

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FAALC – FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

MARIA LÚCIA AMARAL MUNIZ

**A SEMIÓTICA GREIMASIANA NA EDUCAÇÃO MUSICAL:
AS CANÇÕES INFANTIS DO ÁLBUM CRIANCEIRAS**

**CAMPO GRANDE – MS
JULHO, 2021**

MARIA LÚCIA AMARAL MUNIZ

**A SEMIÓTICA GREIMASIANA NA EDUCAÇÃO MUSICAL:
AS CANÇÕES INFANTIS DO ÁLBUM CRIANCEIRAS**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Sueli Maria Ramos da Silva.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Linha de pesquisa: Práticas e Objetos Semióticos

**CAMPO GRANDE – MS
JULHO, 2021**

MARIA LÚCIA AMARAL MUNIZ

A SEMIÓTICA GREIMASIANA NA EDUCAÇÃO MUSICAL:

AS CANÇÕES INFANTIS DO ÁLBUM CRIANCEIRAS

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sueli Maria Ramos da Silva (presidente)

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Geraldo Vicente Martins (membro titular)

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Rita Pacheco Limbert

Universidade Federal de Grande Dourados (UFGD)

Eluiza Bortolotto Ghizzi (membro suplente interno)

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Matheus Nogueira Schwartzmann (membro suplente externo)

Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) (Nome da Biblioteca – UFMS, Cidade, Brasil)**

MUNIZ, Maria Lúcia Amaral.

A semiótica greimasiana na educação musical: as canções infantis do álbum Crianças:
Maria Lúcia Amaral Muniz – Campo Grande, 2021. n. de folhas 153; 30 cm.

Orientadora: Sueli Maria Ramos da Silva.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Faculdade de Artes,
Letras e Comunicação do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens.

1. Assunto(s). I. SILVA, Sueli Maria Ramos da Silva (Orientadora). II. **A semiótica greimasiana
na educação musical: as canções infantis do álbum Crianças.** CDD

Dedico este trabalho a Deus, por ter concedido a mim e aos meus professores saúde e sabedoria, por permitir passar de forma vitoriosa pelas dificuldades inerentes ao período de pesquisa. Aos meus pais, por terem sido a razão da minha existência. Aos meus filhos por terem sido o amparo em momentos em que pensávamos que íamos sucumbir, por terem sido a motivação para prosseguirmos sempre. Dedico àqueles que torceram, que pacientemente esperaram que tivéssemos um tempinho para um bate papo. Enfim, dedico à ciência em geral, por ter sido sempre minha motivação de estudo.

AGRADECIMENTOS

Obrigada Deus, pai de infinita misericórdia, por ser diariamente a minha força, meu estímulo, minha razão de viver. A ti, Pai, todo o meu agradecimento, posto que és luz que guia todos os momentos do meu dia. Obrigada família, pais, Jair (*In memoriam*), Naldina, obrigada mãezinha, por ter sido o porto seguro sempre, por ter sido para mim um grande exemplo de dignidade, resignação, bom senso e justiça, sempre. Obrigada irmãs, cunhados, filhos: Breno e Renata, por terem sido minha motivação. Obrigada às minhas netas: Gabriela e Lorena, sem vocês a iluminar o futuro, a vida não teria o mesmo sentido. Aos sobrinhos e sobrinhas.

Agradeço imensamente, porque, mesmo distante fisicamente, a família é sempre a nossa maior motivação e, em nenhum momento, sinto-me apartada dos familiares. Eu os tenho em meu coração repleto de gratidão. Agradeço em particular à minha amiga Dona Olívia Gregor Chaparro, por me incentivar sempre com palavras de apoio e encorajamento. Agradecimento especial também à minha amiga Anna Maria de Fátima Venâncio, por ter concedido seus conhecimentos da língua francesa, para apoio em momentos de tradução. Agradeço ao cantor compositor Márcio de Camillo, por ter cedido, generosamente, seus bate-papos com Manoel de Barros, em forma de lembranças narradas pelo próprio roteirista do Projeto *Crianceiras*, que muito enriqueceu nosso trabalho e foi fonte segura de inspiração para haurirmos dos poemas inspirações para depreender a abstração que a obra do poeta contém.

Agradeço à Instituição de Ensino, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagens, que tanta alegria nos dá, por disponibilizar sua infraestrutura, como bibliotecas, técnicos e doutores, por nos proporcionar o direito de estudar e conquistar uma vida mais digna. Obrigada ao corpo docente que me formou, que fez de mim uma outra pessoa. Sim, certa vez, em uma das aulas, a professora Elaine, do PPGEL, disse: “Vocês entram aqui de um jeito, mas, ao sair, vocês não serão mais os mesmos, serão pessoas melhores, mais preparadas”. Sim, sou imensamente grata, porque vocês me ensinaram novos valores. Valores que conhecíamos na literatura, porém que tivemos a oportunidade de vivenciá-los na prática. Conhecimentos preciosos, que havíamos sonhado vivenciá-los na prática formal, no ambiente acadêmico: respeito, humildade e sentimento de gratidão.

Vocês, Professores do PPGEL-UFMS, materializam em nós valores que nos educam para a eternidade. O agradecimento especial, que vai além do coração, é o agradecimento à minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Sueli Maria Ramos Silva: muitíssimo obrigada, pela sua capacidade de

administrar dificuldades, pelo bom senso, raciocínio lógico, ética e compromisso com a nossa formação. A Dra. Sueli, eternamente pedirei luzes do céu para ti, pois és merecedora. Por fim, agradeço aos leitores por serem os responsáveis por este trabalho, já que é a eles e por eles que pesquisamos e escrevemos.

O currículo dos urubus (ALVES, 2002, p. 88)

Tudo aconteceu numa terra distante, no tempo em que os bichos falavam. Os urubus, aves por natureza becadadas, mas sem grandes dotes para o canto, decidiram que, mesmo contra a natureza, haveriam de se tornar grandes cantores. E para isso fundaram escolas e importaram professores, gargarejaram dó-ré-mi-fá, mandaram imprimir diplomas, e fizeram competições entre si, para ver quais deles seriam os mais importantes e teriam a permissão para mandar nos outros. Foi assim que eles organizaram concursos e se deram nomes pomposos, e o sonho de cada urubuzinho, instrutor em início de carreira, era tornar um respeitável urubu titular, a quem todos chamam por Vossa Excelência. Tudo ia muito bem até que a doce tranquilidade da hierarquia dos urubus foi estremecida. A floresta foi invadida por bandos de pintassilgos tagarelas, que brincavam com canários e faziam serenatas com os sabiás...os velhos urubus entortaram o bico, o rancor encrespou a testa, e eles convocaram pintassilgos, sabiás e canários para um inquérito. - Onde estão os documentos dos seus concursos? – E as pobres aves se olharam perplexas, porque nunca haviam imaginado que tais coisas houvessem. Não haviam passado por escolas de canto, porque o canto nascera com elas. E nunca apresentaram um diploma para provar que sabiam cantar, mas cantavam, simplesmente. - Não, assim não pode ser. Cantar sem titulação devida é um desrespeito a ordem. E os urubus, em uníssonos, expulsaram da floresta os passarinhos que cantavam sem alvarás”. Em terra de urubus diplomados não se houve canto de sabiás (ALVES, 2002, p. 88).

RESUMO

Esta dissertação está fundamentada na teoria Semiótica greimasiana. Nosso objetivo geral é realizar a análise semiótica das canções do *Álbum Crianças*, do compositor Márcio de Camillo, ao musicalizar poemas de Manoel de Barros. O álbum é composto por dez poemas de Manoel de Barros. São eles: Bernardo; Sombra Boa; Linhas tortas; O menino e o Rio; Sabastião; O Idioma das Árvores; Um Bem Te Vi; Se Achante; Os Rios Começam a Dormir; O Silêncio Branco. A metodologia de análise consiste na utilização do percurso gerativo do sentido como forma de leitura para depreender o sentido das canções, assim como aspectos sonoros e timbrísticos. Seleccionamos, essencialmente, o seguinte aparato bibliográfico: (BARROS, 2005), (FIORIN, 2001, 2005), (BERTRAND, 2003), (GREIMAS, 1966), (TATIT, 2019), dentre outras publicações mais recentes, sobretudo dos últimos cinco anos, que tratam da semiótica cancional. Nosso recorte analítico seleciona as canções do *Álbum Crianças* para a análise em suas três camadas: fundamental, narrativa e discursiva. Tomando as unidades cancionais que compõem a totalidade da obra, observamos as relações simétricas entre as canções que compõem o álbum. Nossas análises procuraram identificar: a) os actantes da enunciação: eu/tu; b) o espaço da enunciação; c) a contraposição entre valores positivos e negativos; d) os tempos verbais da enunciação; e) euforia e disforia, resultado estético da obra no contexto da região do pantanal. A análise das canções realizou-se de modo a nos permitir referenciar às imagens temáticas e figurativas, segundo as quais elas sinalizam a relação da letra com a canção (TATIT, 2003). Como objetivos específicos, pretendemos fornecer as ferramentas para melhor compreensão e interpretação do sentido do texto infantil, quer seja ao leitor de poemas e de canções musicadas de Manoel de Barros, quer seja ao educador musical, como proposto nos parâmetros curriculares para o ensino de arte. Assim, o modelo adaptado para a canção infantil, torna a atividade de ensinar música por meio de um instrumento que aproxime o aluno da disciplina. Assim sendo, guardamos a perspectiva de contribuir na ampliação dos estudos acerca da semiótica greimasiana aplicada ao objeto de análise da canção infantil, notadamente no que concerne às composições de Márcio de Camillo.

Palavras-chave: Semiótica Greimasiana; Educador Musical, Crianças, Linha Melódica, Musicalização.

ABSTRACT

This dissertation has as theoretical foundation the Greimasian Semiotics theory. Our general objective is to perform a semiotic analysis of the songs in the *Álbum Crianças*, by composer Márcio de Camillo, by musicalizing poems by Manoel de Barros. The album consists of ten poems by Manoel de Barros. They are: 'Bernardo'; 'Sombra Boa'; 'Linhas tortas'; 'O menino e o Rio'; 'Sabastião'; 'O Idioma das Árvores'; 'Um Bem Te Vi'; 'Se Achante'; 'Os Rios Começam a Dormir'; 'O Silêncio Branco'. The analysis methodology consists of using the generative path of meaning as a way of reading to understand the meaning of the songs, as well as sound and timbre aspects. We essentially selected the following bibliographical apparatus: (BARROS, 2005), (FIORIN, 2001, 2005), (BERTRAND, 2003), (GREIMAS, 1966), (TATIT, 2019), among other more recent publications, especially the of last ones five years, treat with song semiotics. Our analytical approach selects the songs from *Álbum Crianças* for analysis in their three layers: fundamental, narrative and discursive. Taking the song units that make up the entire work, we observe the symmetrical relationships between the songs that make up the album. Our analyzes sought to identify: a) the actants of the enunciation: I/you; b) the enunciation space; c) the opposition between positive and negative values; d) the verb tenses of the enunciation; e) euphoria and dysphoria, aesthetic result of the work in the context of the wetland region. The analysis of the songs was carried out in order to allow us to refer to thematic and figurative images, according to which they signal the relationship between the lyrics and the song (TATIT, 2003). As specific objectives, we intend to provide the tools for a better understanding and interpretation of the meaning of the children's text, whether for the reader of poems and songs set to music by Manuel de Barros, or for the music educator, as proposed in the curriculum parameters for art teaching . Thus, the model adapted for the children's song, makes the activity of teaching music through an instrument that brings the student closer to the discipline. Therefore, we keep the perspective of contributing to the expansion of studies on Greimasian semiotics applied to the object of analysis of children's song, especially with regard to Márcio de Camillo's compositions.

Keywords: Greimasian Semiotics; Music Educator, *Crianças*, Melodic Line, Musicalization.

RÉSUMÉ

Cette thèse est basée sur la théorie de la sémiotique greimassienne. Notre objectif général est de réaliser l'analyse sémiotique des chants de l'Album Crianças, du compositeur Márcio de Camillo, en musicalisant des poèmes de Manoel de Barros. L'album se compose de dix poèmes de Manoel de Barros. Il s'agit de: 'Bernardo'; 'Sombra Boa'; 'Linhas tortas'; 'O menino e o Rio'; 'Sabastião'; 'O Idioma das Árvores'; 'Um Bem Te Vi'; 'Se Achante'; 'Os Rios Começam a Dormir'; 'O Silêncio Branco'. La méthodologie d'analyse consiste à utiliser le chemin génératif du sens comme moyen de lecture pour comprendre le sens des chansons, ainsi que les aspects sonores et timbristiques. Nous avons essentiellement sélectionné les bibliographies suivantes: (BARROS, 2005), (FIORIN, 2001, 2005), (BERTRAND, 2003), (GREIMAS, 1966), (TATIT, 2019), parmi d'autres publications plus récentes, notamment celles des dernières cinq ans, traitant de la sémiotique de la chanson. Notre approche analytique sélectionne les chansons d'Album Crianças pour analyse dans leurs trois couches: fondamentale, narrative et discursive. En prenant les unités de chansons qui composent l'ensemble de l'œuvre, nous observons les relations symétriques entre les chansons qui composent l'album. Nos analyses ont cherché à identifier: a) les actants de l'énonciation: je/tu ; b) l'espace d'énonciation ; c) l'opposition entre valeurs positives et négatives ; d) les temps verbaux de l'énonciation ; e) euphorie et dysphorie, résultat esthétique du travail dans le contexte de la région du Pantanal (grand marécage). L'analyse des chansons a été réalisée afin de nous permettre de nous référer à des images thématiques et figuratives, selon lesquelles elles signalent la relation entre les paroles et la chanson (TATIT, 2003). Comme objectifs spécifiques, nous avons l'intention de fournir les outils pour une meilleure compréhension et interprétation du sens du texte pour enfants, que ce soit pour le lecteur de poèmes et chansons mis en musique par Manoel de Barros, ou pour l'éducateur musical, comme proposé dans les paramètres curriculaires pour l'enseignement des arts. Ainsi, le modèle adapté à la chanson enfantine, rend l'activité d'enseignement de la musique à travers un instrument qui rapproche l'élève de la discipline. Par conséquent, nous gardons la perspective de contribuer à l'expansion des études sur la sémiotique greimassienne appliquée à l'objet d'analyse de la chanson enfantine, en particulier en ce qui concerne les compositions de Márcio de Camillo.

Mots-clés: Sémiotique greimassienne; Educateur musical, Crianças, Ligne mélodique, Musicalisation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Márcio de Camillo - autor das melodias do Espetáculo Crianças.....	32
Figura 2 – Capa e contracapa do CD Crianças, de Márcio de Camillo (2007-2009).....	36
Figura 3 – Pássaro de Corda. http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm4	37
Figura 4 – Origem do som. http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm	37
Figura 5 – Espetáculo crianças.....	38
Figura 6 – Imagem do modelo semiótico da canção (TATIT, 2003)	61
Figura 7 – Imagem do modelo semiótico da canção (TATIT, 2003)	61
Figura 8 – Fragmento da partitura de Sabastião, composta por Márcio de Camillo e transcrita por João Mendes 2019.....	62
Figura 9 - Bernardo (CAMILLO, 2009).....	75
Figura 10 - Bernardo figuratividade e tematização (CAMILLO, 2009).....	77
Figura 11 – Linha melódica da canção Bernardo de Márcio de Camillo (2009).....	80
Figura 12 –Modelo para a inserção do poema canção Bernardo análogo ao modelo semiótico	81
Figura 13 - Linha melódica semiótica: tonicidade (CAMILLO, 2009).....	82
Figura 14 - Modelo semiótico no poema canção Linhas tortas (CAMILLO, 2009).....	93
Figura 15 – Quadrado semiótico de verificação, (GREIMAS, 1979, P. 488).....	97
Figura 16– Modelo de amostra para análise de canção – (TATIT, 2003, p. 10).....	105
Figura 17- Movimento de asc. e desc. Na linha melódica da canção Sabastião (CAMILLO, 2009).....	106
Figura 18- Canção Sabastião 1 e 2 segmento melódico terminação tensiva e tonicizante (CAMILLO, 2009).....	108
Figura 19 - Poema Sabastião – (CAMILLO, 2009).....	108

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Operação fundamental integração vs. transgressão: TATIT, L.A.M. Abordagem do texto. In: FIORIN, J.L, (2003).....	72
Quadro 2- Integração vs. transgressão. TATIT, L.A.M. Abordagem do texto. In: FIORIN, J.L, (2003).....	89
Quadro 3 – Intensidade.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
-------------------------	----

CAPÍTULO I – MÁRCIO DE CAMILLO LEVA MANOEL DE BARROS AO ESPETÁCULO

1. A POESIA SOBE AO PALCO COM O <i>CRIANCEIRAS</i> : Toda criança nasce poeta: projeto, poesia e canção.....	24
1.1 O desenvolvimento do gênero canção no Brasil.....	24
1.2 Canção infantil: diferença entre canção de adulto e a canção infantil.....	26
1.3 Álbum <i>Crianças</i>	28
1.4 Raízes e asas: Márcio de Camillo encena no palco <i>Crianças</i> – O artista e sua obra.....	33
1.5 Poesia em Teatro de Animação, Uma <i>Criança</i>	35
1.6 A Infância Brinca e Canta Poesias.....	38
1.7 Um Voo Fora da Asa: Manoel De Barros: Só a Poesia é Verdadeira.....	39
1.8 Aprendimentos: A Memória do Poeta como Simulacro.....	42

CAPÍTULO II – SEMIÓTICA E CANÇÃO INFANTIL: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.Pressupostos teóricos: semiótica greimasiana.....	45
2.1 O tempo musical.....	56
2.2 Estudos sobre tensividades.....	57
2.3 O modelo de Tatit de imagem da letra da canção.....	60
2.4 A letra da canção e sua relação com a melodia.....	63
2.5 A semiótica greimasiana e a canção infantil: revisão da literatura	65

CAPÍTULO III – OS TRÊS NÍVEIS DE UMA CANÇÃO

3 – Em Cada Nível um Espetáculo.....	69
3.1 Poema canção I – Bernardo.....	70
3.2 Poema canção II – Sombra boa.....	85
3.3 Poema canção III – Linhas Tortas.....	88
3.4 Poema canção IV – O menino e o rio.....	94
3.5 Poema canção V – Sabastião.....	98
3.6 Poema canção VI – O idioma das árvores.....	114
3.7 Poema canção VII – Um bem-te-vi.....	124
3.8 Poema canção VIII – Se achante.....	128
3.9 Poema canção IX - Os rios começam a dormir.....	132
3.10 Poema canção X – O silêncio Branco.....	136
3.11 A arquitetura do Álbum Crianças: visão global da totalidade do Álbum.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS	150

INTRODUÇÃO

Esta dissertação consiste em uma pesquisa de mestrado com fundamentação teórica na Semiótica Greimasiana¹, realizada por meio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL), como parte complementar aos estudos feitos no curso de Licenciatura em Educação Musical da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Nosso *corpus* consiste nas canções que compõem o álbum “*Crianceiras*”² concebido por Márcio de Camillo,³ ao musicalizar os poemas do poeta Manoel de Barros.⁴

O álbum é composto por dez poemas de Manoel de Barros. São eles: *Bernardo*;⁵ Sombra Boa; Linhas tortas; O menino e o Rio; *Sabastião*; O Idioma das Árvores; Um Bem Te Vi; *Se Achante*; Os Rios Começam a Dormir; O Silêncio Branco. Todos os poemas são compostos pelo cancionista sul mato-grossense, Márcio de Camillo. O artista do violão, compôs melodias utilizando-se da sonoridade das letras, criadas pelo poeta Cuiabano-Corumbaense. Os dois artistas selecionados para esta dissertação são produtores da cultura de Mato Grosso e do Mato Grosso do Sul.

Este trabalho está fundamentado na teoria semiótica de linha francesa, greimasiana, denominada semiótica discursiva. Na análise cancional, utilizamos os postulados da semiótica da canção (TATIT, 1997-2019), entendida como desdobramento analítico da semiótica discursiva. As análises utilizam a metodologia da semiótica greimasiana por meio da utilização do percurso

¹ Justificamos a escolha efetuada nesta dissertação pela designação “semiótica greimasiana”, com base nos fundamentos teóricos contidos na estrutura analítica do PGS instituídos pela semiótica de Algirdas Julien Greimas e do Grupo de Investigações Sêmio-linguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Existem outras denominações que são usadas para se referir a semiótica do sentido, dentre elas: semiótica discursiva e/ou do discurso e semiótica francesa. Além disso, cabe evidenciar que há outras teorias semióticas conhecidas, como a de Charles Sanders Peirce (semiótica peirciana) e a da Escola de Tartu (semiótica Russa). Nossa escolha incide, portanto, pela utilização da designação semiótica greimasiana.

² [Http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/projetoescola](http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/projetoescola), 2012 visitado em 17.02.2021

³ Márcio de Camillo - Cantor, compositor, instrumentista, roteirista criado no Mato Grosso do Sul, cenário de sua base e estilo musical. O Espetáculo *Crianceiras* é espetáculo cênico-musical, onde há interação de literatura, música, teatro, cinema de animação e tecnologia digital, uma ponte da obra poética para a infância. visitado em 17.04.2021

⁴ Manoel de Barros , biografia. https://www.ebiografia.com/manoel_de_barros/ visitado em 17.04.2021

⁵ Evidenciamos o uso do itálico nas neologias de Manoel de Barros para indicar que as palavras são empregadas em sentido metalinguístico, ou seja, não por seu significado em si, mas para se referir a sua forma e função dentro da obra de Manoel de Barros. <http://g1.globo.com/educacao/> visitado em 17.04.21

gerativo do sentido, como instrumental analítico para trabalhar cada unidade dos dez poemas cancionados do álbum *Crianças*, acima enumerados. Nosso objetivo geral consiste na apreensão do sentido cancional do Álbum infantil *Crianças*. A utilização do percurso gerativo do sentido como forma de leitura, nomeia, qualifica e dá sentido aos significados das canções, assim como de seus aspectos sonoros e timbrísticos. Como objetivos específicos, pretendemos fornecer as ferramentas para melhor compreensão e interpretação do sentido do texto infantil, quer seja ao leitor de poemas e de canções musicadas de Manuel de Barros, quer seja ao educador musical, com proposto nos parâmetros curriculares para o ensino de arte⁶. Procedemos à apreensão do universo figurativo concernente ao álbum. O recorte analítico empregado seleciona as dez canções do álbum e as analisa em seus três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. Nas unidades cancionais, analisamos, com ênfase no nível discursivo, notadamente, temas e figuras. Utilizamos, ainda, a imagem sonora como modelo de prática descritiva criada por Tatit (1997-2019) para tornar “menos rigorosos” os modelos para a visualização de linha melódica, com o “objetivo principal de contribuir para a redução da distância que separa a teoria da prática semiótica” (TATIT, 2002, p. 13). Porém, nesta dissertação, não analisamos a composição musical e nem a partitura ou grafia musical. Assim, como, também, não analisamos o neologismo do poeta Manoel de Barros, exceto naquilo que concerne à figuratividade. O poeta, em sua forma de materializar o uso da língua da região pantaneira em poesia infantil, cria uma estética regional.

Além disso, para a escolha de nosso objeto, a formação acadêmica em Licenciatura em Educação Musical, na UFMS, também exerceu considerável influência. Ao modo de Tatit (2002), argumentamos sobre a distância da prática descritiva com base na Semiótica Greimasiana, mediante a observação de estudantes de música que migram para outras áreas para complementar o conhecimento adquirido na graduação, com acréscimos dos preceitos epistemológicos da semiótica.

A motivação que nos liga ao tema está associada ao anseio de dar continuidade aos estudos em música, com outro mecanismo que não a análise convencional. Com vistas a esse intento, inscrevemo-nos, novamente, em 2017, no Enem, para ingressar no curso de Letras da mesma Universidade. Após a aprovação, no primeiro semestre, identificamo-nos com a disciplina de linguística, ministrada pela Prof^a. Dra. Sueli Maria Ramos da Silva.

⁶ Parâmetros curriculares para o ensino de arte. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>. Acesso em 04 maio 2021.

Em seguida, requeremos ingresso no curso extracurricular sobre a obra “A imperfeição”, de Algirdas Julien Greimas, e nos inscrevemos no SEMIOMS, – Grupo de Estudos Semióticos da UFMS. A referida participação foi relevante para a escolha da semiótica greimasiana para a continuidade deste estudo, devido à possibilidade de analisar o texto cancional.

A pesquisa antecedente a esta dissertação diz respeito à formação do educador musical que se utiliza do canto para ensinar na infância (MUNIZ, 2017). Além das questões ontológicas de nossa justificativa, há, também, razões contextuais, abordadas pela ABEM – Associação Brasileira de Educadores Musicais, sobre o prejuízo à população infantil das décadas de 60/70, sob a regência da ditadura militar, até o ano de 2008, na inserção de estudo da música no ensino fundamental, orientada pela Lei n. 11.769/2008, cabendo a quem a compreende enquanto recurso cognoscível na aprendizagem buscar a valoração da legislação.

A retirada da música nas escolas, no período posterior a Getúlio Vargas, reflete, ainda hoje, em homens e mulheres, na privação do conhecimento sobre a música escrita e auditiva, e de seus significados. Atualmente, essa exclusão reverbera nas práticas dos educadores atuais, visto que há dificuldades para que os alunos das Redes Municipais de Ensino (REME) aceitem a disciplina. Da mesma forma, nem toda escola compreende o porquê de a matéria constar no currículo (PENNA, 2002, 2003; QUEIRÓZ, 2008). Segundo Egg (2016),⁷ “[...] o professor de musicalização utiliza canções para iniciar suas aulas e para ensinar conteúdos musicais” de 80% a 90% das atividades. Matte (1998), por sua vez, esboça o histórico da discografia brasileira voltada ao público infantil e conclui que o espaço aberto a esta modalidade de produção é significante e promissor. Somente em 2008, através da Lei n. 11.769/08, sancionada pelo ex-presidente Lula, foi restabelecida a obrigatoriedade da música nas escolas novamente.

Por essas razões, acreditamos que nossas justificativas respondem os motivos para centrarmos o nosso interesse no desenvolvimento de análise do texto cancional direcionado à infância. Não desconsideramos, também, o número cada dia mais significativo de compositores da canção infantil⁸(BRYAN, 2010) com vista, inclusive, à musicalização nas redes de ensino básico, como é o caso de educadores/cantores/musicistas como: Palavra Cantada, Márcio de

⁷Maria Lucia Amaral Muniz. A VOZ NA FORMAÇÃO DO LICENCIANDO EM MÚSICA: Concepções conceitos e práticas delineadas a partir da produção acadêmica da educação musical Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Educação Musical, FAALC-UFMS, 2017

⁸ BRYAN, Guilherme. Canções para Crianças. Revista: Música e Linguagem. www.revistalingua.com.br. Editora Segmento, EAN: 7898932881 47 6, Rio de Janeiro, 2010

Camillo, Marcelo Serralva, Thelma Chan, e muitos outros. Compreender, portanto, como se depreende o sentido da canção em qualquer uma de suas modalidades, através da análise semiótica greimasiana, é de nosso interesse, por acreditarmos na possibilidade de colaborar para que a “semiótica da canção” encontre espaço nos cursos de formação de educadores musicais nas instituições de ensino do Brasil.

A distância, apontada por Tatit (2002), entre letra de canção e os estudos da grafia musical nos cursos de graduação da área, seja bacharelado, seja licenciatura, é elucidada na pesquisa de Pereira (2013), que faz levantamento sobre os currículos nos cursos de Licenciaturas e Bacharelados em Música. Ao discorrer sobre as disciplinas oferecidas nas universidades, o autor destaca que não constam: Análise Semiótica em letras; Semiótica da canção; Análise de Discursos Musicais, entre outras. Além disso, ele destaca as grades curriculares que envolvem o trabalho conectado somente com os preceitos epistemológicos próprios da nomenclatura do campo e/ou com disciplinas ligadas à docência. Salientamos, entretanto, que a pesquisa de Pereira, (2013) está localizada geograficamente no Brasil, mas não comporta todas as universidades do país, apenas as que contêm cursos de música.

Dadas as informações acima, o afastamento abordado por Tatit (2002) pode ser amenizado com a aproximação dos estudantes de música com os Programas de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, para que haja amplitude cognitiva na aprendizagem da linguagem musical, uma vez que esse domínio possui o conteúdo que falta no curso de Educação Musical.

O estudioso esclarece que a sala de aula é o local em que os desdobramentos da distância se acentuam na graduação e na pós-graduação, o que nos auxilia a problematizar tal questão nos cursos da área de concentração de Linguística, Letras e Artes, na qual incluímos o curso de música. A partir dessa colocação, entendemos como concreto o afastamento entre a teoria semiótica e os estudos convencionais da grafia musical dos cursos de graduação em música, e, por esse motivo, ingressamos no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

A justificativa de pesquisa origina-se na importância do presente estudo no que tange ao seu impacto regional, ao retratar como objeto de pesquisa temas prementes à natureza do Pantanal Sul-Mato-grossense, *locus* no qual essa pesquisa se origina. No sentido de darmos continuidade e ampliarmos aos estudos ora efetuados sobre os objetos cancionais, efetuamos revisão da literatura acerca de semioticistas que analisam a canção infantil, por meio da semiótica greimasiana e semiótica da canção, segundo a qual destacamos análises realizadas a partir das poesias e poemas de Manoel de Barros e canções infantis, selecionadas a partir de 2016. Os temas

que nos guiam, estão relacionados com o nosso objeto de pesquisa, a canção infantil. Portanto, os critérios para a seleção foram o estudo da canção infantil com foco nos seguintes objetos: a) poemas de Manoel de Barros; b) poemas musicados por Márcio de Camillo sobre os poemas de Manoel de Barros; c) análise literária de poemas de Manoel de Barros; d) análise semiótica da figuratividade nos poemas de Manoel de Barros, entre outros, que se configurem análogos com o nosso objeto. O levantamento bibliográfico procurou estabelecer um contraponto entre as teorias utilizadas na análise, e nos auxiliar se os trabalhos desenvolvidos nos últimos seis anos se relacionam com o nosso. Segue a relação de autores centrais que basearam essa revisão: Shimoda (2017); Machado (20212); Rajão (2015); Filho (2017); Pascoli e Guerreiro (2017); Correia (2016); Santos (2015); Rufino (s.d); Basso (2017); Candido e Batistote (2016, 2017); Vieira (2017); Junior (2016); Gama (2016); Maio (2017); Mafra (2019); Basso (2017); Albuquerque (2017).

Os dados que a síntese revisional aponta é que o número de análises feitas sobre canção infantil, para o uso no trabalho de musicalização, é superior aos outros pontos considerados, notadamente aos trabalhos específicos sobre Manuel de Barros e Márcio de Camillo. Inclusive, a literatura infantil ficou abaixo do número de análises sobre o objeto canção na educação. Com esse levantamento, chegamos ao nosso problema de pesquisa que vincula os trabalhos elencados à necessidade de a semiótica do texto cancional, desenvolver, a partir do modelo criado por Tatit, um mediador capaz de tornar as práticas descritivas da musicalização acessíveis ao usuário educador. A revisão da literatura, notadamente no que se refere à análise do objeto canção infantil, demonstra a necessidade de análises voltadas ao uso do educador na musicalização infantil, conforme apontado no levantamento bibliográfico. Como propor a leitura adequada dos textos e, por conseguinte, auxiliar no processo de apreensão do sentido dos textos? Propomos, dessa forma, ao associar nossa formação em Estudos de Linguagens e de Educação Musical, por meio da análise semiótica do *Álbum Crianças*, fornecer as ferramentas para melhor compreensão do sentido do texto infantil, de modo a atender, ainda, um dos pontos propostos nos parâmetros curriculares para o ensino de arte⁹.

Apoiamo-nos, portanto em Tatit, na medida em que “nosso tema tem como objetivo principal contribuir para a redução da distância que separa a teoria da prática semiótica” (TATIT,

⁹ Interpretar e apreciar músicas do próprio meio sociocultural e as nacionais e internacionais, que fazem parte do conhecimento musical construído pela humanidade no decorrer da sua história e nos diferentes espaços geográficos, estabelecendo interrelações com as outras modalidades artísticas e as demais áreas do conhecimento (BRASIL, 1998, p.81).

2002, p. 13). Nosso esforço neste trabalho visa adaptar o instrumental semiótico, para que o seu uso seja de melhor aplicação, para as práticas descritivas aplicadas a canções infantis, tendo por base os alicerces teóricos construídos pela semiótica greimasiana, de forma a simplificar o modelo semiótico para analisar diversas práticas sociais, que pertencem ao ato de musicalizar.

Sendo a canção uma prática social, nossa proposta é a adequação do modelo de análise descritiva existente pela proposta de Tatit (1997-2019) em uma ferramenta moldável aos níveis de capacidade cognitiva do ensino fundamental e de fácil manuseio para o educador musical na aplicação dessa linguagem por meio do modelo, que ela seja realmente adequada conforme a proposta da semiótica greimasiana, um facilitador.

Os fundamentos que apoiam essa abordagem são o fato de a canção conter os elementos que compõem o conhecimento especializado da música. Aplicar a iniciação musical por meio da musicalização, requer ensinar signos musicais, elementos gráficos, gestuais, e prática instrumental, isso significa que o aluno iniciante na música, utiliza o próprio corpo como instrumento. Assim, o modelo adaptado para a canção infantil, torna a atividade de ensinar música por meio de um instrumento que aproxime o aluno da disciplina. O modelo pode ser aplicado para incentivar o educador na sua prática ao auxiliar a criança a imaginar sua voz indo e vindo, subindo e descendo. Com esses movimentos desenhados pode-se inserir os movimentos ascendentes e descendentes, fortes e fracos, extensos e curtos, graves e agudos etc. Sua aplicação soluciona problemas com a aplicação do ensino da linguagem musical, que é de difícil aplicação por ser baseada em leis de composição de difícil aplicação na musicalização infantil. Portanto, nossa proposta de tornar mais acessível o modelo semiótico, por meio da criação de um protótipo está “fincado” na análise deste objeto, as canções infantis do álbum *Crianceiras*.

Por ser a canção infantil, distinta da canção para adultos, é possível identificar essas distinções, e responder sobre a diferença entre a canção para o adulto e a canção para a infância, e tornar emerso o instrumental utilizado, ou seja, é possível adequar o modelo da semiótica da canção para a análise da canção infantil?

Nosso *corpus*, as dez canções do álbum *Crianceiras*, é analisado por meio dos três níveis do percurso gerativo do sentido, metodologia que nos permitiu as análises por unidades, (DISCINI, 2001). Discini (2002, p. 35) enuncia sobre os conceitos de “todo” e de “unidade”, de forma a orientar as nossas seleções de análise, e trabalhar por unidade, que segundo a pesquisadora, contém todos os elementos que compõem o montante final, de forma a não

prejudicar a totalidade. Na sequência, esclarecemos que em nosso objeto a unidade é a canção individualizada do grupo das dez, ou a letra de cada poema, analisado separadamente.

As canções do álbum são voltadas ao público infantil. As poesias de Manoel de Barros remetem às memórias da sua infância na fazenda de seu pai no Pantanal. Essas reminiscências são apontadas por entrevistas, canais de televisão, documentários e sites que refazem a biografia do poeta e das caracterizações que ele atribui a si mesmo, como em “eu sou criança”¹⁰. O infantil também se materializa nas tematizações e figurativizações das cenas bucólicas da natureza pantaneira, na região de Corumbá, as quais são compostas por jacarés, peixes, rios, passarinhos, garças brancas, animais domésticos, pessoas humildes da zona rural etc. Na apresentação, elas assumem uma representação imagética a partir das pictografias rupestres, trabalhadas pelos pincéis de Martha Barros, filha de Manoel de Barros. A capa do *CD* apresenta as *iluminuras* e a estrutura organizacional do álbum que não serão problematizados oportunamente.

Por outro lado, nosso trabalho contempla os artistas referidos, sobretudo Márcio de Camillo e Manoel de Barros, por comporem suas obras na região pantaneira, que está contida em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, na área central do Brasil, como forma de colocar na vitrine a produção artística e cultural de Mato Grosso do Sul. Enfatizamos Corumbá, por ter sido a terra onde os pais do poeta fixaram residência ao virem de Cuiabá MT, ainda na infância do poeta, e por ser a terra onde o poeta viveu até sua morte. A arte do poeta, articulada com a do musicista, preserva a cultura e os espaços locais. Todas as referências promovem a ludicidade infantil. Elas fazem imersão às particularidades da infância no convívio solitário e criativo, em proveito das particularidades sertanejas.

A presente dissertação está organizada da seguinte forma. No capítulo I, há a explicação do projeto Crianceiras. Apresentamos uma breve biografia do criador do Projeto, Márcio de Camillo, Manoel de Barros e Martha Barros (filha de Manoel de Barros), com adequado quadro de pertencimentos sobre a obra de cada um.

No capítulo II, elencamos os pressupostos teóricos da semiótica greimasiana basilares às nossas análises.

O capítulo III, em referência às análises dos poemas-canção, é o mais extenso, pois que coube a ele compor as respostas que buscamos por meio das análises no decorrer da pesquisa. A metodologia de análise consiste na utilização do percurso gerativo do sentido como forma de

¹⁰ Disponível em: <<http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/videos/v/especial-manoel-de-barros-parte-2/8182980/>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

leitura para depreender o sentido das canções, assim como aspectos sonoros e timbrísticos. O recorte seleciona as canções para a análise em suas três camadas: fundamental, narrativa e discursiva. Realizamos a análise das canções referente as imagens temáticas e figurativas, segundo as quais elas sinalizam a imagem sonora descrita no modelo de Tatit para a visualização de linha melódica, de como se dá a relação da letra com a canção (TATIT, 2003).

Assim sendo, guardamos a perspectiva de contribuir na ampliação dos estudos acerca da semiótica greimasiana aplicada ao objeto de análise da canção infantil, notadamente no que concerne às composições de Márcio de Camillo.

Iniciamos nosso próximo capítulo com uma breve explanação acerca do nosso corpus de pesquisa, o Álbum *Crianceiras*, bem como dos autores Marcio de Camillo e Manuel de Barros.

CAPÍTULO I

O ÁLBUM *CRIANÇEIRAS*: MÁRCIO DE CAMILLO LEVA MANOEL DE BARROS AO ESPETÁCULO

No começo Márcio, eu vou te levar, / Mas depois, / É você, quem vai me levar (CAMILLO, 2019)¹¹.

1. A POESIA SOBE AO PALCO COM O *CRIANÇEIRAS*: Toda criança nasce poeta: projeto, poesia e canção

1.1 O desenvolvimento do gênero canção no Brasil

A canção é uma forma musical engendrada pela percussão e a oralidade, e sedimenta a sonoridade no Brasil. Teorizando a esse respeito, Tatit (2012, p. 12) infere que a melodia é construída a partir da fala, parafraseia Barthes e escreve que a canção é palavra cantada. A abstração do som emitido pela pressão dos dedos do instrumentista sobre as teclas de seu instrumento, pela voz do intérprete ou pelas imagens acústicas possíveis de serem acordadas de sua mente criam, na mente do ouvinte, a cena da mensagem que a letra traz. Além disso, ela nasce de fatores que possuem raízes em heranças da música erudita deixadas no Brasil, sobretudo as oriundas do período colonial, com a vinda da família real portuguesa, e, depois, acrescida pelos povos que aportaram no país, provenientes de diversas partes da Europa.

As diversas etnias e regiões originam, portanto, as influências dessas importações artísticas, e criam suas características próprias. Nessa linha, cada espaço registra e transmite verbalmente “impulsos abstratos peculiares à linguagem musical” (TATIT, 2003, p. 08). Historicamente, entretanto, as provas documentais de tal movimento são quase inexistentes. Em função disso, a fundamentação sobre as bases da filiação mencionada é calcada apenas em cartas e outros tipos de depoimentos (TATIT, 2009, p. 11).

Ao pensar o desenvolvimento da forma canção no Brasil, Tatit (2008) relata a diversidade de ascendências musicais trazidas pelos povos que advieram da Europa e, principalmente, da África ao Brasil. Do contato entre as raízes europeias e indígenas, desenvolveu-se a música das crenças, do misticismo religioso. Já dos jesuítas, recebemos a influência gregoriana, que, com as

¹¹ Especial Manoel de Barros. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

suas “inflexões melódicas” (TATIT, 2008, p.20), ritmicamente livres em seus contornos afinados com a oratória, cediam espaço às palavras cantadas pelos povos originários [...]”. O carnaval, por sua vez, proveniente das culturas afro-brasileiras e suas danças percussivas, desdobra-se na dicção e na religião, por exemplo.

É preciso destacar que os ritmos registrados mais conhecidos na história da música brasileira são os calundus africanos. Do batuque, eles evoluem para o responsorial, acompanhado de voz e coro) e, nesse momento, segundo Tatit (2004), a sonoridade brasileira nasce, partindo da fusão entre sujeitos e costumes distintos. O corpo, em tal período da história da música instituída nacionalmente, é um instrumento por excelência, com destaque aos gingados de origem afro-brasileira. Do ritmo “umbigada”, representação de acasalamento entre homem e mulher, emergiu a música “semba” que, segundo Tatit (2008, p. 22) pode ser o princípio da denominação “samba”. Outra manifestação artística do período foi o lundu, cuja função é a de invocar entidades espirituais. Ao especificar a combinação que compõe o “gênero embrionário” (TATIT, 2008, p. 23) da música brasileira, o pesquisador também destaca o nome de Gregório de Matos, a quem atribui o desenvolvimento de canções híbridas, as quais perpassam por estilos religiosos, pela literatura, pela oralidade, pelo lirismo, pela sátira e por jogos obscenos (TATIT, 2008, p. 20).

Ainda na perspectiva de Tatit (2004, p. 23), Gregório de Matos é um cancionista, pois seu instrumento, “a viola”, acompanhava as poesias cantadas. No que tange à história da canção no Brasil, portanto, entendemos que a influência da Europa continua agregando elementos à produção musical do país, além das contribuições advindas das fronteiras, como a do Paraguai, a da Argentina e a do Uruguai, nas quais são frequentes os chamamés, as polcas e as guarânias, que exercem influência, sobretudo, na região que inspira a realização deste trabalho (HIGA, 2010). Por outra vertente, para Tatit (2008, p. 22),

Como já nascem reforçadas por melodias e sons de viola de participantes e descendentes de europeus, não podemos deixar de registrar – o que nem sempre é muito lembrado – a importância da influência branca (por vezes já mulata ou mameluca) nos rituais negros que geraram a música do país.

Como observa Tatit (2008), a introdução da viola foi realizada pelos brancos. Ao momento histórico abordado, acrescenta-se, ainda, o estilo fandango de origem portuguesa e espanhola (TATIT, 2008), e o aparecimento de peças cômicas, teatrais, melódicas para “[...] descrever o sentimento amoroso” (TATIT, 2008, p. 28) e das modinhas. No que diz respeito aos grandes músicos da história, ressaltamos os nomes de Domingos Caldas Barbosa, Mário de Andrade,

Padre José Maurício, Francisco Manuel da Silva (compositor do hino nacional), Antônio Carlos Gomes, que escreveu “Quem sabe”, Villa Lobos, Alberto Nepomuceno, dentre outros.

Incorporados na sociedade, estilos como choro, maxixe, toada, modinha, lundus e samba geraram, ao longo do tempo, novos modelos como a polca, a habanera, as serestas e o carnaval. Em geral, cantores e instrumentistas que não possuem formação técnica musical retiravam suas melodias e as criavam das próprias falas, recorrendo à entoação natural da voz, ao movimento corporal e ao gingado, por exemplo, para formularem seus produtos sonoros. Desse modo, a fala é a fonte de inspiração desses profissionais (TATIT, 2004).

Entre o final do século XIX e início do século XX, a invenção do gramofone permitiu a gravação das obras, fazendo com que a transmissão via oral, nem sempre memorizada, fosse registrada. Na abordagem de Tatit “[...] o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e do início de suas configurações para o que conhecemos hoje, como canção popular” (TATIT, 2008, p. 35).

1.2 Canção infantil: diferença entre canção de adulto e a canção infantil

É necessário frisar que nossa análise não é subsidiada pela gramática musical, mas pela semiótica da canção, pois elas não se confundem. Segundo Rescala (2010, p. 34), há “[...] distinção entre composição adulta e infantil”, o que promove discussões sobre essas características e incita opiniões diferentes entre os artistas. O argumento divisor de posicionamento “[...] é que a canção infantil deve ser feita com critério, que a criança acessa muito rapidamente o que lhe é proposto artisticamente”. (RESCALA, 2010, p. 34). Cumpre ressaltar que Márcio de Camillo (2020) não se autodenomina de compositor infantil, antes de compositor de adulto. Sua preocupação reside na compreensão, portanto, "se a criança vai entender. Dentre essas premissas, é importante frisar as particularidades trazidas pelo autor, acerca das adaptações e singularidades concernentes ao universo musical infantil. Para o autor o que justificaria a diferença entre canção infantil e canção de adulto seria a sonoridade das palavras, sendo as palavras oriundas de poesia infantil,. O compositor afirma: “o outro critério foi identificar os personagens. Porque a criança, também, tem que se identificar com a história e, por exemplo, ela tem que desenhar a história”. Márcio busca pelos elementos que falem à infância, em seu dizer ele busca “desenhar o personagem dessa história. “Então eu fui atrás dos personagens: Bernardo, Caranguejo Se Achante, Sabastião, Sombra Boa””. Camillo infere que os personagens: “Sombra

Boa”, possuem coadjuvantes como a “Maria e a Ramela”, que é a cadela que leva o bilhete no pescoço num átimo para a Maria (CAMILLO, 2020). Com essas assertivas o compositor esclarece que cria sua obra de forma empírica, sua preocupação é materializar a sonoridade que já está contida na letra da poesia e assim criar a sonoridade sem a preocupação com as palavras se são difíceis ou não, por ser poesia infantil. O musicista (2020) infere: “em nem um momento, por exemplo, em nem um momento, por exemplo, eu me preocupei com uma palavra, que a criança não pudesse entender”. A informação obtida do próprio compositor, confirma o que o poeta falava nos vídeos que deixou gravado na emissora de TV Morena, que: “Toda criança nasce poeta, mesmo os neologismos do Manoel a criança consegue entender. O Manoel é realmente o poeta das crianças. Na minha opinião e de muitas pessoas”. (CAMILLO, 2020)¹².

Em artigo publicado na revista “Música e Linguagem”, Bryan (2010) discute a respeito da canção infantil, relevante para a educação musical infantil, e o trabalho de professores de arte e semioticistas, no contexto do repertório que, da década de quarenta até os anos setenta, foi elaborado por compositores consagrados no cenário brasileiro, os quais tradicionalmente se centravam no público adulto.

O autor também traça um breve levantamento dos dados quantitativos da produção de músicas endereçadas às crianças, que se tornam o alvo do mercado a partir da década de 1940 (BRYAN, 2010). Enquanto exemplo, ele menciona o processo de Braga (1907-2006), que, de tão apaixonado por música infantil, costumava testar as melodias com a sua filha e, caso não obtivesse aprovação, ele refazia os arranjos para concluir apenas quando o conteúdo agradasse a menina. Nesse tempo, o musicista já acreditava que “[...] o uso de palavras complicadas podia ser decisivo para a acolhida de uma música infantil” (BRYAN, 2010¹³).

Para Toquinho, “Os saltimbancos” (BARDOTTI; BACALOV, 1997) é um dos melhores trabalhos já produzidos no país para essa faixa etária. O musical, gravado por Chico Buarque, Nara Leão, Vinicius de Moraes e Miúcha e inspirado na obra literária “Os músicos de Bremen”, uma adaptação formulada pelos irmãos Grimm, adere a uma linguagem musical simples, bem estruturada, direta e objetiva, que possibilita a compreensão e o interesse por parte das crianças.

¹² Márcio de Camillo nos informa acerca de suas conversas com Manoel de Barros, concernente ao conteúdo que lhe foi permitido compor junto à obra do poeta. Uma entrevista nos foi concedida via telefone, em 24 de janeiro de 2020, e outra, de caráter pessoal e informal, foi realizada em um dos intervalos de seu show Crianças, em 17 e 18 de outubro de 2019, no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, na cidade de Campo Grande – MS. A transcrição está tal qual foi pronunciada, com todas as ênfases e pontuações (MUNIZ, 2021).

¹³ - BRYAN, Guilherme. Canções para Crianças. Revista: Música e Linguagem. www.revistalingua.com.br. Editora Segmento, EAN: 7898932881 47 6, Rio de Janeiro, 2010

As palavras devem ser, preferencialmente, compreensíveis aos jovens e conter uma sonoridade que favoreça a conjugação da letra com a melodia.

Tatit (2010, p. 34), no entanto, diverge das ponderações de Toquinho, ao considerar que não há razão para não utilizar, com as crianças, um vocabulário que não integra suas práticas cotidianas. O mesmo autor entende que é preciso estudar as diferentes preferências manifestadas pelo público infantil em cada faixa etária (TATIT¹⁴), sendo essa mais uma opinião polêmica no meio artístico. A esse respeito, Zinsked (2010, p. 31) defende que “[...] há crianças que nadam no fundo e adultos que nadam no raso”.

A ausência de trabalhos de análise semiótica acerca da canção, do ritmo, da melodia ou da apreensão do sentido por meio de aspectos sonoros e timbrísticos voltados ao universo infantil se concretiza à medida em que se observa que as análises se concentram em textos verbais, letras e/ou questões voltadas ao discurso publicitário, do qual destacamos as campanhas direcionadas à venda de CDs infantis, por exemplo, ficando ausente desse contexto a análise do texto musical infantil, objeto de interesse nosso (MATTE, 2003).

1.3 Álbum *Crianças*

Segundo Mafra (2019, p. 6), uma das problemáticas fundamentais que envolvem o álbum de canções se referem a dimensão da sua extensividade. Ainda segundo o autor (2019, p. 6), essa problemática ainda se destaca, por ser o álbum considerado muitas vezes, a extensão de um só disco. Consideramos o Álbum *Crianças* como uma totalidade de sentido.

O conceito de álbum no mundo dos que produzem a arte do som é de “lugar comum”. Críticos e artistas concordam em que não há um consenso sobre o que se conceitua de fato “álbum”. Tomamos como base a definição estabelecida por Mafra, (2019, p. 14) ao retomar o conceito colhido do dicionário “online Merriam Webster. O verbete *concept* álbum” apresenta a seguinte definição: “uma coleção de canções sobre um tema ou história específicos” (CONCEPT ALBUM, 2018; tradução do autor). Dentre a consulta efetuada pelo autor em vários dicionários, dentre eles o *Concise dictionary of popular culture*, acrescenta-se à definição anterior: “álbum musical com enredo ou tema (filosófico, político, social ou satírico) ou construído para a música. Na semiótica, o autor afirma ser possível compreender traços comuns nos discos por serem

¹⁴ TATIT Luiz https://youtu.be/L-_ILOPab-o. Gravação: Composição de música é um desafio para os poetas. MPB na USP em 24.02.2017

reconhecidos como conceituais “os que se dá em discurso, ou seja, iterações em seu conteúdo verbal sejam em recorrências presentes no plano da expressão”. Segundo Mafra, (2019, 15) “o conteúdo verbal, um mesmo conjunto de atores ou de elementos figurativos e temáticos pode aparecer em todas as canções, ou ao menos em algumas delas”. O autor acrescenta que o tema é álbum conceitual e “desbragadamente livre”, (MAFRA, 2019, p. 14-15)

Para apresentação do álbum *Crianceiras*, objeto de nosso estudo, retomamos a conversa informal¹⁵, na qual o compositor Márcio de Camillo tece pontuações a respeito da obra, as quais achamos necessárias para a autenticidade da análise que empreendemos. Na transcrição, optamos pela escrita. Em função de não caberem para o fato as especificidades das regras gramaticais formais, optamos por não utilizar um modelo, tal como o desenvolvido pelos pesquisadores do NURC – Projeto Norma Linguística Urbana Culta.¹⁶ Na sequência, apresentamos a transcrição da conversa informal obtida com Márcio de Camillo, com observações pontuadas pelo compositor em torno de sua experiência na construção do Espetáculo *Crianceiras*, assim como, também, pequenas lembranças que o cancionista guarda dos diálogos com Manoel de Barros:

Bem, os critérios. Bem, primeiro eu identifiquei o som da palavra, por trás da poesia, tem uma sonoridade. O Manoel de Barros, ele percebia isso muito. Ele pensava, ele escrevia, também, pensando no som da palavra, e isso é visível quando você vê a poesia dele. Por exemplo, quando o Chico Buarque musicou Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto, ele conseguiu identificar esse som que a poesia traz. E isso, eu fiz, também, mas de uma forma empírica, porque quando eu musicuei a obra eu não tinha esse conhecimento (CAMILLO, 2020)¹⁷

Márcio de Camillo concorda com o autor dos poemas no que se refere à sonoridade das palavras. O poeta referia-se à construção da poesia como o “[...] belo trabalhado, uma artesanaria” (BARROS, 1916-2014). Os sons, por sua vez, são trabalhados em arte cifrada, melodias dedilhadas nas cordas de violão, canções infantis, brincadeiras dialogadas sobre poesia. Márcio

¹⁵ Márcio de Camillo, nos informa acerca de suas conversas com Manoel de Barros, concernente ao conteúdo que lhe foi permitido compor junto à obra do poeta. Uma entrevista nos foi concedida via telefone, em 24 de janeiro de 2020, e outra, de caráter pessoal e informal, foi realizada em um dos intervalos de seu show *Crianceiras*, em 17 e 18 de outubro de 2019, no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, na cidade de Campo Grande – MS. A transcrição está tal qual foi pronunciada, com todas as ênfases e pontuações (MUNIZ, 2021).

¹⁶ As ações do Projeto Norma Linguística Urbana Culta – RJ estão disponíveis em: < <https://nurcrj.letras.ufrj.br/home.htm>>. Acesso em: março. 2021.

¹⁷ Márcio de Camillo nos informa acerca de suas conversas com Manoel de Barros, concernente ao conteúdo que lhe foi permitido compor junto à obra do poeta. Uma entrevista nos foi concedida via telefone, em 24 de janeiro de 2020, e outra, de caráter pessoal e informal, foi realizada em um dos intervalos de seu show *Crianceiras*, em 17 e 18 de outubro de 2019, no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, na cidade de Campo Grande – MS. A transcrição está tal qual foi pronunciada, com todas as ênfases e pontuações (MUNIZ, 2021).

de Camillo cria nas concretudes mnemônicas de Manoel de Barros, por meio dos sons das palavras que são a matéria sonora, geradora das asas que cantam. Márcio diz que compõe com base em sua prática de compor. Além disso, no tempo das composições, ignorava as teorias que regulam a relação entre sonoridade musical e letra.

A fala de Márcio de Camillo, concedida para este trabalho, condiz com a de Tatit, semioticista da Universidade de São Paulo (USP), por observar a concordância entre o compositor empírico e o compositor teórico, na gravação dos dois compositores contemporâneos de Manoel de Barros. As observações do pesquisador da USP constam na gravação liberada pelo canal da instituição¹⁸.

É em tal ponto que os dois compositores se complementam, como podemos ver a seguir:

Eu fui musicando a poesia como eu coloco a melodia em cima de uma letra, que eu faço, ou um outro compositor que faz comigo a canção. Mas isso, também, não tem muita ordem, porque é uma coisa muito de sentimento, de ver para onde está indo o som da palavra, a melodia é a única coisa, é não deslocar a sílaba tônica, tem que ter muito cuidado com isso senão as palavras perdem o sentido (CAMILLO, 2020¹⁹).

Além disso, a tonicidade é a preocupação dos dois compositores:

O outro critério foi identificar os personagens. Porque a criança, também, tem que se identificar com a história e por exemplo ela tem que desenhar a história. É nada como desenhar o personagem dessa história. Então eu fui atrás dos personagens: Bernardo, Caranguejo Se Achante, Sabastião, Sombra Boa. Na verdade, tem um protagonista que é o Sombra Boa, também, dois coadjuvantes que é a Maria e a Ramela, que é a cadela que leva o bilhete no pescoço num átimo para a Maria (CAMILLO, 2020²⁰).

Ainda, Camillo (2012²¹) discorre que:

¹⁸ Disponível em: <https://youtu.be/L-_ILOPab-o>. Acesso em: 24 fev. 2017.

¹⁹ Márcio de Camillo nos informa acerca de suas conversas com Manoel de Barros, concernente ao conteúdo que lhe foi permitido compor junto à obra do poeta. Uma entrevista nos foi concedida via telefone, em 24 de janeiro de 2020, e outra, de caráter pessoal e informal, foi realizada em um dos intervalos de seu show Crianças, em 17 e 18 de outubro de 2019, no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, na cidade de Campo Grande – MS. A transcrição está tal qual foi pronunciada, com todas as ênfases e pontuações (MUNIZ, 2021).

²⁰ Márcio de Camillo nos informa acerca de suas conversas com Manoel de Barros, concernente ao conteúdo que lhe foi permitido compor junto à obra do poeta. Uma entrevista nos foi concedida via telefone, em 24 de janeiro de 2020, e outra, de caráter pessoal e informal, foi realizada em um dos intervalos de seu show Crianças, em 17 e 18 de outubro de 2019, no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, na cidade de Campo Grande – MS. A transcrição está tal qual foi pronunciada, com todas as ênfases e pontuações (MUNIZ, 2021).

²¹ <http://crianceiras.com.br/manoel-de-barros>. Em 23.03.2021

Em nem um momento, por exemplo, em nem um momento, por exemplo, eu me preocupei com uma palavra, que a criança não pudesse entender. Toda criança nasce poeta, mesmo os neologismos do Manoel a criança consegue entender. O Manoel é realmente o poeta das crianças. Na minha opinião e de muitas pessoas. E na feitura do CD, eu pensei, também, em variar ritmos, para mostrar um Brasil interior de uma maneira²²

Os ritmos, então, são uma das preocupações do roteirista do espetáculo. Consideramos que o ritmo é umas das prerrogativas de atenção por conter as marcações de tempo, executadas por estarem assentadas na sílaba tônica ou acento fônico na linguagem verbal. Junto a esses componentes verbais, adere-se o elemento de entoação, parte que interessa na fala do cancionista campo-grandense em função do entrelaçamento do componente semiótico, que permite novas leituras dentro do texto verbal (TATIT, 2019²³).

Na entrevista já citada da gravação da USP, o autor discorre que “[...] a melodia já tem elementos prosódicos que indicam o tema que deve ser abordado”²⁴. O tema na linguagem da música é o “motivo”, a ideia fragmentada geradora ou o conjunto de notas de uma composição, que dão um sentido musical, um ritmo. A partir da ideia musical, a composição é construída por meio de um tema/ideia ou recorrência, no qual se reconhece a característica de um estilo musical. Quando Camillo ressalta a preocupação que teve com as palavras na feitura do CD, ele assinala a necessidade de “[...] variar ritmos, para mostrar um Brasil interior de uma maneira” (CAMILLO, 2020²⁵).

Observamos, nesse trecho, que a preocupação do artista está em acordo com a resposta de Tatit à revista *Música e Linguagem* (2010), na qual ele aponta que a letra da canção infantil não deve ter só temas concernentes à vida infantil, como menções à natureza, aos animais e a brinquedos, por exemplo, mas deve abordar questões que conversem com a vivência infantil, independentemente de serem fáceis. Quando Camillo menciona seu percurso na feitura do CD, ele destaca o pensamento de “[...] variar ritmos, para mostrar um Brasil interior de uma maneira. O reconhecimento das variações rítmicas ou da recorrência, indicadas pelos dois cancionista, é o que possibilita a identificação da característica de um estilo musical.

22

23 Disponível no canal da USP: <https://www.youtube.com/watch?v=L-ILOPab-o>. Em 23.03.2021

24

25 Márcio de Camillo nos informa acerca de suas conversas com Manoel de Barros, concernente ao conteúdo que lhe foi permitido compor junto à obra do poeta. Uma entrevista nos foi concedida via telefone, em 24 de janeiro de 2020, e outra, de caráter pessoal e informal, foi realizada em um dos intervalos de seu show *Crianceiras*, em 17 e 18 de outubro de 2019, no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, na cidade de Campo Grande – MS. A transcrição está tal qual foi pronunciada, com todas as ênfases e pontuações (MUNIZ, 2021).

Na gravação do Canal USP²⁶, Tatit afirma que “[...] existe um padrão de criação de melodia e letra. O mais comum são os motivos recorrentes na melodia, normalmente a letra também, fica falando de conjugação do sujeito com o seu objeto”²⁷. Geralmente, esse padrão consiste nos refrãos.

A prerrogativa que Camillo utiliza para descrever como ele apreende o som sonorizado pela palavra falada está, portanto, em sintonia com a teoria semiótica de Tatit²⁸. Em relação às palavras cantadas, o autor afirma que elas possuem sons próprios. Tatit (2002) investiga a análise de letras de canção, onde se agrega elementos que explicam como compreender a “[...] apreensão empírica do ouvinte” quando há apreciação auditiva da música popular do estilo canção (TATIT, 2003, p. 07).

Figura 1 – Márcio de Camillo, autor das melodias do espetáculo *Crianceiras*



O projeto *Crianceiras* tem como objetivo referenciar a obra de Manoel de Barros por meio da música de Márcio de Camillo. Ele é realizado para estudantes da educação infantil, na forma de espetáculo cênico-musical.

O projeto *Crianceiras* nasceu do desejo de reverenciar a obra de Manoel de Barros, através de minha música. Ao mergulhar em sua obra, percebi o quanto era lúdico aquele universo de encantamento e descobertas, vividas pelo poeta em sua infância pantaneira. Assim, surgiu a ideia de musicar sua obra para o público infantil, criando uma ponte entre a poesia e a melodia, de forma que seus versos pudessem ser entoados como o canto dos passarinhos, e levados com o vento, sem direção (CAMILLO, 2012²⁹, s/p)

²⁶ Disponível no canal da USP: https://www.youtube.com/watch?v=L-_ILOPab-o. Em 23.03.2021

²⁷ Disponível no canal da USP: https://www.youtube.com/watch?v=L-_ILOPab-o. Em 23.03.2021

²⁸ Disponível no canal da USP: https://www.youtube.com/watch?v=L-_ILOPab-o. Em 23.03.2021

²⁹ Disponível em: <<http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/projetoescola>>. Acesso em: 23.03.2021

Na iniciativa, há o encontro de linguagens artísticas – a exemplo da literatura, da música, do teatro e do cinema de animação, por meio da tecnologia digital, de danças e da interação entre alunos de escolas públicas e os atores. Desse modo, a obra poética de MB (Manuel de Barros) e MC (Marcio de Camillo) vai à escola.

Além disso, o Espetáculo *Crianceiras* traz como proposta estética estimular a infância à observação da arte enquanto modo de despertar a criatividade e a sensibilidade. Para tanto, o musicista utiliza o mundo de ludicidade poética. A sonoridade das palavras, criada nas concretudes mnemônicas de Manoel de Barros, gera os sons trabalhados em arte cifrada, melodias dedilhadas no violão, canções infantis e brincadeiras dialogadas, as quais incitam a participação do público infantil. Todos os referidos recursos são inspirados nos poemas. Márcio de Camillo utiliza os sons das palavras, fazendo com que elas criem asas. De tal forma, a ludicidade inventada sobe no palco e sua obra auxilia na ligação entre a “[...] melodia e a poesia, e dá destaque para os sons das palavras, para que elas ressoem como o canto dos passarinhos, e sejam levados com o vento, sem direção”.³⁰ Márcio, portanto, atua de modo a encenar e, ao mesmo tempo, contracenar com as crianças na plateia. Semioticamente, o diálogo ocorre entre um destinador e seus destinatários (CAMILLO, 2012).

1.4 Raízes e Asas – Márcio de Camillo Encena no palco do *Crianceiras*: O artista e sua obra

Raízes e asas...é assim que procuro viver; e minha música nada mais é do que o reflexo disso
(CAMILLO, 2020)³¹.

Márcio de Camillo foi criado no Mato Grosso do Sul, espaço que compôs a base inicial do seu estilo musical. O cancionista já dividiu palcos e faixas musicais com Renato Teixeira, Zé Geraldo, Paulo Simões, Geraldo Roca, além de outros artistas de sua geração, como Rodrigo Sater, Jerry Espíndola, Marcelo Loureiro, Rodrigo Teixeira que, como ele, seguem construindo a história da música sul-mato-grossense. Sua carreira conta com oito *CDs* e um *DVD* veiculado nacionalmente pelo Canal Brasil. Logo após lançar o 4º *CD*, denominado “Me Deixar Levar”

³⁰ Márcio de Camillo nos informa acerca de suas conversas com Manoel de Barros, concernente ao conteúdo que lhe foi permitido compor junto à obra do poeta. Uma entrevista nos foi concedida via telefone, em 24 de janeiro de 2020, e outra, de caráter pessoal e informal, foi realizada em um dos intervalos de seu show *Crianceiras*, em 17 e 18 de outubro de 2019, no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, na cidade de Campo Grande – MS. A transcrição está tal qual foi pronunciada, com todas as ênfases e pontuações (MUNIZ, 2021).

(2008), Márcio de Camillo mudou-se para Barcelona, onde passou um ano de estudos, conexões e intercâmbio cultural. Ele também trabalhou em Portugal, país em que realizou um intercâmbio entre a viola caipira e a viola de arame, e tocou com vários músicos da região.

Sua experiência musical na Europa começou com um convite da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) em 2003 para o *Workshop Artists in Development*, em Salvador. De lá, seguiu pela primeira vez para a *Womex*, em Sevilha (ES). Depois dessas duas vivências, quando voltou ao Brasil, fundou a Associação de Músicos do Pantanal (AMP) e realizou importantes projetos socioculturais em prol da divulgação e da valorização da cultura local, especificamente na área da música. Dentre eles, destacam-se o “Nossa Escola, Nosso Canto” e o “Intervalo Musical”, ambos realizados pelas escolas públicas do estado de MS.

Já em 2010, Márcio uniu-se a dois de seus parceiros artísticos, Jerry Espíndola e Rodrigo Teixeira, e formou o trio “Hermanos Irmãos”, que dá continuidade à tradição da Moderna Música de Mato Grosso do Sul e enfatiza a influência sul-americana nesse território. Em 2011, lançaram o primeiro disco do grupo e, no ano de 2015, o segundo foi gravado no município de Assunção, com músicos da Argentina, do Paraguai, da Venezuela e do Brasil.

Camillo atuou, também, enquanto produtor cultural, à frente da *Criatto* Produções, e realizou importantes projetos em prol da cultura regional, a exemplo do *Violas do Brasil*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)-Rio (2004), que reuniu os principais violeiros do país; o *Gerações MS* (2006), um CD que congregou 28 nomes de três gerações da música estadual; e “*Música do Brasil Central*”, no CCBB-Rio (2011), retratando a identidade musical do Centro-Oeste brasileiro.

Além disso, o intérprete apresentou o programa “Meu Mato Grosso do Sul”, exibido pela TV Morena, afiliada à Rede Globo, de 2012 a 2015, cujo objetivo era expor ao telespectador a cena cultural local. A mais recente proposta de Márcio De Camillo é o CD “*Crianceiras*”, na qual o compositor musicou as poesias de Manoel de Barros, e o lançamento do CD *Crianceiras* Mario Quintana, ambos direcionados ao público infantil. A primeira obra se tornou espetáculo em 2012 e está circulando no Brasil desde então e a segunda está em fase de montagem, com previsão de estreia ainda no primeiro semestre de 2016.³²

³² 2016 *Crianceiras* Mario Quintana, na categoria de Melhor Álbum Infantil.

1.5 Poesia Em Teatro de Animação: *Crianças*

Inspirado nos escritos de Manoel de Barros, poeta eleito o mais lido na atualidade, Márcio de Camillo musicografou dez canções que tem como inspiração os poemas “*Bernardo*”, “*Sabastião*”, “*Caranguejo Se Achante*”, “*Sombra-Boa*”, “*Linhas tortas*”, “*O menino e o rio*”, “*O idioma das árvores*”, “*Um bem-te-vi*”, “*Os rios começam a dormir*” e “*O silêncio Branco*”. O cenário ganha as cores das “*iluminuras* da artista plástica Martha Barros”. A artista plástica Martha Barros, “*Carioca, com raízes em Campo Grande (MS), formada em Biblioteconomia, mas foi na pintura que encontrou sua verdadeira inspiração. Cursou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde obteve aulas com mestres como João Magalhães, Gianguido Bonfanti, Charles Watson, John Nicholson e Anna Bella Geiger. Suas coletivas foram no Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Goiânia e Mato Grosso do Sul. Assinou diversas capas de livros onde destacam: "Seu sexto sentido", de Belleruth Napastedk, "A flauta vertebral", de Luiz Roberto Nascimento Silva, e "O poder do fluxo", de Charlene Berlitz e Meg Lundstorm (Editora Rocco), e ainda, "Filandras", de Adélia Prado (Editora Record) e "O descobrimento do mundo", CD com texto de Clarice Lispector, na voz de Aracy Balabanian (Editora Luz da Cidade). Martha Barros é filha do poeta sul-mato-grossense Manoel de Barros. Martha herdou do pai o lirismo e o gosto pelas coisas pequenas, agrega suas preciosas ilustrações na obra do pai. A artista, busca a liberdade do imaginário e do inconsciente, tal como *Kandinsky, Paul Klee, Miró e Chagall*, porém, com caminhada no universo das artes visuais. Martha Barros, por meio de sua obra, influencia o mundo dos homens por meio do mundo dos animais e das plantas, em conjunção com a natureza pantaneira. Sua linguagem é construída artesanalmente. Busca a simplicidade que bebe na fonte do ser. “São imagens ignorantes do mundo moderno e de suas tecnologias, mas, ao mesmo tempo, totalmente carregadas da inocência, que é exatamente onde o ser busca as suas raízes”. Suas belíssimas “*iluminuras*”, utilizam diversos materiais com distintas texturas que são: papel tecidos, rendas trapos aplicados à técnica de tinta acrílica sobre tela onde se vê um trabalho singelo de cores e grafismos que nos remete ao rupestre. O arremesso ao rupestre dá-se pela exposição do primitivo estético inspirado em desenhos infantis, busca, por traços livres e fluidos”.*

³³ <http://marthabarros.com.br/sobre.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

As cenas gestuais que representam os animais e os bichos, por sua vez, são performances do grupo teatral de animação “Grupo Sobrevento”, cujo diretor é Luiz André *Cherubini*. Os atores interpretam Crianceiras, isto é, brincadeiras, ao som das cordas do compositor que dialogam com as imagens interativas projetadas em tela de vídeo no fundo do palco. As *iluminuras* de Martha Barros, na capa do CD, enriquecem e autenticam as análises quanto a figuratividade e a tematização, eis porque ela é citada.

Figura 2 – Capa e contracapa do CD *Crianceiras*, de Márcio de Camillo (2007-2009)



Fonte: Capa e contracapa CD *Crianceiras*. <http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/projetoescola>.

Esclarecemos, a presença da artista plástica em nossa dissertação no campo da tematização e da figurativizada por duas razões: a primeira por ilustrar as cenas revisitadas por Manoel de Barros na fazenda e atualizar para o poeta. A segunda, por serem a figuratividade e a tematização que atualizam e dão o sentido de veracidade à obra recriada por Márcio de Camillo na forma canção infantil. Entretanto, esclarecemos que não temos como objetivo analisar a linguagem das “artes visuais” da referida artista. Destacamos, para fins de ilustração, a presença das ilustrações, abaixo:

Figura 3 – Crônicas do pássaro de corda



Fonte: Crônica do pássaro de corda - 140cm x 80cm – 2018. <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm4.2020>

Figura 4 – Origens do som



Fonte: Origens do som - 97cm x 64cm – 2013 - <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>

As cores contidas nas imagens rupestres mostram as estações do ano, que incandesce de amarelo quando o sol escaldante da região Centro-Oeste torna as paisagens secas, tórridas. Em outros momentos, tal coloração se mescla ao marrom, remetendo-nos à terra que guarda diferentes tonalidades dos verdes presentes nas estações em que a natureza está repleta de vida. O azul, por sua vez, pode representar o céu límpido das estiagens, em que quase não se veem nuvens, e o branco, nas mudanças de estações, enfeitado com desenhos semelhantes a algodão.

As telas exibem rios inventados, passarinhos, árvores, cachorros, borboletas, garças, pererecas, jacarés, figuras humanas, trabalhadores da área rural, a ausência da presença infantil, o silêncio, e os elementos presentes, regularmente, no chão. As imagens, portanto, compõem o

cenário do espetáculo, e os actantes humanos se revestem de animais, seja doméstico, como o cachorro *Ramela*, seja selvagem, como o jacaré.

Ressaltamos, no entanto, a visualização da globalidade do trabalho do letrista e compositor, Márcio de Camillo, quanto ao uso dos recursos da tecnologia, para o cinema de animação usado em nível de espetáculo, por meio da presença de diversas linguagens. O responsável pela movimentação das telas no fundo do palco da versão em espetáculo, é o *Adobe After Effects*, por meio das quais contracenam com o ator/compositor, o que amplia os significados das memórias do poeta. Assim, o espetáculo é uma brincadeira sincrética e artisticamente trabalhada pelo produtor, as quais, devido aos seus objetivos e dimensões do trabalho, não abordaremos na presente dissertação.

1.6 A Infância Brinca e Canta Poesias

O espetáculo *Crianceiras* é musical cênico ou poesia encenada. Ele movimenta as iluminuras de Martha Barros com atores, cantores e instrumentistas, os quais representam o cenário rural em que a tecnologia é mobilizada pela imaginação por meio das canções infantis. A influência de Manoel de Barros e da região pantaneira de Corumbá, no MS, auxilia na movimentação e na escolha de som e cores, materializando, assim, as brincadeiras de criança a partir das poesias.

Dessa forma, o espetáculo *Crianceiras* é a reunião dos poemas musicados por Márcio de Camillo, mas a referida completude não é o objeto desta dissertação. Isso porque a análise de tal totalidade compreenderia o período de montagens do cenário, de facção de material didático, de roteirização das cenas, de manuseamento dos instrumentos musicais, de gravações de audiovisuais, de composição dos arranjos e cifras dos álbuns, dentre outros elementos

Figura 5 – Espetáculo *Crianceiras*



Fonte: acervo pessoal de Márcio de Camillo.

Além disso, entendemos que Márcio de Camillo é um “eu” narrador, pois conta o poema na forma de história infanto-juvenil e monta uma apresentação textual, visual, teatral e sonora. É o “eu” narrador porque, no espetáculo, há momentos com entoação falada, dialogada e acompanhada por acordes dedilhados no violão pelo próprio cantor.

Apesar de não analisar todas as camadas que compõem o espetáculo, não ignoramos que observar a obra completa é focalizar as ligações condizentes a outras linguagens em funcionamento, a exemplo da instrumental musical, do corpo teatral, dos recursos tecnológicos utilizados para a movimentação do tema, das figuratividades retiradas das obras plásticas da artista Martha Barros, e do trabalho com cores, iluminação e figurino.

1.7 Um Voo Fora da Asa: Manoel De Barros³⁴– Só a Poesia é Verdadeira

Poesia é voar fora da asa (CAMILLO 2020).

No especial produzido em 2008, reprisado pela TV Morena³⁵ em dezembro de 2019, é veiculado o programa em comemoração aos cem anos de Manoel de Barros. A narração, feita em tom de poesia, pontua traços marcantes da personalidade do poeta, que marcam sua presença na poesia e cultura sul mato-grossense. Tendo isso em vista, selecionamos algumas falas de cada participante da homenagem, as quais caracterizam as narrativas do estilo biografia. A respeito, o

³⁴ Manoel Wenceslau Leite de Barros, nasceu em Cuiabá MT, no dia 19 de dezembro de 1916. Filho de João Wenceslau Barros e de Alice Pompeu Leite de Barros, viveu a infância na fazenda da família localizada no Pantanal, na região de Corumbá, em Mato Grosso do Sul. É, poeta das paisagens e habitantes do ambiente pantaneiro, seus versos ricos de elementos retirados dos ambientes rurais e regionais que se conjuga com considerações existenciais de uma espécie de surrealismo pantaneiro, portanto Manoel de Barros é um poeta contemporâneo. Estudou em colégio interno em Campo Grande MS. Foi na sua adolescência, na época do colégio interno que escreveu as primeiras poesias. Sua carreira literária teve início em 1937, quando publicou o primeiro livro de poesias: “Poemas Concebidos Sem Pecados”. Formou-se advogado em Universidade do Rio de Janeiro em 1941. Conhecia e tinha afinidades com a poesia modernista francesa. No ano de 1960 assumiu a fazenda do pai no Pantanal. Em 1980 recebeu o prêmio “Jabuti” com o livro “O guardador de Águas” (1989). Suas obras possuem a característica da espontaneidade, extraia seus versos da espontaneidade em relação a natureza pantaneira e à infância. Seus poemas são realistas, composto pelos elementos que compunham o seu entorno rupestre. Cultivava o humor irônico e debochado do seu “eu me eremito”, criava e recriava palavras do linguajar pantaneiro, do homem rural, inventava verbos que o tornou um neolinguista. Manoel de Barros casou-se com Stella Barros em 1947, juntos tiveram três filhos: Pedro, João e Martha. Os últimos anos de sua vida residiu na região central de Campo Grande. Aos 97 anos, Manoel de Barros, aos treze dias do mês de novembro de 2014, falece em decorrência de uma cirurgia de desobstrução do intestino, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Sua esposa, Stella Barros falece em 18 de dezembro de 2020, de causas naturais aos 99 anos.

³⁵ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

escritor afirma que as personalidades viram passarinhos, mas a obra continua a fincar raízes em suas “*inutilizas*” (TV- MORENA MS)³⁶

A mestre em educação, Cristina Campo, em seu turno, discorre que a infância do poeta “[...] foi de uma solidão feliz, uma idade de ouro, o pantanal como um paraíso”³⁷. O bisneto do autor, com oito anos no período da entrevista, relata que o “[...] avô dava grandeza ao abandono”³⁸. Podemos concordar com Cristina Campo, no que se refere a infância feliz, por haver sinais de estados eufóricos em momentos retratados em suas poesias, tanto que a obra que dissertamos denomina-se *Crianceiras*. Mas questionamos sobre esse estado “solidão feliz”, por ficar eminente nas análises que fazemos que o estado de solidão está acentuado nas canções que analisamos, além disso, observamos esse estado de isolamento em outras poesias também. Essas características encontram-se pontuadas nas análises de Martins e Batistote (2015) ao analisarem a poesia *O menino e o rio*.

Segundo Neli Naban ³⁹, no que concerne aos destinadores das histórias do escritor, “[...] nós identificamos como sendo o próprio poeta resgatando sua infância, refletindo sobre a vida de uma forma tão singela e tão profunda”⁴⁰. Ainda, a linguista ressalta que a metalinguagem e os neologismos são um traço forte na poesia de Manoel de Barros, sendo as próprias palavras o instrumento de brincadeira de um menino “[...] ligado em despropósitos”⁴¹.

No tocante a essa discussão, a pesquisadora destaca que “[...] o trabalho do autor era a criação de poemas. Ele fazia isto religiosamente, diariamente. Buscava a harmonia das palavras, dizia que não era inspiração, que poesia era o belo trabalhado, uma artesanaria”⁴².

Em contrapartida, de acordo com o poeta sul-mato-grossense embora sua obra seja “[...] uma exploração da minha infância”⁴³, “[...] o poeta não conta o que acontece de fato. Ele cria para

³⁶ Em especial, produzido em 2008, reprisado pela TV Morena em dezembro de 2019, é veiculado o programa cem anos de Manoel de Barros. Em Campo Grande MS - Parte 1 <https://globoplay.globo.com/v/8182979/> 21/12/2019

³⁷ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

³⁸ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

³⁹ Em especial, produzido em 2008, reprisado pela TV Morena em dezembro de 2019, é veiculado o programa cem anos de Manoel de Barros. Em Campo Grande MS - Parte 1 <https://globoplay.globo.com/v/8182979/> 21/12/2019

⁴⁰ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019

⁴¹ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019

⁴² Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019

⁴³ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

que seja uma palavra sonhadora”⁴⁴. Manoel possibilita, também, que seu leitor o identifique como um linguista, escolhendo cada palavra para que o leitor observe sua vivência em perfeita simbiose com as letras, quando expressa que “as palavras eram livres de gramáticas e podiam ficar em qualquer posição. Por forma que o menino podia inaugurar. Podia dar às pedras a costumes de flor. Podia dar ao canto formato de sol”⁴⁵. De tal modo, o autor desestabiliza os significados já convencionados sobre um objeto, apontando que se utiliza de diferentes funcionamentos da língua.

Assim, ele, o menino, pode “inaugurar”, ou seja, denominar, por meio da imaginação, os elementos que o cercam. Do ponto de vista linguístico, seus textos, em sua maioria, não têm vírgula. As pausas retóricas são inscritas por meio da interrupção do escrito e da inserção da continuidade na frase da linha seguinte, a qual se infere que seja a complementação do que estava sendo dito. Por vezes, a utilização de letra minúscula em início de período confirma a liberdade aplicada em suas obras.

Atrelada ao escrito, a sensibilidade do cancionista Camillo empresta movimento às letras no palco do “Crianças”. Com os acréscimos da canção, o simulacro propicia veracidade para que, por meio da abstração, a criança apreenda a poesia como um todo.

Em registro audiovisual, a historiadora Maysa A. Leite de Barros, nora de Manoel de Barros, afirma que, em sua rotina, ele escrevia em seu escritório, e ninguém podia interrompê-lo no período em que permanecia no cômodo desenvolvendo aquilo que ela denomina de poesia das sutilezas. Na narração do vídeo, ela descreve parte do trabalho do poeta, discorrendo que

[...] o universo infantil está muito presente em seus livros. Crianças fazem algazaras em suas poesias, surgem nas ruas e ladeiras de Corumbá, onde o poeta viveu sua primeira infância, o menino que desafia os pesquisadores a querer saber quem são os personagens que transitam em seus versos⁴⁶.

Já para Henrique Medeiros, presidente da Academia de Letras de MS, o escritor “[...] ultrapassa os regionalismos, ele não é um poeta pantaneiro, ele é um poeta do mundo. É um poeta que voa, cria palavras na tentativa de traduzir o ser humano”. Márcio de Camillo, também presente

⁴⁴ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁵ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁶ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019

no especial dos cem anos de Manoel de Barros, parafraseia o poeta, quando reitera que “tudo o que não invento é falso”.

A linguagem das obras do escritor sul-mato-grossense foi composta por palavras do uso cotidiano do pantaneiro, marcando o estilo do homem do interior, que trabalha na lida com os animais em uma fazenda – como em “ramela”, “ingazeiro”, “*arãquã*”, “sáurios”, “palha”, “avoou”, “*arta*”, “*achante*” e “*preguntava*”. O peão, ou caboclo, como são chamados esses sertanejos, utilizam a ênfase em algumas sílabas tônicas, o que pode sinalizar força, coragem e capacidade de exercer determinada função. Em *Sabastião*, por exemplo, a letra “a” assume o lugar do “e” em “*Sabastião*”, provocando uma tensão maior no “Sa”, movimento usual na comunicação dos trabalhadores da zona rural de Mato Grosso do Sul.

Essa observação tem como base a experiência das pesquisadoras, criadas até os nove anos de idade nos ambientes interioranos do estado que deram origem aos poemas do poeta. Nas inflexões referidas, a ênfase em uma sílaba imprime a característica de homem forte e da terra.

Como discutido anteriormente, a escrita de Manoel de Barros contém neologismos advindos da reprodução tardia das lembranças de sua juventude junto aos elementos da terra, como palavras relativas ao mato, às árvores, aos rios, aos passarinhos, aos bichos rastejantes etc. Outro exemplar dessa criação é a expressão “se achante”, que, reunida com as demais, indica a consciência das peculiaridades da fala local. O poeta é considerado, portanto, um criador de palavras novas, ou seja, um neolinguista.

1.8 *Aprendimentos*⁴⁷: a memória do poeta como simulacro

Almeida (2009), semioticista da USP, coordena pesquisas que elucidam os enigmas da memória pelo viés da poesia, para coordenar a forma como a narração sobre fatos ocorridos em um tempo longínquo pode ser exercida, sendo que esse tempo não pode ser abordado com fidelidade pelo poeta. Por ser no momento das narrativas, o momento em que o autor atualiza suas memórias, a autora afirma que o autor narra a partir daquilo que sua memória seleciona, isto é, apenas aquilo que ele deseja se lembrar (ALMEIDA, 2009). Desse modo, não é a realidade, mas um simulacro que se atinge, tendo em vista que ele é a vontade do que se desejava ter vivido “naquele” passado, e não a versão real.

⁴⁷ As palavras em itálico indicam os neologismos do poeta. Disponível em: <<https://blog.poemese.com/Site>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

Ratificamos as assertivas de Almeida (2009) por entendermos que há, nas memórias, a possibilidade das opções. Nesse sentido, Manoel de Barros seleciona, escolhe o lado lúdico das lembranças, das *Crianças*. O autor conta sua disjunção com o ambiente rural como “algo” que aprisiona (BARROS⁴⁸). Seus versos têm, regularmente, expressões direcionadas ao desejo de uma transformação para um estado de liberdade.

O meio de aferição do sentido manifestado pelo enunciatário infantil durante um espetáculo, em que seu imaginário vivencia a ordem proposta pelo roteiro em cena acompanhado da canção que descreve os acontecimentos do discurso de forma lúdica, faz da poesia uma brincadeira de criança. Os conteúdos emotivos contidos na melodia, na letra, nas imagens, nas encenações, nas entoações e nas interpretações gestuais do elenco do teatro cantado despertam no ouvinte infantil as percepções e os sentimentos produzidos pelo real, porque é esse o objetivo do artista: levar o público a recriar as cenas por meio da percepção do espaço em que as histórias ocorreram. O tempo, movido para o presente a fim de simular um aqui e um agora, alcança o intento de emocionar, em função de movimentar conteúdos que acordam os órgãos sensoriais da juventude, pela sensação de pertencimento àquele local.

Assim, o espetáculo é a parte final de um discurso musical que está no plano da expressão, e nele desfilam juntas letras e notas, em movimentos tensivos propositais e enfáticos, metodicamente estudados para ocasionar o efeito que se deseja, ou seja, um resultado estético que recompense o esforço investido na criação do conjunto. O ator-cantor insere o enunciatário no contexto do discurso.

As camadas que compõem a apresentação, em seu plano de conteúdo, no qual se reúnem as emoções e os afetos, modulam, a cada interpretação, uma antecipação na melodia, um pequeno atraso, uma breve interrupção, uma retomada relevante, em suma, todas as etapas encenadas pelo intérprete. Isso ocorre pela própria natureza do discurso, na dramatização de uma tendência temporal e espacial, em que o simulacro desloca o enunciatário criança para o ambiente da fazenda, em meio a bichos, rios e pássaros.

O referido afastamento remete a criança a um local que poderia lhe parecer impossível pertencer, através da brincadeira. O cenário, colocado no palco por meio dos recursos tecnológicos, transforma-se no pantanal embicharado, lugar em que a história se desenvolve. Dessa forma, mesmo que de modo abstrato, a criança compreende o texto encenado, fazendo com

⁴⁸ Especial Manoel de Barros - Parte 1. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8182979/>>. Acesso em: 21 dez. 2019

que o simulacro metodológico seja usado pelo enunciador enquanto recurso de apreensão dos significados, para que, após isso, as funções cognitivas ativadas, sobretudo as sensações de euforia, possibilitem a interpretação.

Como abordamos anteriormente, a proposta do espetáculo é buscar o poeta que existe em cada criança, ensejar a aproximação entre esses sujeitos e a natureza, despertar o lirismo pantaneiro, manifestar nas mensagens contidas em cada poema e abordar o cenário bucólico da vida na fazenda – os rios, os alagados, as árvores, as cores quentes do sol. Assim, a produção apresenta trechos de euforia junto à fauna e à flora, mas clama por movimento, por liberdade, em fragmentos esteticamente disfóricos.

A criança dos poemas formula seus brinquedos a partir dos elementos disponíveis ao seu redor, sem deixar de questionar, por exemplo, por que o jacaré anda no seco e nada nas águas? Por que a árvore fica sempre ali, plantada, imóvel, e não pode ir para outros campos para ser um arãquã e ver o sol amanhecer?

“Compondo o cenário, as *iluminuras* de Martha Barros representam passarinhos, garças, rios, árvores, que recriam os refolhos de suas memórias. De tal modo, as letras das canções, mesmo que de atrativas para as crianças, configuram-se como histórias que tematizam as questões do homem” (RUFINNO, 2008, p. 125), que, em conjunto com a natureza, constrói culturas resultantes em estéticas eufóricas e ou disfóricas.

Capítulo II

SEMIÓTICA E CANÇÃO INFANTIL: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2. Pressupostos Teóricos: Semiótica greimasiana

Em meio a tantas ancoragens linguísticas, a canção recebe um lugar especial. Temos, como base, os estudos de Tatit. O autor, ao inovar nas técnicas de análise da canção brasileira, inclui nas já existentes análises da grafia musical a análise do texto verbal e os elos de ligação com a linha melódica, inaugurando, entre outros estudos, a semiótica da canção. Sua teoria amplia os métodos analíticos da grafia musical em desdobramentos discursivos, visuais e sonoros. Nossa dissertação tem sua base fundamentada nas obras que desenvolvem análises em letras de canções.

O enfoque diferenciado permanece na estrutura das análises por meio das obras do semioticista que tornou a semântica estrutural em ciência do sentido: (GREIMAS, 1966; 1975, 1979, 1986, 2002). A ciência, inaugurada pelo semioticista lituano, continua na busca por desdobramentos para que se possa analisar os mais diversos objetos suscetíveis à análise. Utilizamos, para este trabalho, o percurso gerativo do sentido por meio dos níveis, fundamental, narrativo e discursivo.

Contemporaneamente, na segunda década do século XXI, há um elevado número de vertentes com suas raízes fincadas na linguística criada por Saussure. Seleccionamos autores que, por meio da teoria greimasiana, analisam objetos sincréticos, e reconhecem que o instrumental é adequado para realizarem tal empreendimento a partir de textos verbais, visuais, sonoros, dentre outros.

As investigações na área estão em contínua evolução. A semiose é resultado de dois planos, sendo que o primeiro corresponde à forma; e o segundo, à substância. As concepções de Hjelmslev possibilitaram a Greimas disjuntar com clareza a forma do conteúdo, o que resultou no estudo da significação.

Seleccionamos autores que analisam objetos sincréticos, e reconhecem que o instrumental é adequado para realizarem tal empreendimento a partir de textos verbais, visuais, sonoros, dentre outros.

Todos os estudiosos estão ancorados no percurso gerativo do sentido, perpassando desde os níveis mais simples aos mais complexos das materialidades. A palavra “sentido” pode designar algo que se sente e é usada com frequência por pesquisadores, linguistas e semioticistas

O que se pode notar desde já é esta ambiguidade inovadora: a produção do sentido só tem sentido se for à transformação do sentido dado; a produção do sentido é, por conseguinte, em si mesma, uma formação significativa, indiferente aos conteúdos que transformam. O sentido, enquanto forma de sentido, pode ser definido, então, como a possibilidade de transformação do sentido. [...] O sentido, portanto, não significa apenas as palavras que querem nos dizer, ele é também, uma direção, ou seja, na linguagem dos filósofos, uma intencionalidade e uma finalidade. [...] o sentido se identifica com o processo de atualização orientado que, como processo semiótico é pressuposto, e pressupõe um programa, virtual ou realizado. [...] o sentido para manifestar-se, pode tomar, ora a forma de um sistema, ora a de um processo, permanecendo único. [...] enriquece com novas possibilidades o campo operacional da semântica. [...] o sentido pode-se deslocar assim o tempo todo [...] porque existem recursos metasemióticos previsíveis para sua transposição: procedimentos de transcodificação vertical oferecem múltiplas possibilidades de explicitação e de implicação do sentido; procedimentos de transcodificação horizontal dão conta da dupla implicação dos processos e dos sistemas (GREIMAS, 1975, p. 17).

A grande preocupação dos estruturalistas, dos quais citamos Greimas, em “Semântica estrutural” (1966), é a forma como a psicologia distingue “sentido”, que seria a capacidade do indivíduo de discernir um conteúdo mental e definir um significado do material denominado de signo. Para *Guiraud* (1980), “[...] os sentidos são definidos pelo conjunto de relações entre uma palavra com outra palavra, dentro de um contexto e determinadas pelo sistema linguístico”.

Essas discussões ganham destaque devido à relevância de entendermos os significados de “sentido” e a que ele se refere, tendo em vista a denominação que compõe o objeto de nossa pesquisa.

É preciso destacar que a Semiótica surge das preocupações acerca do sentido e já constavam das inquietações desenvolvidas desde Platão e Aristóteles, e se tornaram objeto de profunda investigação no século XX. Ainda, a Semiótica é uma ciência com diferentes escolas e linhas de investigação. Dentre elas, está a dos americanos, com Charles Sanders Peirce (1839-1914), a dos russos, com Yuri Mikhailovich Lotman, do Departamento de Semiótica da Universidade de Tártu, e a dos franceses, cujo representante é Algirdas Julien Greimas, que orienta nossas discussões. A vertente greimasiana, estudada por linguistas e semioticistas brasileiros, a partir da década de sessenta, formula elementos necessários para sair do léxico e das pontuações apenas narrativas, para tornar-se guia em extrair sentidos dessas narrativas. Tatit (2002), por sua vez, desenvolve a teoria pelo viés da canção brasileira ou da música popular brasileira. O autor afirma que, por meio do percurso gerativo, a melodia manifesta o sentido (TATIT, 2002, p. 17). Em suas reiterações, a melodia atinge o ouvinte, fazendo com que ele perceba a proposta do enunciador e desperte a sensibilidade. A inscrição da semiótica francesa

enquanto ciência do sentido ocorre em 1966, quando Greimas conclui a obra *Semântica Estrutural*. Em tal período, já haviam sido desenvolvidos os estudos de Saussure, que instituiu a linguística como ciência. Na sequência, Hjelmslev, na esteira dos pensamentos saussurianos, complementa as pesquisas sobre a semiologia, e sua colaboração consiste na assertiva de que a Semiótica pertence a uma metassemiótica que tem como geratriz a semiologia. “Todo conjunto significativo, tratado pela teoria semiótica, torna-se uma semiótica” (GREIMAS, 1979, p. 413). Adendo, faz referência ao autor das ciências, semiologia e semântica estrutural (SAUSSURE, 1857-1913 e GREIMAS, 1979, Pp 413). Na sequência, Hjelmslev investiga os planos do conteúdo e da expressão, e afirma que ambos possuem forma e substância. Greimas, em seu turno, vê nessa divisão a forma do conteúdo, e desenvolve a ciência do significado, por meio da metodologia do quadrado semiótico, que forma o percurso gerativo do sentido, cuja comprovação dos opostos em cada texto é apontada fisicamente.

Greimas é a base que fundamenta todas as obras estudadas. O semiólogo lituano compreende que a semiótica inaugurada por ele é uma construção coletiva e contínua, trazida aos círculos de estudos por nomes como: Saussure (1857-1913), Hjelmslev (1899-1965), Benveniste (1902-1976), entre outros. Sendo a semântica estrutural a primogênita a apresentar estrutura capaz de fazer da busca iniciada em Saussure por encontrar significados, o criador da Semiótica francesa estabelece os parâmetros da ciência do sentido. Por meio da Semiótica, ancoramos nossa dissertação para disjuntar do texto cancional o sentido na canção infantil.

A semiótica francesa, fundada por Greimas (1966), tem raiz na “teoria da linguagem” desenvolvida por Saussure (1857-1913). O conceito de língua para Greimas está firmado nas estruturas instituídas por Saussure. E a língua para Saussure “é uma instituição social”. Portanto, a semiótica da canção, desdobramento da semiótica greimasiana que desenvolvemos nesse projeto, tem origem na escola semiótica de Paris, sob os postulados de Greimas, e fundamentada na linguagem observando a distinção entre “teoria do signo e teoria do sentido” (BERTRAND, 2003, p. 14).

Greimas delimita os estudos da semiologia de Saussure em “[...] uma tipologia analítica dos sistemas de signos reduzida aos códigos de sinais de caráter informativo e referencial” (BERTRAND, 2003 p. 14). Instituídos esses novos valores de análise, “o sentido de valor é literalmente filtrado e selecionado pelo crivo conotativo de leitura, significações secundárias que na realidade ocupam o primeiro plano da comunicação” (BERTRAND, 2003 p. 14). Para Greimas, a ideologia, termo utilizado para conceituar significação utilizada na semiologia,

corresponde à imbricação das significações conceituais da disciplina semiologia que culminam na semiótica (BERTRAND, 2003, p. 14).

Greimas desenvolve a teoria do texto que tem por geratriz a semântica estrutural que desenvolve a teoria que explica o sentido. Anterior a Greimas, temos o pensamento de Hjelmslev, que separa o plano de expressão do plano de conteúdo, provando assim, ser possível a separação dos níveis para a análise. O objeto da semiótica é “[...] explicitar as estruturas significantes que modelam o discurso social e o discurso individual”. Bertrand (2003, p. 15) explica:

A linha divisória está aqui definida: a palavra ‘signo’ desapareceu; é que não se trata mais do signo, mas da significação. Não faltam metáforas para definir esse espaço próprio da intervenção da semiótica, difícil de nomear, pois escapa à percepção empírica: ‘O olhar semiótico recai sob a linha de flutuação do signo’ (P. Fabbri), ‘o signo é a parte emersa do iceberg do sentido’. Essas metáforas espaciais instalam a análise do sentido ‘sob’ o signo. Indicam assim a hipótese estrutural que está na base do método: seu objeto não é o signo, mas as relações estruturais, subjacentes e reconstruíveis, que produzem a significação.

Essa colocação de Bertrand (2003, p. 15) dá pistas de que não importa qual é a linguagem que está sendo manifestada, a preocupação é com o indivíduo que recebe a linguagem, como ele a recebe, como ela está disposta, e de que forma ele a compreende etc. Temos, assim, a questão do sentido em semiótica, que nasce da semiologia (SAUSSURE, 1857-1913). Logo, em seguida, a semiologia desenvolve-se em semiótica: francesa, americana e russa. Assim nasce o estudo do texto e não mais o da frase. Portanto, a partir dessa teoria, concebe-se que, para compreender a frase, é preciso compreender o texto. Segundo Barros (2005, p. 11), a Semiótica tem por objeto o texto, procura “[...] descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”.

A Semiótica francesa (GREIMAS, 1966) promove o desenvolvimento dos mais diversos objetos, abrindo, dessa forma, vertentes que favorecem novas leituras para a análise e apreensão do sentido do texto, independente da configuração oferecida por seu criador, seja ele: verbal, visual, oral ou musical.

Fontanille (2007, p. 22) faz um resumo da história da Semiótica francesa conceituando em dois momentos: em um primeiro momento, a semiótica francesa é descontínua, categórica e sistemática. Em um segundo momento, ela é contínua e de tensividade perseverante. Interessamos verificar o desdobramento do percurso gerativo em trabalhos posteriores à sua criação, ocorrida nos anos sessenta do século XX, e em como têm sido desdobradas suas vertentes,

particularmente a parte que trata de semiótica da canção, dentro da especificidade da canção infante juvenil.

Os postulados greimasianos sobre o percurso estabelecido buscam entender a estrutura elementar da significação, por meio de roteiro que estabelece o percurso gerativo do sentido. Em uma primeira proposta, o autor estabelece o que é continuidade e descontinuidade na linguística tradicional, sob a estrutura trabalhada anteriormente por Saussure de que a língua consiste em diferenças (GREIMAS, 1966, p. 27). Na segunda, discorre sobre a concepção da estrutura e, numa terceira proposta, sobre conjunção e disjunção, prosseguindo, em uma quarta proposta, sobre as estruturas elementares. Na quinta proposta, aborda os eixos semânticos, para, em seguida, tratar de forma e conteúdo. Cada uma dessas “classes” de conceituações busca entender o significado.

A autora de “A teoria semiótica do texto”, Barros (2005) afirma que a Semiótica dá conta de “[...] examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto” e complementa informando a necessidade de se examinar separadamente e prioritariamente o “plano do conteúdo”. A autora informa que o percurso gerativo do sentido tem por objetivo “[...] construir o sentido do texto”. Barros (2005) descreve, ainda, o percurso gerativo do sentido do texto verbal com análise de poema para exemplificar a aplicação do recurso metodológico de leitura, para depreender o sentido do poema “A história de uma gata”. A autora (2005) trabalha ancorada na semiótica greimasiana e afirma ter feito a opção por ser a semiótica francesa voltada à análise do texto. Em sua obra “A teoria Semiótica do texto”, ela desdobra o assunto em: “Noção sobre o texto e o percurso gerativo do sentido”, item em que se desenvolve um estudo sobre a sintaxe narrativa e discursiva e a semântica discursiva, por meio de análise de variados textos da literatura clássica.

O percurso gerativo do sentido é estudado como um caminho "linear" seguido de uma ordem de elementos que liga um nível de narrativa a outro nível, investido das instâncias intermediárias, (GREIMAS, 1979). De forma resumida, é um percurso que gera possibilidades de desenvolver um enunciado com coerência e estruturalmente compreensível. A teoria desenvolvida por Greimas (1966), na França, ganhou adeptos ao redor do mundo chegando ao Brasil por volta de 1960 (TATIT, 2002).

O percurso gerativo dos sentidos abrange, em cada um de seus níveis, um componente sintático e um semântico. O primeiro está ligado às questões de gramática, tem como parceira a morfologia e estuda a estrutura da sentença, enquanto o segundo explica os sentidos. É necessário

ressaltar que nosso trabalho consiste em buscar o sentido nas unidades que compõem as canções do álbum *Crianças*.

No primeiro nível ou nível que estrutura o PGS, temos a sintaxe fundamental, a qual envolve uma situação negativa contra uma de convicção, teoria fundamentada no quadrado semiótico e formulada em oposições e contradições. A sintaxe relaciona tais as regras e organiza a sucessão de eventos que vão sendo desdobrados para a construção do sentido e conceitua os elementos que formam a oração e que recebem os componentes semânticos. Esses elementos são denominados de dêixis, por serem “âncoras” para o ingresso de pessoas, do tempo e do espaço no discurso (FIORIN, 2009, p. 21).

As categorias semânticas na análise das canções, no nível fundamental, assim como a sintaxe fundamental, tratam das contrariedades.

O plano narrativo institui a categoria actancial, que consiste no desfilamento dos actantes que são os narradores ou com a função da narrativa, a qual marca a “[...] posição sintática no quadro narrativo geral” (TATIT, 2002, p. 21) e define a “[...] configuração modal” – o querer fazer/não saber fazer.

Greimas (1979) diz que narrativo ou sintagmático é o nível das práticas semióticas sociais, por ser constituído de ação, de poder prever, de manipulação. Temos, a seguir, a exposição das relações transitivas entre sujeito e objeto e entre destinador e destinatário onde Greimas representa como S^1 ; S^2 onde resulta um enunciado de estado entre $S^1O > SuOv$ como relação de junção. Outra representação é a de programa narrativo: $PN = F [S1 T (S2 > Ov)$. Sendo que para: $F =$ função; $T =$ Transformação; $S1 =$ sujeito do fazer; $S2 =$ sujeito de estado; $>$ Conjunção; $Ov =$ objeto de valor; Actantes: sujeito e objeto ($S; O -$ relação transitiva); Destinador e destinatário ($S1; S2 -$ relação comunicativa); Enunciado de estado (relação de junção: $S^1Ov; SuOv$).

Em um programa narrativo, que um enunciado de fazer rege enunciado de estado (transformação: $(S > S2 \wedge$ ou $U Ov)$, temos sintagma elementar. O percurso narrativo para Greimas é uma sequência de dependência e, ao mesmo tempo, de manipulação, competência, performance, sanção (papel actancial, ex: sujeito do querer). Observamos que Greimas explana o esquema narrativo, como portador de três percursos diferentes: a) O do sujeito que possui a competência e conseqüentemente a performance; b) do destinador manipulador que é quem redige o contrato fiduciário implícito no enredo; c) destinador julgador que ajusta o sujeito no decorrer do percurso.

A análise discursiva incumbe-se, sequencialmente, de perseguir e desvelar as marcas da enunciação no enunciado, por isso tais observações contextuais permanecem, em princípio, na dimensão da pausa ilustrativa. [...] nas tessituras narrativas. Para tanto, refizeram-se relações, (des)construíram-se nós, fio, por fio, nós desse tecido despojado e abstrato, que é a narrativa. Adentra-se, então, o discurso, em que se fortalecem os fios e o tecido recebe um investimento palpável, concreto e complexificado. [...] O enunciador [...] esconde-se tanto em percursos figurativos do maravilhoso, isto é, na antropomorfização de animais, num tempo perdido nos tempos, num espaço fluído, [...] como se esconde ele mesmo num narrador-observador bastante “ausente”. É como se o discurso se narrasse sozinho (DISCINI, 2001, p.123-124).

Greimas (1979) descreve o nível discursivo como um procedimento disposto em discurso em que há presença de uma semântica discursiva e uma sintaxe. A semântica discursiva cumpre o papel de preencher a distância entre sintaxe e semântica narrativa, e estas “constituem o nível de superfície das estruturas semióticas”. A forma como Greimas diz ser a constituição de um discurso são as operações de debreagem e embreagem que formam a sintaxe discursiva que liga à instância de enunciação. Ao se associar à instância de enunciação, ela se divide em três subcomponentes: actorialização, temporalização e espacialização, os quais empregam os atores do discurso.

Bertrand (2003, p. 29) afirma que, para se chegar ao nível discursivo, é necessário percorrer os dois níveis anteriores, por haver a necessidade de elementos que ligam um nível ao outro.

No que tange a enunciação discursiva, destacamos a categoria temporal. O tempo, segundo Fiorin (2001), é um fenômeno físico, natural e cósmico, a ciência que o estuda é a física e o faz sob medida do movimento antecedente e sucedente. O mesmo autor conceitua a memória como sendo objeto que determina o tempo e, conseqüentemente, a hierarquia das faculdades da alma, ligada ao corpo físico sob a égide do fluxo temporal. Nas discussões analisadas pelo autor sobre o tempo, é concluído que o “tempo pode ser medido”. Para Fiorin (2001), os conceitos teóricos de tempo estão apoiados nas definições do filósofo Agostinho (1989). Fixando a experiência do tempo por meio de signos, ele volta o seu interesse ao tempo linguístico.

Pensando no tempo como experiência humana temporal, o autor conclui em suas ponderações que “[...] não há vivência temporal fora do quadro sógnico gerado pela ação do espírito”. Agostinho diferencia a temporalização da aspectualização, chegando às denominações de concomitância vs não-concomitância e anterioridade vs. posteridade. O “nós” está no momento

da enunciação, mas sempre haverá três momentos, o presente, o passado e o futuro, de modo que todos deverão estar concomitantes com o presente ou o momento da enunciação. Essa temporalização descrita por Fiorin (2001, p. 139) está na linguagem em forma de discurso onde se narra as ações que é o simulacro das atitudes dos homens, dando margem para que o leitor possa identificar o que “é” o que “não é mais”, o que “ainda não é” e tudo o que pode estar presente na linguagem. A história ou estória narrada pode ser uma sucessão de acontecimentos, ou, antecipações, lembranças, instabilidades etc, que pode ser agregada a advérbios do sistema enunciativo da seguinte forma, conforme explicitado por Fiorin (2003, p. 174).

Sobre o tempo, precisamos situar o acontecimento em um tempo cronológico, linguístico e o tempo físico. Em pesquisa sobre o tempo musical, interessa-nos o tempo linguístico por estar ligado à língua; o tempo físico, por se relacionar às questões da sonoridade musical referindo somente a parâmetros; e o tempo cronológico, pelo fato de os poemas estarem vinculados às memórias de seu criador.

Analizamos o tempo presente por ser ele a vigorar como o momento em que ocorre o simulacro, a sonoridade materializada no “aqui” e no “agora” do espetáculo (BENVENISTE, 1974, p. 73), ou seja, quando alguém fala naturalmente instala-se um tempo, o “agora” conceituado por Fiorin (2003) como o momento da enunciação. O tempo da narração ocorre simultâneo ao tempo da enunciação, portanto os poemas de Manoel de Barros são narrados em um “agora” não identificado, mas que, no momento da narração, ele migra para o momento em que o narrador, Camillo se coloca no discurso. O tempo presente pertence ao discurso, e não ao tempo cronológico, o momento do espetáculo não é o mesmo tempo em que os poemas foram construídos. O tempo “agora” constitui ordem na categoria concomitância vs. concomitância. Os poemas musicados pertencem ao tempo linguístico coincidente ao presente.

Todos os aspectos temporais são evidenciados no enunciado. Mas “[...] é o tempo linguístico quem comanda as marcações” (FIORIN, 2003, p. 166). A ordenação como anterioridade, posteridade, concomitância vs. não-concomitância é marcada no texto pelo tempo linguístico denominado de temporalidade. Pode, segundo Fiorin (2003, p. 168), haver no texto as três ocorrências de tempo, MA; MR; ME. Mas o autor alerta para a dificuldade de identificar o momento da enunciação, já que o “[...] presente é uma abstração do espírito”. O momento em que Manoel de Barros escreve os poemas é uma referência para o momento da narração, momento da enunciação.

Fiorin (2003) afirma que o tempo presente marca as coincidências entre o momento de referência (MR) e o momento do acontecimento (MA) e que o tempo pretérito perfeito acentua a anterioridade entre o acontecimento e o MR. O autor acrescenta que o pretérito perfeito simples, no português, é usado tanto no pretérito composto como no pretérito perfeito. O futuro do presente simples não possui função temporal, só aspectual. (FIORIN, 2003, p. 168-169). Os subsistemas que demonstram concomitâncias aos tempos futuro do presente e pretérito perfeito 2 informam sobre as múltiplas transformações do pretérito em correlações com diferentes momentos de referência em narrações orais, indicando a relação de anterioridade com o pretérito mais que perfeito no momento de referência pretérita e esclarecendo sobre o futuro do pretérito em relação ao momento de referência. Os advérbios do sistema enunciativo se relacionam com subsistemas em relação à anterioridade, à concomitância e à posteridade. O método serve aos advérbios do sistema enuncivo da mesma forma (FIORIN, 2003).

Tatit, (2008, p. 12) infere na preocupação no grau de abstração que coloca o texto verbal em relação com a letra, e informa que os elementos que ligam os dois textos, o verbal e o cancional, são os elos entre um e o outro. Ao afirmar que o nível do discurso é o nível em que observamos a manifestação de todos os elementos em plena exposição artística, fica patente que a linha melódica como uma linha que torna imaginável as entoações melódicas. Assim, o ouvinte que não lê notas musicais, visualiza, auditivamente por meio das sílabas entoadas, que trazem os significados por meio de seus sentidos físicos e audiovisuais inerentes às individualidades orgânicas.

O texto cancional, assim como o texto verbal, possui todos os elementos de um discurso, o texto cancional os contém também. Ambos possuem as sequências que possibilitam ao PGS, como logística de leitura, retirar dos textos que delineiam e formam a fraseologia musical por meio da escrita melódica, como dos textos verbais. Os significados obtidos a partir da interpretação de que é possível construir para cada sílaba da notação musical uma sílaba da grafia verbal e/ou elementos correspondentes, esses valores carregam os afetos, e estes respondem pelos estados emotivos que são esclarecidos, no item em que tratamos das oscilações tensivas, responsáveis pela potencialização provocada pela tensão quando das emissões de notas em movimento melódico dentro da tessitura da escrita musical e ou gestual oral do intérprete. As notas que promovem tensões, são as notas que se movem, ora em movimento ascendente, ora em movimento descendente.

Esse movimento, responde pelos momentos tensivos na condução da linha melódica que busca o centro tonal. Na análise pelo PGS, acordamos que no movimento ascendente temos uma instabilidade, uma tensão no movimento descendente, temos um repouso, portanto uma resposta, uma conclusão. As notas que tensionam são “lidas” semioticamente como promotoras do esforço físico por uma emissão alterada do estado emotivo do intérprete, ao inserir, em seu som, o sentido traduzido por sílabas gramaticais que, unidas horizontalmente, formam a linha melódica da grafia musical.

Para inserirmos a categoria de pessoa, espaço e tempo em um enunciado, precisamos das dêixis que sustentam o texto, as quais são identificadas como embreadores/debreadores, a exemplo de verbos, substantivos, adjetivos, numerais, pronomes e objetos diretos. Eles permitem a visualização, na materialidade verbal, do ego, *hic et nunc* (eu, aqui e agora) como sistema gramatical que sustenta a função enunciativa, (FIORIN, 2003, p. 109).

A forma de dar vida ao tema amplia os sentidos do discurso. As imagens em movimento geram, isotopicamente, a leitura uniforme, com permissão à abstração transcendental do texto verbal para o texto figurativizado e permitem a análise das supressões fragmentadas do espetáculo global em cenas nucleares, no caso, a linha melódica, a letra e os componentes rítmicos. A figuratividade fica evidente pela “[...] correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos de expectadores que experimentam as emoções promovidas pelo conjunto das cenas cantadas. Por ser o nível discursivo mais superficial, é esse nível que dá, de fato, o sentido da leitura global do Espetáculo, proposto pelo enunciador” (BERTRAND, 2003, p. 29).

A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível: uma de suas formas é a mimeses. [...] permite considerar de maneira mais ampla os fenômenos semânticos e as realizações culturais que se ligam aos processos de figurativização (BERTRAND, 2003, p. 154).

O andamento, delimitador do tempo espacial, está contido dentro de um compasso na linha melódica, um sintagma, e é o início da tonicidade do eixo diafragmático, linha vertical que determina o ritmo. Assim, o espaço é o tempo percorrido dentro do compasso, extensividade equivalente na linguagem musical à imagem analisada neste trabalho (imagem 10), tem marcação de dois tempos. Os referidos andamentos e espacialidades estão em oposição à tonicidade e à temporalidade da linha diafragmática, em função de serem contados, também, os tempos, com as pontuações de tônica, mesmo que de modo distinto. Os dois eixos em contradição, portanto, são semânticos, porém suas análises promovem leituras diferentes. O eixo diafragmático e a harmonia

indicam, verticalmente, a tônica, a sílaba inicial de cada compasso, de cada frase e/ou ainda de cada aliteração, no caso do refrão.

Os primeiros opostos manifestados na linha melódica, nos sete compassos iniciais são isotópicos em função da responsabilidade pela interação entre os níveis estruturais da poesia e os elos que os ligam ao nível discursivo. Eles permitem que o nível discursivo interpretado na canção interaja com os outros níveis por estarem intercalados entre estímulos auditivos, vocais, visuais e instrumentais, aspectos que compõem o nível da expressão do texto sincrético (TATIT, 2008). Ainda em tal âmbito, o fraseado melódico aponta as oposições que promovem as alternâncias no andamento e as tonicidades regentes do sentido.

Nas notas melódicas dialógicas, uma unidade de entoação pergunta e espera a resposta que pode emergir na entoação seguinte ou não, mas sempre virá.

A forma de dar vida ao tema amplia os sentidos do discurso. As imagens em movimento geram, isotopicamente, a leitura uniforme, com permissão à abstração transcendental do texto verbal para o texto figurativizado e permitem a análise das supressões fragmentadas do álbum global em cenas nucleares, no caso, a linha melódica, a letra e os componentes rítmicos. A figuratividade fica evidente pela “[...] correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos de expectadores que experimentam as emoções promovidas pelo conjunto das cenas cantadas. Por ser o nível discursivo mais superficial, é esse nível que dá, de fato, o sentido da leitura global do espetáculo, proposto pelo enunciador” (BERTRAND, 2003, p. 29).

A figuratividade é, portanto, todo conteúdo de um sistema de representação verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em correlação com uma imagem significativa do mundo percebido, ocorre pela caricatura, representação e ou encenação do discurso. As formas de adequação usuais no mundo, como menciona o autor, é a arte da transmissão culturalmente moldada pelo uso da representação artística, recria-se o texto, manipula suas verdades, por simulação, para a conquista de efeitos de sentido diversificados. A figuratividade não é mera ornamentação das coisas.

A Semiótica Greimasiana está, dessa forma, constituída como teoria do sentido, caminha por diferentes rumos de investigação e, naturalmente, desdobra as atenções, permitindo acréscimos que são trazidos pelas investigações dos semioticistas atuais.

2.1 O tempo musical

No capítulo três da obra em que Tatit investiga os passos da semiótica tensiva, o pesquisador descobre que em 1949, na França, houve uma musicóloga/filósofa que desenvolveu estudos sobre os tempos musicais – *Le temps musical* – e que o fundador da semiótica tensiva, Claude Zilberberg, em 1999, havia “bebido da fonte” inspirada por *Gisèle Brelet*. Na descrição do tempo musical, realizada por *Gisèle Brelet* e retomada por Tatit, compreendemos que ela

[...] é um dispositivo formal para pensar a relação entre elementos contínuos e descontínuos, traduzindo diferenças sonoras em intensidades (“elãs” impulsos) que promovem retomadas incessantes de seus próprios temas e motivos, compondo, por fim, em outro nível, uma nova continuidade a que chamamos duração musical. Tal duração, espécie de devir sonoro para a autora, não é apenas um modo de organização musical, mas também um modelo de funcionamento de nossa “duração interior”, o que imediatamente nos remete às atuais pesquisas semióticas (TATIT, 2019, p. 62).

O semiólogo se refere ao entendimento de tempo da filósofa no início do século XX como “uma imagem do tempo musical” (TATIT), isto é, o ritmo, enquanto representante do movimento de “elevação e repouso”. Segundo o pesquisador, a musicóloga não o entendia a partir de oposições ou justaposições, por ser o repouso o impulso para o movimento ascendente. O movimento requer descendência e ascendência, pois uma precisa da outra, sendo que em uma o tempo é forte e em outra, o tempo fraco.

Da mesma forma, diz o autor, na poesia, uma sílaba forte impulsiona a fraca, mas não podem separar-se (TATIT). Assim, o ritmo “[...] nada mais é do que a relação complexa que une elementos aparentemente opostos e nos permite ouvir uma temporalização sonora contínua” (TATIT). As proposições de *Brelet*, expostas por Tatit, revelam que a musicóloga antecede aos princípios da tensividade, pois “[...] existe um liame temporal camuflado nas oposições estruturais apresentadas como categorias acrônicas” (TATIT, 2019, p. 63).

[...] equivale a dizer que, em vez de oposição estática que caracteriza diversos tipos de abordagens científicas, deveria prevalecer a ideia de que cada termo de uma célula estrutural tende ao seu termo contrário, justamente por estarem ambos incluídos numa categoria complexa que os subsume (TATIT, 2019, p. 63).

Os estados afetivos retirados do quadrado semiótico ressaltam as previsões de *Brèlet* (1949) de que há um tempo nas estruturas profundas (TATIT, 2019). O tempo musical, a duração, o andamento e a temporalização são apontados por *Zilberberg* como enunciadores do sentido.

Observado pela harmonia musical enquanto sincronismo entre identidade e ajuste, se o andamento estiver na mesma velocidade que a identidade, há ajuste, segundo o estudioso.

O semioticista da tensividade diz ser a harmonia um objeto de facilidades para a canção, já que a polifonia ajusta às velocidades de forma a “[...] desenhar o escoamento do tempo” (ZILBERBERG, 2011). A sincronia, linha melódica, e a diacronia, linha harmônica, produzem o acorde e são andamentos distintos. A primeira é caracterizada pela exigência, e a segunda se exerce no tempo determinado pelo andamento (ZILBERBERG, 2011).

O semiólogo sugere que o discurso ocupa o lugar da harmonia musical quando obediente ao andamento e a tonicidade, o que implica no seguimento do ritmo marcado pelo acorde (andamento e tonicidade). O mesmo deve se dar com a temporalidade e a espacialidade, observando o acorde por estarem em posições distintas. Dessa forma, andamento e espacialidade são sincrônicos e estão no eixo da extensividade/linearidade, e tonicidade e espacialidade são diacrônicas, além de estarem no âmbito da verticalidade (ZILBERBERG, 2011).

Em resumo, o tempo musical “[...] é o nome genérico para todos os fatos de dualidades, diferenças”. Segundo Valéry, “[...] o tempo é conhecido por uma tensão, não pela mudança”, por partir de algo que se conserva mesmo diante de uma disjunção. A reunião desses apontamentos e seus autores moldaram, portanto, o que se chama hoje de semiótica tensiva (TATIT, 2019).

2.2 Estudos Sobre Tensividades

Há um momento em que a abstração do som emitido pela pressão dos dedos do instrumentista sobre as teclas de seu instrumento, ou pela voz do intérprete, ou, ainda, pelas imagens acústicas possíveis de serem acordadas da mente criam na mente do ouvinte a cena da mensagem que a letra da canção traz. O enunciatário colhe essa reflexão de modo íntimo, nem sempre manifestado por emoções visíveis aos olhos, mas que lhe faculta depreender o sentido contido na mensagem musicografada, por diversos mecanismos utilizados pelo intérprete para que seu texto seja recebido pelo enunciatário. Isso pode ocorrer por meio dos efeitos especiais montados com a intenção de alcançar o objetivo da performance, convencer o ouvinte sobre a competência da interpretação e dos mecanismos desenvolvidos para que produzam o resultado estético almejado, para que a capacidade do sentir satisfaça a razão, conforme Greimas (2002).

Entram na pauta de Tatit as investigações sobre o modo como se dá a apreensão empírica do enunciatário. O compositor lança, por meio do engendramento de imagem, o movimento melódico, escrito em pauta sem os elementos que definem o nome das notas e determina as alturas.

Essas são guiadas por semitons, no modelo criado por Tatit, em que o ouvinte os “lê” com os olhos dos sentidos e os apreende nos momentos de tensão. No momento da execução da canção em apresentação pública, é exigido do cancionista pleno domínio de seu instrumento vocal, tanto quanto no gestual como em dicção, respiração, improvisação, segurança na emissão das notas agudas. Os elementos os quais exigem uma performance vocal, quando assimilados pelo intérprete, proporcionam a capacidade de manipulação dos elementos linguísticos e melódicos, promotores das tensões e relaxamentos que exigem do executor perfeito equilíbrio entre todos esses elementos (TATIT, 2012).

No exemplo em análise neste trabalho, observa-se a característica de verdadeiro equilibrista na performance do cantor, pois que, além de editar a composição melódica para as poesias de Manoel de Barros, o musicista Márcio de Camillo cria um roteiro para múltiplas performances a partir do texto cancional. Os personagens recriados no palco produzem as diversas camadas produzidas para o espetáculo *Crianças*. O texto cancional exige do intérprete ator um perfeito equilíbrio entre as camadas da obra ampliada. O conjunto artístico assegura com mais eficiência resultados emotivos. Essas análises colhidas do modelo por engendramento de imagem inauguram a vertente semiótica da canção. O estilo canção é carregado de emoção, sensibilidades de romantismo, de dor, sentimentos opostos e contraditórios etc. A canção é objeto rico de elementos da paixão. Os sentimentos que inspiram o poeta cancionista são carregados das oposições que geram as tensões e fazem do tema um objeto rico de possibilidades a analisar e que requerem, portanto, um método adequado. É por esse motivo que teóricos como Tatit e Greimas, além de outros estudiosos, que abordaremos no interior deste trabalho, dão conta de dissecar os percursos e analisar as manifestações emotivas para esclarecer o que é sensível em narrativas de textos musicados.

Parâmetros da tensividade, indagações tensivas e oscilações entre valores fóricos e disfóricos marcam o sentido que fundamenta as categorias da tensividade semiótica, que está assentada no “nível narrativo” e é orientada por “linhas de força” no “nível tensivo”. Podemos analisar linhas de força e nível de tensividade como o ato em que o intérprete executa uma canção e sente, auditivamente, os saltos, nos momentos em que o cantor, envolto pelas emoções, dá à voz entoação correspondente à gradação incursa na melodia em que “[...] as modulações de altura emitidas pela voz do enunciador correspondem às oscilações de seu ‘*salter*’ com relação à temática escolhida pelo componente linguístico” (TATIT, 1999, p) Nessa medida, ele verifica os efeitos do sentido da melodia.

Entender “palavra cantada” exige saber a forma com que a curvatura apontada determina, para o enunciatário, uma mudança em seu estado emotivo, possível de ser identificada pelo modelo de engendramento por imagem de Tatit (1997), o qual permite a visualização das ondulações melódicas e indica as alturas das notas (letras) escritas nas pautas. A paixão se manifesta de variadas formas e o seu arrebatamento é o objeto da investigação dos cientistas da tensividade, do “sensível”.

Com esses prolegômenos, discutimos parte da trajetória das pesquisas que estabelecem o espaço científico da análise através dos “parâmetros da tensividade”. Os encantamentos e as emoções fazem parte, desde sempre, da ciência que investiga o sentimento, a paixão, a tônica que impulsiona linguistas, semioticistas, cientistas e filósofos a investirem na busca de ferramentas demonstrativas de como o sentido sensível pode ser descrito.

Os sentimentos gerados pelo álbum resultam dos estímulos possibilitados pela melodia criada para dar vida e movimento à letra. Os conteúdos linguísticos e semióticos dão conta de analisar todas as manifestações artísticas contidas no espetáculo, a exemplo dos aspectos sonoros, timbrísticos, melódicos e fonéticos. Quanto às totalidades em cena, na perspectiva do autor, trabalha-se na busca de outros elementos que a semiótica da canção, da tensividade, da paixão, do texto visual etc., busca resolver.

Tatit afirma que o esforço analítico provém do “[...] mesmo valor tensivo” construído para valorizar o poema e tornar letra e melodia irmãs gêmeas enquanto “emoção cantada”. Os resultados estéticos do espetáculo *Crianceiras*, então, englobam distintos objetos de pesquisa, o que suscita recortes de unidades para uma avaliação responsável. De posse dessa observação, após estudos das vertentes acima exemplificadas, nós nos voltaremos para unidades, ao invés de totalidades.

Quando se menciona a introdução à semiótica tensiva, não podemos deixar de discutir acerca de seu idealizador, Claude *Zilberberg* (TATIT, 2019). Não faremos profundas reflexões sobre o autor e sua obra, mas, também, não podemos deixar de elencar as suas contribuições para a análise do texto musical, as quais perpassam, em especial, a ilustração de intensidade, a quantidade de modulações qualitativas e questões do ritmo e do tempo.

As questões que levam à discussão da tensividade são o elo que denomina o momento em que se capta o sentido na melodia, relacionadas, segundo o semiólogo, ao acoplamento de tempo, ligado ao linguístico, e espaço, sem associação com o campo. O tempo para *Zilberberg* é “[...] o lugar que atribuímos à temporalidade no dispositivo tensivo”, que está condicionada à

extensividade, ao andamento. Essas características temporais e espaciais estão no capítulo III, nas análises.

A tensividade traz parâmetros para a ancoragem de análise em intensidade e extensividade. Ela registra que a intensidade requer uma atuação e a extensividade são os valores regidos pelos autores do efeito de intensidade. A intensidade representa “[...] os estados de alma sensível – e a extensividade – isto é, os estados de coisas, o inteligível”. Todo discurso é qualificado por intensidade e extensividade, na sequência as “subdimensões controladas por ela”. A inteligência está subordinada ao sensível, conceito estabelecido no tempo das discussões sobre as ciências humanas. A discussão a que se refere o autor diz respeito aos diversos significados atribuídos à fugacidade do sentido.

O autor da semiótica tensiva cria analogias entre os parâmetros do som com as regras da gramática e nos dá pistas, por meio dos elementos da gramática convencional, para justificar a importância da tensividade, na análise do estilo musical canção.

O modelo de *Zilberberg* (2011) transpõe o quadrado semiótico para ir de encontro às estruturas que provocam inversões e expectativas, as tensões. Essas são ornamentadas de acontecimentos que surpreendem, que provocam sustos, expectativas fortuitas, como as promovidas pelas rupturas provocadas pelos acentos, pela tonicidade, pelo ritmo e pelas evoluções emocionais que o cantor empresta a melodia no ápice da interpretação. Em sua teoria, o discurso carrega a retórica com as manifestações da alma, onde podemos inferir que o cancionista expõe seu estado emotivo em momentos em que as tensões promovidas pelo esforço físico, pela expectativa física da ação, despertam emoções e a sensibilidade aflora, onde os contrários imbricam e geram momentos de sublimação. Relembramos que o viés ao qual nós estamos a analisar é o texto cancional, voz (melodia).

2.3 O modelo de Tatit de imagem da letra da canção

O autor do engendramento por imagem para leitura visual da linearidade melódica, sem ser convencional, difere das partituras por não conter elemento indicador de altura da nota, claves, que é o que denomina as notas musicais. Seu objetivo dispõe de recurso similar para explicar o sentido construído a partir do timbre. (TATIT). O estudo sobre a paixão aponta o caminho que a melodia percorre e a forma como movimentada as tensões é que promovem o sentido. A compreensão por apreender o significado por meio dos órgãos psicovisuais se dá fisicamente. É

a forma de analisar a sensação que qualifica o estilo musical canção. O ouvinte empírico consegue reunir inúmeros estilos musicais de modo que os identifica e os denomina. A seguir, temos um entendimento sobre a apreensão empírica. A citação segue o desenho do modelo semiótico conhecido entre os semioticistas brasileiros como o modelo de imagem da linha melódica, criado para semiotizar a grafia musical em texto semiótico da letra canção. Apresentamos, a seguir, dois modelos (TATIT, 1996, p. 332).

Figura 6 - Imagem do modelo semiótico da canção (TATIT, 2003)

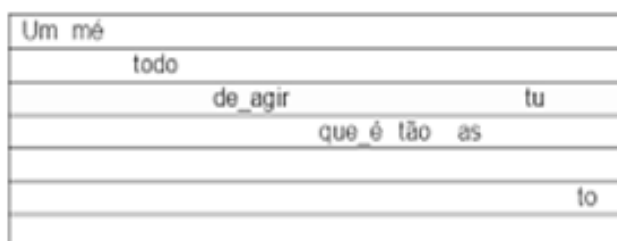
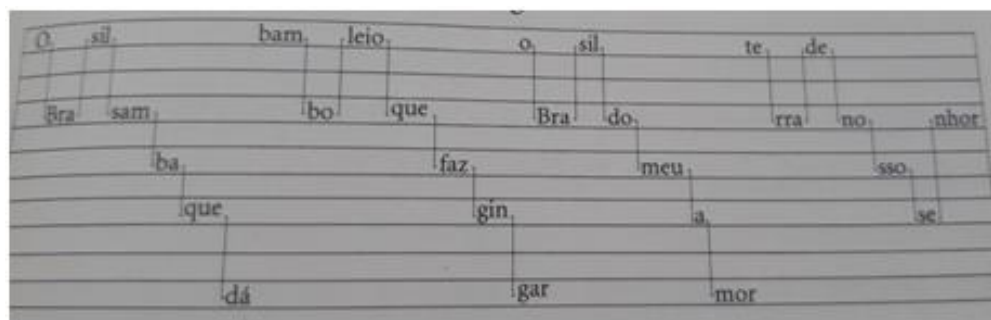


Figura 7- Imagem do modelo semiótico da canção (TATIT, 2003)



Tatit (2002) busca criar uma metodologia que torne menos rigorosas e menos complexas as práticas descritivas das análises em textos verbais e não verbais. Sua preocupação busca por um modelo que subsista à característica particular de cada texto. Com isso, o autor sugere um modelo que construa o sentido. Seu modelo é disposto em pentagrama musical sem clave, onde cada sílaba consecutiva é colocada em um espaço apropriado entre uma série de linhas horizontais, cada uma delas representando um semitom, o menor intervalo melódico empregado na composição de canções. Assim sendo, o que importa é a posição relativa das notas cantadas dentro da estrutura da canção (a chave da composição), e não sua altura absoluta, não é necessária familiaridade alguma com a notação musical para apreender, com clareza e precisão, o perfil linguístico-melódico de cada composição, com suas características relacionadas à segmentação

ou continuidade, reiteração cromática ou saltos entoativos, tonemas ascendentes ou descendentes. (TATIT, 1996).

As letras das poesias musicadas *Sabastião* e *Bernardo* estão em partitura. As duas formas de escrita ilustram os dois modelos de desenhar as formas que o movimento vocal pode ser transcrito para a nossa compreensão. O modelo instituído pelo semiólogo brasileiro mostra por imagem as ondulações da linha horizontal que descreve o movimento vocal do cancionista, diz da sensação que essa noção de timbre provoca no ouvinte, é enriquecedor e necessário. No modelo semiótico, não ouvimos o som exato da nota, mas o som relativo das notas entoadas pelo intérprete. Os sons são os sinalizadores dos timbres. *Sabastião*, tem a tonalidade em mi maior, podemos cantarolar a nota ou percutir nas teclas do piano, como um guia a nos levar até a sonoridade criada pelo compositor. No modelo semiótico, isso é livre, a voz pode colocar-se na altura que lhe for agradável, confortável. A seguir, pode-se ver a imagem dos contornos melódicos da referida canção por meio da escrita convencional, a partitura simplificada:

Figura 8- Fragmento da partitura de *Sabastião*, composta por Márcio de Camillo e transcrita por João Mendes 2019⁴⁹

Score

Sabastião - Poema de Manoel de Barros

CD Crianças Márcio de Camillo - Melodia e Letra
João Mendes -2019

Tenor

The image shows a musical score for Tenor in 2/4 time, key of E major. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a five-line staff. The lyrics are: Lá lá-lá lá-lá lá____ lá-lá lá-lá lá lá lá-lá lá lá lá. The second staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. The melody continues. The lyrics are: láaa Lá lá-lá lá lá lá____ lá lá lá lá lá lá lá lá lá____.

Tatit desenvolve as “decorrências enunciativas” da fala na canção. A letra, segundo o autor, possibilita a entoação que apresentam as modulações da voz que propiciam ao ouvinte a percepção do tempo presente. O método engendrado por Luiz Tatit para a leitura semiótica dos elementos da canção popular trata da intermediação entre letra e canção voltada a apreensão do ouvinte leigo, ou seja, o ouvinte que desconhece a grafia da composição musical. O

⁴⁹ João Victor Santos Mendes Alves – Joavictor25911@gmail.com –licenciatura em Educação Musical – FAALC-UFMS.

engendramento de imagem criado pelo cancionista expõe a iconização, ou, a amostra de imagem da ondulação da linha melódica da canção. Dessa forma, ele aproxima a linha melódica da fala e de suas estruturas. Nos movimentos melódicos, estão grafadas as alternâncias entre movimentos ascendentes e descendentes do segmento melódico, onde é possível observar uma conclusão em período sintático que não pertence às regras de composição do sistema harmônico, mas às próprias regras usuais da fala.

2.4 A Letra da Canção e sua Ligação com A Melodia

A fim de descrever a linha melódica da canção para a leitura empírica do ouvinte, Tatit (2008) apresenta um modelo semiótico. A respeito da melodia e da letra, o autor destaca a

(1) Integração natural: [...] o que está sendo dito e o modo de dizer [...] bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas. [...]. As enunciações entoativas, com suas ascendências e descensos, podem ser expandidas ou contraídas ao longo de uma canção, auxiliando o intérprete na condução das mensagens. [...] uma elevação lenta e progressiva do contorno melódico, operando o encadeamento de diversas frases da letra, todas localizadas no segmento ascendente de uma modulação asseverativa padrão, pode se contrapor a um longo descenso subsequente, também composto de várias frases, e o resultado de todo esse processo emprestará um tom afirmativo ao que foi dito. Mas a entoação por trás da melodia manifesta-se igualmente em trechos localizados da canção, produzindo impressões imediatas de exclamação, hesitação, indagação ou simples asserção (TATIT, 2008, p. 17).

Na primeira integração, a natural, o compositor esclarece que o som vocálico está localizado próximo da fala cotidiana. A ascendência e a descendência que ocorrem na linha melódica advêm da mesma forma com a voz falada, referindo-se às questões de acentuação e pontuação naturais no ato de enunciar ou narrar um fato comum. A entoação aguda ocorre nos momentos de ascendência e equivale às modulações e/ou à mudança de tessitura na melodia cantada, fazendo com que o esforço físico seja maior por parte do intérprete, em função das frases tensionadas. No caso do descenso, há uma tendência natural do falante a ralentar ou desacelerar o andamento da fala e, na linha melódica cantada, o mesmo ocorre, pois há um relaxamento, sem descuido da tensão, nos momentos em que as notas ou as palavras buscam seu centro tonal.

A respeito das curvas melódicas, o autor afirma ser “[...] frequente a ampliação ou redução” da curva por retrocesso silábico. Assim, compreendemos que a entoação melódica promove maior flexibilidade na condução da letra e se amolda a ela, não sendo, nesse caso,

necessária a precisão métrica ou acomodação exata da letra com a melodia. Nessa linha, Tatit discorre que a “[...] letra se adapta à melodia” e que em tudo o que é dito há entoações, e, portanto, há melodias. Cumpre evidenciar que, em nosso trabalho, de modo diverso a prática convencionalizada, a melodia foi anexada aos poemas posteriormente, isso, pois, os poemas já estavam prontos, Márcio de Camillo, criou a melodia e escreveu o roteiro para o espetáculo.

Na segunda integração entre a melodia e a letra, Tatit considera

[...] que na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração. Esta última funciona como agente moderador do andamento rápido, pois instala uma previsibilidade musical que se refreia o ímpeto melódico. Primeiramente, as sucessivas caracterizações do objeto enaltecido na letra ressoam na recorrência dos motivos melódicos. Depreendemos uma enumeração ao mesmo tempo linguística e melódica. Mas o que torna mais convincente a integração entre as duas faces é a relação de identidade que se reproduz na semelhança dos temas sonoros emitidos durante o canto (TATIT, 2008, p. 18-19).

Na segunda integração entre melodia e letra, Tatit (2008) assevera ser a canção o discurso motivado por uma “paixão” e tematizado por um título.

A tematização, por sua vez, é o refrão, o qual reforça as mesmas notas, frases e sílabas que compõem o poema, fator que cria o efeito de moderação por ser previsível à sua volta (TATIT). Além disso, eles são utilizados, na nomenclatura da escrita musical convencional, como “levadas” para a mudança de tonalidades, ou seja, enquanto “[...] elementos de passagens para outras soluções melódicas”, segundo Tatit.

Os motivos melódicos ressaltam as moderações do andamento e a desaceleração favorece o controle respiratório, quando o cantor, refeito, inspira para um novo impulso. As respirações são concebidas como as vírgulas pontuais, nos movimentos de ascendência e/ou descendência na linha melódica, os quais valorizam os ataques consonantais e acentos vocálicos.

A terceira integração está baseada na reinserção dos elos perdidos. Os estados passionais que expressam e são reforçados pela falta, pela ausência e pelos mais variados sentimentos são manifestados na linha melódica através da extensividade, que significa o alongamento de vogais. Com ela, a tessitura valoriza as durações vocálicas, a aceleração e a desaceleração no andamento. Essas alternâncias melódicas dão ensejo para a observação da prevalência da desigualdade semântica. Tatit explica que a letra relata as aproximações e as distâncias entre sujeito e seu objeto de querer.

No que tange, ainda, à letra e à melodia, entendemos que as semelhanças entre as duas linguagens não se esgotam, exatamente, por não estarmos realizando de duas análises, mas apenas a apreensão do sentido nos poemas musicados por meio da leitura semiótica em canções infantis.

2.5 A semiótica greimasiana e canção infantil: revisão da Literatura

No âmbito das teorizações sobre canções infantis, Matte (2003) discorre acerca dos argumentos adotados pela indústria cultural para atrair prazer utilitário e criativo ao enunciário juvenil, pensando, sobretudo, nas formas com que esse público interage. A autora também desenvolveu pesquisas para apurar um “[...] esboço histórico da discografia brasileira dedicada ao público infantil” (MATTE, 2003), tendo como recorte o período de 1950 a 1996.

A autora (MATTE, 2003) estuda a imagem da criança veiculada pela mídia e acrescenta que esse fato sofre transformações inovadoras a cada dia. Suas análises estão “talhadas” dentro da perspectiva da Semiótica francesa, especialmente A. J. Greimas, C. Zilberberg e J. Fontanille e no Brasil, Luiz Tatit. Ela organiza a história da canção popular infantil que vem sendo construída a partir da indústria fonográfica, apresentando a abstração do enunciário infantil em relação à forma como ele interage com a canção proposta pela propaganda utilizada na divulgação da indústria cultural.

Shimoda (2008) desenvolve análise sobre o enunciário infantil para identificar como a criança se comporta diante do produto infantil, de uso diário (como o leite, por exemplo), manipulado pela publicidade através de jingles (tipo de refrão musical, utilizado em propaganda) como objeto para despertar o interesse da criança para o produto anunciado. Esse autor, analisa, entre outras questões, o ritmo.

Mandaj (2010) busca o sentido semiótico nas canções infantis feitas por *Ziskind* e mostra que o sentido sensível na canção infantil permite, além dos aspectos da ludicidade, uma “[...] comunicação participativa, entre um destinador e um destinatário”. Por meio da canção infantil, a criança colhe o sentido cognitivo de suas relações com a natureza e outros temas de natureza pedagógica. Por outro lado, o destinador pode ser considerado um produtor de conhecimentos diversos. Encontramos essa característica em Márcio de Camillo, pois, durante o espetáculo, ele dialoga com o seu público infantil, percebe-se como ele interage com as crianças que o assistem, ele expõe poesia e música com suas tematizações e figurativizações de forma didática.

Os quatro trabalhos de Matte (2003), junto ao de Shimoda (2008) e Mandaj (2010), buscam conhecer a utilização da canção como recurso midiático para a atração da criança em relação ao produto anunciado. No entanto, Matte (2003) e Shimoda (2008) analisam o enunciatário infantil no que trata da relação entre esse e o objeto canção quando utilizada pela indústria cultural. Com a mesma atenção, Mandaj (2010) busca informações sobre a conexão entre mídia, música e criança, seja no que se refere a um produto de consumo diário (alimento) ou a um produto cultural, como a canção infantil.

No que tange à pesquisa de Santos (2015) sobre análise das canções de Chico Buarque, elaboradas para crianças, a investigação busca interpretar canções através de fotografias. Nesse ponto, encontramos semelhanças em relação ao nosso objeto de pesquisa, por termos em nosso *corpus* a representação por ilustrações dos cenários do "*Crianceiras*" que demonstram a infância de Manoel de Barros na capa do álbum *Crianceiras*, ilustrando o ambiente rural onde o poeta viveu sua infância e materializou seus poemas. Buscamos entender a representação da música através de imagens estáticas, como também compreender como a mente fantasiosa da criança processa a imagem através da lente do adulto. Os mesmos critérios utilizados em análise de canções, sob a perspectiva da semiótica francesa, foram observados na pesquisa de Rufino (2008). O autor analisa letras de canções infantis, por meio dos mesmos recursos epistemológicos que estamos utilizando para nossa análise, mas considerando as canções de Chico Buarque como seu objeto.

Se estamos analisando a obra de um poeta da região sul mato-grossense, não podemos deixar de ler o trabalho daqueles que pesquisam sobre poesia, semiótica e, em especial, análise do discurso literário. A última área, voltada a letras de canções infantis, traz a iconicidade festiva que permite reconhecer figuras que aproximam o texto de nós, dando-nos a ilusão de estarmos dentro do cenário pantaneiro embicharado. Para Cândido e Batistote (2016, p. 26),

A passagem de um plano para outro plano possibilitado pela isotopia, por serem, as isotopias, esses conectores. A isotopia explica o texto através das figuras e das imagens conforme orienta as autoras, por promoverem a aproximação do actante com a natureza. A peça *Sabastião* tem como tema o cenário rupestre pantaneiro, imortalizado pelos pincéis de Martha Barros a criar brinquedos vivos dentro de um cenário de "terra, água, peixes, jacarés, cavalos.

As autoras realizam uma leitura semiótica sobre poemas barrianos e são os primeiros que encontramos em nossa busca por reflexões acerca dos textos musicados por Márcio de Camillo. Quanto aos temas análogos aos do nosso trabalho, podemos indicar: a reincidência de tópicos e

figuras presentes no nível discursivo da materialidade; o fundamento semântico-ideológico; a filiação aos pressupostos teóricos da semiótica greimasiana.

As pesquisadoras desenvolvem suas considerações por meio do percurso gerativo do sentido, realizado em três níveis de análise, partindo do mais simples e abstrato, ao mais complexo e concreto. Como resultado, eles concluíram que as discursividades apontam para um aflorar de sentidos imbricados no plano da utopia, em uma relação eufórica do homem com a natureza. Partindo desses pressupostos, eles recorrem ao “[...] conceito de isotopia”, a fim de ilustrar a repetição de “[...] temas e figuras contidas no texto” (CÂNDIDO; BATISTOTE 2015, p. 21).

Além disso, Martins e Batistote (2015, p. 21), em “Poesia, imagem, sentido: tensões e intenções no espetáculo *Crianceiras*”, recorrem à teoria greimasiana pelo viés da “[...] imperfectividade como marca de seu fazer” e reafirmam que ela deve agregar outros discursos, com o objetivo de compreender como “[...] sentidos são construídos no vídeo ‘O menino e o rio’, extraído do espetáculo ‘Crianceiras’, no qual o cantor e compositor Márcio de Camillo revê a poesia de Manoel de Barros” (MARTINS; BATISTOTE, 2015, p. 32) pelos movimentos e sonoridades. As canções enfocadas pelos semiólogos são “O idioma das árvores” e “O silêncio branco”.

Quanto aos recursos tecnológicos, os estudiosos os classificam como objeto da atenção e destacam as mídias eletrônicas, por estarem se inovando em novos sentidos (MARTINS; BATISTOTE, 2015). Então, ainda que não pertençam ao mesmo objeto, eles carregam uma “[...] conjunção de linguagens efetivadas”. Nossa análise, por sua vez, perpassa o discurso literário sincrético, porque decompõe letra do poema musicado da escrita gráfica transcrita por João Mendes e a análise por imagem de entoações melódicas das frases cantadas. Em relação ao recorte do nosso *corpus*, que centraliza “Sabastião”, “Bernardo” e outros, não encontramos nenhum trabalho similar.

A bibliografia contida no referencial teórico encontra-se no final deste texto. A forma de seleção busca facilitar a comparação daquilo que já foi analisado e auferir elementos de análise que o trabalho em curso carece para direcioná-los à canção infantil. Nosso primeiro referencial coube ao trabalho anterior, onde as referências estão ligadas aos estudos sobre música (MUNIZ, 2017), além de agregar a literatura básica da Semiótica francesa com destaque aos desdobramentos no Brasil e, em particular, a semiótica da canção (TATIT, 2002).

Há semiólogos que analisam letra de canção e há os que analisam a poesia sobreposta por textos cancionais e os que buscam analisar o perfil da produção cancional, voltada ao público

consumidor infantil. Em relação ao nosso corpus de análise, cujo objeto de pesquisa é o Álbum Crianças, de Márcio de Camillo, conforme já especificado, não encontramos análise referente à linha melódica, rítmica e timbrística. Na linha canção para a infância, há análises de versos, poemas de canções infantis (MATTE, 2003), dos quais cabe ressaltar que utiliza análise do discurso literário, restrito à letra. Partindo do mesmo tema de nosso objeto, encontramos dois autores, Batistote e Cândido (2016), e Martins (2014), que analisam, por meio do discurso literário, o texto poético e o fazem, utilizando o PGS, discussão posta na página referente à bibliografia do tema “Álbum Crianças”.

De acordo com o autor de “Análise Semiótica Através das Letras” (TATIT, 2002), assim como outros semioticistas que analisam letras de canção infantil, como: Santos (2015), Matte (1998), Mandaj (2010), Rufino (2008), Shimoda (2008), as letras mais analisadas são as do compositor Chico Buarque de Holanda e Adoniran Barbosa, observadas por esses autores como ocupando os primeiros lugares em número de trabalhos publicados.

Entre os artistas pesquisados para esse levantamento sobre a canção popular, verifica-se que o estilo musical é manifestação popular, por isso, podemos observar que, em nosso país Brasil, por artistas que trouxeram em todas as épocas dos períodos pesquisados, grandes contribuições para a música popular no Brasil.

Capítulo III

OS TRÊS NÍVEIS DE UMA CANÇÃO

3. Em cada nível, um Espetáculo

Este capítulo é voltado para a análise semiótica das canções do álbum *Crianceiras*, em seus três níveis: fundamental, narrativo e discursivo, considerando aspectos sonoros e timbrísticos, bem como observando a simetria entre as composições do álbum. Evidenciamos nas análises elementos para apreensão do sentido que possam se adequar ao leitor inicial ao qual esta pesquisa se destina: o educador musical. Desse modo, intentamos construir uma ponte entre a educação musical e a educação linguística. Procuramos identificar os actantes eu/tu e o espaço da enunciação; os tempos verbais e temporais; a contraposição entre valores positivos e negativos: euforia e disforia; o resultado estético da obra no contexto da região pantaneira, além das análises sobre a figuratividade e a tematização contida nos poemas de Manoel de Barros. Ainda, desenvolvemos a apreciação da imagem sonora descrita no modelo de Tatit para a visualização da linha melódica e a relação entre letra e canção (TATIT, 2003).

Como já informado na introdução dessa dissertação, a metodologia que norteia nossas análises é o percurso gerativo do sentido, por meio de seus três níveis, com foco no componente sintático e semântico. Destacamos nessas análises os dez poemas posicionados do álbum *Crianceiras* com breve analogia entre grafia do discurso cancional convencional nas canções do Álbum, por haverem significativas interdisciplinaridades: musical, semiótica e linguística, que envolvem as três metalinguagens e o fato de um ser de fundamental importância na aplicação e uso como ferramenta de ensino do outro, dentro texto cancional, e por estarem presentes nas análises que elaboramos. O discurso musical, não faz parte de nossa análise. A parte em que o álbum, transmudou-se em espetáculo, e que inclui as iluminuras de Martha Barros, também não está sob análise, conforme exposto no capítulo I desta dissertação. Importante mencionar que a apresentação e análise das canções que compõem o álbum segue a ordem disposta na apresentação do álbum *Crianceiras*. Seguem as análises:

3.1 Poema canção I - *Bernardo* (álbum *Crianceiras*, 2007-2009)

Bernardo

Já estava uma árvore quando eu o conheci.
Passarinhos já construía casas na palha do chapéu.
Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.
E os cachorros usavam fazer de poste as suas pernas.
Quando estávamos todos acostumados com aquele *Bernardo*-árvore.
Ele bateu asas e avoou.
Virou passarinho.
Foi para o meio do cerrado ser um *arãquã*.
Sempre ele dizia que o seu maior sonho era ser um *arãquã* para compor o amanhecer.
(BARROS, 1916 2014/CAMILLO, 2009– CD - *Crianceiras*.).

O objeto de análise acima exposto é uma das unidades cancionais do álbum *Crianceiras*, o poema canção *Bernardo*. Analisamos o nível fundamental como sendo o espaço onde estão assentadas as camadas mais simples e abstratas do discurso cancional. Esse nível apoia as oposições semânticas do quadrado semiótico, naquilo que identificamos como imaginário vs realidade. Sendo a poesia manoelina, a poesia da fantasia da imaginação, das *Crianceiras* das reminiscências da memória, está em plena conjunção com a natureza pantaneira, portanto, integrada com cada objeto do entorno pantaneiro em que se encontra, como o “seu” lugar no mundo. No enunciado “*Bernardo*/Já estava uma árvore quando eu o conheci” há, outros significantes como contraditórios: brisas vs. ventos; amanhecer (nascer) vs. anoitecer (morrer); acostumados vs. desacostumados.

Os contrários denotam o estado emocional em que o destinador constrói a relação do sujeito *Bernardo* com o seu entorno, a partir de elementos que manifestam estados de euforia com o estado emocional que se encontra com as companhias que o imaginário do fantasioso, das *Crianceiras*, criada por meio dos personagens figurativizados em árvores, vento, brisas, arãquã, passarinhos. “As emoções referem-se à comoção do sujeito e as sensações estão vinculadas às percepções, no caso visuais” (SENA; RAMOS, 2020, p. 217), das companhias criadas, que lhe causam alegria, bem-estar, prazer, satisfação. Porém, o enunciador infantil implícito, não está associado ao sujeito árvore, o objeto árvore figura como um personagem que o imaginário lúdico cria como parcerias para as suas *Crianceiras*.

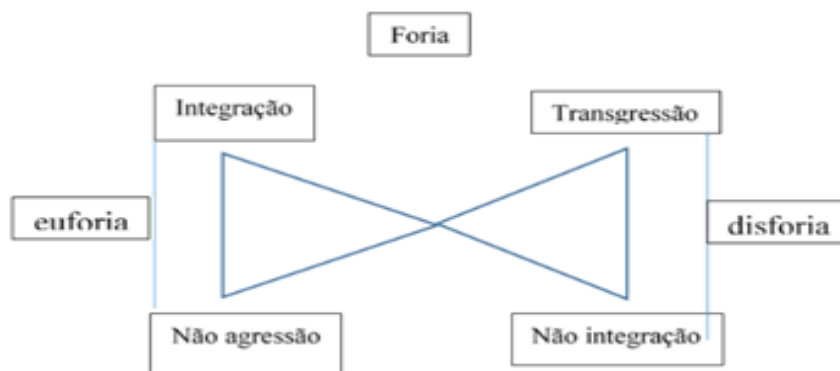
O destino de toda árvore é virar passarinho. Portanto, o fato de a árvore estar integrada ao estado de estaticidade é da natureza da árvore, portanto, é eufórico. No poema canção *Bernardo*, não há disforia, porque as mudanças que são promovidas imagetivamente ocorrem por fatores decorrentes da natureza da vida da árvore, morrer, mudar para uma outra forma de vida, evoluir, transcender a morte para um estado de liberdade, voar, no poema. O sentido de *Crianceiras*, dado por Manoel de Barros e enfatizado por Márcio de Camillo é de brincadeiras infantis, lúdicas, criadas pela imaginação, como fuga para um mundo de fantasias e alegrias inventadas. É um efeito de libertação por meio de um evoluir, dançar, solto ao sabor do vento, assim como os passarinhos, mudar de estado de ser, transformar uma natureza contextual em um parque de alegrias e brincadeiras entre elementos que se figurativizam à vontade do sujeito manipulador enunciador imagético. Vejamos a questão do imaginário infantil pelas lentes das linguistas Sena e Ramos, (2020, p. 217):

De acordo com Greimas (1975), é possível compreender que a experiência vivida pelo sujeito no discurso é um fato poético, que se desenvolve a partir de objetos poéticos capazes de figuratizar o trecho como um momento metafísico, transcendental e poético. (SENA; RAMOS, 2020, p. 217)

As autoras veem as discussões desenvolvidas sobre os conceitos elencados por autores como: GREIMAS, (2002, p. 77), BERTRAND, (2003, p. 237), BRANDT (2010), e HARKOT-DE-LA-TAILLE, (2016) que trazem conceitos sobre o sentido, como defensores da teoria de que “é possível transpor as figuras sensoriais constantes na passagem para um esquema da representação mental elucidada”. A alegação, dá-se por ser possível compreender o ato de experienciar a poesia vivida “pelo sujeito do discurso” (SENA; RAMOS, 2020, p. 217), por ser um fato retirado de objetos poéticos, dentro de uma contextualização que favorece o pinçar de objetos poéticos, por ser um ambiente passível de poetizar, criar, imaginar: o pantanal sul-mato-grossense. O ambiente favorece o imaginário *Crianceiras*, propenso a figuratizar os momentos imagéticos *Crianceiras* “como um momento metafísico, transcendental e poético” (SENA;RAMOS, 2020, p. 217) A problemática da imaginação vs realidade encontra significado e sentido, “sob o aspecto da percepção e da emoção, advindas da fantasia, em que é possível supor que o aspecto fantasioso coopere com as ações do sujeito do enunciado, levando-o ao deslumbramento das coisas do mundo e recepcionado pelo enunciatário/leitor” (SENA; RAMOS, 2020, p. 207). Portanto, analisamos que não há disforia no poema canção *Bernardo*, porque os eventos se dão ao nível do imaginário transcendental sobre o destino da árvore que é virar

passarinho, ser livre, transcender. A seguir, fazemos analogia com os opostos integração vs desagregação para evidenciar o sentido de transcendentalidade imagética:

Quadro 1- TATIT, L.A.M. Oposição fundamental: integração vs. transgressão. In: FIORIN, J. LUIZ, (2003).



Nessa análise a compreensão que emerge sobre os opostos integração vs. transgressão, (permanência vs mudança) é que para integração, analisamos como aquilo que determina o estado de permanência, em conúbio com a natureza, portanto, eufórico. Dessa forma há uma transgressão do querer imaginário. Porém, não no sentido axiológico do termo “transgressão”. No poema canção *Bernardo*, a transgressão é no sentido de romper com uma natureza de permanência para o de mudança. O sujeito *Bernardo* deseja alçar, transcender para outra natureza, porém ambas em conjunção com o *habitus quo* do indivíduo figurativizado em *Bernardo*. O lúdico promove a transgressão natural ao permitir que o imaginário mude o estado de permanência para um de mudança e organize a separação dos componentes do poema em oposições temáticas.

O linguajar cotidiano da região pantaneira é responsável pelas características comuns dos costumes e das ideologias, que manifestam as características da região, a aceitação do sujeito *Bernardo* com todo contexto o contexto pantaneiro, analisamos como sendo para natureza. Não se trata nesse poema daquilo que compreendemos como natureza, em sentido de natural, ligado a terra, mas ao que é ligado aos usos e costumes do povo do pantanal nas proximidades de Corumbá-MS. Portanto, os opostos permanência vs mudança integração vs. transgressão, estão para *Bernardo*, como reveladores da estrutura semântica profunda do discurso. O discurso constrói os caminhos que identificam em *Bernardo* os estados eufóricos, estados de *Crianceiras*, de brincadeiras, peraltagens imagéticas, por estarem ancorados em dêixis axiológicas.

Assim o poema canção possui de forma implícita a gramática musical, e de forma explícita o texto verbal. Essa frase “*Bernardo*/Já estava uma árvore quando eu o conheci”, apresenta o enunciatário figurativizado em árvore, como sujeito em plenitude. *Bernardo*, como toda natureza, portanto, o “ele” da enunciação, é de quem se fala no discurso. Os componentes temáticos, os refrões, e as figuratividades, estão presentes nos dois discursos. O enunciador, é o “eu” que fala no discurso, fica exposto ao enunciar: “quando eu o conheci”. O “ele” da enunciação está figurativizado em árvore.

A instauração da categoria de pessoa no enunciado *Bernardo* dá-se por debreagem actancial de segundo grau em 3ª pessoa do singular. Fiorin infere que essa forma de enunciar, cria efeito de sentido de objetividade. Fiorin, (2001, p. 73) esclarece que a debreagem de segundo grau dá voz aos actantes. Assim, analisamos como actantes todos os personagens do discurso, o enunciador (quem está a narrar) o “eu” implícito do enunciado, o “tu” para quem se fala pode ser o enunciatário ou o leitor, e o ele, de quem se fala, o personagem figurativizado em árvore.

O discurso “Passarinhos já construíam casas na palha do chapéu” descreve uma história de que “lá”, naquele tempo, havia um personagem, um adulto, já em idade avançada, portanto, ficava “lá”, naquele lugar, parado, a sonhar, em pleno estado de contemplação. O enunciador, adulto, ao recriar suas memórias ele as atualiza em pressuposição de que o homem, quando no estado de criança, ou, impossibilitado da liberdade do ir e vir, torna-se uma árvore, um personagem que está em um estado de contemplação. Observamos essa contemplação na frase “*Bernardo*/Já estava uma árvore quando eu o conheci. /Passarinhos já construíam casas na palha do chapéu/ Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.

E “os cachorros usavam fazer de poste as suas pernas”, retrata a figura de um senhor de idade avançada, algum morador nas terras da área rural do contexto da infância do enunciador. O discurso, ao usar a terceira pessoa, marca impessoalidade, “já estava uma árvore” e colocado como contexto, e não como situação, o enunciador cria um simulacro dos anseios de liberdade que vive e compara o estado de árvore ao próprio estado, ou seja, a impossibilidade de se criar fugas para sair do estado de inação para o de movimento.

A mudança de estado está evidenciada na frase “e quando estávamos todos acostumados com aquele *Bernardo* árvore, ele bateu asas e avoou”. Ela denota o ciclo vital da vida humana, infância, vida adulta e a espera da morte que, na visão da criança, significa libertação, mudança de estado, “virou passarinho, foi para o meio do cerrado, ser um arãquã, pra compor o amanhecer”. O sentido de morte como porta de passagem para um estado de transcendentalidade, é como que

um evolar para o mundo da fantasia, o mundo *Crianças*. A forma como e colocado pelo enunciador denota estado de euforia. O sentido de morte para a infância figurativizada no poema canção é uma ocorrência feliz, necessária à mudança sonhada, é uma transformação, portanto é uma transgressão, mas não no sentido de rebeldia, mas no sentido de sair de um estado normal para um estado imaginário.

Porém, o estado de permanência, por estar vinculado à natureza do lugar e do *modus vivendis* no contexto rural, do sujeito árvore marcado como permanência, está analogicamente ligado ao estado de infância, quando essa infância se utiliza da imaginação por meio das *Crianças* para fugir a realidade. As autoras Sena e Ramos, (2020, p. 213) inferem que “as figuras fornecem ao enunciatário a presença da temática da fantasia e como o sujeito entra em conjugação com a fantasia, percebendo as coisas do mundo criado pela linguagem”.

Sua imaginação criativa figurativiza o homem em personagem que cumpre o tempo integrado à natureza e à sua própria natureza que é virar passarinho, transcender, mudar-se para um outro estado. Um estado que no *Crianças* é feliz, livre, pode voar, ver outros nasceres de sóis. O estado de permanência, não é disfórico por ser da natureza de *Bernardo*. Observamos que a poesia manoelina vai além do percurso gerativo do sentido greimasiano. Nesse estado emocional o enunciador é eufórico em relação ao escape para o voo do *arãquã* na exuberante natureza pantaneira, por adquirir por meio de um estado de evasão do *status quo* para viver por meio do imaginário lúdico junto aos personagens imagéticos o estado de plenitude, equilíbrio e satisfação.

O discurso confirma o desejo fantasioso de voar, se metamorfosear, registrado no enunciado como a manifestação pelo desejo de ser um *arãquã*, um passarinho, voar, ir para lugares diferentes, ver outros amanheceres. O desejo de voar é manifestado pela analogia entre o estado de permanência e o de mudança em contexto de vida vs morte, morte enquanto meio de transformação, mudança que tematiza o ciclo da vida do sujeito árvore, que modaliza do estado de vida para o estado de árvore para passarinho, de estado estático para o mundo *Crianças*. O simulacro aproxima a ludicidade infantil do aqui e do agora do narrador.

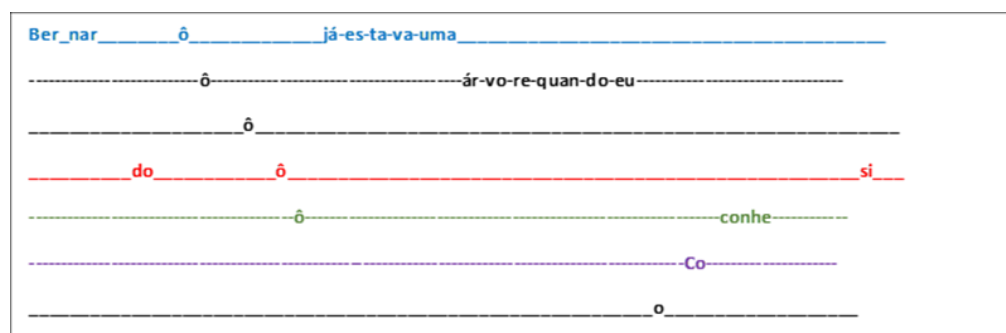
Na linha melódica é observada, também, as oposições fundamentais, ou categoria do nível profundo. Tatit, (1997, p. 16) infere que “sempre haverá uma instância hipotética, portadora de ondulações vagas não categorizáveis, onde a integração dos valores é concebida como harmoniosa e absoluta que justifica a intervenção do homem que troca a plenitude que é apontada pelo sujeito árvore, por viver em plena contemplação, pelo percurso de busca por transformação” (GRIFOS NOSSOS). O semiólogo da canção infere que a fluidez, que podemos observar na ténue

virtualidade tão presente na vida do homem, na melodia, o sentido e os significados dessa troca de valores ficam eminentes por meio das abstrações que os sentidos expostos pela união da letra com a melodia promovem.

Na imagem a seguir, figura 9, observamos a posição das frases e suas conclusões. O primeiro movimento melódico categoriza a foria. Temos *Bernardo* em busca pelo estado de junção com o seu desejo é eufórico, é uma *Criançeira*. O movimento descendente, concentra o fluxo da tensão que o anseio pela busca ocasiona. A parada, na frase melódica, é figurativa sem resolução, é ainda a busca, distensiva, uma expansão do tempo, a figurativização do tempo que a imagem da frase “Já estava uma árvore quando eu o conheci” o tempo entre a infância e o adulto. É, portanto, inconclusivo porque está assentado em um espaço intervalar de quinto grau descendente, tensivo e disjuntivo.

A segunda oscilação melódica é também inconclusiva, e está assentada no mesmo espaço intervalar estendido entre a linha azul e a preta, com uma tensão que exige um esforço vocal motivado pela distância intervalar entre essas duas distâncias, requer impulso para voltar a linha vermelha, acima. A terceira e última oscilação melódica é concluinte, está assinalada na linha verde, e se encontra em um espaço intervalar de uma oitava descendente, ou seja, a melodia é uma *Criançeira*, brinca, como se descesse uma escada musical, para encontrar o seu objeto de desejo, o estado conjuntivo, a euforia, o assento, é conclusiva, responde a tensão provocada na linha vermelha.

Figura 9 – *Bernardo* – Márcio de Camillo, (2009)



Em “*Bernardo* já estava uma árvore quando eu o conheci”, o actante, figurativizado por árvore, denota acomodação, estaticidade e passividade. *Bernardo* é oposto a agilidade, atividade, capacidade, portanto. O conúbio que acrisola o sujeito humano/adulto a partir da natureza, da cultura e de seu *modus vivendis*, incomoda o actante implícito ao ponto de criar uma história que

conduz o actante árvore a uma situação de evasão do *status quo*. Temos a passagem de um sujeito contemplativo e imóvel, para um sujeito em movimento. Assim, o sujeito árvore resignado com o seu destino de receber seus convivas: passarinhos, borboletas, viventes da natureza e servir de suporte para ninhos e depósito de resíduos fecais, é contemplativo, resignado, está em pela harmonia com o *habitus quo* do ambiente pantaneiro, portanto o estado de resignação com o seu entorno é eufórico em relação ao contexto pantaneiro.

Nessa parte da narrativa como constituinte do discurso cancional, os sujeitos sofrem transformações. Os sujeitos transformam-se em personagens caracterizados em estado disjuntivo com o objeto dos sonhos. Ao final da narrativa, o sujeito modaliza o estado de permanência para o da transcendentalidade, entra em conjunção com o sonho de mudança de estado, sonho de morrer. O sujeito árvore morre, muda de estado, transcende e “amanhece” renasce, passarinho. Nesse estado de plenitude, como passarinho, realiza o desejo, evola para a transcendentalidade para “compor outro amanhecer”. Nessa passagem, o enunciador implícito, cria imagetivamente a transcendentalidade de *Bernardo*. Na linha melódica é analisada como a linha da extensividade, condiz com o campo da tessitura vocal do compositor Camillo.

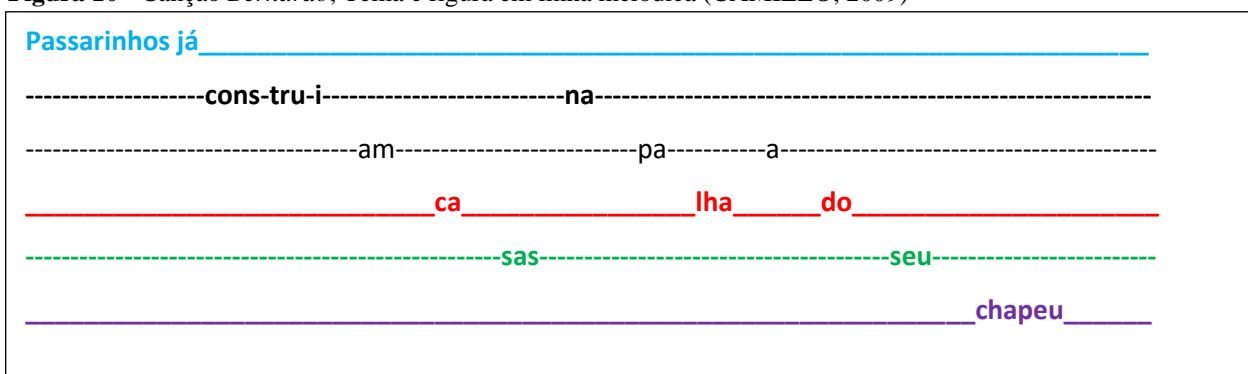
Bernardo faz *Crianceiras* com a posição que ocupa dentro do contexto pantaneiro. Cria fugas, adquire competências. As brincadeiras de indagações e respostas levam o personagem a modalizar seu ser, transformando-se de árvore a passarinho. Há, portanto, no poema, opostos bem delineados em imaginário vs. realidade, além dos contraditórios fantasia e imaginação, características analisadas no primeiro nível do percurso gerativo do sentido.

A extensividade vocal, assinala na linha melódica, por meio das notas longas do início da frase melódica, assinala o tempo longo, a vida que permanece em estado de contemplação, natural promovido pelas conjecturas culturais da vida rural, a paixão que a contemplação promove no emocional experienciado pelos olhos da criança, ao observar a vida do adulto, em comparação com o estado de infância, estão igualmente contemplativos. O enunciador faz *Crianceiras* das contradições observadas sobre as ocorrências da vida comum, por meio do imaginário com os personagens que cria como companhias de folguedos inventados. A forma contemplativa é poética, irônica e sonhadora. Em suas fantasias os estados de permanência são passíveis de mudança, a imaginação constrói *Crianceiras* festivas e alegres.

O terceiro fragmento complementa o segundo e o reafirma. As terminações marcam as tensividades com rupturas, acentos, ênfase vocal em segundo tempo a exemplo do terceiro

fragmento entoativo que tem um leve impulso no início para o salto intervalar que leva a tonicidade, com características tensivas, que conforme elucidações visuais abaixo:

Figura 10 - Canção *Bernardo*, Tema e figura em linha melódica (CAMILLO, 2009)



Na figura 10 temos um conjunto enunciativo com características do poema em sua figurativização e tematização. Dentre os actantes figurativizados, destacamos: “passarinhos, construía ninhos”, para o sujeito passarinho constrói casas (sonhos) e o sujeito que constrói ninhos (sonhos) em contradição à realidade. A palha, analisamos como o lugar de acolhimento, que oferece segurança, a criança vê as delimitações como lugar seguro, portanto eufórico. O chapéu significa o elemento protetor, a figura do pai, que está sempre a determinar o lugar seguro para o filho.

A sintaxe narrativa contém enunciados distintos, mas elementares, um estabelece que há de haver uma situação de junção ou conjunção entre o sujeito *Bernardo*, com o seu objeto de querer que é ter acesso a outros objetos. O segundo é o que requer um enunciado de fazer, ou seja, o sujeito *Bernardo*, precisa saber fazer a transformação do sujeito árvore para o estado de passarinho. Os dois enunciados possuem uma hierarquia organizacional que permitem que o enunciatário perceba os actantes do discurso como: sujeito de manipulação, sujeito da competência e o sujeito que adquire a performance, (FIORIN, 2009, p. 29). Pois que não basta o sujeito árvore querer sua modificação, é preciso saber como fazer, então entra o sujeito manipulador, que seduz o sujeito árvore a buscar por sua transformação.

O sujeito do querer e o sujeito manipulador são os mesmos personagens, um figurativizado em árvore, e o outro como enunciador manipulador. O sujeito manipulador é o sujeito dotado da competência, do saber fazer, portanto o sujeito *Crianceiras*, o sujeito que se retira para o mundo da fantasia e faz as coisas acontecerem, porque tem o poder de fazer. O poder da imaginação, da

criação. Além das fases descritas, a conclusão do nível narrativo dá-se quando o sujeito do querer adquire sua performance e entra em conjunção com o objeto do querer. A última fase, segundo Fiorin, (2009, p. 31) é a fase da sanção, que significa a veridicção. *Bernardo* conseguiu o seu objetivo? O texto informa que sim, *Bernardo* transforma-se em um *arãquã* e vai ver o sol amanhecer em outro espaço.

O plano sintático debreia os actantes que assumem funções na narrativa. Nessa posição, *Bernardo* é manipulado devido ao desejo de transcender para outras estações. Em relação à modalização de seu ser e do espaço, a troca dá-se de materialidade para o etereidade, o espaço. Ancoradas nos programas epistemológicos do PGS, entendemos que *Bernardo* e a árvore são personagens distintos, mas um único sujeito sincretizado no percurso narrativo. A sintaxe narrativa contém elementos da base estrutural, dado que os opostos caracterizam um objeto de insatisfação e um de desejo. No PN, isso é desenvolvido por meio da manipulação do sujeito sedimentado no discurso, contrapondo o desejo do sujeito passivo sendo realizado pelo ativo.

O narrador não é apenas seduzido pelo destinatário para alterar sua performance, mas, também, é automanipulado contraditoriamente, movido pela injunção “*Crianceiras*” do manipulador. Na argumentação do enunciador com a árvore, a sanção ocorre quando o sujeito rompe com suas práticas para ressurgir na forma sonhada. O enunciatário, por sua vez, compactua com o destinador no poema. As embreagens enunciativas, já esclarecidas, apontam a subjetividade do discurso, outorgando-lhe veridicção. A árvore pode ser um sujeito quando analisamos pelo viés narrativo explícito no poema, mas, também, um elemento contemplativo, externo, semântico, colocado no discurso.

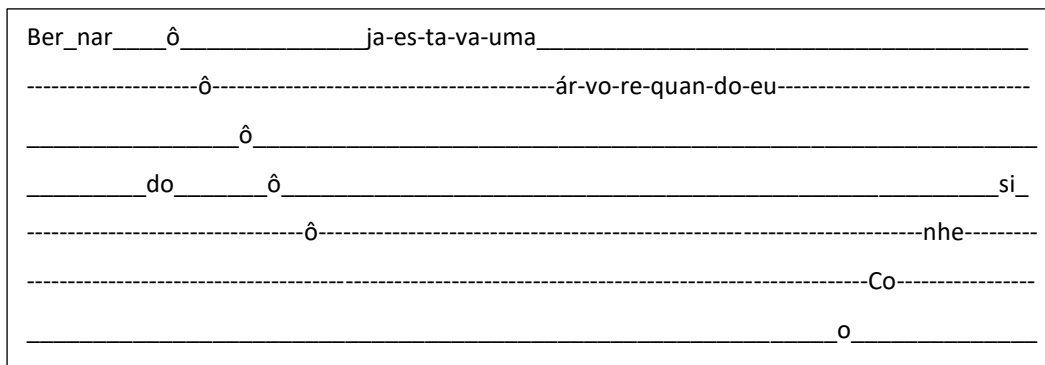
Tatit (2003) pontua que o efeito de aproximação inserido pelo enunciador, ocorre por debreagem enunciativa por instaurar um “eu”, na própria instância. O fenômeno ocorre quando o enunciador marca o tempo em que registra suas memórias, em um tempo e espaço presente, “aqui e agora”. O efeito de aproximação no poema canção *Bernardo* é utilizado pelo enunciador como estratégia de persuasão. O enunciado possui caráter de subjetividade, para sentido de veracidade. (FIORIN, 2003, p. 42). O espaço presente do destinador, o *ego, hic et nunc*, ou o “aqui”, lugar em que o autor se encontra no momento, é implícito. Inferimos que o enunciador, está no *Crianceiras*, pois ele se coloca no texto, como narrador, como primeira pessoa “eu” e como segunda pessoa “o *Bernardo*” como destinador. Mas os fatos narrados, não estão em conjunção com o momento narrado, o momento em que o enunciador escreve, não expõe o espaço físico do seu “eu”, do seu “aqui” e do seu “agora”.

O “eu”, é projetado no discurso entre dos sujeitos instalados no poema, sendo o “eu” figurativizado em árvore que deseja alterar sua natureza de imobilidade para a de mobilidade. E o “tu” a quem o narrador fala, o destinador, que tem a competência de fazer com que o “eu” figurativizado adquira a habilidade de mudar sua natureza. O “eu” destinador delega funções ao “eu” figurado. A competência pode ser observada em “passarinhos já construía casas, na palha a, do seu chapéu”. O verbo construía manifesta a habilidade do fazer. “Brisas carregavam borboletas para o seu paletó”. Carregavam é habilidade de fazer, também, é uma forma de aquisição de competência.

A mudança do estado de fazer de *Bernardo* o torna competente para se transformar em passarinho e voar, a partir da tentativa de obter o seu objeto do querer, intento alcançado no final do texto. As oposições semânticas, portanto, estão sedimentadas nos valores que identificam as alterações na performance do actante e são observadas através da permanência da árvore. De tal modo, o estado de permanência atrelada à terra, é eufórica por não haver no estado da infância impotências e ou incapacidades. A infância quando submetida as inferências do cuidado dos adultos, criam a mobilidade, criam suas “viagens” seus voos, portanto, é eufórica.

A aplicação da canção *Bernardo*, no modelo de mostra de análise empírica, para o entendimento do enunciatário, transcrito está exposto na fig. 11. Na imagem fazemos uma simulação, do caminho melódico percorrido pela letra (texto cancional) nas pautas (analógico com o modelo Tatit) para ilustrar a virtualidade das melodias e as oscilações tensivas, promovidas pelas entoações/entonações vocais da letra da canção ao ser executada em performance pelo cancionista. A visualização permite que a acomodação da letra do poema contracene com a linha melódica. O movimento das oscilações tensivas é descendente. O compositor inicia a frase melódica em nota aguda que vai deslizando, sílaba a sílaba, tom a semitom, dentro de um espaço intervalar, onde identificamos os primeiros valores com os quais o sujeito manifesta as categorias modais, actanciais e figurativas no discurso verbal. Essas oscilações na linha melódica são a base para o engendramento do modelo visual da linha melódica. (TATIT, 1997, P. 16).

Figura 11 – Linha melódica semiótica da canção *Bernardo* de Márcio de Camillo (2007-2009)

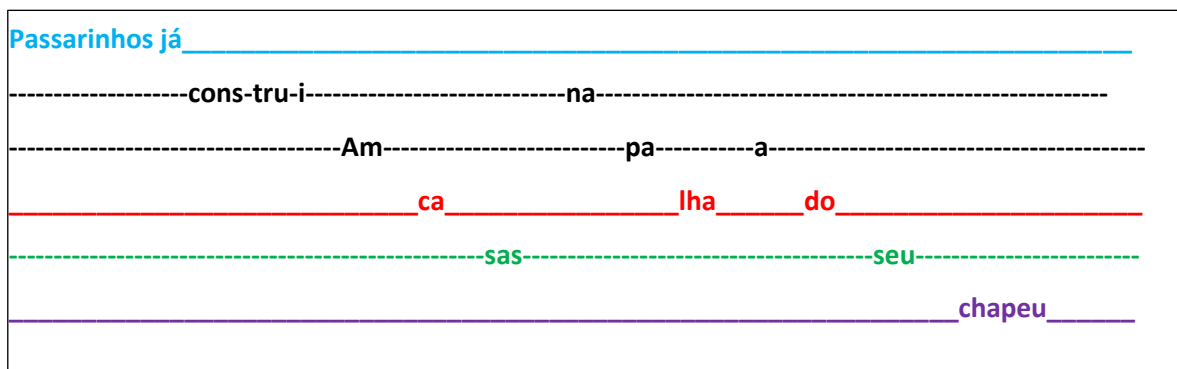


O modelo permite a visualização dos pontos onde Tatit, (1997, p. 16) aponta como sendo os pontos que dão o sentido de linearidade, extensividade e espacialidade temporal, “imagem do tempo cancional” (TATIT, 2019, 62), que são os distanciamentos proposto pelo enunciador, que o faz por compreender que quanto mais distante o sujeito se encontra de seu objeto, mais são intensificados os laços que o prende ao objeto (TATIT, 1997, p. 16). Os saltos intervalares (distanciamentos) demonstram a busca e a chegada ao objeto, a ascendência representa a busca, a nostalgia que a espera pela fusão com o objeto provoca, e a descendência a fusão com o objeto. Sendo a ascendência nesse objeto disfórico e a descendência eufórica. Todos esses eventos concorrem para a fusão em seu centro tonal, a conjugação, a estabilidade o conforto de estar em harmonia com o objeto desejado.

Portanto, o encontro letra e melodia pode ser consequente quando interrogativa e subsequente quando conclusiva, analisamos no álbum *Crianças*, como brincadeiras dialógicas de pergunta e resposta, portanto, ainda no nível fundamental, observada como oposições figurativas e temáticas.

Observemos a figura12 na linha assinalada de verde, temos uma tensão bem acentuada seguida de um impulso para a retomada no próximo compasso com um salto intervalar de três tons e meio para enfatizar a próxima entoação melódica.

Figura 12 – *Bernardo*, de Márcio de Camillo (2009) – aplicado ao modelo semiótico.



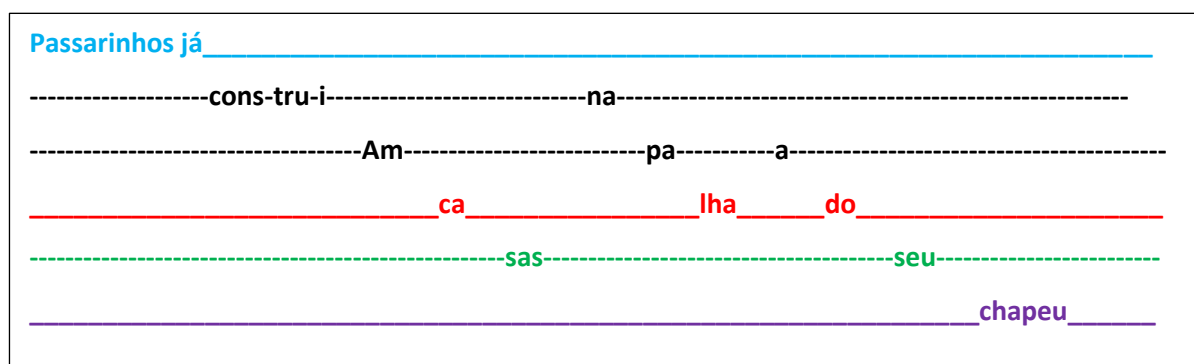
A instância temporal no discurso cancional *Bernardo*, dá-se por debreagem de segundo grau assinalada pelo tempo verbal pretérito imperfeito do indicativo: *construíam*. O uso do tempo em concomitância com o tempo presente do poeta ao momento em que ele escreve as poesias, projeta no enunciado um efeito de subjetividade, o autor é projetado como “um não eu”, um “não aqui” e um “não agora”. O enunciador se esconde, não apresenta o tempo em que cria suas *Crianças*. Seu enunciado ganha efeitos de simulacro subjetivo (FIORIN, 2001, p. 43). O enunciador, implícito, projeta um distanciamento de sua personalidade nos fatos ocorridos, veste-se da máscara do narrador “em primeira e ou terceira pessoa” e permanece implícito (FIORIN, 2001, p. 63). O sujeito figurativizado em *Bernardo*, figurativiza o autor “mascarado” que delinea seus desejos de criador implícito.

As oscilações tensivas marcam o estado afetivo da criança. O desejo de companhias que participassem de suas criações festivas (SHIMODA, 2013). Assim, *Bernardo* é um convite entoativo, com personagens lúdicos para o imaginário infantil, brincadeiras infantis, são enunciados na segunda e na terceira tematização, cuja resposta aparece na quinta entoação. A tematização *Crianças* é reforçada no início da terceira unidade entoativa. O segundo período da fraseologia de *Bernardo* é a mesma imagem, porém o discurso verbal é distinto, uma vez que a procura de liberdade, muda o sujeito *Bernardo*, a fim de que o sujeito conquiste o seu objeto de desejo, ser um passarinho, livre e voar.

Brisas carregavam borboletas para o seu paletó. E os cachorros usavam fazer de poste as suas pernas. Quando estávamos todos acostumados com aquele *Bernardo-árvore* Ele bateu asas e avoou. Virou passarinho. (BARROS, 1916-2014/CAMILLO, 2009)

Cada segmentação melódica descrita por um tema configura um efeito de sentido. Assim, temos na canção *Bernardo* o segundo segmento integrado pela mesma base do primeiro segmento melódico, mas o texto literário é distinto, temos os mesmos temas melódicos, mas os temas figurativos agregam novos componentes, sem deixar de estar dentro do contexto pantanal. Ainda analisamos que ambas as junções dos segmentos melódicos e literários possuem as configurações de: afirmações, conclusões, temas e figuras, como podem visualizar em:

Figura 13 – Linha melódica semiótica – tonicização – *Bernardo* (CAMILLO, 2009)



Na sintaxe discursiva a figurativização de *Bernardo* é marcada por configurar personagens que pertencem à época da infância do poeta na fazenda do pai em Corumbá, região central do Brasil, conhecida por ser pantanosa. As memórias narradas na forma de poesia, e transformadas em canções infantis por Márcio de Camillo, indicam lembranças marcantes da vida infantil do poeta, principalmente no que tange ao deslumbramento do homem diante da exuberante natureza, que favorece o estado de permanência diante das limitações impostas e às restrições espaciais estabelecidas pela própria natureza.

As criações lúdicas, montadas por meio de simulacros, aludem ao mundo que o cerca, à sua realidade e às fantasias, sobretudo às idealizações das *Crianças*. Sua obra, portanto, é uma forma, dentre outras possíveis, de explorar componentes figurativos à medida que esses elementos se apresentam, ele os reinventa, formula analogias cômicas/brincalhonas. A figurativização em *Bernardo* contém unidades que identificam no texto as nuances promotoras de significados e sentidos.

O efeito de sentido de que trata Bertrand (2003, p. 27-28) aponta onde o destinador, por meio do narrador, busca tornar sensível a realidade de sua criação, a exemplo de atribuir nomes e características humanas a uma árvore que modaliza seu *modus vivendi* e expõe seu desejo de ser,

um dia, um *arãquã*, e compor um cenário de “amanhecer”. O sentido de “amanhecer, segundo, Foucault, (1985, p. 23) está assentado na capacidade do ser que cria por meio da imaginação, ir à “profunda invisibilidade” para compor com os elementos da abstração poética.

O amanhecer tem contraditório em nascer, idéia de finitude, axiologicamente, todos viram passarinhos, todos morrem, o sujeito árvore morre, muda de estado, transcende e “amanhece” renasce, passarinho. “Em outras palavras, trazer, por meio das representações, as abstrações contidas na mente humana, como uma categoria do pensamento” conforme a citação acima coloca o enunciador narrador implícito figurativizado em *Bernardo* em estado de plenitude, com o desejo de ser passarinho, realiza a transcendentalidade, morre. Mas renasce e evola para “compor outro amanhecer”. Nessa passagem, o enunciador implícito, cria imagetivamente a transcendentalidade

O destinador dá voz ao narrador “tu” que, por sua vez, empresta-lhe a uma terceira pessoa, o actante *Bernardo*, que passa a ser um “eu” por ter o poder da ação. O simulacro é estabelecido por meio do diálogo e a canção favorece o imaginário infantil, por aproximar os fatos ocorridos e narrados do enunciatário por meio de efeitos de simulacro que cria situação de veridicção dos poemas apresentados em canção figurativizados.

Desse modo, a apresentação da canção encenada, utiliza os recursos promotores da credibilidade e configura um produto que pode tornar sensíveis os significados e significantes, como o “aqui” e o “agora”, dos fatos anteriormente narrados. Os recursos geradores do simulacro são formulados por meio de materialidades como as vozes dos actantes, o canto, a melodia entoada pela voz do narrador/cantor, os sons dos instrumentos e o cenário tematizado nas letras da poesia cantada. A isotopia garante a interação entre os níveis fundamental e narrativo, subsumindo no nível discursivo, nível da apresentação, uma vez que permite que toda a organização estrutural seja a garantia da visibilidade dos elementos de superfície.

A formação de *Bernardo*, enquanto tema, invoca a materialização da ideia de mudança, que, na linha melódica, acentua-se pelas reiteraões, contidas nos refrões, onde encontramos os efeitos de profundidade, discutidos anteriormente, com resultados na figurativização. A iconicidade no poema sinaliza os traços figurativizados pelos “códigos culturais” que espelham a realidade vivida pelo enunciador, através do efeito de realidade impresso no poema (BERTRAND, 2003, p. 207).

Há, portanto, a estabilidade entre: árvore adulta vs. arbusto (árvore infantil), imobilidade vs. mobilidade. No trecho “já estava uma árvore quando eu o conheci”, a sequência figurativa está ancorada no aparelho formal da enunciação, no qual os dêiticos sustentam a sonoridade semântica

e melódica. A árvore que se transforma em passarinho, confere ao poema a categoria “natureza viva”, com raízes fincadas no chão, estáveis, porto seguro aos que aportam sobre ela. O passarinho, por sua vez, retrata a transcendência, a mudança. Ainda, “a significação temática” está indicada por conectar a isotopia, ou seja, a figura alegórica do personagem à sua personificação abstrata, enquanto parte de um cenário que contextualiza sua existência que anseia por outros ambientes (BERTRAND, 2003, p. 213-214).

O tema é registrado pela tessitura, pontuada pela extensão vocal escrita na linha melódica, reproduzida horizontalmente configura tematização melódica como marca de tensividade e extensividade Tatit (2008, p. 21). As alternâncias estão na mensagem narrativa da segunda e terceira estrofe, mesmo assim, o desenho melódico e o ritmo são os mesmos, na linha melódica e na linha gramatical. As entoações melódicas correspondem às letras do poema. Assim, podemos inferir que na primeira frase melódica, está em conjunção com a fraseologia verbal. Essa configuração forma o que Tatit denomina de reiteraões, ou seja, os refrãos, como as estruturas que sustentam o aspecto lúdico do texto. Essa característica: reiteração com sentido de conjunção exposto pelo autor confirma que na canção popular brasileira quando direcionada à infância, contamos com a tematização e o refrão como forma de expor os contornos melódicos que conduzem o narrador aos desdobramentos desejados, (TATIT, 2008, p. 21). A segunda frase, por sua vez, contém a mesma grafia que a primeira, com quatro unidades enjoativas, sendo a primeira e a segunda terminação em quinto grau, a terceira em sexto grau, e a última na tônica. Ao aproximar o discurso melódico das letras do poema, as funções melódicas são construídas, conforme especificações da forma canção com base no princípio da tensão e da resolução, no qual o cancionista é considerado um “malabarista” os opostos nos textos verbal e melódico. Assim, constroem-se a fluidez para a conjunção entre, harmonia e a melodia, (TATIT, 2012, p. 09).

Assim, *Bernardo* é analisado como simulacro por ser produção do enunciador em sua fase adulta. O “eu”, do poema está implícito, uma vez que não está no momento narrado. A memória do narrador se materializa em forma de discurso verbal, figurativizada e tematizado em poema, com sonoridade, ritmo e fluidez, e descreve acontecimentos mnemônicos de sua infância com detalhes que sua memória atualiza por meio das “cores” na criação lúdica.

A instalação do espaço temporal obedece à categoria da debragem enunciativa de tempo, a qual é vinculada ao “aqui-agora” que, por sua vez, deve estar associado ao “eu-tu” do enredo. Essas duas categorias, em *Bernardo*, estão demarcadas pela linearidade do espaço “lá” em relação com o “aqui” do enunciador. O tempo do verbo é o presente e o pretérito imperfeito do indicativo,

em terceira pessoa do singular. Há debreagem e embreagem actancial que aponta, no discurso, a simultaneidade dos elementos virtuais, as memórias infantis do enunciador e o momento em que o mesmo narra os fatos. A embreagem ocorre quando o enunciador insere a terceira pessoa do singular, a exemplo do “era uma vez” nas histórias infantis, enquanto a debreagem espacial temporal se materializa na medida em que o texto recebe a estrutura da narrativa e disjunge o sentido. Essa característica em *Bernardo* se apresenta desde o início, é empregada como prolegômenos das histórias infantis, com chamamentos que se dão a partir de simulacros, como em “[...] estava uma árvore quando eu o conheci”.

A essa repetição colocada como confirmação da ideia que se quer dar veracidade, ele denomina de forma de restabelecer elos perdidos. No fragmento melódico de *Bernardo*, é possível constatar o conforto vocal característico da forma musical canção. A tessitura mantém-se de forma linear, sem saltos dramáticos, característica, também, da canção pensada na voz infantil. O oposto gera tessituras próximas da verticalidade, onde se observa a promoção de estados passionais acentuados. A forma musical canção infantil é confortável, permanecendo em tessitura próxima da fala. Na linha melódica subsiste no plano da expressão. Tatit (2008, p. 52) informa que os “aspectos sonoros da letra – rimas, aliterações, assonâncias” tendem a acomodar em segundo plano diante da “exuberância do componente melódico”.

Olhemos a linearidade da linha melódica em *Bernardo*, sem os sons, sem a interpretação vocálica do cantor, sem as ênfases dadas nos intervalos tensivos, então, compreendemos o que o autor citado quer dizer, com a frase: “exuberância do componente melódico”, que as canções “oscilam entre a força criadora que emana das entoações de nossa linguagem oral e é a forma estruturadora da linguagem musical”. O uso do engendramento de imagem, segundo o linguista da canção, é recurso utilizado por não estar fundamentado em escalas “[...] motivos recorrentes, não se ordenam em escalas e nem sequer se estabilizam em alturas definidas” (TATIT, 2008, p. 53).

3.2 Poema canção II - Sombra Boa

Sombra boa, não tinha email.
Escreveu um bilhete:
Maria me espera debaixo do ingazeiro
Quando a lua tiver arta.
Amarrou o bilhete no pescoço do cachorro e atçou

Vai, *Ramela*, passa!
Ramela alcançou a cozinha num átimo.
Maria leu e sorriu
Quando a lua ficou arta Maria estava
E o amor se fez sob um luar sem defeito de abril.
(BARROS, 1916-2014/CAMILLO, 2009, CD - Crianças.)

As categorias semânticas da base da construção do poema “Sombra boa” em seu nível fundamental podem ser descritas como: “natureza vs. cultura”. Podemos elencar alguns termos em oposição, alguns mais abstratos, outros superficiais como adulto vs. criança, dia vs. noite. Temos, ainda, Maria (feminino) vs. escreveu (ele, masculino), além, o tempo “lá, naquele lugar” sem a tecnologia, como distante do hoje, com tecnologia.

Temos os neologismos: *arta* e *Ramela*, criados pelo poeta para essa poesia, inçados do uso da língua regional ou local, como efeito de verossimilhança. Na linha melódica, o contexto cultural, também pode ser observado. Camillo dá início com o uso da voz infantil na introdução da melodia, o ritmo é bem marcado na tônica. O cancionista, não deixa de imprimir na voz cantada, e nas ênfases melódicas, o tom irônico e brincalhão concernente às *Crianças* infantis. O ritmo segue as influências fronteiriças e as heranças históricas impostas pela forma canção no estado de origem das duas obras.

Em “Sombra boa” identificamos a diferença do tempo “lá, algures” com o presente do enunciador, o tempo intervalar entre criança vs. adulto. Analisamos, também, essa oposição como o espaço físico de onde o enunciador está implícito, mas que existe e fica subentendido como o espaço do momento em que o autor escreve. Temos, portanto, o tempo em que as *Crianças* ocorriam, e o tempo da narração.

Temos, na narrativa, a presença do simulacro. Ao ouvirmos a melodia, na voz entoada de Camillo, a sensação é que a história ocorre no momento da enunciação, quando o cantor/ator canta a poesia. O momento em que o “ele” delegado pelo enunciador enuncia, refere-se ao tempo pode do “lá” naquele tempo, ou um “lá”, naquele lugar.

O “lá, algures” está, também, analisado como espaço físico, posto que o poeta está a se referir a um contexto cultural, uma região geográfica. O espaço, no que tange a ambientação, refere-se ao “pantanal sul-mato-grossense”. A “Sombra boa debaixo de um ingazeiro”, denota um cenário dentro do espaço físico em que “lá” no tempo de *Crianças*, o poeta, enunciador implícito, vivia. O “eu” do poema está implícito, mas o elemento que ocupa o lugar o “eu” é o

“ele” o “Sombra boa”, o enunciador está figurativizado em “pé de ingazeiro”. Esses elementos analisados, os tempos verbais, estão na imagem do texto, como concomitantes ao tempo verbal presente, por terem a função de criar um “eu”, um “aqui” e um “agora” para o poeta. Os opostos adultos vs. criança, estão delineados, pela observação entre o tempo verbal do pretérito imperfeito/perfeito do indicativo com os seu concomitante presente (FIORIN, 2001, p. 63).

As marcas de passionalidade estão sinalizadas na melodia e nas entoações melódicas. Analisamos como marca de tensividade em “Sombra boa” o tempo e espaço regidos por valores tensivos contidos no poema como “contenção e distensão da temporalidade e da espacialidade”. Há, ainda, o acréscimo de aspectualidade quando temos a atualização em momento de narração na voz cantada. Essas marcas que assinalam a passionalidade no poema “Sombra boa” não são empecilhos grandiosos, ou marcas de uma paixão não atendida. Mas, ao contrário, o sujeito consegue o seu objeto de querer sem graves e ou dificuldades que impeçam de fazer. Analisamos os entraves a performance do sujeito a expressão “não tinha e-mail”, dificuldade que o enunciador tem em se comunicar com o seu objeto de querer. A euforia é a completude do alcance que a espera embaixo do ingazeiro alcança. “E o amor se fez sob um luar sem defeito, de abril”.

A sintaxe fundamental incorpora duas operações: uma é a afirmação, a outra a negação. Como afirmação o poema expõe o amor e como negação “não tinha e-mail”. Analisamos ainda, o elemento masculino como afirmação (iniciativa de convidar) por ser o agente, e o elemento feminino como elemento da negação, por ser o elemento que recebe o convite (não toma a iniciativa, é o elemento passivo).

O poema em sua sintaxe narrativa consiste em conter em sua estrutura narrativa elementos que tornam o texto com as seguintes características: 1 - quando o poema comprova uma situação de junção, disjunção e ou conjunção, entre o enunciador figurativizado em “Sombra boa” com o objeto de seu desejo Maria. 2 – Quando o texto é um enunciado de fazer, os actantes sofrem modificações. O sujeito que sofre a ação da manipulação é o *Ramela*, um actante, também figurativizado na imagem da cadela, que é manipulada para levar o bilhete a Maria. Há uma modalização no estado do animal, um estado de fazer que não condiz com a capacidade de compreensão e obediência de um cão: levar recados, bilhetes. O enunciador, seduz a cachorra para que ela passe de um animal que não compreende e nem tem capacidade de levar recados, a um animal com competência para fazê-lo. “Sombra boa” reveste características de concretude, Maria não cria problemas, simplesmente vai.

A “Sombra boa” quer estar em conjunção com Maria, o obstáculo é fazer chegar a Maria o recado. O obstáculo é removido pelo uso da cadela *Remela* que rompe a dificuldade de atender à ordem e vai num átimo entregar o bilhete. A noite fica arte e o amor se faz.

Os contraditórios entre noite vs. dia, analisados como obstáculos, são também, ultrapassados pelo compasso de espera, marcados pelo ritmo fraseológico, que fica mais lento nesse trecho da melodia. São observados na letra e na melodia do poema. São pontuados na execução da linha melódica no violão. A canção é a pontuação poética materializada. O cancionista interpreta a poesia por meio da linha melódica e sua performance vocal e gestual vocal são responsáveis pela manifestação das tensividades responsáveis por todas as pontuações que o poeta enfatiza em seu texto.

O poeta não insere em seu texto sinais de pontuação, não usa ponto final na frase “Ramela alcançou a cozinha num átimo” dando margem para que o enunciatário, compreenda uma pausa. Pausa, essa que Camillo interpreta ironicamente, como um tempo de espera, entre a ansiedade de uma espera por resposta positiva e a noite que virá após a aceitação do convite. Camillo pontua as criações irônicas e brincalhonas do poeta, como brincadeiras infantis divertidas e materializa-as em entoações melódicas.

3.3. Poema canção III - Linhas tortas

TOC, PLOC, TOC, PLOC

Prefiro as linhas tortas,

Como Deus.

Em menino eu sonhava em ter uma perna mais curta

(Só pra poder andar torto).

Eu via o velho farmacêutico de tarde,

A subir a ladeira do beco,

Torto e deserto...toc ploc toc ploc.

Ele era um destaque.

Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: La vai o menino torto

subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc.

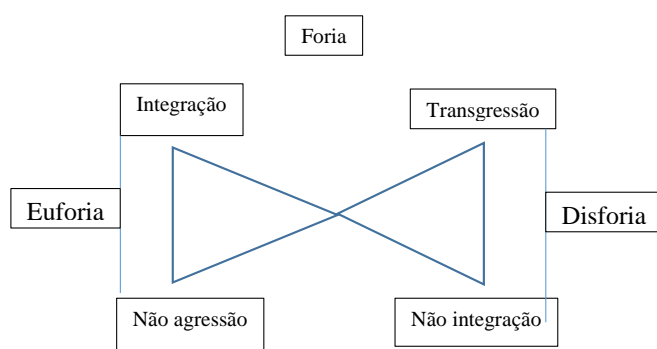
Eu seria um destaque.

A própria sagração do Eu.

(BARROS, 1916-2014/CAMILLO, 2009– CD - Crianças.)

O nível profundo em “Linhas tortas” aponta as oposições entre integração vs. transgressão. Analisamos, com base no texto, os elementos opostos sintaxicamente, por meio da operacionalização das transformações por meio da operação de negação vs asserção⁵⁰.⁵¹ Segue o modelo que serve como guia para a análise do poema canção “Linhas tortas”:

Quadro2 - TATIT, L.A.M. Abordagem do texto. In: FIORIN, J. LUIZ, (2003).



Trata-se de um sujeito que busca rompimento com a ordem estabelecida, o “*status quo*”, mediante a modalização do querer. Temos um sujeito desejoso, que deseja “ser” destacado, posto em evidência, por meio do desejo de ter uma perna mais curta: “Prefiro as linhas tortas, como Deus”. O eu, interlocutor, voz infantil delegada pelo enunciador pressuposto, deseja ser como Deus, considerado como modelo de conduta a ser imitada.

Deus é o destinador transcendente (TATIT, 2002, p. 36). O enunciador evoca uma axiologia referente ao ditado fraseológico conhecido: “Deus escreve certo por linhas tortas”. A motivação do sujeito criança também se baseia na figura do farmacêutico, também evidenciado como modelo de imitação, na medida em que a limitação do farmacêutico, emprestava-lhe um destaque. O interlocutor, voz delegada pelo enunciador, simulacro de criança, em suas “*Crianceiras*” e devaneios fantasiosos infantis, deseja esse destaque para si mesmo. O sujeito virtualizado, desejoso (querer-ser) de se tornar um sujeito atualizado, ao desejar o que não tem, rompe com os critérios do status quo, de normalidade e de regularidade dos desígnios e propósitos corpóreos, condizentes aos sujeitos sociais. O sujeito quer ser como Deus, destinador

⁵⁰ TATIT, L.A.M. Abordagem do texto. In: FIORIN, J. LUIZ. Introdução à linguística I: Objetos teóricos. São Paulo, Contexto, 2003.

transcendente capaz de romper com os desígnios ao ser capaz de “Escrever certo por linhas tortas”.

Por meio da expressão recortada “Em menino eu sonhava em ter uma perna mais curta”, evidencia-nos a insatisfação do actante “eu” enunciador, pressuposto, com a sua performance física e o desejo de modificação decorrente. Analisamos a busca pela realização do desejo, como transgressão. Importante mencionar que, no poema-canção, a transgressão marcada pelo universo fantasioso é vista como eufórica e a integração como eufórica.

O ator “eu” admite haver uma lei que regula o bem coletivo e que este é impositivo aos limites individuais de não transgressão dos valores estabelecidos como cultura vs natureza. Por cultura analisamos os hábitos coletivos axiologicamente ligados a um poder superior que lhes dita o *modus vivendis*, e toda insubmissão a esse sistema social é uma transgressão.

A natureza como sendo da ordem da delegação do destinador transcendente: Deus tem o poder de fazer. Ainda dentro das oposições “integração vs transgressão. Para integração temos o sujeito “eu” actante, em pleno gozo de seu status quo com o ambiente”, e o actante “ele” inserido no discurso como o objeto de desejo do “eu” destinador, “a perna mais curta”. Ambos estão integrados ao ambiente contextualizado. O actante “farmacêutico” é parte da tematização do discurso. Observemos essa separação de vozes e misturas entre o “eu” actante adulto e o “eu” actante infantil na linha melódica, presente no início do poema canção. Camillo cria efeitos de aproximação ao usar voz infantil na introdução da melodia, com isso insere, o universo infantil na brincadeira, nas “*Crianças*” do enunciador “eu”.

O ritmo dos versos é marcado nas tônicas, por meio da recriação do som das passadas tortas. Em “Linhas tortas” identificamos a diferença do tempo linguístico, “sonhava”, que indica “lá-naquele” tempo, naquele lugar, contracenando com o presente do enunciador. Assim sendo, temos a criação de diferentes sentidos, com base no simulacro fantasioso construído pelas *Crianças* infantis.

Identificamos essas marcas no texto, como simuladores dos elementos de distanciamento e de pertencimento ao espaço físico que permanecem delimitados pelo espaço temporal. O simulacro fantasioso é organizado por meio dos atores que falam no momento da enunciação pressuposta. O simulacro ocorre porque o “tu” é substituído por “ele”, esse efeito, chamado de embreagem temporal, é utilizado para neutralizar a categoria de tempo, FIORIN, 2001, p. 49). Na audição melódica a enunciação ocorre no presente, o narrador cancionista, conta a história, por

meio de simulacro enunciativo que cria o efeito do “aqui e do agora” do enunciador na voz do narrador no momento da enunciação.

O cenário é marcado pelo espaço físico, segundo o “lá” é o tempo de *Crianças*. O narrador queria ter uma perna mais curta. Temos os sujeitos: o “eu” enunciador implícito, o “eu” narrador explícito inserido pelo verbo “eu prefiro”; “Em menino”; “Eu via”; “Se eu tivesse”; “Eu seria”, o “eu” destinador Deus. O “ele” farmacêutico”. Esses elementos analisados, correlacionados aos tempos verbais, estão na imagem do texto, como concomitantes ao tempo verbal presente, por terem a função de criar um “eu”, um “aqui” e um “agora” para o narrador. Os opostos Divindade vs humanidade, criam um efeito de aproximação entre o Divino e o Humano.

Na melodia o tempo acelerado, marca um continuum rítmico, como se o poema canção pudesse com o ritmo melódico, ao som do toc ploc toc ploc sinalizar o andamento das passadas do “velho farmacêutico de tarde a subir a ladeira do beco”. Analisamos o ritmo rápido e constante em analogia com velho e tarde, velho referente ao tempo que passou e nada mudou, e tarde referente a estar tarde para alterar sua performance física e adquirir agilidade. Subir vs descer, a idade genealógica só sobe, se desce só para a tumba, e quanto mais sobe, quanto mais velho, mais deserta e solitária é a subida, mais estreita a ladeira e mais reduzidos são os recursos, sobrando apenas o beco como prêmio de consolação para uma existência de “destaque”.

As questões disfóricas e eufóricas, que são observadas nesse nível, comportam: como disfóricas as questões de “não ter uma perna mais curta”, empecilho para o actante menino ser um destaque, e eufórica, “Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: la vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc”. Eu seria um destaque”. A sintaxe narrativa em “Linhas tortas” consiste em conter em sua estrutura narrativa elementos que tornam o texto com as seguintes características: 1 - quando o poema comprova uma situação de junção, disjunção e ou conjunção, entre o enunciador figurativizado em “Linhas tortas” com o objeto de seu desejo “possuir uma perna mais curta”. 2 –Nesse poema o enunciado é de querer, e de poder pela sagração fantasiosa.

O ator “eu” infantil, assume as funções de destinador (manipulador e julgador) e também de narrador onisciente capaz de descrever as reminiscências fantasiosas do seu desejo de “eu” menino. O ator “eu” deseja ser como Deus, sancionando-se positivamente por meio da expressão ao final do texto: A própria sagração do Eu.

Segundo o dicionário Houaiss (2009) temos: sagração: s.f. (sXIII) 1 ato ou efeito de sagrar rei, bispo etc., em cerimônia religiosa 2 a própria cerimônia <a s. da rainha da Inglaterra foi inesquecível> 3 atribuição de caráter sagrado ou respeito religioso a alguma coisa □ ETIM lat. *sacratio*, ónis 'consagração; santidade' □ ANT *dessacração*, *dessacramento*

O próprio “eu” ao assumir as funções de destinador julgador, em seu universo de simulacro fantasioso se consagra mediante a sanção cognitiva e pragmática positiva, por meio da sagração do “eu”. Em seu universo de fantasia o rito de transformação estaria completo e, com a perna torta, ele se aproximaria, se identificaria a Deus.

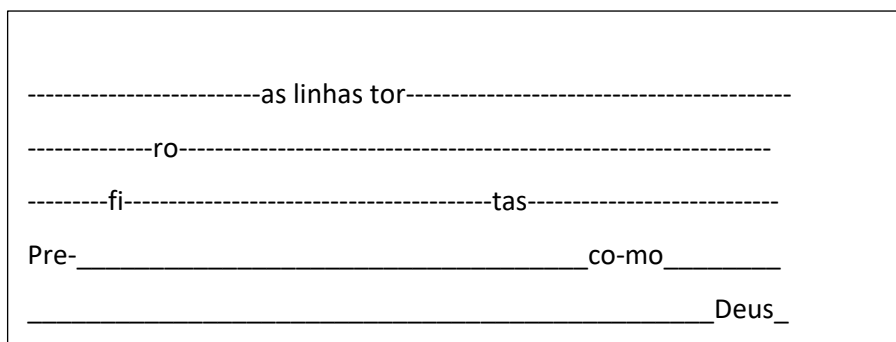
No universo lúdico e infantil os actantes sofrem modificações. O sujeito que deseja sofrer a ação da manipulação é o “eu” enunciador “Linhas tortas”, actante, figurativizado em “eu menino”. O “eu” menino, a assumir a função de destinador manipulador, por meio da atribuição de competência modal ao sujeito menino, confere a ele, por meio o poder se ser igual a Deus. O “eu” destinador utiliza-se de critérios de convencimento e de argumentação pelo exemplo, por meio da recriação do sujeito “farmacêutico”, para que o enunciador “eu” figurativizado em “Linhas tortas” adquira a performance desejada. Para tanto, teria que adquirir a habilidade de saber fazer, assim como Deus, o que é conferido pela sagração, presente no final do poema-canção.

Temos, assim, as *Crianças*, determinadas por meio de um estado de fazer que não condiz com a capacidade de compreensão e obediência de um humano, possíveis e condizentes ao universo infantil. O poema canção é revestido no universo fantasiosos de características de concretude. “Linhas tortas” entra em conjunção com o objeto de desejo: ter uma perna mais curta na própria sagração do “eu”. O ator figurativizado pelo “eu menino” quer estar em conjunção com uma performance distinta da que possui, ter uma perna mais curta para andar torto. Recorremos as autoras Sena e Silva (2020) para desbastarmos as figuras manifestadas no texto da canção infantil e determinar como elas projetam a temática da fantasia. Há a presença do simulacro de fala infantil com a instituição de um universo fantasioso.

O obstáculo é removido pelo destinador “eu” implícito, e o desejo de transgredir com a ordem social são executadas. Os contraditórios entre velho vs tarde, analisados como obstáculos temporais, são analisados como tempo espacial, por indicar o tempo da infância que espera longamente para ver realizado os seus sonhos e a velhice que nada mais tendo para conseguir, sobe em tardes do tempo, ladeira estreita e deserta. A melodia apresenta uma oposição entre ritmo e tempo espacial do discurso, o ritmo é rápido, sugere que o desejo precisa ser atendido rápido.

Mas há contraposição com o tempo entre a infância e a velhice assinalado no discurso: “Em menino, eu sonhava” lento, um tempo de espera.

Figura 14 – Modelo semiótico - Linhas tortas – (CAMILLO, 2009)



O “eu” mais velho sobe depressa a “ladeira do beco”. O “eu” implícito, ao referir-se a “torto e deserto”, insere o menino observador e solitário (deserto), como contrário ao “eu” mais velho que possui uma condição de “deserto” por imposição da condição de ser diferente, pois que possui uma limitação física, portanto, um destaque. “A subir a ladeira do beco, Torto e deserto...toc ploc toc ploc. Ele era um destaque”. O “eu” enunciador usa o recurso da ironia como simulacro, pois que direciona para a ludicidade o estado de indiferença vivenciado em sua infância. . Vê que, nesse discurso “Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim”: “La vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc”, é como se estivesse a pedir que alguém prestasse atenção em sua existência deserta. Escrever certo mesmo que por linhas tortas como o axioma popular, seria o máximo, pois que seria o centro das atenções, seria visto, notado, “A própria sagração do “eu” / “Eu seria um destaque”.

O enunciador implícito, ao interpretar “Linhas tortas”, estreia, como “eu” narrador em momento de enunciação, atualiza a história de “Linhas tortas” por meio de simulacro. Cria ritmos bem acentuados e ênfases irônicas e brincalhonas, que recriam o *Crianceiras* em brincadeiras infantis cantaroladas, poesias cantadas e divertidas e materializa-as em entoações melódicas.

3.4. Poema canção IV – O menino e o rio

O corpo do rio prateia
Quando a lua se abre
Passarinhos no mato gostam
De mim e de goiaba
Uma rã me benzeu
Com as mãos na água
Com fios de orvalho
Aranhas tecem a madrugada
Era o menino e os bichinhos
Era o menino e o sol
O menino e o rio Era o menino e as árvores
Cresci brincando no chão,
Entre formigas
Meu quintal é maior
Do que o mundo
Por dentro de nossa casa passava um rio inventado
Tudo o que não invento
É falso
Era o menino e os bichinhos
Era o menino e o sol
O menino e o rio
Era o menino e as árvores.

O corpo do rio prateia
Quando a lua se abre
Passarinhos no mato gostam
De mim e de goiaba
Uma rã me benzeu
Com as mãos na água
Com fios de orvalho

(BARROS, 1916-2014/CAMILLO, 2009– CD - *Crianças*.)

O poema-canção “O menino e o rio” traz recorrências no nível fundamental do percurso gerativo que foram observadas nos poemas anteriores, com a oposição: integração vs. transgressão. Há integração quando o enunciatário infantil está em plena conjunção com o seu status quo e manifesta esse status por meio da inteireza com que cria seus personagens como que imantados à natureza do cenário que sua memória recria. A oposição identificada no nível fundamental do discurso “O menino e o rio” é o que traça o destino geral do narrador, é de onde disjungimos do texto as marcas dos estados passionais e ou afetivos do indivíduo em relação ao seu objeto de seu desejo. O PGS desnuda por meio das palavras, expõe o estado de paixão em que o enunciatário-leitor se encontra, ao “garimpar” palavras para compor os poemas, o enunciatário-leitor, disjungi do texto, “o que o texto diz, e como ele faz para dizer o que ele diz” (BARROS, 2005, p. 11).

Martins e Batistote (2015, p. 35) inferem que o poema apresenta um “regime perceptivo de falta”. Os semioticistas observam o fenômeno como nascer vs. morrer inerente às imagens presentes no poema. Observamos a presença das imagens de um por de sol se pondo, bem como uma lua a nascer. Ambas as imagens representam começo e fim, ou melhor, dizendo, a “circularidade de começo e fim” para o qual o “eu” enunciatário subsumi dentro de um espaço tempo. Em “o corpo do rio prateia”, já se apresenta ao entardecer. O “eu” enunciatário infantil observa o reflexo do claro do dia que, ao se pôr o sol, modifica os reflexos que a luz solar reflete nas águas que emite e muda de tom em tom. Em “quando a lua se abre”, metamorfoseiam-se as tonalidades claras do dia propostas pelo brilho do sol refletido nas águas do rio, para a prata, que, embora ainda não seja tão escuro, caracteriza-se como intermediário entre a noite e o dia. Associamos o dia ao “eu” da infância do narrador, que tem o querer fazer e não o poder fazer, que transgrede, quebra o vínculo com o seu o estado de integração e migra para o da transgressão, para ser tudo o que ir “o clarão da lua” lhe proporciona:

Passarinhos no mato gostam; De mim e de goiaba; Uma rã me benzeu; Com as mãos na água; Com fios de orvalho; Aranhas tecem a madrugada; Era o menino e os bichinhos. O menino e o rio Era o menino e as árvores (BARROS, 1916-2014/CAMILLO-2009).

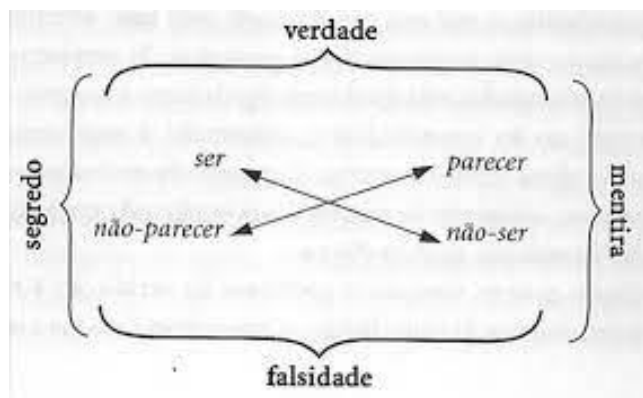
A oposição no nível fundamental está fundada em um sistema de valores que emanam de forças preestabelecidas pela natureza “antropocultural”, em função de o narrador ter que se submeter a injunções sociais que pertencem a uma ordem que transcende às transformações imediatas do ambiente natural em que se vive e da qual depende. Entretanto, “Quando a lua se abre”, o “eu” narrador “escapa” por meio de suas criações fantasiosas para o mundo da ludicidade.

Quando o mundo lúdico “se abre” o “eu” enunciador infantil, tem parceiros “Passarinhos no mato gostam, de mim e de goiaba”. O enunciador infantil passa a não estar só, alguém gosta dele, os passarinhos. Os passarinhos, na transcrição memorialística infantil, não são egoístas, não gostam apenas de goiaba, porque dependem da goiaba para sobreviverem, mas, gostam também dele, também, sem que ele precise ser goiaba. A alusão, a gostar de mim, “gostam, de mim e de goiaba”, infere que o texto diz do estado de solidão do “eu” infantil. As “escapadas” para as criações lúdicas são as formas de o texto dizer que o enunciador infantil usa para fugir do isolamento e do desejo de ser percebido, amado, e de ter companhias. As oposições são identificadas no primeiro nível do percurso gerativo, segundo as quais o sujeito “eu” enunciador infantil, busca estar em conjunção com o sujeito “eu” enunciador lúdico, livre, (lua). O sujeito “eu” precisa fazer alterações em sua performance para estar em conjunção com o seu objeto de querer. Para tanto, o enunciador infantil cria as circunstâncias que o levam da passagem do seu status quo de solitário e sem companhia, para aquele que, ludicamente, por meio de suas memórias inventadas, tem a companhia dos bichinhos:

“Uma rã me benzeu; Com as mãos na água; Com fios de orvalho; Aranhas tecem a madrugada; Era o menino e os bichinhos; Era o menino e o sol; O menino e o rio; Era o menino e as árvores; Cresci brincando no chão; Entre formigas; Um quintal é maior; Do que o mundo; Por dentro de nossa casa passava um rio inventado; Tudo o que não invento; É falso”. (BARROS, 1916-2014/CAMILLO, 2009)

A categoria de veridicção para assegurar “tudo o que não invento é falso”, encontra na semiótica um esquema que coloca em xeque a questão sobre como o discurso distingue o que é verdade do que é falso. O enunciatário afirma não ser verdade aquilo que ele não inventa. O esquema de veridicção requer um contraponto entre de dois esquemas um do “parecer/não parecer” como manifestação do “ser-não-ser de imanência”. E entre duas dimensões da existência do jogo da verdade a partir do enunciado emitido pelo narrador “Eu” enunciatário que decide o que é verdadeiro do que é falso, está imanente no discurso “a existência da imanência é decidir sobre o ser do ser”, (GREIMAS, 1979, p. 488).

Fig. 15 - Quadrado da categoria da veridicção (GREIMAS, 1979, p. 488).



No nível do discurso, o actante enunciador entra em conjunção com o seu objeto de valor, e afirma que tudo o que não inventa é falso. Ao projetar, por meio de debreagem enunciativa, o “eu” actante no enunciado, o enunciador utiliza do “jogo da manipulação” para o enunciatário confiar em seu discurso. O “eu”, portanto, persuade o enunciatário por meio da argumentação de que o “eu” actante está habilitado com poder fazer, com o poder ser “lua”. Todos os procedimentos argumentativos se relacionam como meios que o põe em conjunção com “eu” inventado: “rio, lua, sol, água, madrugada, orvalho”, elementos da natureza que criam uma realidade fictícia, imaginária, colocadas no lugar da realidade. O enunciador projeta-se como um “eu” no enunciado, em um tempo de um “era, lá, naquele, tempo”. Em “o menino e os bichinhos”, entende-se empiricamente e auditivamente, por meio do texto melódico, que há conjunção entre a imagem que a sonoridade do acompanhamento melódico cria, por meio de efeitos de reproduzir os sons de pingos d’água a caírem sobre uma poça d’água parada, em meio a uma vastidão de espaço físico que, no caso, representa-se pela extensividade temporal, marca o tempo lá, distante do aqui e do agora do enunciador. O tempo aponta o seu estado afetivo, camuflado em rio a metamorfosear-se noite adentro, para que, ao refúgio das “Aranhas tecer a madrugada”, o “eu” enunciador se fantasie para construir sonhos. Na linha melódica, ouvimos a marcação silábica no texto verbal que marca a tonicização, das pontuações, ou, o tempo do aqui, o presente do enunciador. O texto traz por meio das linhas verbais e melódicas da extensividade o tempo “lá” e, na tonicidade, o tempo manipulado pelo enunciador para simular um aqui e um agora da enunciação. Segundo Martins e Batistote (2015, p. 33), “o poema musicado ao articular imagens virtuais” promovidas pelos instrumentos “para transformar os efeitos de sentido marcados pela extensividade denota o estado de instabilidade, pois que há oscilação”, a sonoridade, apreciada

auditivamente, aponta essa oscilação, apesar do tempo musical estar demarcado pelo tempo ontológico do discurso. É nesse nível, o último nível do percurso que “intensidade tem duas subdimensões: o andamento e a tonicidade”. Na intensidade, analisamos as marcas de pontuações, como: as ênfases, as reiteraões, acentuações e dinâmicas. Na intensidade, encontramos linearidade no texto verbal e nas oscilações propostas pela tessitura na linha melódica. A tonicidade consiste na marcação rítmica. Ela é propriamente a marcação do tempo ao semiotizar, essas duas dimensões responsáveis por marcar a temporalidade.

3.5 Poema Canção V - *Sabastião*

Todos eram iguais perante a lua
Menos só *Sabastião*, mas era diz-que louco daí pra fora
Jacaré no seco anda? - Preguntava
Meu amigo *Sabastião*
Um pouco louco
Corria divinamente de jacaré.
Que era um
Que era da sela dele somente
E estranhava as pessoas
Naquele jacaré ele apostava corrida com qualquer peixe
Que esse *Sabastião*, era ordinário, desencostado da terra
Sabastião
Meu amigo
Um pouco louco
(BARROS, 1916-2014/CAMILLO, 2009– CD - *Crianças*).

Iniciamos a análise do discurso cancional do álbum *Crianças* pelo recorte do poema cancionado *Sabastião*. O nível fundamental no texto cancional *Sabastião* está sedimentado na categoria de base imaginário vs. realidade. O poema que inspira Márcio de Camillo a construir uma sonoridade, aos moldes do *Crianças*, à moda de Manoel de Barros, nos favorece a identificação dos opostos no desejo do sujeito figurativizado em jacaré, de criar por meio do imaginário, da fantasia, que o enunciador cria sobre um personagem que figurativiza em jacaré.

A imaginação e a fantasia buscam por um mundo paralelo de onde retira elementos da terra, da água e do seu entorno rupestre, os actantes que transformam, modificam sujeitos que

incorporados em peixe, jacaré, sejam criados pela imaginação. Sena e Ramos, (2020, p. 212) inferem que a criação imagética, deve-se a momentos em que “o sujeito vivencia momentos de imaginação, em uma narrativa secundária à principal e real”. Nesse impasse, a infância cria, “aquilo” que sua mente infantil deseja como companhias, seres dotados de movimento. O texto aponta que o sujeito enunciador busca a transformação das coisas que observa, dos sonhos de uma vida onde suas aventuras *Crianceiras* inclua companheiros, cúmplices na criação fantasiosa para os momentos em que escapa da vida comum para um mundo irreal. “Nesse sentido, a criação de um mundo secundário seria capaz de combinar a imaginação e a irrealidade, levando-nos ao contato com um mundo criado, livre da “dominação dos fatos reais”, em um processo cognitivo”, (SENA; RAMOS, 2020, p. 212).

Suas criações permitem que o enunciatário infantil crie fugas à rotina que o ambiente rural oferece, e de forma simulada “mergulha” com os elementos de seu entorno de natureza pantaneira, nas *Crianceiras* sugeridas pelo enunciador no formato de teatro embicharado em que contracenam com as figuras e os temas ludicamente criados. Na estrutura do poema, está assentada a sintaxe que fundamenta a história da busca do enunciador infantil caracterizado como jacaré *Sabastião*, que por meio da imaginação escapa à vida impregnada de natureza pantaneira para uma vida imaginária, paralela, rica de companhias e *Crianceiras* imagéticas.

O poema cifrado por Márcio de Camillo, *Sabastião*, é a pessoa do discurso, possui características apontadas por Benveniste, (1976, p. 139) como componentes sintáticos e semânticos que a compõem. Nesse espaço de sincretismo actorial, o actante narrador, infantil e implícito, é instaurado como o jacaré. O animal, sujeito de estado e do fazer, é denominado de actante sintático por estar na base estrutural do programa narrativo, o qual é colocado no nível do percurso enquanto programa, por cumprir papéis actanciais que se modificam de acordo com a evolução dos acontecimentos. Os actantes semânticos são codependentes dos actantes sintáticos que, localizados no trânsito do percurso, interagem com a natureza do objeto de desejo.

O personagem *Sabastião*, contém informações acerca das características do animal jacaré, inerentes à sua espécie. *Sabastião*, porém, apresenta a figura do jacaré, semióticamente, como ator do discurso figurativizado, em disjunção com seus aspectos reais. Importante mencionar que se trata de um simulacro, de um parecer ser construído pela narrativa. Segundo o enunciado cancional, há um embate entre as modalidades virtualizantes do dever (dever ser jacaré) e no querer ser (daí pra fora, para além das características julgadas pertinentes ao simulacro do jacaré) o animal, no que tange à modalidade virtualizante do querer, deseja romper com o seu *status quo*,

suas conjecturas de vida. O jacaré deseja ser rápido como os peixes. Para tanto, precisa buscar seu objeto de querer. Temos, assim, a história da busca do jacaré *Sabastião*, pela modalização de seu *status quo*, que configura a oposição semântica: realidade vs irrealidade.

Ainda como traço semântico tem para natureza do animal jacaré o tema do discurso cancional. Jacaré, animal irracional como irrealidade, em oposição a homem, animal racional como realidade ou racional capaz de mudar a ordem da natureza. Ambos são comuns ao contexto pantanal, mas opostos por serem de reinos distintos. Entretanto, os traços semânticos que ligam a natureza do jacaré ao ambiente pantanal, são codependentes. As contrariedades caracterizam “pressuposição recíproca” por natureza animal, irracional e pressupor homem, como animal racional. (FIORIN, 2009, p. 22). Como contraditórios analisamos: corrida vs nadar, por exemplo, nadar não é o contrário de correr, porque o ato de correr é uma atividade física, enquanto nadar, no caso do jacaré, é a forma como ele se move.

Na sintaxe fundamental as duas operações, a de negação, ou o fato de o jacaré não ser hábil para corrida, contracenam com a categoria de asserção, que ele pode não ser, mas pode ganhar ou construir a habilidade e a categoria passa de ser negação para ser asserção. Essas duas operações, concorrem para esclarecer sobre os estados de euforia e disforia da categoria de base que é a semântica. Não ter a habilidade de ser rápido, para ganhar a liberdade desfazer-se da natureza de animal lento para o de um animal rápido, pode ser analisado em relação a realidade como disfórico, e em relação à irrealidade como eufórico, (FIORIN, 2009, p.23), porém, a poesia manoelina, por tratar-se de simulacro com base em figuras e temas, criados pela memória do criador, que mnemonicamente revisita sua infância, suas *Crianças*, de um tempo, lá, na fazenda do pai, enquanto criança, não há disforia, por tratar-se de fatos ligados a infância, portanto a figuratividade no poema canção *Sabastião*, é eufórica.

Dizemos que o poema canção é integralmente eufórico, condizente às *Crianças* portanto. A análise identifica as categorias de oposições entre euforias e disforias, em função das palavras “realidade” como eufórica, positiva, e “irrealidade” como disfórica, negativa. Entretanto, no poema canção, essa análise não vigora, pelo fato “da imaginação do enunciador infantil participar como um elemento transformador de seu estado”, (SENA;RAMOS, 2020, p. 212). As autoras observam que a mente da infância elabora a imaginação com base em elementos do seu entorno, que vê como novidade e os modaliza à sua maneira. Os objetos observados são o que inspiram a materialização das figuras e temas. A poesia manoelina é “espécie de similitude às

coisas da natureza e dos aspectos doxológicos que faziam parte de seu repertório sociocultural” (SENA E RAMOS, 2020, p. 213).

No poema manoelino *Sabastião*, as categorias se invertem: euforia está para “irrealidade” e disforia está para “realidade”. *Sabastião* rápido aposta corrida com peixe é eufórico devido à sua conjunção com o objeto criado por meio da imaginação, do irreal, fora da lei que rege a categoria dos animais da espécie jacaré. A fantasia do actante jacaré é estar em disjunção com a ordem dos seus iguais. Apesar da palavra indicar a marca de disforia, ela é eufórica, por ser o modo como o enunciatário cria suas brincadeiras fantasiosas, é pela imaginação, a criação de figuras do imaginário infantil que as *Crianceiras* acontecem.

Os semas “iguais” estão em oposição à desigualdade, em que o enunciatário informa que o actante Jacaré não é semelhante aos outros jacarés, Sabastião é louco, transcende a outros estados, converte-se em um desigual em seu *habitat quo*. Ser louco, ou seja, irreverente, destemido e livre, faz do sujeito jacaré um ser que transcende seu *status*. A transgressão é, portanto, eufórica. Ser fora da lei dos iguais que nadam na água e andam no seco promove um estado de mudança, transcende para ser: desencostado da terra, despreendido, desapegado, pode transcender do estado jacaré para o da figura peixe. Assim, *Sabastião* Jacaré tem a habilidade de saber nadar e o poder de transformar seu estado de fazer, em um estado conjuntivo com a irrealidade de assumir um fazer diferenciado – correr e apostar corrida com qualquer peixe.

A natureza do animal jacaré, se analisada, pelo viés de disforia: lento, pesado, anda arrastado, é negativa. Mas, na visão do enunciatário infantil é eufórica, por favorecer o desejo e a proposta de mudança. A mente do enunciador destinador usa do recurso da sedução para criar a modalização do jacaré. O sonho *Crianceiras* promove a mudança para o estado transcendente de ser rápido e ágil como os peixes. Ao romper com o estado de permanência ao jeito dos iguais, o jacaré modaliza do jeito de ser dos iguais para o imaginário irreal dos animais ágeis. Ainda no eixo das oposições das características semânticas, temos os exemplos: amigo vs. inimigo, iguais vs. desiguais, fora vs. dentro, e louco vs. lúcido. Inferimos que o sujeito jacaré *Sabastião* não é igual aos demais, porque é louco, não é lúcido, porque adquire a competência de romper o contrato com o reino animal a que pertence.

Ser louco e fora da lei dos iguais, regularmente, são características disfóricas, mas, no poema, são colocadas como eufóricas, por definirem o estado desejado e alcançado pelo protagonista, em confluência às *Crianceiras* imagéticas infantis. Temos, portanto, contraditórios que segmentam o tema: lento vs. rápido, limitado vs. ágil, e faz com que eles tenham identidade

semântica. No poema, observamos que lua está representada como lei, a lei que rege a categoria dos répteis. No eixo das oposições semânticas temos os exemplos: amigo vs. inimigo, iguais vs. desiguais, fora vs. dentro, e louco vs. lúcido. Em *Sabastião* o actante figurativizado em jacaré é o sujeito de querer fazer, possui um estado de não fazer e busca por um objeto que deseja obter, a fuga do ambiente de realidade para o mundo da fantasia, o mundo *Crianceiras*, o mundo onde o irreal é que é divertido, alegre e cheio de companhias reais.

O jacaré possui a característica do enunciador destinador, o sujeito de fazer de mobilizar, nessa medida, *Sabastião* como jacaré, ocupa a modalidade do querer e do poder fazer, do poder mudar sua condição de nadar como jacaré, para nadar como peixe e apostar corrida com os peixes. Para que o jacaré como actante sintáxico, ocupe a posição semiótica; posição de estado; ou estatuto (modo de existência) do sujeito que busca um outro estado: estar em junção com o seu objeto de desejo, adquirir a habilidade da rapidez para estar em junção com o seu desejo de ser desigual. *Sabastião* tem seu modo de existência, mas não fica circunscrito apenas pela sua posição no percurso, onde o seu papel actancial fica estabelecido como valor adquirido ou valor perdido. Suas características modais subsumem os outros níveis do PGS. O caráter modalizador de *Sabastião* transita por todo o percurso, as aquisições adquiridas no primeiro nível do PGS, apontam as características de estado e seus anseios de mudança.

Com isso, o sujeito jacaré, arrasta consigo os valores adquiridos e os dinamiza, aumenta ou diminui. Portanto, o sujeito do PN do poema *Sabastião*, o sujeito figurativizado em jacaré define seu papel actancial segundo a modalidade que ele modaliza. O sujeito performador, ou sujeito destinador, exerce a manipulação, para que o jacaré adquira a habilidade para atingir seu objetivo: entrar em conjunção com o objeto de desejo. O enunciador modalizador encontra-se implícito o autor não se coloca no discurso, está figurativizado no personagem jacaré. Age como enunciador destinador e manipulador final. O enunciador ocupa os papéis de actante figurativizado em jacaré *Sabastião*, de destinador manipulador e sujeito manipulado. O enunciador é, doador de competências, modifica, semanticamente, o estado de ser do actante jacaré, atribuindo-lhe valores modais de querer fazer para saber fazer e, enfim, poder fazer (BARROS, 2005, p. 30).

A veridicção é constatada no uso do tempo verbal “Naquele jacaré ele apostava corrida com qualquer peixe” o sentido verbal é de confirmação, *Sabastião* consegue sua modalização e aposta corrida com qualquer peixe. A constatação é digna de um prêmio, o jacaré torna-se “desencostado da terra”, o animal desprende-se, ganha a liberdade. Podemos identificar a

transformação nos versos “Corria divinamente de jacaré” [...] Naquele jacaré ele apostava corrida com qualquer peixe, que esse *Sabastião* era ordinário! “Desencostado da terra”. A poesia cancionado por Márcio de Camillo, ao estilo *Crianças*, configura o estado de junção do jacaré com o estado proposto pela fantasia infantil é realizada a contento por pressuposição. A manipulação do destinatário manipulador promove imagetivamente a transformação do estado emocional do actante figurativizado em jacaré e o sujeito figurativizado entra em conjunção com o enunciador por deixar-se seduzir à modificação do seu *status quo*.

Na sequência, o narrador justifica a cumplicidade com o interlocutário jacaré quando diz: “Meu amigo *Sabastião*/Um pouco louco”. Há o estabelecimento de uma relação de proximidade com o interlocutário jacaré e infere-se, também, uma relação de amenidades quando justifica que não é louco, é um pouco louco, trazendo assim, o animal selvagem jacaré, para próximo, amenizando, dessa forma, a distância que o animal silvestre impõe por sua natureza, trazendo a sensação de uma convivência passiva, igual a que se cria com os animais de uso doméstico. Corria divinamente de jacaré. Era jacaré, mas apostava corrida com peixes. Jacarés nadam e andam no seco. Em relação aos peixes, são mais lentos ao nadar. Cria-se uma situação de confiança, quando argumenta que jacaré, por ser animal de natureza selvagem, estranhava as pessoas. Busca-se convencer o enunciatário de que o jacaré é amigo.

Que era da sela dele somente, sela é assento duro, feito de couro pesado, grosso, que se coloca no lombo do animal cavalo para a montaria. Jacaré, no seco, fica meio desengonçado tem o lombo maciço a pele coberta de placas muito duras, rude, forte, mas em nada se assemelha com a sela que se usa para o lombo do cavalo, do mesmo modo, não serve para montaria. Estranhava as pessoas, o animal foge ao primeiro sinal de ameaça, ou com a aproximação do homem. O jacaré figurativizado é amigo, porque era de louco para mais. A categoria da fidúcia, onde há “lua” lê-se: lei é destinatário transcendente. O Jacaré quebra o contrato onde todos devem respeitar a lei dos iguais (TATIT, 2002, p. 30-32). A categoria de fidúcia coloca o jacaré como um desigual à lei dos iguais, porque apesar da liberdade de poder fazer, o jacaré não responde “as injunções sociais” que estabelece as convivências.

O jacaré, pertence a um sistema de regras comunitárias ditadas por um poder preestabelecido e superior a vontade do jacaré. Temos nesse impasse um destinatário e um destinatário. Porém o sujeito jacaré, não está sozinho no contexto, do ponto de vista sintático o querer do sujeito jacaré está vinculado aos direitos dos outros animais de sua espécie. A presença do anti-sujeito, o destinatário, que impõe dificuldades para que o jacaré adquira a sua performance,

afasta o sujeito de seu objeto. Isso é fator de tensão no texto verbal, e colorido com as entoações melódicas da canção, no texto cancional esses valores estão implícitos, mas que pode tornar-se explícito em uma grafia musical. A limitação espacial gera conflitos modais e passionais, estão assinaladas na linha melódica da canção como pontos de tensão. O sujeito apaixonado, tensiona ao desejar saber do dever do sujeito jacaré enquanto passivo e submisso ao destinador julgador, que seduz-o a modalizar e mudar com a ética dos iguais. O conhecer do dever de estar em coletividade, por ser o poder transcendente da lei que rege a categoria dos iguais e torna-o passional. (TATIT, 2002, p. 36)

No terceiro nível, demarcado pelas estruturas discursivas, ocorre o “sujeito da enunciação”, (BARROS, 2005, p. 13), no poema *Sabastião*, o sujeito está “revestido de termos que lhe dão concretude” (FIORIN 2009, p. 41). O actante jacaré está em conjunção com o seu objeto de querer, a fantasia, a imaginação as *Crianças*. A manifestação do jacaré simboliza o significado do discurso, é a expressão linguística em nível de expressão. A canção como texto melódico manifesta em forma de simulacro por nos permitir compreender o significado do poema por “decorrer de uma articulação dos elementos que o formam”, na canção “existem uma sintaxe e uma semântica do discurso musical” (FIORIN, 2009, p. 44).

O plano, da expressão é responsável por trazer os elementos formadores da modalização do actante *Sabastião*, à sua manifestação, ele é responsável pela união dos dois segmentos, plano de conteúdo e plano de expressão. No discurso cancional, a manifestação discursiva ocorre por meio do gestual vocal ao reproduzir as entoações melódicas. Nas sinuosidades melódicas, estão assinalados os elementos que marcam: ritmo, aliterações, assonâncias, figuras retóricas de construção etc. Podemos conferir na letra do poema inscrito em linha de canção semiotizada. Assim, temos no discurso verbal o mesmo que encontramos no discurso cancional. A linha melódica da canção *Sabastião* apresenta elementos da grafia musical, responsáveis por traçar os elos entre o gesto oral do canto e a representação da linha melódica escrita (TATIT, 2008).

Usamos apenas um único fragmento, onde consta a ideia musical responsável por inspirar todo o movimento melódico que constrói a linha melódica como um todo. Porém, nossa análise está fundamentalmente elaborada sobre o modelo semiótico inaugurado por Tatit (1997-2020), como modelo analógico. O modelo, possui as linhas do pentagrama enquanto referência para a mostra do movimento vocal, sem medidas exatas. Márcio de Camillo, ao entoar, manifesta a capacidade de permanecer no texto escrito e o transcende às dimensões da abstração, com o visual figurativo e semântico que a sonoridade poética e cancional expõe para a apreciação do

enunciatório infantil. Na linha melódica composta por Márcio de Camillo, temos a indicação de um andamento alegre e rápido, indicando os opostos concomitantes “rápido vs. lento”.

O vivo e alegre são acentuados pelas pausas, nos alongamentos e nas inflexões durante as reiteraões. Na imagem a seguir, expomos o modelo de linha melódica em que, observamos que a finalização da entoação melódica tem terminação na nota que tensiona, ou seja, que confirma o convite ao *Crianceiras* entoado pelo cancionista. No *Crianceiras*, compreendemos como uma assertiva ao convite às brincadeiras cantaroladas pelo cancionista ao emitir as notas melódicas. As tensividades se encontram, nos fragmentos da canção em análise nas rupturas, na tonicidade enfatizada pela expressão vocal e pela performance do intérprete.

Quanto à temporalidade e à espacialidade na canção *Sabastião*, ambas possuem as características do tempo (andamento musical) alegre e ligeiro. A entoação vocal se incumbe das conexões entre o eixo da horizontalidade e o da verticalidade, (virtualidade) e o artista produz a interação entre as diversas camadas da montagem do espetáculo.

Quadro 3 – Intensidade

	Intensidade	
Andamento (temporalidade)	Vs	Tonicidade (espacialidade)
Vivo	Vs	Lento
Tônica	Vs	Átona
Vivacidade	Vs	Graça
Força	Vs	Inanidade

A presença da linha melódica do primeiro e segundo fragmento melódico, conforme o modelo semiótico corresponde a:

Figura 16 - Modelo de amostra de análise (TATIT, 2003, p. 10)

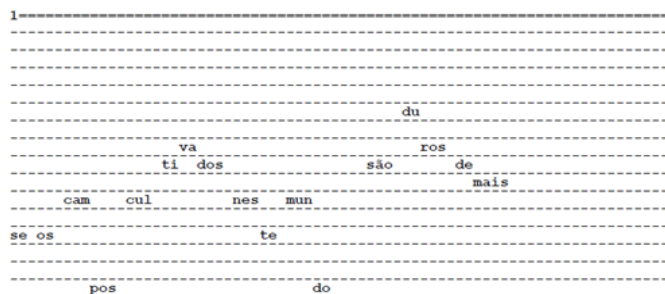
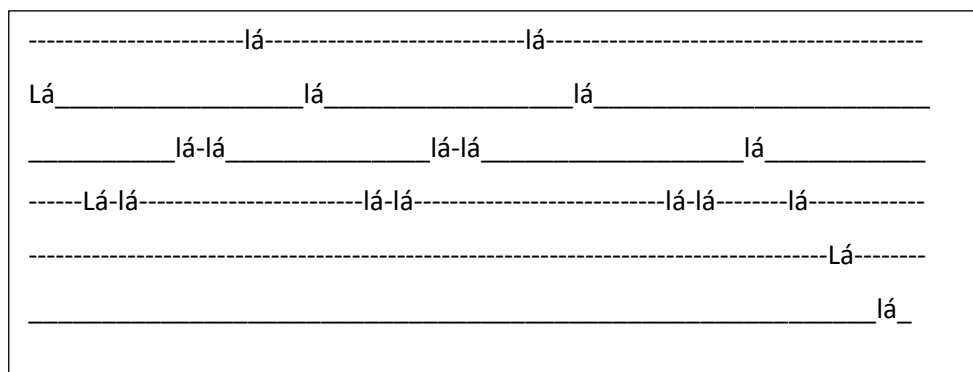


Figura 17 - ascensão vs. descensão na linha melódica de Sabastião segundo segmento.



Em *Sabastião*, as notas melódicas são dialógicas observa-se uma unidade de entoação como pergunta e a outra subsequente como resposta que pode emergir na entoação seguinte ou não, mas sempre virá. a imagem das entoações melódicas nos dois primeiros segmentos de entoação do movimento vocal de escrita, contêm as impressões que as pontuações de “exclamação, hesitação, indagação e ou simples asserção” (TATIT, 2008, p. 18) manifestam por traz da melodia. Identificamos nas oposições temáticas e figurativas dispostas pelas imagens do movimento entoativo, que esse movimento de ascensão e descensão, dialogam em posições inversas, nos dois discursos: melódico e literário. O texto cancional, mostra em sua primeira exposição a conjunção entre as duas linguagens em pleno conúbio com as oposições sintáticas e semânticas. A linearidade ondulatória nos dois trechos entoativos flexibilizam para acomodar a letra, (TATIT, 2008, p. 18). Temos uma pergunta, que analisamos por conter uma terminação indagativa e uma asserção tonicizante.

Para localizarmos nos dois textos o literário e o melódico, e tornar imanente a figuratividade e a tematização do personagem jacaré, buscamos por instrumentos que deem conta de responder sobre a abstração sentida em função da integração, entre o nível fundamental e os níveis de manifestação e colocam à amostra esses elementos do discurso. Para tanto, utiliza-se a isotopia, que permite aos sentidos do ouvinte identificar esses elementos nos refrões. Cândido e Batistote (2016), esclarecem que as isotopias fazem parte do discurso verbal, que a passagem de um plano para o outro é favorecida pela isotopia, por ser ela um conector entre os níveis do percurso. Portanto, os sentidos que o ouvinte capta e sente em *Sabastião*, advém das reiteraões, das inflexões vocais para a região aguda, esses elementos consonantais provocadores dos ataques rítmicos, os acentos vocálicos, todos esses elementos definem o tema da canção (TATIT, 2003, p. 08).

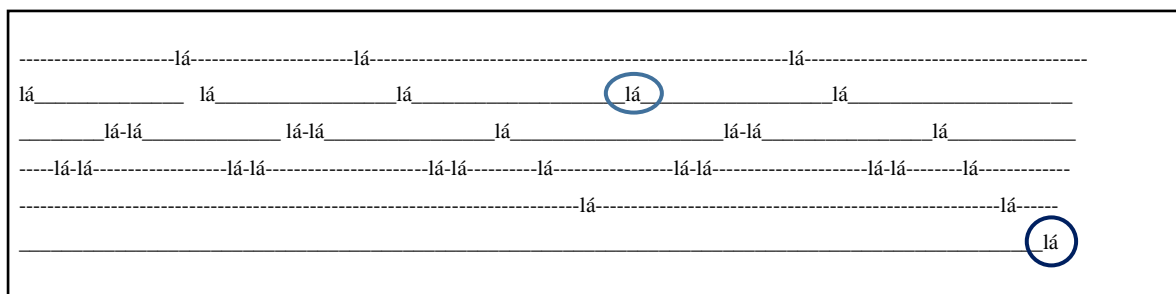
Sabastião expressa a configuração de um estado passional de busca por companhia através do imaginário lúdico, a parte da infância em zona rural, junto a animais da flora e fauna pantaneiras, inspira seus discursos criados a partir de um contexto de fantasias, ludicidade promovidos por “fugidas transcendentais” da realidade que o cerca, para a irrealidade que o acolhe, estimula suas invenções *Crianceiras*, nome que Manoel de Barros dá às brincadeiras que inventa e para os personagens que reveste de simulacros. Portanto, os estados passionais, que configuram as tensões, que segundo Tatit, (2003, p. 08) apesar de serem produzidas por movimentos em que o cancionista emite ao elevar a voz, em esforço físico maior quando da interpretação necessita para alcançar uma nota mais aguda. Esses “malabarismos” que o cancionista executa, reforçam o estado passional, (TATIT, 2012, p.09).

A dialogia entendida como pergunta e resposta, entoação suspensiva e entoação conclusiva está contida na unidade de entoação como pergunta e a resposta que pode emergir na busca pelo centro tonal da canção. A junção dos dois discursos promove o diálogo entre a letra que manifesta os significados e dão maior ênfase quando o objeto de desejo do actante em ação é alcançado e a melodia exposto conforme o modelo semiótico de melodia e letra (TATIT, 2003, p. 104), que expõe ao ouvinte do álbum *Crianceiras* os sentidos semânticos, os significados e os significantes da letra do poema observados em desenhos visuais do movimento vocal e melódico. Nas figuras expostas anteriormente, exemplificam-se os movimentos entoativos que manifestam impressões de hesitação, indagação, ampliação e ou redução de curva melódica, acentuam-se os motivos e os temas na utilização do andamento, ora por valorizar os ataques consonantais e ou pausar e ralentar em outros momentos. O tema (pantanal) e a figuração (jacaré) são usados como simulacro do imaginário infantil figurativizado no actante *Sabastião*. O personagem é figurado de forma abstrata, mas ao mesmo tempo concreta, por ser atualizada como canção e materializada em brincadeiras infantis imaginárias e cantadas, (TATIT, 2008, p. 19).

Na imagem da transcrição (Mendes, 2019) da linha melódica, a primeira frase melódica, comporta os sete primeiros compassos. A introdução é ao mesmo tempo, o refrão e estão alocados na primeira frase musical, dividem-se em duas unidades entoativas. Os dois primeiros fragmentos da primeira frase musical de *Sabastião* marcam o nível discursivo, ou linha melódica “Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, [...]”. A primeira unidade melódica assinala o discurso musical eufórico, o compositor inicia com nota aguda, e ela inicia a canção como um convite do narrador ao “tu” *Sabastião* a uma *Crianceiras*, uma brincadeira. A segunda unidade

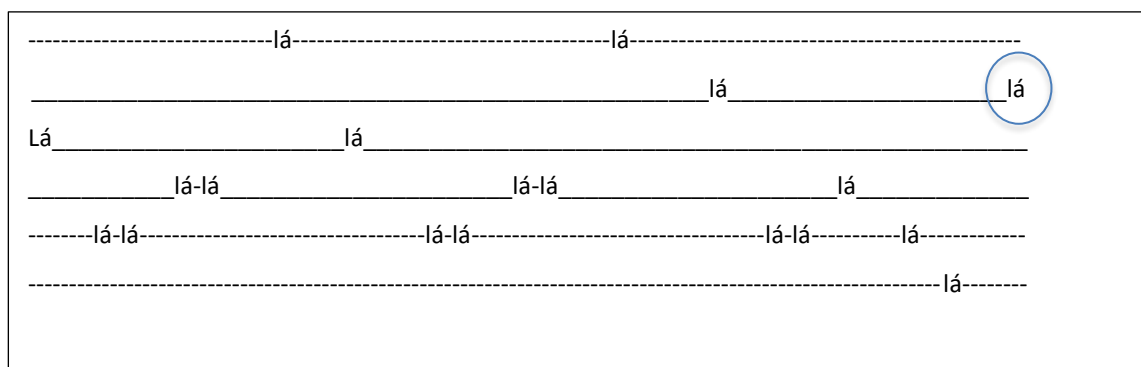
entoativa, por sua vez, ocorre da mesma maneira, mas encerra a frase na tônica, o que reforça a convocação do narrador ao seu interlocutor.

Figura 18 - Canção *Sabastião* – 1 e 2 segmentos melódico, terminação tensiva e tonicizante (CAMILLO, 2009)



Na figura 18, acima, temos os valores prosódicos naturais da fala, quando da pronúncia da letra poética, que inspira pela sonoridade emitida pelas letras da poesia que compõe o poema *Sabastião*, e captada auditivamente pelo compositor da melodia que recebe como inspiração para compor a melodia da canção que faz parte do álbum *Crianceiras* em forma de *Crianceiras*. A letra poética direciona os contornos melódicos, e esses direcionam a compatibilidade entre a letra e a melodia, cumprindo o papel de ajuste entre “os graus variados de dominância, em toda a canção”. As imagens mostram uma linha onde a letra está a mostrar esses graus de compatibilidade entre a melodia e a letra, e como estão relativamente próximas, ou seja, as letras cantadas estão próximas das letras faladas, (TATIT, 2008, p. 17).

Figura 18 - Canção *Sabastião* – Marcio de Camillo/Manoel de Barros



Temos na imagem 18, duas entoações melódicas que integram os diálogos entre o enunciador e o sujeito *Sabastião*, a melodia aproxima “o modo de dizer do sujeito *Sabastião* com o enunciatário para “algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (TATIT, 2008, p. 17). O modo de dizer do sujeito *Sabastião* com o enunciatário para “algo bem

próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (TATIT, 2008, p. 17)”. São essas aproximações que nos fazem analisar a linha melódica da canção com os conteúdos que são expressos nas diferentes formas de expressão como: ritmo, aliterações, assonância, figuras retóricas de construção etc, colocados por (FIORIN, 2009, p. 45). Manoel de Barros, ao construir os poemas, ajustou a fala cotidiana dos usuários da fala regional de Corumbá MS e as poetizou. Confirma assim o que Tatit, (2008, p. 18) informa sobre o falante nativo de uma determinada região, “que um falante nativo não entoa erroneamente seus enunciados, também não podemos negar que um compositor produz, via de regra, melodias adequadas ao teor de suas letras” (TATIT, 2008, p. 18).

A tematização do discurso está na tessitura da melodia *Sabastião*. Apresenta-se nos motivos, que identificam a estrutura da melodia: a ideia melódica. A partir dessa ideia musical o compositor acomoda as reincidências temáticas e as figuras e desenvolve as frases melódicas. Portanto, as reincidências compreendidas como refrão desenham auditivamente o tema. O refrão responde pelas reincidências temáticas por estarem sempre a retornar para o seu centro tonal, dessa forma a sonoridade fica concentrada no tema e na figura já anotados em conformidade com (TATIT, 2003, p. 08). Por esse meio o plano de expressão da melodia poética cancionada por Márcio de Camillo, está pautada em estímulos auditivos, vocais, instrumentais, aspectos visuais (espetáculo; vídeos no youtube, que não tratamos nessa dissertação), e nos aspectos auditivos.

Identificamos os aspectos que tratam da letra do poema, quando conduzidos pela voz cantada, por serem esses elementos que respondem pela estrutura da canção em suas dimensões virtualizantes. Os aspectos são: linguístico, quando responsável pelo plano de conteúdo como: os sons das letras produzidos pelas rimas, aliterações e assonâncias, (TATIT, 2008, p. 52). A outra característica analisada na melodia *Sabastião*, é a que podemos reconhecer na “organização melódica como elemento estruturador da forma de expressão”. Assim, a semiótica fica responsável por estruturar a forma do conteúdo, e a melodia a forma de expressão no poema musicado. *Sabastião* traz uma estrutura linguística: o poema, e uma estrutura melódica, a canção. O poema é o plano de conteúdo, a melodia o plano da expressão.

Partindo dessas premissas estabelecidas pela semiótica, buscamos localizar no poema *Sabastião*, o “eu” do poema. Quem fala no poema, como o poeta se coloca no texto? A resposta advém da “instância de instalação” de pessoas, espaços e tempos no texto poético. Esse advento linguístico é recurso utilizado para efeitos de “subjetividade, objetividade ou realidade”. Objetividade e subjetividade são construídas à medida que, partindo de terceira pessoa para a

primeira pessoa, tem-se mais objetividade. Quando fazemos o caminho inverso, temos mais subjetividade. A subjetividade, portanto, está na enunciação poética como o autor implícito em oposição ao narrador *Sabastião*. O efeito de sentido dessa oposição é que usar a terceira pessoa para compor o poema, não marca pessoalidade. *Sabastião* como terceira pessoa está no enunciado como contexto e não como situação (FIORIN, 2003, p. 60). Esses efeitos são responsáveis pelas engenhosas formas de expor um enunciado. Fiorin, (2001, p. 40) denomina esses recursos linguísticos como simulacros.

Por meio de debreagem o sujeito é disjungido do espaço, do tempo e da enunciação e projeta no discurso um não-eu, um não-aqui, e um não agora. Manoel de Barros, ao se colocar como um “eu” implícito, pressupõe uma debreagem enunciativa e insere no enunciado um “ele”, o espaço físico onde ocorreram as criações. Insere no enunciado um “algures” que representa um “lá” naquele lugar, naquele tempo, na fazenda no pantanal etc, (FIORIN, 2001, p. 43-45). Por meio da debreagem de segundo grau o narrador dá voz a um “ele” terceira pessoa, o narrador *Sabastião*, o animal rastejante, cheio de limitações, de locomoção lenta, é usado como uma máscara é uma simulação voluntária do autor real o autor real cria uma imagem distinta da sua, (FIORIN, 2001, p. 63).

Fiorin, (2001, p. 65) infere que autor, enunciatário e destinatário são actantes do poema, fazem parte implicitamente. O enunciatário dá a palavra a outro para enunciar. Portanto, o autor Manoel de Barros é pessoa implícita se coloca no texto como um “eu” fora do espaço e do tempo da história que cria, está na memória que atualiza em forma de poesia infantil. O espaço e o tempo no momento em que o poeta escreve suas lembranças, não estão demarcados no texto, por isso, o “eu” Manoel está implícito. O texto sugere que o “eu” o “aqui” e o “agora” do poeta, não estão demarcados no texto. Portanto, é o narrador adulto é que está a relatar acontecimentos de sua infância, com detalhes que sua memória atualiza através da criatividade, ludicidade, simulacro.

A criança do passado vive no hoje e no “aqui” simulados, as lembranças que o imaginário infantil atualiza e faz emergir na fase adulta (FIORIN, 2001, p. 43). As memórias trazidas para o agora (não explícito) do poeta são recriadas para outros imaginários infantis. Temos a criação de um enunciatário infantil para um enunciatário infantil. O enunciatário infantil ouve as poesias musicadas, sobre as histórias de Manoel de Barros em tom de *Crianças*, nas canções de Márcio de Camillo. O “eu” é uma abstração que delega fala a um narrador, e o narrador fala a um interlocutor. O “eu” implícito, delega, fala ao “tu” Márcio de Camillo, que ao cantar as poesias,

as canções do álbum *Crianças*, elaboradas, gravadas e cantadas pelo cancionista contemporâneo de Manoel de Barros, dialoga com o actante *Sabastião* em tom de *Crianças*.

O “ele” é uma terceira pessoa do singular figurativizado em jacaré. (FIORIN, 2001, p. 67). O actante jacaré é o simulacro do autor, a terceira pessoa do discurso. Os interlocutores são criações fictícias do imaginário infantil, contidos na memória do destinador adulto, onde a simulação de um diálogo entre o jacaré e os seres de outras espécies, forja o imaginário do enunciatário infantil, que se metamorfoseia em personagem lúdico, jacaré, lento, para simular a quietude e a lentidão, em que via a vida passar, sem a companhia de outras crianças para brincar. O estado de passionalidade do enunciador infantil é o que move e inspira o desejo por movimentação, por meio da imaginação. Os diálogos são brincadeiras infantis com animais que cumprem junto ao actante jacaré o papel dos contrapontos do diálogo. Os animais figurativizam as companhias infantis para brincadeiras, que o poeta, no seu tempo de criança, gostaria de ter tido. (FIORIN, 2001, p. 73).

A escrita em terceira pessoa tem o propósito de dar veredicto às *Crianças*. A veracidade constrói objetividade e aproxima o actante do hoje do enunciatário infantil, *Sabastião* objetivado gera sentido de que os fatos estão a ocorrer no momento do enunciado. A figura de *Sabastião* é introduzida no discurso poético por meio de debragem enunciativa, por remeter o enunciatário a compreender o personagem pela natureza bucólica no tempo maravilhoso do “era uma vez”. O “eu” lúdico *Sabastião*, cuja função é delegada pelo narrador, conta os fatos ocorridos em um tempo, que “eram”, de um espaço “lá” no pantanal, onde se tem um “então” e um “alhores” (FIORIN, 2003, P. 108). O animal jacaré lento e pesado é modalizado, transcendentalizado em personagem destemido, capacitado a sair do seu *status quo* de ser “igual”, para ser rápido.

No poema, a espacialidade está em contradição com a agilidade. Essas questões estão ligadas a um período em que o personagem está em conjunção com o seu estado de infância, portanto, em conúbio com a capacidade de imaginar, fantasiar, criar. Ao ser tentado pelo destinador, o interlocutário *Sabastião*, está confortável com as companhias da flora e fauna pantaneiras. O autor implícito sinaliza axiologicamente, resignação ao estado de permanência com o contexto de seu entorno. A limitação espacial natural assinalada no texto poético “todos eram iguais perante a lua, menos só *Sabastião*”, na figura de um jacaré, dá-se pelas questões de espécie, análogos infância do enunciatário, que está limitada a um espaço físico, a fazenda do pai no pantanal, a ausência de companhias infantis.

A transgressão não é no sentido de desobediência e ou rebeldia à lei que rege as espécies e os limites espaciais relacionadas ao isolamento da infância. A transgressão no poema cancionado está relacionado às fugas para um outro espaço, espaço criado, espaço ideal, criado na irrealidade. A infância criativa vai “ao invisível por meio das figuras visíveis, trazendo à luz, por meio da semelhança, a profunda invisibilidade. Em outras palavras, trazer, por meio das representações, as abstrações contidas na mente humana, como uma categoria de pensamento”. (SENA; RAMOS, 2020, P. 213).

O protagonista transcende, passa do real para o imaginário para ser desigual, “antropomorfiza-se de animais, num espaço fluído” (DISCINI, 2001, p.123-124), que figurativiza o menino em jacaré e o coloca em disjunção com a própria infância. A proposta é ludicamente eufórica, por não haver punição, cria e manipula suas criações à vontade, muda-se enquanto dura os delírios imagéticos para outros espaços, onde sua imaginação sacia sua paixão por companhias de folguedos. Materialidade (realidade) vs imaterialidade (imaginação) tematizam o estado consciencial do enunciador figurativizado em jacaré. As companhias criadas estão metamorfoseadas em animais silvestres, que o ajudam a construir o mundo da ludicidade com o meio em que brinca.

O texto *Sabastião* musicado é sincrético, por haver distintos textos compondo o todo denominado álbum *Crianceiras*. As letras das poesias são ordenadas em conformidade com as regras da gramática convencional nas categorias de pessoa, espaço e tempo, por serem mecanismos comuns a todas as línguas e, conseqüentemente, a todas as linguagens (BENVENISTE, 1976, p. 279). O tempo linguístico no poema, o pretérito imperfeito é utilizado em concomitância ao presente em função da marca temporal linguística que mantêm a continuidade enunciativa para não enfraquecer o efeito de distanciamento. Os atores, *Sabastião*, o enunciador implícito, o destinador implícito, o narrador explícito e os interlocutários são actantes, os sujeitos em ação, que fazem a narração acontecer.

Ao inserir os actantes na narrativa com a inserção do tempo verbal a delimitar um tempo “lá, no era uma vez” o enunciador utiliza-se a debreagem de segundo grau, para que se firmem efeitos de verdade (DISCINI, 2001, p. 134). O discurso do “eu” e o “tu”, criado pelo enunciador favorece que o narrador, a qualquer tempo, agregue valores de co-criação. Por haver essas “brechas” deixadas pelo autor, é que o narrador, quando Márcio de Camillo incumbido da co-criação artística sobre a obra do poeta, utiliza-se da inspiração que a letra poética sugere e assume a posição de narrador para se colocar no poema como enunciador, e um “eu”, nos momentos em

que reproduz em tempo virtual, artisticamente, a obra que representa os fatos ocorridos “lá” no pantanal, concomitantes ao seu “aqui” atuante, momento em que o enredo infantil é apresentado.

Essa forma de discurso produz efeito de veracidade e leva o enunciatário a conceber a história como situação real (FIORIN, 2001, p. 40). O poeta está implícito no poema, mas quando a voz está como o narrador Márcio de Camillo, a história ganha efeito de momento atual, ou, momento em que o enunciatário infantil percebe auditivamente, e ou visualmente a história, (FIORIN, 2003). No que trata do poema *Sabastião*, cancionado e narrado pelo compositor, o primeiro “eu” está delegado a Márcio de Camillo, mas poderia ser qualquer um que quisesse contar as narrativas poéticas do autor. A embreagem é analisada no poema, em relação a terceira pessoa, por ser a partir do momento que o Jacaré recebe o direito de fala, por isso ocorre à inserção do “ele”, jacaré, por ser ele quem está com a narrativa.

O discurso caminha da terceira pessoa para a primeira, o efeito de sentido é de subjetividade porque o *Sabastião* já não é mais terceira pessoa, ele ganha o direito de fala, é o “eu” da narrativa. O actante figurativizado em Jacaré ganha o valor de narrador. O valor do sentido, quando o autor cria subjetividades, valoriza a informação e produz sentido de verdade absoluta. Quando o diálogo é passado para *Sabastião*, o narrador Camillo e o enunciador desaparecem do texto. É como se *Sabastião* narrasse a si mesmo. Essa forma de expor o tempo linguístico ocorre porque o enunciador, em seu enunciado poético, omite o local onde o texto é construído. Assim, independentemente do lugar em que estiver em contato com o texto, o narrador não tem acesso a essa informação.

Manoel de Barros não explicita o seu “aqui” no texto, localiza apenas o tempo dos fatos vividos, as *Crianceiras*, em ambiente rural, no período criativo de sua infância, junto à natureza, entre árvores, rios, passarinhos, peixes e outros bichos (FIORIN, 2009, p. 58). Em *Sabastião*, o tempo do narrado é o presente, que indica contemporaneidade, além do pretérito imperfeito do indicativo também usado no poema. No entanto, se o enunciador está a falar “agora”, ele pode deslocar o tempo de forma a criar as concomitâncias de anterioridade e posteridade e estabelecer ligação com o hoje (FIORIN, 2003, p. 142-144), é exatamente isso o que ocorre no texto. A temporalidade no poema contracenava com o presente o tempo todo.

As ancoragens que disjungem do poema melódico os significados e os sentidos, são identificadas como dêiticos debradores, são responsáveis por elencar os elementos que inserem os actantes no texto e identificam as categorias: pessoas, espaços e os tempos linguísticos nos personagens figurativizados e tematizados e os denominam e os posicionam dentro do discurso.

Os tempos verbais se organizam em sistemas temporais enunciativos e ou enuncivos. *Sabastião* pertence aos dois. E o tempo enuncivo ocorre por estarem o “eu” e o “tu” ocultos no momento em que há objetivação da narração, por conter características de "comunhão fática" que significa troca de palavra. O enunciador não diz: - perguntava, mas diz: “*preguntava*”, o enunciador dialoga com o enunciatário jacaré estabelecendo, dessa forma, o que Fiorin (2003) analisa como característica de comunhão fática, que significa a troca de palavras com o objetivo de transmitir significação e cumprir a função social de enunciar o enunciado e de aproximar o narratário do enunciatário.

O pretérito imperfeito do indicativo utilizado no poema analisou como classe semântica. O verbo banca a estrutura da frase por colocar os outros elementos da análise, (como o sujeito *Sabastião*) em conjunção com a sintaxe gramatical da sentença. O pretérito imperfeito do indicativo marca o momento de referência ao enunciador. Podemos compreender que, em análise semiótica de letras de canção infantil, a semântica que estrutura o enunciado cancional ocorre simultânea à análise sintática. “Naquele jacaré ele apostava corrida com qualquer peixe”. Em “naquele” e “apostava”, o enunciador insere a marcação espacial e temporal da narrativa, ancorado na debragem actancial enunciativa, por estar o sujeito implícito e pressuposto. Mas há no texto indicações do espaço físico geográfico, o lugar onde os fatos ocorrem. O espaço físico (geográfico) é marcado nos dois textos, canção e poesia, como tematização. O tema é o contexto ambiental do pantanal onde o *Crianceiras* acontece.

A figuratividade poética faculta entendimento ao texto verbal e a visão poética do cenário rupestre, narrados pela voz de Márcio de Camillo, ao pôr em movimento as letras executadas nas cordas do violão. Os efeitos sonoros dos instrumentos que compõem os enredos despertam a abstração do imaginário infantil. Posterior à escrita do poeta, o cancionista transforma o texto verbal em texto movido pela melodia sonorizada expõe a tematização e figuratividade.

3.6. Poema canção VI - O idioma das arvores (BARROS, 1916-2013)

Eu queria aprender
O idioma das árvores
Saber as canções do vento
Nas folhas da tarde
Eu queria apalpar os perfumes do sol
Sentado sobre a uma pedra

No mais alto do rochedo
Aquele gavião
Se achava principal
Mais principal do que todos
Tem gente assim.

(BARROS, 1916-2014/CAMILLO 2009– CD - Crianças.)

“A canção “O idioma das árvores” é um recorte de duas estrofes do poema “Cantigas por um passarinho à toa”. O título desse poema é também o nome do livro por ele composto, uma das obras de Manoel de Barros direcionada ao público infantil”, com melodia composta por Márcio de Camillo, faz parte do álbum *Crianças* (2011), (CÂNDIDO e BATISTOTE, 2016, p, 27). As autoras ao dissertar sobre poema e canção aderem ao termo que de sincretismo para o texto composto por mais de uma metalinguagem. O texto sincrético composto pela obra de Manoel de Barros e Márcio de Camillo pode ser submetido às análises por meio do “álbum *Crianças*” objeto da dissertação como totalidade. Iniciamos alguns apontamentos da análise do poema canção “O idioma das árvores” com os conceitos a seguir:

No campo semiótico, a isotopia constitui um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto [...] reconhece-se dois tipos de isotopia: a temática e a figurativa. Aquela manifesta-se na recorrência unidades semânticas abstratas em um mesmo percurso temático. Somente é possível inferir sobre o que um texto aborda a partir do reconhecimento da isotopia temática. (CÂNDIDO e BATISTOTE, 2016, p. 26).

Isotopias são temas e figuras distintos, mas com características que favorecem o entendimento de que estão em um mesmo espaço, e possibilitam o composto de uma leitura que se faz complementares uma à outra. Uma se manifesta na recorrência de unidades semânticas abstratas em um mesmo percurso temático como o espaço onde os eventos ocorreram e são atualizados em simulacro na forma de imagens que promovem a forma de reconhecimento e identificação desse espaço. A outra é a figura da personalidade que não quer se colocar no discurso e se utiliza de um simulacro, reveste-se de um personagem que age e interage com outros na figura de um animal, um objeto e ou um personagem “daquele” ambiente onde as cenas foram criadas e mantidas no armazém das memórias do autor, em um “aqui” e um “agora” não localizado no texto. No poema canção, “O idioma das árvores” o enunciatário é o actante, o sujeito cognitivo instalado pelo enunciador, é a criança que faz o programa narrativo do poema canção, o processo

de inserção do tema reincide em imaginário vs realidade, como já identificado nos demais poemas. Os temas trazem uma constante busca por “escapar” para um outro espaço, por meio da imaginação que cria esse outro espaço, onde há personagens figurativizados em animais, passarinhos arvores, sol, folhas, ou seja, objetos, elementos da natureza, animais, aves etc. A fuga para esse outro espaço indica o sentido de que a criança de alguma forma tem sua liberdade vigiada, o que causa o desejo de “escapar” por meio imaginário para um espaço em que não há delimitações.

A isotopia, tema e figura, espaço pantanal, actante “idioma das árvores” possuem características diferentes, mas compartilham do mesmo cenário, mesmo tema. Enunciário infantil observador cognitivo e pantanal, são diferentes, possuem distintas funções junto à natureza, mas pertencem-se, por serem codependentes. Podemos inferir, então, que o poema “O idioma das árvores” tem como tema o cenário da fazenda do pai do poeta. Revisitado por meio mnemônico em sua fase adulta e atualizado com figuras e temas oriundas do espaço onde viveu parte de sua infância, (CÂNDIDO e BATISTOTE, 2016, p. 26). As duas isotopias, temas e figuras, quando o texto se desdobra em outras camadas textuais, as ocorrências isotópicas são observadas também, nas outras camadas, como as reiterações entoativas e as reiterações tonicizantes da linha melódica.

A isotopia favorece a passagem de um plano para outro plano e de um texto para outro texto, isotopias são conectores. O homem em constante contato com a natureza estabelece com ela uma dependência, se ajustam se necessitam. Na melodia, por ser gráfica e conter todos os elementos que a compõe como linguagem, pode ser escrita de modo a possibilitar a leitura pelo enunciário. Nesse discurso, a iconização temática, no que tange a ludicidade textual da canção e a tematização retratam o ambiente rupestre, recheado de figuras possíveis de se revestirem de personagens movidos a sincretismos. Toda a pujança da natureza pantaneira está na análise do discurso “canção infantil” por haver a iconicidade festiva, onde observamos as figuras que trazem o texto para uma realidade próxima de nós, dando-nos a ilusão de estarmos dentro do cenário pantaneiro embicharado. (CÂNDIDO e BATISTOTE, 2016, P. 26).

A figuratividade é que todo conteúdo de um sistema de representação verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em correlação com uma figura significativa do mundo percebido, ocorre pela caricatura, representação e ou encenação do discurso. As formas de adequação usuais no mundo como dizem os autores são as artes que transmitem culturalmente moldadas pela representação artística, recria-se o texto, manipula suas verdades, por simulação, para a conquista

de efeitos de sentido diversificados. A figuratividade não é mera ornamentação das coisas. O álbum *Crianças* é recriação da obra de Manoel de Barros em: texto e melodias abertos ao cenário lúdico à realidade de uma memória revisitada por artista das palavras e dos sons.

A base fundamental do poema “O idioma das árvores” em seu nível profundo traz as oposições entre imaginário vs realidade. Na base do texto, os elementos opostos sintaxicamente, busca por estar em conjunção com o estado de querer que é “aprender o idioma das árvores”. Nesse nível as transformações por meio da operação de negação vs asserção segue como guia o modelo de análise estabelecido para a disjunção dos níveis de apreensão dos sentidos e dos significados do discurso de seu nível mais simples para a obtenção dos significados no nível mais complexo e abstrato. A operação expõe: opostos; contraditórios e a asserção que estabelecem os termos contrários e ou oposições principais localizadas no poema canção.

O sujeito “eu” enunciador implícito, insere no discurso um sujeito “eu” narrador que está bem integrado junto à natureza de seu *status quo*, mas, não está satisfeito, pois que possui o desejo de “aprender o idioma das árvores”. Esse desejo do enunciador implícito subentende um antidestinador. Tatit, (2002, p. 34) esclarece que axiologicamente o antidestinador é um sujeito que representa um poder sobre o sujeito do desejo. Está subentendido no texto, que sendo o enunciador implícito criança, há que haver adultos, responsáveis por essa infância, e esse então é o sujeito caracterizado como antidestinador, o pai. Assim, temos um nível fundamental com uma oposição bem delineada e o estado de querer do sujeito que se coloca no discurso como “eu” implícito, que permanece no estado de paixão enquanto não entra em conjunção com o seu objeto de querer.

Enquanto perdura o estado de anseio motivado pelo desejo de apreender o “idioma das árvores”, perdura, também, o estado passional da criança em expectativa evoluí, assim como a letra mostra uma progressão tensiva de acordo com o caminhar da intenção de busca pela asserção ao estado desejado, a melodia entoada em conjunção com a sonoridade das palavras. Veja os valores que o enunciador infantil vai inventariando para “fugir” à ordem estabelecida que é estar limitado ao entorno da fazenda e ganhar a eternidade por ter o poder de evoluir, transcender o *status quo*, mediante a manipulação por meio de persuadir o eu enunciatário sobre o querer e o poder: “Eu queria apalpar os perfumes do sol; sentado sobre a uma pedra; no mais alto do rochedo; se achava principal; mais principal do que todos; tem gente assim”.

O sujeito enunciador narrador cria “eus” figurativizados em “gavião”, “vento”, “folhas”, “idioma” “perfume”, personagem que evolam, estão livres e sobem às alturas para sentir o

perfume do sol. Por meio desses atores o sujeito “eu” narrador entra em conjunção com o objeto de desejo, “apalpar os perfumes do sol”.

Segundo Fraga (2011, p. 40), ao se analisar o texto poético, são descritas duas possibilidades de leitura. “A primeira como tradução do gavião como símbolo do egocentrismo, da vaidade em relação aos outros animais e comparado ao homem que vive em sociedade e a segunda leitura para a imagem é a de que o gavião seria o símbolo do isolamento, do indivíduo que não consegue se interagir”.

Segundo Cândido e Batistote (2016, p. 29), “as temáticas figurativizadas apontam para uma imbricação entre homem e natureza de tal forma que ambos parecem estar amalgamados por um processo de humanização dos elementos da natureza”. Essa imbricação é percebida pelas autoras, “devido ao traço /humano/ presente nas figuras “idioma”, “canções”, “perfume”, “se achava principal”, “enfeitar” e que são atribuídos às figuras “árvores”, “vento nas folhas”, “perfumes do sol”, “gavião” marcadas pelo traço /não humano/”.

Ainda segundo as autoras:

Pode-se afirmar que as figuras com o traço /humano/ são desencadeadores de isotopias, pois não são elementos agregados a uma isotopia primeiramente alvitrada (nesse caso, a isotopia da natureza assinalada somente pelo traço não humano), os quais incitam a determinação de um novo crivo de leitura”. A figura “aquele gavião se achava o principal” ilustra claramente a noção de desencadeador de isotopias, já que obriga o leitor a estabelecer uma nova linha interpretativa, a isotopia do caráter, por exemplo (CÂNDIDO e BATISTOTE, 2016, p. 29.)

Diante do exposto, tendo a figura “Aquele gavião” como desencadeadora de isotopia, ao estabelecer a isotopia de caráter, configura no espelho de transcrição memorialística infantil.

Segundo Fraga (2011, p. 40), ao se analisar o texto poético, são descritas duas possibilidades de leitura: “a primeira como tradução do gavião como símbolo do egocentrismo, da vaidade em relação aos outros animais e comparado ao homem que vive em sociedade e a segunda leitura para a imagem é a de que o gavião seria o símbolo do isolamento, do indivíduo que não consegue se interagir”

Embora “aquele gavião” possa figurativizar, ao mesmo tempo a exuberância na condição de classe dominante, ele é apresentado como modelo de conduta a ser rechaçada pelo sujeito criança. O lugar do gavião, em seu caráter de egoísmo e vaidade e, ao mesmo tempo, de isolamento, torna-se o espaço indesejado.

O sujeito criança quer ter o objeto valor conhecimento do idioma das árvores, em sinestesia sensorial, com cruzamento de sensações auditivas visuais e táteis, conforme enuncia Fraga (2011, p. 43), “no sentido de criar, inventar e poetizar torna-se uma brincadeira próxima do ser criança. Logo, o faz de conta surge como marca do imaginário infantil”. São memórias inventadas, *Crianceiras* do ser criança, portanto. Cabe atentar-se a sintaxe discursiva, por meio o uso do verbo “queria”. Temos um sujeito que deseja “sentir o perfume do sol”, estar perto do astro rei; “Saber as canções do vento/Nas folhas da tarde”; Apalpar os perfumes do sol.

A motivação do sujeito criança também se baseia na figura do “queria ser” também evidenciado como modelo de libertação, na medida em que a limitação do “eu” enunciatário implícito infantil, deseja aprender “o idioma das árvores”, ao adquirir o conhecimento, ele se libertara da prisão de ser limitado e não poder estar em comunicação com tantos elementos livres na natureza. O enunciatário “eu” implícito delega o direito da narração ao enunciatário “eu” infantil actante por meio de simulacro e coloca o sujeito “eu” narrador no estado de etericidade. A criança, em suas *Crianceiras* e devaneios fantasiosos, deseja conhecer para ter o poder de modalizar o seu *status quo* e interagir com os objetos livres.

O sujeito virtualizado, desejoso (querer-ser) tornar-se um sujeito capaz, e ter o poder de fazer e ser, rompe com os critérios do *status quo*, de normalidade e de regularidade e de obediência aos desígnios e propósitos corpóreos, condizentes aos sujeitos sociais iguais a ele. O sujeito quer ter o conhecimento para saber transcender para o idioma que não está limitado a um espaço geográfico, mas pertencer ao mundo, “sentado sobre uma pedra; no mais alto do rochedo”. O “eu” destinador compreende o idioma como uma linguagem capaz de comunicar-se com os outros reinos da natureza.

“Eu queria aprender o idioma das árvores”, evidencia a insatisfação do actante “eu” enunciatário, pressuposto, com seu desempenho físico e o desejo de modificação. Buscar a realização do desejo é transgressão, porque sua estrutura psicofísica pertence àquilo que axiologicamente foi doado pelo destinador pressuposto na figura de pai ou Deus, subentende um destinador transcendente (TATIT, 2002, 36). Importante mencionar que, no poema-canção, a transgressão por não aceitar a natureza do gênero humano, marcada pelo universo fantasioso e atuada pelos actantes do discurso como: gavião, sol, idioma, etc., é vista como eufórica e a integração, que é fato, o personagem está investido do gênero humano, em fase infantil, como disfórica.

O ator “eu” admite haver uma lei que regula o bem coletivo e que este é impositivo aos limites individuais de não transgressão dos valores estabelecidos como humano vs ave e ou elementos da natureza. Os aspetos contextuais, onde o enunciador infantil reconhece o dever de obediência hierárquica ao destinador transcendente, tem consciência que os hábitos coletivos axiologicamente ligados a um poder superior têm o poder de lhes ditar o modus vivendis, e toda insubmissão a esse sistema social é uma transgressão. A natureza como sendo da ordem da delegação do destinador transcendente, Deus tem o poder de fazer, o “eu” figurativizado em destinador transcendente torna-se capaz de aprender o “idioma das árvores”.

A língua nativa na poesia está integrada na natureza e compõe o cenário real que o enunciador utiliza. Cria suas poesias com sonoridade das palavras que está sendo dito, que essa mesma sonoridade inspira o cancionista Márcio de Camillo a utilizar e compor a o álbum “*Crianceiras*”. Tatit, (2008, 17) esclarece que a letra da canção aponta o “que está sendo dito e o modo de dizer está bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas”. Esses “ganchos” sonoros são o que o analista denomina de “recursos prosódicos naturais da fala” são esses recursos que proporcionam a sonoridade melódica e que dão a definição do “contorno melódico”. A integração natural no uso da língua nativa “Eu queria conhecer o idioma das árvores”, modaliza o “eu” destinador a ter o poder de aprender, de se integrar em a natureza para ter acesso a “sentir o perfume do sol”.

O sujeito “eu” actante, em pleno gozo com o ambiente, “vivencia momentos de imaginação, em uma narrativa secundária à principal e real”. Nesse sentido, a criação de um mundo secundário seria capaz de combinar a imaginação e a irrealidade, levando-nos ao contato com um mundo criado, livre da “dominação dos fatos reais”. (SENA E RAMOS 2020, p. 212). O actante “eu” inserido no discurso como objeto de desejo do “eu” pressuposto, narrador como destinador transcendental, que tem o poder de integrar o actante “eu” pressuposto ao seu objeto, “aprender o idioma das árvores”. O actante “eu queria aprender o idioma das árvores” é o tema do discurso.

A melodia traz o campo da tessitura a expansão vocal criada pelo efeito da separação de vozes e misturas entre o “eu” actante adulto e o “eu” actante infantil na linha melódica, presente no início do poema canção. Camillo cria efeitos de aproximação ao usar voz infantil na introdução da melodia, com isso insere, o universo infantil na brincadeira, nas *Crianceiras* do enunciador sujeito. A tematização melódica está assinalada no campo da tessitura marcada pelo ritmo dos refrões marcados nas tônicas, reitera o tema como confirmação do estado conjuntivo do sujeito

como o objeto. O tempo linguístico, “queria”, indica que “lá-naquele” tempo, naquele lugar, a infância “queria” um verbo no Pretérito Imperfeito do indicativo contracenando com o presente do enunciador. (TATIT, 2008, p. 20).

Os simuladores dos elementos de distanciamento e de pertencimento do espaço físico são delimitados pelo espaço temporal. O simulacro fantasioso é organizado por meio dos atores que falam no momento da enunciação pressuposta. O simulacro ocorre porque o “tu” é substituído por “ele”, esse efeito, chamado de embreagem temporal, é utilizado para neutralizar a categoria de tempo, e traz o enredo para o momento em que está sendo narrado (FIORIN, 2001, p. 49). Na audição melódica a enunciação ocorre no presente, o narrador cancionista, conta a história, por meio de simulacro enunciativo que cria o efeito do “aqui e do agora” do enunciador na voz do narrador no momento da enunciação.

Temos os sujeitos: o “eu” enunciador implícito, o “eu” narrador explícito inserido pelo verbo “eu queria”; o “eu” destinador Deus. Esses objetos e os tempos verbais, correlacionados estão na imagem do texto, como concomitantes ao tempo verbal presente, por terem a função de criar um “eu”, um “aqui” e um “agora” para o narrador. Na melodia o tempo acelerado marca um continuum rítmico, como se o poema canção pudesse com o movimento aceleração e desaceleração “acentuar o sentimento de falta”, as faltas que a infância teve. No “aqui” e no “agora” do narrador o ritmo sinaliza o andamento, a pressa que a infância tinha de aprender para se libertar.

Analisamos o ritmo rápido e constante em analogia com a pressa que a infância tinha de que chegasse logo o tempo em que podia sair do seu mundo para transgredir à vontade em meio a suas criações fantasiosas. A questão de disforia e euforia observadas no nível fundamental são analisadas como disfóricas, a asserção do sujeito com a natureza, e, eufórica as transgressões que o sujeito se submete para obter sua performance. A sintaxe narrativa em “O idioma das árvores” consiste em conter em sua estrutura narrativa elementos que tornam o texto com as seguintes características: 1 - quando o poema comprova uma situação de junção, disjunção e ou conjunção, entre o enunciador figurativizado em “o idioma das árvores” com o objeto de seu desejo “aprender o idioma das árvores”. 2 - Nesse poema o enunciado é de querer e poder onde “nesse sentido, a criação de um mundo secundário seria capaz de combinar a imaginação e a irreabilidade, levando-nos ao contato com um mundo criado, livre da dominação dos fatos reais”, (SENA;RAMOS, 2020, 121).

O ator “eu” infantil, assume as funções de destinador (manipulador e julgador) e também de narrador onisciente capaz de descrever as reminiscências fantasiosas do seu desejo de “eu” menino. O ator “eu” deseja ter o conhecimento de falar o idioma das árvores, porque compreende ser a forma que convém para que possa estar em conjunção com o seu desejo. Sena e Ramos (2020) descrevem as criações fantasiosas da infância como sendo “possível compreender que a experiência vivida pelo sujeito no discurso é um fato poético, que se desenvolve a partir de objetos poéticos capazes de figurativizar o trecho como um momento metafísico, transcendental e poético” a memória atualiza os momentos de transcendentalismo que o enunciador vivenciou em sua infância. (SENA; RAMOS, 2020, 217).

O próprio “eu” ao assumir as funções de destinador julgador, em seu universo de simulacro fantasioso se consagra mediante a sanção cognitiva e pragmática positiva, por meio de transcender ao mundo do imaginário metafísico, com companhias e sem fronteiras que o impeça de vivenciar seu universo de fantasia, com a aquisição do conhecimento sobre o idioma que o coloca na companhia dos seres que o vento leva, onde o sujeito pode ver tudo do alto como os gaviões, eterizar-se e sentir o perfume do sol, confere ao sujeito o rito de transformação completo e, de posse do conhecimento ele tem o poder de fazer e ser “principal mais que todos”.

No universo lúdico e infantil os actantes sofrem modificações. O sujeito que deseja sofrer a ação da manipulação é o “eu” enunciador actante, figurativizado em “eu” menino, a assumir a função de destinador manipulador, por meio da atribuição de competência modal ao sujeito menino, confere a ele, por meio de poder ter conhecimento igual ao doador transcendental, Deus. O “eu” destinador utiliza-se de critérios de convencimento e de argumentação por meio da recriação do sujeito “eu queria aprender” para que o enunciador “eu” figurativizado em “o idioma das árvores” adquira a mudança de estado atual para a desejada, tem que adquirir o conhecimento da língua das árvores, por meio de um estado de fazer que não condiz com a capacidade do gênero humano possível e condizente com o universo infantil.

O poema canção é revestido no universo fantasioso de características de concretude. “O idioma das árvores” entra em conjunção com o objeto de desejo por meio das actorizações e figuratividades. A vivência do “eu” criança com o objeto dá-se por “esse deslumbre concebido como uma ruptura na vida representada, de acordo com Greimas (2002, p. 21). Em outras palavras, uma fratura, entendida como uma passagem da realidade para a fantasia”. As figuras manifestadas no texto da canção infantil projetam a temática da fantasia por haver a presença do simulacro de fala infantil com a instituição de um universo fantasioso. A paixão em “O idioma

das árvores” está representada pela tematização fantasiosa do “Eu queria apalpar os perfumes do sol” e se manifesta por intermédio da sensação que o sujeito afirma ao dizer “eu queria apalpar” define o tema fantasioso, (SENA; RAMOS, 2020, p. 218).

Para o sujeito ir ao encontro com o seu objeto o obstáculo é removido pelo destinador pressuposto, e a transgressão em relação à ordem social é executada. Os contraditórios entre realidade vs transcendentalidade como obstáculos temporais indicam o tempo da infância que é analisado como espacialidade por ser o tempo em que o sujeito se deleita em transcender para o mundo paralelo, o mundo em que de posso do “idioma das árvores” ele pode estar no mais alto do rochedo, sentado sobre a uma pedra, no alto do rochedo. A criança quer ter a conjunção entre os valores de humanidade e natureza. A fuga que permite que o sujeito transcenda em sujeito actante figurativizado em gavião denota estado de desejo de ir além do estado de integração junto a natureza, denota que o sujeito gavião traz uma quebra de isotopia, por inserir o “ele” “aquele gavião”. O uso das marcas de enunciação provoca o distanciamento, faz com que a criança, embora deseje ser livre, aprender o idioma das árvores, ao mesmo tempo, quer se distanciar de “gente assim”: os egoístas, os vaidosos. O menino gavião se “achava principal, mais principal do que todos”. Não assume, deixa no simulacro o “gavião” em dizendo: “Tem gente assim”, se esquivava de se colocar na fantasia, o momento de estesia tem a duração do percurso percorrido entre a paixão pela busca e o momento em que entra em junção com o objeto.

A tematização melódica identificada no enaltece o objeto e permite reconhecer o enunciador ou o actante figurativizado. O ritmo rápido sugere que o desejo sofre a ansiedade da espera pelo momento da libertação. O sujeito “conhece a aventura de sonhar, seu devaneio não é simplesmente uma fuga”. Ausenta-se do destinador transcendente, para permanecer livre para deliberar à vontade sobre a sua capacidade inventiva, porque assim “que Era uma ilusão de alçar voo”, Sena e Ramos (2020, p. 220). Há, ainda, a presença da temporalidade espacial, ao representar “os elos perdidos” demarcados pelo estado afetivo da infância diante das ausências do “outro”. Mas há contraposição com o tempo entre sujeito e sujeito objeto assinalado no discurso: “eu queria aprender o idioma das árvores”, (TATIT, 2008, 21). O sujeito utiliza de ironia, cria simulacro, direciona para a ludicidade o estado de indiferença que sua infância presenciava. Vê que nesse discurso “seria principal, mais principal do que todos” é como se estivesse a pedir que alguém prestasse atenção em sua existência que era árvore, parada e estática a conversar com o vento. A ironia implícita nas poesias, agora simuladas em ritmos rápidos e bem pontuadas, dá

graça e recria as Crianças em brincadeiras infantis cantaroladas e divertidas, materializadas em entoações melódicas em um aqui e em um agora do discurso melódico.

Tatit, (2008, p. 22-23) expõe sobre verticalidade na melodia, afirma ser uma particularidade da canção passional. Na canção “O idioma das árvores” há saltos intervalares com mudança de tessitura. A canção tem início na voz de uma criança, e em algumas passagens a voz do compositor Márcio de Camillo, um salto significativo dentro da tessitura composta, o que é ocorrência normal em canções passionais por essas exigirem efeitos de saltos em que de uma região grave o cantor passe a uma aguda.

Tatit, (2008, p. 22) refere-se a essa característica do canto canção como sendo a forma de identificar o sentimento de carência apontado no discurso. “O idioma das árvores” quando se afirma o desejo de “apalpar o perfume do sol”, a melodia dá um salto, se eleva, fica aguda. Como que num esforço por transpor o sentimento de carência para se integrar ao estado de conjunção com o objeto. A verticalidade é responsável pelo controle do percurso melódico por serem elementos estruturadores dos tons e dos motivos em movimentos de ascensão e descensão. Esses recursos cambiáveis entre melodia e letra assumem o nível do discurso quando a cena é ocupada pelo “Eu queria aprender” como narrador e se dirige a um figurante “Idioma das árvores” para compartilhar suas fantasias, (TATIT, 2008, p. 39).

O sujeito identificado na letra e na melodia deixa transparecer sua carga modal de afeto pela qual vai tecendo suas ludicidades que evoluem a partir das primeiras transformações e os actantes inventariados vão tornando-se figuras e temas a ocuparem posições dentro do cenário criado para as fugas imaginárias que põem suas expectativas de junção. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 129).

3.7 Poema canção VII – Um bem-te-vi

O leve e macio
Raio de sol
Se põe no rio
Faz arrebol
Da árvore evola
Amarelo, do alto
Bem-te-vi-cartola
E, deu um salto

Pousa envergado
No bebedouro
A banhar seu louro
Pelo aramado
De arrepio, na cerca
já se abriu, e seca

(Barros, 1916-2014/CAMILLO, 2009– CD - Crianças.)

Em “Um bem-te-vi” o enunciador constrói os actantes e suas predisposições afetivas, por serem elas que guiam as modulações tensivas, e respondem pelos estados de euforia e ou de disforia. Esse poema, um dos mais belos dos que compõem o álbum *Crianças*, é distinto dos anteriores por não haver a oposição: integração vs transgressão. O actante é o sujeito cognitivo instalado pelo enunciador, é a criança que faz o programa narrativo do poema canção, ele não tem o processo de transgressão, como as reincidências analisadas nos demais poemas. Temos no poema-canção a figura do observador, “sujeito cognitivo, instalado pelo enunciador mediante debreagem, encarregado de receber as informações e transmiti-las” (BERTRAND, 2003, p. 425).

Nesse poema canção o actante enunciador elabora uma reconstituição memorialística das *Crianças*, que estão na memória do actante observador. Ocorridos em um tempo e em um espaço, denominado pela bibliografia do poeta Manoel de Barros, da região pantaneira, região situada no centro do Brasil, localizada nas proximidades de Corumbá, MS. A reconstituição memorialística é desse tempo, desse espaço, o ambiente em que o actante infantil está como um sujeito observador. O espaço reproduzido pela memória reproduz takes fotográficos do ambiente, em que o actante infantil em revisita ao seu arquivo memoriográfico, reproduz como, sendo no aqui e no agora do enunciador narrador, que leva a produção a um efeito de “realidade” (BERTRAND, 2003 p. 197). A criança, enquanto actante cognitivo observador apresenta pleno estado conjuntivo com a paisagem que atualiza em simulacros no momento da enunciação.

O “Bem-te-vi” representa a figurativização da infância pantaneira, ao vislumbrar da cena do pousar do “bem-te-vi” a usufruir do sol após o banho do entardecer. Essa figurativização verifica-se na voz do enunciador infantil que toma parte integralmente da primeira parte do poema-canção. Há uma sinestesia, com o “cruzamento de sensações; associação de palavras ou expressões em que ocorre combinação de sensações diferentes numa só impressão” (HOUAISS, 2009). Há, portanto, a impressão tátil “leve e macio”; visual: “da árvore evola o amarelo”. Temos em conformidade a Greimas (2002, p. 32) a apreensão do objeto estético em si, a inserção na

cotidianeidade, com a inclusão e conjunção com o objeto de admiração e contemplação do beija-flor.

Observar o voar sensorial e livre do beija-flor, leve e macio, pousar sobre árvores e eterizar-se como o amarelo do sol, sentir o aroma das flores, é o objeto de querer do sujeito enunciador implícito. A figurativização estética da apreensão natural e rotineira, do “leve e macio raio de sol que se põe no rio faz arrebol”, traduz o pensar semiótico por construir o “percurso do sentido que vai da iconicidade à abstração” (BERTRAND, 2003, p. 205). O sujeito observador cognitivo infantil faz abstração do entardecer e do amanhecer no sentido de “fazer arrebol”, o observador imiscui-se na iconicidade e cria o mundo real como um continuum do mundo material na criatividade lúdica e no mundo real ambos, o mundo real e a abstração subsumem-se, “evolam”.

O narrador observa a cotidianeidade pantaneira como uma sinestesia de elementos táteis, porque ele pode tocar e ver. A forma narrativa do texto é aquilo que Bertrand, (2003, p. 211) diz ser tratado na retórica de “hipotipose”. O narrador escreve o texto de forma tão realista e viva que aproxima o leitor da imagem e do ambiente recriado mnemonicamente. O tema “Bem-te-vi-cartola” traz as características que inserem valores doados pelo enunciador como cognitivos e passionais, por ser a figura do “Bem-te-vi” compreendida como tema, ambos, tema e figura são codependentes. O conteúdo “leve e macio”; “faz arrebol”; “evola o amarelo”; “pousa envergado”; “de arrepio” e “seca”, “confirmam e intensificam o conteúdo temático da passionalidade”, (BERTRAND, 2003, p. 213).

A figuratividade espacial em “Bem-te-vi” está delineada pela a impressão tátil (“leve e macio”); visual “se põe no rio, faz arrebol”, portanto uma experiência psicovisual por representar axiologicamente os valores estéticos racionais e culturais do ambiente pantaneiro sul-mato-grossense. A figuratividade temática está sedimentada pela iconicidade por correlacionar o mundo da abstração com o da sensibilidade. Bertrand, (2003, p. 231) infere que tematizar reduz a figurativização. Assim, o poema canção, “Bem-te-vi-cartola”, imerge mais sentido temático do que figurativo.

O efeito de constância rotineira do entardecer e do amanhecer, concomitante ao movimento do “Bem-te-vi” que “deu um salto”, a cena que se repete sob o olhar consensual do enunciador infantil a observar os volteios do beija-flor. A abstração presente pela iconicidade festiva e alegre da sensorialidade da figura “da árvore evola o amarelo” junta-se ao amarelo dos “raios do sol” e da cor do “Bem-te-vi” cartola. O prazer que o enunciador presente do ato que

entende como satisfatório o “pousa envergado/no bebedouro/ a banhar seu louro” compreende o banho como um acontecimento prazeroso e alegre. Nas reminiscências do prazer que imagina que o “Bem-te-vi” sente ao “banhar seu louro” descreve o acontecimento como “pelo enramado” ou pelo eriçado, “de arrepio” de prazer. Ao contemplar o pássaro “na cerca já se abriu” imagina a alegria do pássaro ao abrir as asas em gesto de liberdade para que o vento seque suas plumas, o prazer que o mergulho no bebedouro proporciona. E completa: “e seca”, na melodia, a palavra seca, não está assentada no final da canção, está assentada como recomeço.

A tematização em “Bem-te-vi” iconiza, faz subsumir no evolar “da árvore evola o amarelo”. O amarelo das folhas mistura-se ao amarelo dos raios de sol. A contemplação do objeto *Crianças* é representada aqui no poema de Manoel de Barros, há rememoração, há retomada da memória por meio da observação da cotidianidade, observada pela rotina do “faz arrebol”, dos elementos da natureza que naturalmente convidam o enunciador a imergir em actorialidades, espacialidades e temporalidades lúdicas e sensoriais. O leitor é imerso dentro dessa rememoração. O estado de querer do sujeito que se coloca no discurso como “eu” implícito, permanece no estado de paixão por ser constante o estado passional com que o sujeito observador cognitivo permanece enquanto deleita-se com o estado de conjunção e contemplação com o cenário tematizado por suas observações.

No quadro dos valores sociais, a permanência com a natureza pantaneira dá-se por vias do simulacro. O estado de paixão da criança em expectativa promove a progressão tensiva e constrói os traços de acordo com o desejo por concretizar a asserção ao objeto do querer. “O bem-te-vi” é sujeito figurativizado em representação do enunciatário implícito infantil. Evola significa que o sujeito “raio de sol” tem a liberdade de elevar-se, de se carregar pelo ar o aroma suave e amarelo dos raios do sol. “Amarelo do alto”, além está no alto, tem o poder da liberdade de voar para o alto. A paixão do enunciador pela modalização de sua natureza de “Bem-te-vi” para “raio de sol” cria “eus” figurativizados em “leve e macio”, “perfume”, “rio” “faz arrebol”, “árvore”, “amarelo” “arrepio”, “pousa envergado”, “seca”, personagens que evolvem, estão livres nas alturas, sentem o perfume das flores amarelas. Por meio desses atores o sujeito “eu” narrador entra em conjunção com o objeto de desejo, “ser um raio de sol”. Desejo de contemplação, de estar em conjunção em um estado de estesia.

A paixão perdura enquanto envergado permanece no bebedouro a banhar seu “louro”, pelo enramado (eriçado) “De arrepio” a sensorialidade do enunciador que sente prazer ao experienciar à sensação de “abriu” para sentir o prazer de evolar-se para o estado de “raio do sol”. “Já se abriu”

identifica, também, do sujeito “Bem-te-vi” com os seus valores, refere-se ao significado do ciclo da vida (TATIT, 2002, p. 19). Aguarda o novo amanhecer, “faz arrebol”. Tatit, (2002, p. 15) o sujeito “Bem-te-vi-cartola” observa, testemunha, presencia. “E seca”, tornar-se seco, secar o pelo que molhou ao mergulhar no rio. A rotina, a entardecer e o amanhecer, “o arrebol” é imperioso, o enunciador observa a rotina que se repete, igual, perene. As folhas das árvores amarelam evoluem seu perfume, mergulham nas noites, renascem no dia e sucessivamente, porque “faz arrebol”, volta e assume o seu estado de conjunção com o “raio de sol”. A palavra “seca” é a última palavra do poema, mas na canção, ela soa como se fosse a palavra inicial. O compositor traz uma sonoridade em que o coral infantil, repete o refrão por muitas vezes, assim como no texto literário o texto cancional repete a reiteração sobre o fazer “arrebol”, observado na reincidência da frase: “e seca, o leve e macio raio de sol, se põe no rio, faz arrebol” e ficam repetindo essa frase, confirma o imperioso poder do antidestinador transcendental sobre o ciclo da vida.

3.8 Poema canção VIII – Se achante

Era um caranguejo muito se achante
Ele se achava idôneo para flor.
Passava por nossa casa
Sem nem olhar de lado
Parece que estava montado num coche
De princesa
Ia bem devagar
Conforme o protocolo
A fim de receber aplausos
Muito se achante demais
Nem parou para comer goiaba
(Acho que quem ande de coche não come goiaba).
Ia como se fosse tomar posse de deputado.
Mas o coche quebrou
E o caranguejo voltou a ser idôneo para mangue.
(BARROS, 1916-2014/CAMILLO 2009) – CD - Crianças.

O nível fundamental incide em função das diferenças orientadas na relação de oposição que fundamenta a base do poema “Se achante”. Doravante, denominamos o sujeito caranguejo

como S¹ e o sujeito flor como S². O sujeito caranguejo quer estar em conjunção com o ser “flor”. O sujeito¹ acredita estar em conjunção com o poder-fazer (liberdade) e com o poder ser idôneo para a flor. Associamos a acepção de idoneidade conforme lexia dicionarizada em referência à adequação. O sujeito S¹, julga-se em condições de desempenhar a função almejada. Assim sendo, observamos que o actante S¹, figurativizado pelo ator caranguejo, ao assumir a função de destinador julgador, julga e analisa a si próprio como sendo apto capaz e, por conseguinte, moralmente competente para ter os atributos de “flor”. Há um processo de moralização. Entretanto, há o obstáculo: “o protocolo”. S¹ vs S² “constituem dêixis positivas” e S² vs S¹ “constituem dêixis negativas, sendo que para S¹ o estado é de euforia e para S² de disforia. O poema “Se achante” configura sua oposição fundamental no quadrado semiótico mediante a oposição: integração vs transgressão. Há a integração, quando o enunciatário infantil, sujeito observador, também apresenta marcas de destinador julgador, na medida em o ambiente em que está contém regras impostas pelo antidesinador implícito que é o actante coletivo “nós”, “nossa casa”, identificado como o poder delimitador na figura das regras da sociedade que impõem as regras da convivência social e determina a não transgressão ao ambiente. Há, portanto, um processo de personificação do ator “caranguejo” que assume funções plenamente humanas, em um processo de personificação concernente ao universo infantil. A oposição identificada no nível fundamental no discurso “Se achante” traça o destino geral do narrador, disjungi do texto as marcas dos estados passionais do indivíduo “caranguejo” em relação ao seu objeto de desejo, ser a “flor”. O PGS faz emergir por meio das palavras, o estado de paixão do enunciador.

A oposição no nível fundamental está fundada em um sistema de valores que emanam de forças preestabelecidas pela natureza “antropocultural”, em função de o narrador ter que se submeter a injunções sociais que pertencem a uma ordem que transcende às transformações imediatas do ambiente natural em que se vive e da qual depende (TATIT, 2002, p. 30). Porém, há a quebra narrativa, por meio do desencadeador de isotopia: “O coche quebrou”. Esse desencadeador reconfigura a ação da narrativa, retomando-a ao seu status quo. O actante caranguejo, “muito se achante”, acreditava estar imbuído do poder de obter a modalização do poder-ser, estar moralmente a altura do sujeito “flor”. A alusão, a “sem nem olhar do lado”, infere que o texto diz do estado de orgulho, ao consistir nas ações do sujeito S¹, pautadas pela “prepotência ou de desprezo com relação aos outros; vaidade, insolência” (HOUAISS, 2009). Há, ainda, a presença de demais semas concernentes ao ser orgulhoso: “sentimento egoísta, admiração pelo próprio mérito, excesso de amor-próprio; arrogância, soberba” (HOUAISS, 2009).

O texto oferece uma transcrição da natureza por meio da ludicidade. O caranguejo, “ser” orgulhoso, “se achante”, se julga superior aos observadores. As oposições identificadas no primeiro nível do percurso gerativo, nas quais o sujeito “caranguejo” almeja estar em conjunção com o sujeito “flor”, se coadunam à busca em adquirir as habilidades de ser idôneo para estar em conjunção com o seu objeto de querer. Com a quebra narrativa, determinada pela consequente quebra do coche, retomamos as circunstâncias que levam S1 ao seu status quo de integração, de adequação aos valores da natureza: “voltou a ser idôneo para o mangue”.

O segundo nível do percurso gerativo do sentido insere no discurso os actantes figurativizados: um destinador julgador, ator sincretizado pelo próprio caranguejo, que cumpre o papel de habilitar o sujeito “caranguejo” a ser um “idôneo para flor”. Há a presença da modalização atualizante, na qual há a atribuição do valor modal (poder-ser). Conforme enuncia Barros (2002, p.56), “da modalização do enunciado de estado para outro enunciado de estado, resultam a verdade ou a falsidade das relações juntivas que ligam sujeito e objeto”. Há um processo de modalização de estado do sujeito caranguejo idôneo “para flor”, para o qual associa-se o do estado de que tem condições de obter títulos de importância, assim como o cargo de deputado, tornando o caranguejo merecedor de aplausos.

O sujeito “eu”, enunciador implícito, insere no discurso um sujeito “eu” narrador integrado junto ao seu status quo, que possui o desejo de adquirir a habilidade de obter títulos de importância para ser idôneo para a flor, digno de cargo de deputado. A flor apresenta-se figurativamente alicerçada aos seus propósitos de grandeza e aplauso: “flor. fig. o que há de melhor, ou mais representativo; elite, nata <a f. da sociedade>”. O fazer-persuasivo do sujeito caranguejo procura criar efeitos de verdade, de modo a levar o enunciatário a crer que o estado de S1 ao se apresentar “idôneo para flor”, parece e é verdadeiro. Interessante observar, inclusive, o uso da modalidade epistêmica do crer do narrador, que organiza-se, justamente pela interpretação conseguinte: “Nem parou para comer goiaba (Acho que quem anda de coche não come goiaba) / Ia como se fosse tomar posse de deputado”. O enunciado constrói-se, portanto, de modo a parecer certamente verdadeiro (crer-parecer-ser). Entretanto, “o coche quebrou”, de modo que o enunciado, embora parecesse verdadeiro, transforma-se em certamente falso (crer-não-ser e não-parecer), restituindo, por meio da sanção pragmática do destinador julgador, o sujeito observador, o sujeito caranguejo ao seu estado de idoneidade para mangue.

O enunciador implícito não é o antidestinador, o antidestinador é um sujeito que representa o poder sobre o sujeito que deseja a modalização. Tatit, (2002, p. 34) esclarece que o ator implícito

axiologicamente é um ator transcendental. No poema-canção, esse ator implícito é sujeito que está fora do discurso, o representante do poder que impõe limites e regras de comportamento na sociedade, valores ligados à ética, aos protocolos reguladores das leis da convivência social. No poema “Se achante” o percurso do sujeito apaixonado seque o padrão observado nas demais análises de *Crianceiras*, das quais destacamos Sabastião, Bernardo, Um Bem-te-vi, O menino e o rio. O enunciador utiliza-se dos elementos da flora e da fauna do ambiente rural e constrói os actantes do *Crianceiras*. O enunciador utiliza da figuratividade para construir os personagens que possuem características que denotam limitação, prisão, pouca mobilidade, e modo a levar o enunciatário a compartilhar de um estado de ludicidade de quebra de padrões, de transcrições próprias às *Crianceiras* infantis.

Em “Se achante” o enunciador figurativiza-se de crustáceo, rastejante e lento. O caranguejo, enquanto sujeito do enunciado, contracenava com o narrador, enunciador implícito, que é também, o destinador julgador. O enunciador incita o caramujo a tornar-se idôneo, mas, também, julga-o: “Parece que estava montado num coche de princesa”; “ia bem devagar, conforme o protocolo, sem nem olhar de lado”; “A fim de receber aplausos”; “Muito se achante demais”; “Ia como se fosse tomar posse de deputado”. O enunciador enumera os simulacros da existência de um personagem que ocupa uma posição de destaque, em um determinado grupo ou posição social. Ao inferir “Ia como se fosse tomar posse de deputado”, o enunciador julga que o sujeito caranguejo tem o direito ao título de importância, que ele pode ser aplaudido, bem como modalizar o seu estado para ser idôneo, não só para o mangue, mas também para a “flor”. As palavras “Se achante” é a junção dos sememas “se achar” e “importante”. Assim, o sujeito caranguejo aceita a sedução do sujeito destinador e modaliza sua natureza de crustáceo para a natureza de idôneo para flor.

O estado de querer do sujeito que se coloca no discurso como “eu” implícito, permanece no estado de paixão enquanto não entra em conjunção com o seu objeto de querer. No quadro dos valores sociais, a ruptura com a natureza dá-se por vias do simulacro enquanto perdura o estado de negação, de não aceitação de seu desempenho como humano, o estado de paixão da criança em expectativa perdura, a progressão tensiva constrói os traços de acordo com o desejo por concretizar a asserção ao objeto do querer (TATIT, 2002, p 35). O enunciador infantil inventaria o roteiro de modalizações para romper com a ordem estabelecida, e praticar a transgressão com o “status quo”, mediante a manipulação por meio de persuadir o eu enunciatário sobre o querer e o

poder fazer a mudança em sua performance: “Se achante” enunciatário implícito infantil, figurativizado em “eu” caranguejo.

Os actantes figurativizados que oferecem resistência para que o “caranguejo” não consiga modificar o seu desempenho são: “protocolo” como obediência e disciplina para cumprir o papel de “Se achante” e “sem nem olhar de lado”; “nem parou para comer goiaba”, com significado que para a pessoa ilustre com responsabilidades não tem tempo para as coisas simples, como: “comer goiaba”. O narrador quer transgredir para romper com as barreiras do protocolo, para isso tem que andar soberbo, de coche, não ter tempo de comer goiaba e nem olhar de lado. O sujeito tem que ter a disciplina da obediência ao protocolo imposta pela figura do antidefinidor adulto, “Ia bem devagar”, “conforme o protocolo” denota a ruptura, do sujeito “caranguejo, idôneo para mangue” para a modalização em sujeito “Se achante” e se colocar em conjunção com os seus novos valores, (TATIT, 2002, p. 19).

O nível discursivo, e, por conseguinte, o nível das tensividades corresponde ao nível em que o sujeito caranguejo atinge o ápice da paixão. É o nível que “responde pelas tensões apreendidas no plano narrativo”. O sujeito agora encontra-se modalizado em “Se achante”, importante e idôneo para a flor. O discurso leva o leitor ouvinte a apreender que o definidor de forma subjacente guia o sujeito caranguejo nas decisões que toma com base no estado afetivo e dos valores morais e de ética ambientais do universo do enunciatário, que tem como característica semântica obrigá-lo a aceitar a instância do julgador transcendente que faz o enunciatário determinar que deva romper “quebrar” o coche, os protocolos, e voltar à ser “idôneo para mangue”. A instância transcendente assegura a convicção do sujeito caranguejo da não permanência no estado modalizado.

3.9 Poema-Canção IX – Os rios começam a dormir

Os rios começam a dormir

Pela orla

Um dom de entardecer

Percorre as águas

Nas entranhas destas lagoas

Os sapos tocam viola

A 15 metros do arco-íris

O sol é cheiroso

A ciência ainda não pode
Provar o contrário.

(BARROS, 1916-2014/CAMILLO, 2009 – CD - *Crianças*).

No poema canção “Os rios começam a dormir” temos representados, uma vez mais, o processo de transcrição e de memorização memorialista infantil do poeta Manuel de Barros, em musicalização por Marcio de Camillo, com a recriação do universo natural pantaneiro.

A letra apresenta o encadeamento do programa narrativo do entardecer. A figurativização do “pôr-do-sol”, do “entardecer” é instaurada na narrativa, com a designação de um fazer específico, tal como vista pelo enunciador infantil. Temos, na representação poética, conforme afirma Santos (2013, p.14):

Dos versos de Barros emana uma profusão de seres e objetos desimportantes que, colhidos no âmbito do mundo concreto por um olhar sensível e perspicaz, despontam em linguagem poética transfigurados por uma ação provida de grande desejo demiúrgico que os torna abstratos ao deslocá-los de seus lugares habituais e ligá-los a novos aspectos.

Identificamos como sujeitos, os seguintes actantes narrativos: a) “os rios”, “os sapos”, “o arco-íris”, “o sol”; “ciência”. Observamos a presença das oposições semânticas integração vs transgressão. Temos a representação duas oposições basilares, o universo fantasioso infantil, pautado por expressões como “Os rios começam a dormir/ Pela orla”; “Um dom de entardecer/Percorre as águas”; “Nas entranhas destas lagoas/Os sapos tocam viola”; “A 15 metros do arco-íris/ O sol é cheiroso”; por oposição aos valores do universo do discurso científico “A ciência ainda não pode/Provar o contrário”. Os actante do enunciado “rios” possui a competência modal necessária, ele possui o saber-fazer, representado pelo “dom” do entardecer. Temos, portanto, a seguinte configuração das modalidades atualizantes do poder-fazer e do saber-fazer: a) para os “rios” o saber-fazer, (competência), como “dom” e habilidade da natureza pantaneira, que se relaciona ao poder-fazer (liberdade); b) para a ciência, o não-saber-fazer (incompetência), que se relaciona ao não-poder-fazer (impotência) da ciência em contrariar os ímpetus da natureza e do imaginário infantil.

O sujeito crê serem verdadeiros os valores de integração e de explicitação da natureza fantasiosa, em perfeita conjunção, para o qual se opõe o obstáculo “o contrário”: saber científico. A natureza corresponde ao estado de euforia por estar de acordo com o ciclo natural da vida, nascer, crescer, percorrer o tempo de estada na vida passar pelas águas da vida, tal como visto

pela imaginação infantil. Interessante observar o quanto há uma pluralidade de figurativizações sensoriais em sinestesia: a) visuais (“os rios começam a dormir”); b) auditivas (“os sapos tocam viola”); c) olfativas (“o sol é cheiroso”). Segundo (SANTOS, 2013, p.51) “na poesia barrosiana, a reflexão sobre a linguagem vaza das imagens, o pensamento crítico constitui um rio discursivo que flui das construções imagéticas”. O rio nasce das entranhas da terra, das profundezas, o ventre que carrega milhares de miríades de vidas dentro das lagoas, as lagoas são o ventre que dá vida.

O sujeito “os rios” configura oposição com recorrência na fundamentação literária: integração vs transgressão. Integração: o enunciatário infantil “admite a orientação de um sistema axiológico mais amplo” (TATIT, 2002, p. 36) que orienta os ciclos da vida. O destinador transcendente (natureza) impõe as regras de poder de fazer girar a roda da vida, de fazer começar a dormir (Os rios começam a dormir) no entardecer (pela orla: que pode ser começo e também, fim), para em seguida tornar a acordar no amanhecer.

Ainda segundo Santos (2013, 25) “a posição de Manoel de Barros acerca da imagem poética enquanto recurso ou dispositivo apto a plasmar aquilo que é indizível, [relaciona-se] como conhecimento sobre as coisas que a linguagem funcional não tem a capacidade de expressar”.

Para a autora, “a imagem poética [age] como o instrumento pelo qual se faz possível a comunicação de experiências que procedem do impulso primitivo que promove o encontro do homem com o que seria a essência das coisas, ou parte dela” (SANTOS, 2013, p. 25). Temos, portanto, o encontro do enunciador (eu), em sua reminiscência memorialística, na essência, nas estranhas da sua vivência pantaneira, algo que certamente, a ciência não é capaz de explicar.

O destinador onipresente (natureza) tem poder e o saber fazer os ciclos acontecerem continuamente ajustados a um relógio que é indiferente a vontade do sujeito rio. O sujeito “rio” quer poder ter o saber necessário para mudar o curso da vida, “provar o contrário” que pode ser diferente, pode inverter os valores “os sapos tocam viola” a “15 metros do arco-íris”. O sapo é um réptil saltitante muito pequeno e que vive em ambientes alagados. Se o actante sapo pode tocar viola a 15 metros do arco-íris, lê-se arco-íris como ponte para chegar ao sol “o sol é cheiroso”. Os elementos opostos identificados no nível fundamental do discurso “Os rios” traçam o destino geral do narrador, disjungi do texto as marcas do estado passional do indivíduo “Os rios” em relação ao seu objeto de desejo “ter o dom do entardecer”. O PGS faz emergir por meio das palavras, o estado de paixão do enunciador.

No segundo nível, o nível do narrado, o narrador passa de um estado afetivo a outro. No nível anterior, os estados considerados eufóricos e disfóricos condizem com o estado do sujeito

de estar em conjunção com o objeto de desejo eufórico, e quando o sujeito se encontra em disjunção com o objeto de desejo o estado é disfórico. A modalização do sujeito “rio” perpassa pelo estado de integração o sujeito “os rios começam a dormir”, pela orla que tem o caráter de impor uma delimitação de espaço, e serve de base não só para o entardecer, mas recebe igualmente o amanhecer. O sujeito “rio” está integrado em um espaço onde ocorre o ciclo da vida: noite vs dia; vida vs morte; entardecer vs amanhecer. Seu desejo exige uma modalização de seu estado de integração ao ciclo natural da vida, para o da transgressão e delegação para o sujeito “sapo”, que toca viola a 15 metros do arco-íris e formaliza o estado de mudança do actante “rio”. O enunciador “rio” assume o papel de destinador, designando para os sapos o estado de fazer, tocar viola e de obter, o poder de sentir o perfume do sol por estar a 15 metros do arco-íris. Assim, pode-se atravessar a ponte que rompe o limite da orla para estar além, próximo do sol.

No nível do discurso as formas do conteúdo se enriquecem com elementos que lhes dão características de verossimilhança e de ludicidade. A manifestação no nível discursivo é a forma como ocorre a imanência da estrutura da narrativa e que permite identificar os elementos fixos como: o objeto que motiva o enunciador a romper com o estado de integração com seu status quo, e de delegar ao sujeito sapo para tocar viola próximo ao sol e sentir o seu perfume.

O nível discursivo é o nível em que se manifestam os verbos no infinitivo (TATIT, 200, p. 92) com a função de identificar a noção do fazer: entardecer; provar, percorrer; tocar; poder. O infinitivo produz o “efeito de ação contínua e progressiva” que configura o tema “Os rios começam a dormir” tematiza nascer e renascer; entardecer vs amanhecer; vida vs morte. A definição do tema se fixa pelo papel temático da infância vs adulto. Tatit, (2002, p. 93) esclarece que “as especificidades semânticas” carregam traços comuns: nascer e renascer; entardecer vs amanhecer; vida vs morte, “instaura o classema” ciclo da vida.

A instauração do classema “ciclo da vida” forma a base para a “formulação de isotopias figurativas” por estarem essas ligadas as questões da espacialidade. Os lexemas orla, entardecer, percorrer, entranhas, águas, lagoa, sapo, consolida a isotopia “ciclo da vida” – infância (amanhecer), adulto (entardecer). A categoria infância vs adulto interage com “Nas entranhas destas lagoas” onde a vida renasce “percorre as águas” com significado de que espera o tempo da maturidade, velhice, morte e começa tudo novamente. As tensões decorrentes dos estados passionais do actante “eu” enunciador perduram enquanto seu estado afetivo da infância junto ao ambiente temático de flora e fauna figurativizado em “rio” que percorre as águas “Nas entranhas destas lagoas” fecunda-a de vida.

3.10. Poema canção X – O Silêncio Branco

O silêncio branco/ A elegância do branco/ Devem muito às garças/ Elas chegam de onde a beleza nasceu? / As garças/ Dormem na beira da cor/ Têm essas pernaltas a incumbência/ De enfeitar os brejos/
Quem pode saber mais do êxtase desses sáurios/ Do que as garças? / A elegância das garças/
Desabrochada do brejo.

(BARROS, 1916-2014/CAMILLO, 2009 – CD – Crianças)

“O silêncio Branco”, em seu nível fundamental de texto verbal, possui a estrutura elementar do sentido por repousar nas oposições vida vs. morte e natureza vs. cultura. Nessa peça, particularmente, os estados passionais são observados nas oposições temáticas do nível discursivo, para as quais destacamos silêncio vs. barulho. A ausência do barulho é enunciada na voz do Márcio de Camillo, em andamento “lento” com um “pesar” na voz. Dá-se, assim, ênfase às rupturas, permitindo a análise de estado passional disfórico, por ser colocado o silêncio como enfadonho, triste, solitário. A exemplo da garça que, fora do período de reprodução, vive só. Costumam estar próximas a rios, mangues, lagos e lagoas e compõem o cenário pantaneiro. O silêncio analisado, fora do contexto “poesia Manoel de Barros” pode ser percebido como sinônimo de paz, sossego e retiro espiritual, daí a compreensão de instrumental semântico eufórico.

Mas estamos voltados a significados que nos levem ao sentido como resultado global do espetáculo *Crianças*. Assim sendo, para “branco”, nós o percebemos como abstração da paisagem observada pelos olhos e pensamentos da criança solitária como “longínquo”, “distante” “fluído”, ou seja, a pureza refletida na cor onde se encontram todas as cores do espectro solar, onde se espera alegria, encontra-se isolamento. O silêncio é concebido, então, como o estado de solidão, melancolia em que o enunciador implícito descreve seu estado de ânimo, marcado pela ausência de outras crianças. “O branco” oferece segurança por refletir a pureza do ambiente rural, ao mesmo tempo que encontra em seu opositor o brejo, como depósito de restos mortais de plantas, raízes, peixes e animais das águas escuras, suja, perigosas, impõe respeito e distância.

As pernaltas das garças com elegância silenciosa, calma e passos sob medidas, a acautelar-se diante do sujo do brejo. O poeta expõe com elegância os gestos da garça ao se mover na beira da cor. Branco (pureza e segurança) vs. brejo (sujo e perigoso). O branco contém todas as cores do espectro solar, portanto é sinônimo de equilíbrio, representa aspectos positivos. O brejo, por

conter dejetos da natureza pantaneira, representa os aspectos negativos, a ausência de todas as cores. A recorrência que se observa em nível de análise estrutural nessa canção é o sentido sensível de solidão, mascarada em temas e figuras que o poeta cria em releituras das próprias memórias. Márcio de Camillo, em respeito às sonoridades da própria entonação vocálica das frases do poema, cria a melodia respeitando as pausas, as tônicas, os apoios para os impulsos.

Tatit (2019, p. 64) diz que “[...] todas as vezes que há dualidade em nosso espírito há tempo”. Márcio de Camillo refina isso, retira da melodia da fala poética para a linha da grafia musical valorizando o tempo, utilizando o gestual das garças, observando os passos: lentos, cautelosos, elegantes, e cria as sutilezas em música. Essas dualidades expostas pela análise do quadrado semiótico (GREIMAS, 1979) estão sedimentadas como característica em nível fundamental do texto verbal, confirmado pela imanência do sentido ao se manifestar no terceiro nível, o nível discursivo, onde a sensibilidade está materializada na linha da grafia melódica, a canção é figurativizada e semantizada pelas cores dos pincéis de Martha Barros. As figuras são os sujeitos do discurso em seu nível de manifestação em forma global do Espetáculo Crianças.

Com os recursos da tecnologia, a paisagem pantaneira é exposta como texto sincrético por haver várias camadas que fortalecem a perspectiva de se obter resultados de manifestação de sentido por haver maiores recursos a expor os significados disjuntivos dos níveis que precederam o nível discursivo.

No nível fundamental onde analisamos os contrários, podemos, também, observar o sentido de amenizar os desiguais por haver a incumbência nas situações tanto negativas quanto positivas de cumprir uma justificativa para a sua existência, o que implica justiça e imparcialidade, neutralidade e independência. Os contraditórios, portanto, nesse poema, diferem das análises de Sabastião e Bernardo. As características contrárias às análises anteriores em Silêncio Branco são: ritmo mais lento, sereno e meditativo. Há passionalidade sensível de um estado de solidão e silêncio; não há convites a brincadeiras como as *Crianças* de Sabastião e Bernardo entre outras, mas um convite à meditação, à observação. Das palavras inventadas do poeta, o cancionista tonaliza com luzes, cores e movimentos as poesias, no palco do *Crianças*. No teatro, o diretor do projeto da poesia sonorizada conta as histórias, de modo alegre e risonho, para crianças das escolas públicas municipais de todo o território brasileiro.

Essa operação de triagem valoriza aspectos concernentes aos espaços em que o sujeito viveu (floresta/rio, quintal e casa) e aos seres com os quais conviveu (passarinhos, rã, aranhas), podendo-se incluir, também, a própria natureza (rio, sol, árvores). Curiosamente, ao mesmo tempo

em que tais indícios apontam para a solidão do ator, considerando-se a ausência de outras figuras humanas em suas lembranças (pois companhias outras não lhe faltam), indicam também certa liberdade como traço predominante dessa vivência. Tal procedimento vincula-se à focalização empreendida pelo sujeito ao considerar os elementos tidos como relevantes nesse espaço tensivo em que emergem os atores e espaços a serem recordados (MARTINS; BATISTOTE, 2015, p. 32).

Os autores acima citados conferem que o sujeito menino fica evidente no cenário rural nas cenas retratadas nas telas que recriam o cenário pantaneiro apresentado no teatro musical com sequência eventual a marcar representatividade de conteúdo, “[...] como uma figura a se diluir no espaço que habita, qual seja a natureza” (MARTINS; BATISTOTE, 2015, p. 32). Os autores afirmam que o sujeito está imerso nos elementos da natureza, como se diluíssem em rio e sol. Camillo busca retratar essas marcas poéticas em fenômenos de plasticização, ao compor o cenário com as luzes e as sombras retratadas por Martha Barros, em oposições entre luz vs. Sombra; vida vs. morte, “sendo a vida representada pela luz e a morte representada pela sombra”.

No trecho da peça Bernardo: “Ele bateu asas e avoou, virou passarinho”, podemos inferir que a canção ora define estados de conteúdos eufóricos do enunciatário, os quais se vinculam à vida, ora aponta oposição à vida, de modo que o eu lírico morre para depois viver em liberdade, apontando para concepções contrárias: vida vs. morte; aprisionado vs. libertado, disfórico. O exemplo do brejo, na análise de “Silêncio Branco”, demonstra os rejeitos mortos da natureza ao retratar as sombras, numa concepção de vida vs. morte, a partir de um sentido disfórico etc. Os estados de euforia são analisados pelos autores Martins e Batistote (2015) como apontados por um estado de “integração do homem à natureza”. “A poética de Manoel de Barros na junção do Espetáculo Crianças, concebido pelo músico Márcio de Camillo, faz aflorar uma analogia com a proposta mítica, mesmo no plano da utopia, um entrelaçamento entre o homem e a natureza” (MARTINS; BATISTOTE, 2015, p. 35).

Na sintaxe narrativa de “Silêncio Branco” há uma relação de disjunção do sujeito “eu” implícito em relação com a natureza. Fiorin, (2009, p. 28) infere ser esse tipo de enunciado é um enunciado de estado. O enunciado sugere que o enunciador, sujeito “eu” implícito, deseja estar em conjunção com um estado de querer oposto ao silêncio, ele quer barulho. O sujeito “Silêncio branco” intitula-se de transgressor, por desejar que o silêncio imposto pela solidão das garças seja rompido. Que a natureza seja invadida pelo barulho de outras aves. O sujeito “Silêncio branco” é actante que quer romper com o silêncio e com o escuro do brejo.

Mas, há o destinatador, a garça, a simbolizar que existe um contrato com base no dever, o dever como “modalidade ética” que visa o bem da coletividade (TATIT, 2002, p. 36), quando entre o branco e o silêncio, deve existir uma existência pacífica, para que juntos concorram para o equilíbrio, para que o destinatador tenha seu habitat natural em época de reprodução sem mácula. Se esse contrato de equilíbrio for rompido, esse silêncio, esse branco, coloca em risco “A elegância do branco” porque o equilíbrio “Devem muito às garças”. Elas são os símbolos da elegância. Elas carregam a beleza do lugar. “Elas chegam de onde a beleza nasceu?”.

O destinatador garça, manipula o sujeito “Silêncio branco” com argumentos moralizantes, “As garças/ Dormem na beira da cor” /. As garças são responsáveis pelo colorido, pela beleza, pelo contraste entre o feio e o bonito, o brejo escuro, e a ave branca. Se o sujeito “Silêncio branco” rompe com esse estado de ser “silêncio” para um de fazer barulho, ele transgredir com a lei do equilíbrio que cria a harmonia das cores, da beleza e da graça além de quebrar o equilíbrio entre o feio e o bonito.

O destinatador garça tem a competência de transformar o sujeito “Silêncio branco”, porque ela tem as características que a colocam em sintonia com as exigências do lugar, ela: “Têm esses pênaltos a incumbência” / “De enfeitar os brejos” /. As pernas altas, os passos lentos, sobre medidas, elegantes, cautelosos. O destinatador tem as características capazes de modificar o estado de ânimo do sujeito actante “eu” narrador em função do poder de argumentação em relação ao conteúdo de teor moral da natureza a qual pertence.

“Quem pode saber mais do êxtase desses sáurios”. A terceira fase da argumentação da modalização do sujeito é a sanção. O ator “O silêncio branco” constata que a performance se realiza e que seu entendimento ético o obriga a aceitar um destinatador transcendente que lhe dita que há valores que lhe ditam que há uma lei há qual não deve transgredir para não ferir o direito da coletividade (TATIT, 2002, p. 36).”. O estado de exaltação, arrebatamento, deslumbramento, euforia diante da graça e da beleza, que leva o “eu” enunciador a um estado de reverenciamento diante da natureza, nos trechos: “Do que as garças?” / “A elegância das garças” / “Desabrochada do brejo”, a beleza que sai do brejo, a beleza que sai de onde não se espera, de um ambiente putrefato, cheio de iniquidades, a metamorfosear-se em beleza.

As oposições temáticas em “Silêncio branco” analisamos como: silêncio vs. barulho; branco vs. preto; nascer vs. morrer; dormir vs. acordar.

Em “Silêncio branco” depreendemos o diferencial que do álbum *Crianças* é plausível de apreço: a sonoridade passional, distinta das demais *Crianças* do álbum. A passionalidade é

identificada nos acentos, como: marcas de espacialidade e tonicizações. Essas marcas apontam os estados afetivos do actante “Silêncio branco”. Na canção a extensividade da linha melódica dentro da tessitura vocal de uma letra cantada, tem origem na fala do dia a dia, ou seja, no movimento de “explosão e implosão”, na melodia, ascendência e descendência, na canção característica e aspectualização que se manifesta no terceiro nível. Esses movimentos apontam as características que os temas e as figuras mascaram os significados. (TATIT, 2019, p. 147).

Nesse nível o sujeito “Silêncio branco” assume sua posição na enunciação, é o “eu” actante figurativizado em “Silêncio branco”, é, também, o “eu”, enunciador destinador, e é o “eu” narrador. Esses personagens manifestam por meio de simulacros as criações lúdicas escolhidas de uma pessoa, de um tempo, de um espaço e de diversas figuras e as transformam em personagens que simulam histórias que mascaram a realidade das coisas que observa em seu entorno. Os dados que o narrador vai descrevendo permite no nível discursivo a construção dos valores que permite a atualização e a aproximação junto ao enunciatário na hora de reprodução.

3.11 A arquitetura do Álbum Crianças: Visão global da totalidade do Álbum

A emoção cantada, de acordo com Tatit (2008), está no plano de expressão do processo enunciativo, apontando o “aqui e o agora” e o “tempo e o espaço” subjetivo. Esses elementos notados pelo semiótico e materializados por Márcio de Camillo propiciam a apreensão do sentido retirado do “plano do conteúdo da enunciação” que, nas composições, é modulado pelos elementos que executam, dentro da grafia musical, as marcas de temporalidades, as antecipações, as interrupções e retomadas. Nas modulações espaciais, há a oclusão, a aproximação e o afastamento a cada frase executada da linha grafada melodicamente. As entoações melódicas impulsionam os estados emotivos, os afetos. Márcio de Camillo, delegado como enunciador, busca envolver o enunciatário em estímulos por meio das encenações cantadas de sua obra.

O Álbum é resultado icônico dos níveis do PGS que interagem e mantêm, por meio do esforço articulado pelo compositor-diretor, a fidelidade à obra que lhe inspira. No plano da expressividade, sua originalidade e expressão temporal mantidas pelo criador chegam com inteireza em seus conteúdos estéticos. Ele mantém a expressão fonética, a sonoridade das palavras, como fonte criadora da canção-poema, conservando os enriquecimentos oriundos dos neologismos do poeta Manoel de Barros. Todos esses elementos do discurso obedecem aos princípios elaborados pelo criador dos poemas, evoluídos em canção, de modo que é possível

analisar cada nível como modelo de integração entre a melodia e a letra e compreender os elos entre ambas.

A visão global do Álbum *Crianças* perpassa pelas análises das canções que colocam em evidência um sujeito em busca de um estado de liberdade. Marcas de passionalidade foram observadas em algumas peças do espetáculo, como por exemplo “O silêncio branco” “O menino e o rio”; “Um bem te vi” apresentadas por componentes da sintaxe discursiva que marcam os conteúdos característicos de estados de ânimo movidos pelo sentimento de solidão e desejo de liberdade.

Na leitura empírica, o ouvinte “sente” as entoações melódicas delineadas pela voz do performer ao entoar as notas agudas e ou graves em momentos de rupturas e/ou tensões, responsáveis por promover estados de euforia e/ou disforia. É a forma como o enunciatário infantil capta os momentos em que a melodia fica “mais tensa, ou menos tensa” (TATIT, 2008, p. 101).

As análises das canções de Márcio de Camillo apontam que as tensividades estão a confirmar o estilo canção voltados ao enunciatário infantil, por não haver tensões que despertam estados emocionais melancólicos, mas sim tensões no sentido de alegria, de convite às brincadeiras e a companheiros invisíveis e infantis figurativizados nas canções do álbum.

O projeto contém as características estudadas pelos linguistas quando observamos o projeto como “o todo da obra”, ampliando os significados contidos em suas partes, as canções. O projeto contém camadas de “novos objetos discursivos” que não analisamos neste trabalho, mas que são responsáveis pelos novos sentidos agregados à poesia de Manoel de Barros (MARTINS; BATISTOTE, 2015, p. 31).

Márcio de Camillo não se autodenomina como compositor infantil. Em página própria, podemos observar comentários do próprio compositor em relação ao que ele pensa sobre composição infantil e composição para adultos. Porém, como compositor, ele faz esses e outros trabalhos voltados a públicos infantis. Essa assertiva visa não sair da proposta do compositor para esse álbum, que analisamos como “infantil” por haver elementos, tanto na análise verbal como composicional, que o caracterizam como melodias que promovem a ludicidade, afirmada pelo compositor, contida nas poesias de Manoel de Barros, poeta da infância.

Segundo o compositor das canções, houve um cuidado especial em manter a obra do poeta, no que toca à sonoridade das entoações vocálicas, demandando, inclusive, orientações e/ou sugestões do poeta neólogo quanto às construções melódicas. O sentido impresso pelo compositor, quando ele apreende que o poeta percebia o contexto que o rodeava e as sonoridades

linguísticas, o som das palavras, a busca por aproximação com o canto dos pássaros. Camillo capta o esforço que o poeta empreendeu para materializar a abstração da criança nos sons das palavras que cria, nas cores representadas pelas *iluminuras* de Martha Barros e na alegria dos passarinhos e elementos da natureza. Emprestou a todos os componentes de uma natureza estática ao lado de ludicidade festiva em ambiente pantaneiro. Márcio movimenta as poesias do rimador, dá voz aos actantes dos poemas. Faz dançar borboletas, presenteia garças de encantos e belezas observáveis, favorecendo os elementos da natureza pantaneira na canção. Segue um dos poemas musicados:

As canções contêm semelhanças na ordem dos tempos verbais, demarcados por verbos no pretérito, como: eram, era, estava, carregavam, usavam, ficou, leu, estranhava, apostava, queria, deu, passava, devem, dormem. A grandeza do álbum é movida pela intensidade para mais ou para menos articulada nas tensões das projeções verbalizadas e nomeadas das notas musicais como ocorre na fala, porém, com ênfases artísticas, nos momentos de repouso e de retomadas ascendentes do fraseado musical seguinte, busca o ápice das emoções.

A sonoridade tensionada pelas emissões sonoras percutidas nas cordas do violão pela pressão dos dedos, na produção das notas, o esforço vocal para a conclusão da performance que caminha em direção às notas agudas, retornando, em seguida, ao centro tonal, produz tensão, tanto na ascensão como na descensão. Na descensão, a linearidade melódica se encaminha para repousar na tonicidade. O gesto exige esforço físico, além da estética que culmina em envolvimento emocional do intérprete no momento da representação fiel ao personagem para gerar o sentido de realidade, de objetividade.

As modulações da voz que propiciam ao ouvinte a percepção do tempo presente, em concomitância ao tempo em que os fatos ocorreram, estão presentes no Álbum. Márcio preserva a sonoridade das palavras dos poemas utilizando a própria sonoridade entoativa da gramática verbal dos poemas para retirar delas as tonalidades com que compõe suas canções poemas.

Portanto, as acentuações contidas nas frases poéticas, estão presentes, também, nas frases melódicas, ou seja, as notas musicais foram escolhidas por Márcio de Camillo para compor as entoações melódicas com base nas entoações vocais. Buscou a sonoridade da fala produzida pelo som da letra e construiu a melodia. As tensividades, intensidades e as extensividades estão presentes nos dois textos, materializados na voz do intérprete nas ênfases, acentos, espaços, contratempos, andamento, que transformam a escrita do papel em objeto movido, destinado a envolver o ouvinte infantil em expectativas, emoções.

Quanto às reincidências de temas e figuras presentes no texto em nível discursivo, enumeramos os títulos de cada canção poema que ilustra cenas do ambiente rural com referência a uma espécie animal e/ou a animais, como figuras a representar uma situação de sujeito figurativizado para a fundamentação semântico-ideológica. O sujeito figurativizado é representado por um animal rastejante, tal como o jacaré; o caranguejo se achante; a garça elegante; uma árvore; o passarinho, ou seja, os temas se modificam durante o espetáculo à medida em que se modificam as figuratividades ou os sujeitos do discurso.

Temas e figuras são formas de qualificar um personagem, sendo assim, as reiteraões das letras que marcam a ação do sujeito se dão para enaltecer o sujeito ou o objeto ao qual os temas e ou as figuras estão lá para os exaltar. Os temas das composições são inspirados pela sonoridade vocal dos poemas do poeta Manoel de Barros. A tematização é o refrão. O refrão repete as mesmas notas e, naturalmente, as mesmas sílabas que compõem o poema, além de exaltar a exuberância pantaneira e o convívio pacífico com animais estranhos à convivência humana. As figuras são esses animais revestidos dos personagens criados para a consolidação dos estados emocionais da criança do poeta em busca de libertar-se por meio da imaginação.

Outras recorrências são encontradas nos tempos linguísticos e cronológicos por marcarem um período da infância do poeta. Essas marcas estão sedimentadas nos verbos que possuem concomitância com o tempo presente do poeta, o pretérito, como: eram; era; estava; carregavam; usavam; ficou; leu; estranhava; apostava; queria; deu; passava; devem; dormem, entre outros. Marcam estado de solidão, onde se analisa que a busca pela liberdade, ou por um estado de movimento reflete uma insatisfação pelo estado de limitação espacial. A imaginação cria expectativas de esperança manifestadas pelos estados de tensão em compassos onde se ouve o trecho: “ô, ô, ô, ô, ô” e onde há ampliação de frequência e duração (TATIT, 2003).

Os componentes linguísticos criados e/ou observados por Manoel de Barros contêm aspectos regionais e neologismos com origem nas falas usuais da região em que foram criadas. Esses aspectos exigem análises linguísticas que, no momento, neste trabalho não nos coube. Tatit analisa como isotópica a canção “Terra”, no que toca à letra, e conclui que, entre as palavras “mulher” e “terra”, (TATIT, 2008, p. 43), pode-se observar analogicamente a mesma coerência, entre elementos da natureza e o homem. Manoel de Barros em: o menino e o rio, ou criança vs. árvore, ou ainda, menino vs. animal “jacaré”, elegância vs. “garça”.

As análises individuais dos poemas musicados, permitem uma visão geral do Álbum, por ser a partir dessa completude que se observa em maior espectro o sentido da junção dos discursos contidos nas obras analisadas.

Observamos que o modelo semiótico aplicado a análise da letra da canção, inaugurado pelo semioticista da USP, comporta a análise tanto do texto em suas partes “canções individuais” como sua totalidade, por estarem inseridos em uma performance que engloba as diversas camadas discursivas que o espetáculo permite. Concluímos, ainda, que as letras das canções, mesmo tendo animais como personagens e, mesmo sendo repletas de atrativos para as crianças, configuram-se como histórias que tematizam as questões do homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos, para finalizar nossa dissertação, os resultados das análises, com base na ligação entre: objeto, objetivos, justificativas e análises, enquanto vinculados à teoria Semiótica Greimasiana e à percepção do sentido nas canções infantis do álbum *Crianceiras*. Utilizamos, como embasamento teórico, os preceitos epistemológicos estabelecidos por Algirdas Julien Greimas (1917-1992) e sua vertente, a semiótica da canção, desenvolvida no Brasil por Luiz Tatit (1997-2020). As teorias mostraram-se eficientes na produção de resultados seguros para análise em textos, mesmo quando esses são sincréticos, como é o caso de nosso objeto, a canção infantil.

A escolha pela forma musical da canção se dá por fazer referência ao universo do pantanal. Observamos, na composição do álbum *Crianceiras*, de Márcio de Camillo, às influências oriundas de outras regiões fixando a sonoridade rítmica, remetendo o ouvinte ao contexto pantaneiro. As letras dos poemas, tornadas músicas em cena e que, por fim, evoluem ao Espetáculo, compõem diferentes textos encenados para o despertar da percepção sensível do enunciatário infantil. As canções recortadas do álbum *Crianceiras* são unidades apresentadas como *corpus*, para a base das análises. As regras que nos permitem esses recortes estão em Discini (2002, p. 35), que esclarece a respeito dos conceitos de “todo” e de “unidade”, sendo a análise de uma unidade a representação de seu montante final. O álbum é composto por dez textos cancionais infantis, partes do espetáculo. É importante ressaltar, também, que o musical infantil é constituído por outras linguagens textuais, como: elenco, instrumentos musicais, cenário, cinema de animação entre outros. As canções recortadas são: Sebastião e Bernardo. Elas foram analisadas em três níveis do PGS.

Por esse meio, disjungimos dos textos melódicos e, em analogia com a gramática musical, as marcas de extensividades, intensidades e tensividades (TATIT, 1997, 2020) inseridas no modelo de engendramento de imagens das curvas melódicas no texto musical, que são responsáveis pela apreensão da percepção sensível. A semiótica da tensividade tem espaço específico no final do capítulo II, onde apresentamos os pressupostos teóricos que subsidiam a presente pesquisa.

Silva (2011, p. 144) esclarece que o discurso possui diversos correspondentes nas diferentes configurações, formando “diferentes vozes”. O espetáculo *Crianceiras* comporta essa assertiva. O enunciatário identifica o “outro na cadeia do discurso”, como em *Sabastião e Bernardo* que, narrados na terceira pessoa do singular, são actantes figurativizados. Nas

encenações, os actantes dialogam, ora por uma pergunta, ora por uma resposta, demarcando, dessa forma, o gênero literário sincrético. Silva (2011, p. 144) menciona que essa forma de narração, pergunta e resposta, produz efeitos de simulacro e promove credibilidade ao enunciatário.

O Álbum apresenta o cenário rural figurativizado por meio de jacarés, peixes, rios, passarinhos, garças brancas, animais domésticos, pessoas humildes da zona rural etc. Essas figurativizações são descritas pelas pictografias rupestres, trabalhadas pelos pincéis da artista plástica Martha Barros.

Para os resultados colhidos, o compositor e roteirista Márcio de Camillo utilizou dos recursos disponíveis no programa responsável pela produção das telas em movimento (Adobe After Effects), que reproduzem na tela, no fundo do palco, as imagens que contracenam com o ator/compositor.

O Álbum é uma brincadeira artisticamente trabalhada pelo produtor Márcio de Camillo, que promove as *iluminuras* de Martha Barros e dos poemas do poeta-criança, enriquecendo os conteúdos e dando-lhes autenticidades. A infância axiologicamente eufórica do enunciador pressuposto, por meio dos diálogos delegados ao narrador Camillo, com os animais e a natureza no Pantanal sul-mato-grossense, nos dá impressão de que o menino está em conjunção com a natureza, portanto o sentido captado pelo espectador é eufórico. No entanto, o texto aponta uma busca constante do menino por um estado de liberdade, ao criar seus personagens de brincadeiras. Em alguns diálogos com o figurante jacaré e com o figurante *Bernardo* árvore, busca-se sair de um estado de quietude para um de movimento, enquanto, em outros momentos, o estado de querer junto à natureza é solitário e “parado”.

Para tanto, nos enunciados nacionais que compõem o Álbum Crianças, sobretudo a partir das peças *Sabastião* e *Bernardo*, o destinador manipula o actante jacaré por sedução a apostar corrida e a nadar como peixe, uma árvore a voar, a sair do estado estático para o de movimento, um ‘Caranguejo *se Achante*’ que apresenta orgulho de casta etc. Animais que transgridem por meio da fantasia e das Crianças as leis que regem as classes dos animais. O elemento transformador no enunciado das canções, de modo a engendrar os resultados estéticos, por meio dos quais se apreende a percepção sensível do imaginário infantil, é materializado pela experiência estética e estésica junto à natureza do pantanal, ora como eufórica, ora como disfórica.

A apreensão do sentido por meio de aspectos psicovisuais propostos em todo o musical contém plano de conteúdo e plano de expressão. No plano de expressão, identificamos os estímulos auditivos recebidos pelas vibrações sonoras das emissões vocais e dos instrumentos,

além do alcance da sonoridade do enunciatário infantil. No plano do conteúdo, ficam assentados os recursos utilizados pela produção ao utilizarem efeitos visuais, por serem esses que promovem a canção ao nível de espetáculo. Destacamos melodia e a letra como causa estrutural da percepção visual, auditiva e dos sentidos, responsáveis pela apreensão dos ritmos e dos timbres vocálicos, emitidos por meio de vibrações do ar.

Nossas considerações finais pontuam o compositor Tatit (2002,) como autor que afirma, por meio do percurso gerativo, que a melodia manifesta o sentido. Em um dos níveis do percurso, o "nível narrativo", a análise é orientada por "linhas de força", no "nível tensivo" pela tensividade. A melodia, por meio de suas reiterações melódicas, toca o ouvinte, fazendo-o perceber a proposta do enunciador, despertando a sensibilidade e as emoções no ouvinte infantil.

O enunciatário infantil pode, ainda, não estar apto para fazer interpretações e análises mais apuradas do material sonoro proposto pelo enunciador, mas percebe, colhe impressões, sente, faz associações de forma global, apreendendo mais as sensações timbrísticas e visuais do que a percepção cognitiva da matéria sonora. A infância auditiva está voltada às sensações, ao sentido sensível. Nesse particular, a Semiótica do texto musical dá conta de esclarecer as questões timbrísticas conforme elucidaciones de Tatit (2003), ao colocar como relevante a gramática rítmico-melódica por ser, nesses elementos, que se apoiam a fala na canção e, naturalmente, junto aos acentos (tempo) vocálicos engendram o gênero musical canção.

Nesse item, a analogia, a grafia musical e a imagem para a leitura empírica do ouvinte, criada pelo sociólogo brasileiro da canção, elucidaram nossas indagações por terem respondido satisfatoriamente, nos três níveis analisados, a veracidade da proposta de Greimas de que o texto contém um nível estrutural, um narrativo e um nível de manifestação que subsume uns nos outros promovendo os efeitos de sentido. Essa identificação, no que concerne ao entendimento de sentido sensível na canção infantil do *Crianceiras*, consiste na sonoridade “canção” manifestada pela voz do cancionista. Ela torna inteligível a mensagem contida no texto verbal da canção. A infância “sente” as oposições morfológicas niveladas ao entendimento da infância, que compreendem a narrativa e todos os componentes trazidos da construção das frases onde se percebe sujeito/objeto; destinador/destinatário; persuasão/interpretação, e todos os elementos que remetem ao teor cognitivo inerente à idade e gostos infantis.

A criança assimila o global, o espetáculo. O enunciatário infantil sente emoção, promovida pelas tensões provocadas pelo som das notas quando essas caminham entre as tessituras agudas, médias e graves. Essas tensões promovidas pelo “Espetáculo Crianceiras” não estão

obrigatoriamente pensadas, apenas no sentido da tonalidade formal da linha melódica ou da verticalidade harmônica. Elas estão presentes no conjunto promovido por todos os componentes do espetáculo: cenários, instrumentos, atuações gestuais, coloridos, imagens, movimentos/interpretação etc., que promovem as emoções (tensões emotivas). Tatit (2003, p. 8) esclarece que “tonalidade não assegura a tensão”. Toda “inflexão de voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão”.

A aproximação do texto cancional com o texto verbal, manipulados pelo movimento vocal que desenha a linha melódica lida da grafia musical, diz respeito às alternâncias da melodia, e à tensividade (TATIT, 2003) que criou uma forma de se observar a imagem sonora através da conduta descritiva para a visualização de como se dá a relação das letras, notas e linha melódica em seu desfililar linear no pentagrama. De acordo com o parecer de Tatit (2003, p. 108), “[...] na canção popular, a melodia e a letra são regidas pelos mesmos princípios”. São distintas: análise de uma grafia musical e uma de letra de canção. Nesta dissertação, nós nos ocupamos apenas da análise da analogia entre linha melódica e letra da canção.

Por fim, as análises trazem resultados obtidos desta pesquisa. Para tanto, foram utilizados os três níveis de análise. Em cada nível, buscamos ressaltar os elos que ligam a letra com a linha melódica grafada. As análises são iniciadas com a canção *Sabastião* na qual observamos a sintaxe fundamental (quadrado semiótico), isotopias, inclusão das dêixis, imagens (analisadas como empreendedoras do sentido) entre outros recursos de análise. No nível narrativo, são observados todos os aspectos da mesma forma que ocorre na análise em 1º nível. O mesmo ocorre no terceiro nível, considerado o nível da expressão do discurso, é o nível em que se manifestam as camadas temáticas e a figurativização em teatro cantado e cinema de animação, juntos, Espetáculo.

Por fim, nossas análises culminam na visão global do Espetáculo *Crianceiras*, que perpassa pelas análises das canções e colocam em evidência um sujeito em busca de um estado de liberdade. Um personagem que se encontra com seus anseios de movimentação limitados por questões espaciais e temporais. As recorrências que apontam para a passionalidade estão sempre em consonância com a busca por movimento e liberdade. As marcas, que assinalam a passionalidade, são observadas nos estribilhos, e nos “mecanismos de reiteração” (TATIT, 2008, p. 101) dispostos na gramática melódica. Não há estados passionais intensos, conforme as canções românticas, identificados por registros de intensidades mais acentuados, presentes nas canções voltadas ao público adulto. Observam-se disforias, o sujeito em disjunção com o seu estado de

querer, há tensão, há uma paixão, pontuada pelo estado emocional em que se encontrava o autor, que aproximam o ouvinte que sintoniza com esse estilo de composição. Esperamos, assim, por meio deste trabalho, ter lançado as bases para explicitar um caminho possível para futuras pesquisas acerca da canção infantil em Semiótica.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. Estórias de quem gosta de ensinar. Papirus Editora, Campinas, S.P. 2002.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- BARROS, Manoel de. **Poemas Rupestres**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- BARROS, Martha. Iluminuras. Disponível em: <<http://www.marthabarros.com.br/start.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2021.
- BATISTOTE, Maria Luceli Faria. **Semiótica Francesa: busca de sentido em narrativas míticas**. Campo Grande: Editora UFMS, 2012.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. São Paulo/Campinas: Pontes, 1989.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Editora EDUSC, 2003.
- BRASIL. **Lei Nº 11.769, de 18 de agosto de 2008**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111769.htm>. Acesso em: 01 março 2021.
- BRYAN, Guilherme. Canções para Crianças. Revista: Música e Linguagem. www.revistalingua.com.br. Editora Segmento, EAN: 7898932881 47 6, Rio de Janeiro, 2010.
- CAMILLO, Márcio de. Espetáculo Crianças. Disponível em: <<http://crianceiras.com.br/mario-quintana/espetaculo#>>. Acesso em dez 2020.
- CAMILLO, Márcio de. **Álbum CD Crianças**. Polo Industrial Manaus AM, 2007-2009.
- CÂNDIDO, Tamires Dantas Pereira; BATISTOTE, Maria Luceli Faria. Poemas de Manoel de Barros em Crianças, Marcio de Camilo: uma leitura semiótica. **Revista Papéis**, Campo Grande, v. 20, n. 39, p. 21-31, 2016.
- DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. CIDADE DA PUBLICAÇÃO: Editora: Humanitas Fflch/USP, 2002.
- FIGUEIREDO, Sérgio. Currículo escolar e educação musical: uma análise das possibilidades e desafios para o ensino de música na escola brasileira na contemporaneidade. **InterMeio – Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação UFMS**, Campo Grande, v. 19, n. 37, p. 29-53, jan./jun. 2013.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

FIORIN, José Luiz. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 5, n. 2, p. 1-15, dez. 2007.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

FRAGA, Rosidelma P. **Entre a linguagem poética e a linguagem visual: alguns subsídios teóricos para ler as iluminuras na poesia de Manoel de Barros**. In: *Cultura Visual*, n 16, dezembro/2011, Salvador: EDUFRA, p. 37-46. 2011.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. Ed. São Paulo Hacker Editores, 2002. Original: *De L'imperfection*. Pierre Fanlac, Périgueux, França – 1987.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica Estrutural**. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

GUIRAUD, Pierre. **A semântica**. 4. ed. Trad, Maria Elisa Mascarenhas. São Paulo: Editora DIFEL, 1980.

HIGA, Evandro Rodrigues, **Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre os três gêneros musicais em Campo Grande**. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

KIEFER, Bruno. **Elementos da Linguagem Musical**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1969.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

MAFRA, Matheus Henrique. **Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras** – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – USP –SP 2019.

MANDAJ, Carolina Fernandes da Silva. Do Rumo ao Cocoricó: o universo musical infantil a partir das músicas de Hélio Ziskind. **Ícone**, v. 12, n. 1, ago. 2010.

MARTINS, Geraldo Vicente. BATISTOTE, Maria Luceli Faria. Poesia, imagem, sentido: tensões e intenções no espetáculo “Crianças”. **Estudos semióticos**, v. 11, n. 1, p. 31–36, jul. 2015.

MARTINS, Mariana Spagnolo. Os pronomes pessoais (eu e mim) nas capitais brasileiras a partir dos dados do projeto ALiB. **Primeira Escrita**. n. 6. 2019, p. 134-144. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres/article/view/8311>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

MATTE, Ana Cristina Fricke. **Abordagem Semiótica de Histórias e Canções em Discos Para Crianças: O Disco Infantil e a Imagem da Criança**. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Lingüística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

MATTE, Ana Cristina Fricke. Porque Sim não é resposta: prazer utilitário e prazer criativo. **CASA: Caderno de Semiótica Aplicada**, v. 1, jun. 2003.

PASCOLI, Maria do Carmo; GUERREIRO, Simone. Identidade discursiva do gênero canção popular. **Estudos Linguísticos e Literários**, n. 57, p. 103-119, jul./dez. 2017.

PASSOS, Lucas dos. Grafia no tempo: o verso, a história e a música de “Verdura”, de Paulo Leminski. **Contexto**, Vitória, n. 31, p. 218-243, 2017.

PEREIRA, Marcus Medeiros. **O ensino superior e as licenciaturas em música**. Campo Grande: Editora UFMS, 2013.

RAJÃO, Naíssa de Carvalho. **A letra, a música e o sentido: as nuances do sentido na canção popular brasileira**. 2015. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

RUFINO, Janaína de Assis. Entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis. **Mal-Estar e Sociedade**, n. 1, p. 111-128, nov. 2008.

SANTOS, Guilherme Carvalho dos. **Chico e as crianças: releitura fotográfica das canções infantis de Chico Buarque**. 2015. Projeto final (Graduação em Publicidade e Propaganda), Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 2015.

SANTOS, Suzel Domini dos. **Manoel de Barros e a Oficina de Transfazer Natureza**, 2013. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCLIAR, Esther. **Fraseologia Musical: Elementos de teoria musical**. Novas Metas – São Paulo-SP – 1985.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1912.

SENA, Fernanda Viana de, RAMOS², Sueli Maria da Silva. **REPRESENTAÇÃO E ESTESIA NAS FIGURAS FANTASIOSAS DE O MEU PÉ DE LARANJA LIMA**. *Literartes*, n. 13 | 2020.

SHIMODA, Lucas Takeo. Café com leite: simulacros da criança em jingles infantis. **Estudos Semióticos**, n. 4, p. 1-14, 2008.

SHIMODA, Lucas Takeo. Timbre em Semiótica da Canção: Retrospectiva e Perspectivas. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n. 4, p. 125-139, 2013.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Editora Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. Da Tensividade Musical à Tensividade Entoativa. **Revista da ANPOLL**, v. 1, n. 6, p. 149-173, jan./dez. 1999.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **Revista CASA: Cadernos de Semiótica aplicada**, v. 1, n. 2, p. 7-24, dez. 2003.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia & Letra: Análise semiótica de seis canções**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, 2014, p. 33-38, jan./jul. 2014.

TATIT, Luiz. **Passos da Semiótica Tensiva**. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, Luiz. Composição de Música é um desafio para os poetas. Gravação: MPB na USP. Disponível em: <<https://youtu.be/L-ILOPab-o>>. Acesso em: em 24 fev. 2021.

ZERBINATTI, Bruna Paola. **O ritmo em semiótica: teoria e análise de Catatau e Ex-Isto**. 2015. Tese (Doutorado em Semiótica e Lingüística Geral), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial Cotia, 2011.