

Entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis

Janaina de Assis Rufino

Doutoranda e mestre em Estudos Lingüísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

jana.assis@hotmail.com

Resumo

Nosso objetivo é analisar as canções buarqueanas, *História de uma Gata* e *O Jumento*, que compõem a peça infantil *Os Saltimbancos*, a fim de evidenciar as estratégias de persuasão utilizadas pelo enunciador (autor/compositor) para obter a adesão do seu público (criança). Buscaremos verificar os recursos utilizados para realizar a persuasão e tentar compreender como eles podem, nessas canções, funcionar também como estratégia de burla em uma isotopia política menos evidente.

Palavras-Chave: canção infantil; persuasão; semiótica.

Introdução

Inicialmente cabe definir o que consideramos o gênero “canção” e, para isso, partimos da concepção de Maingueneau, que define a canção como “uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma *comunidade discursiva* que habita lugares específicos da formação social” (1988, 1995; grifo do autor).

Nas últimas décadas, a academia vem reconhecendo a canção popular brasileira como “objeto social” por seu papel artístico, classificação antes só concedida às artes eruditas e à literatura. Tal reconhecimento foi alcançado, em nosso ponto de vista, pelo desenvolvimento da teoria dos gêneros. Estudiosos como Costa (2002, 2005), Tatit (1996, 2002, 2004) e Lopes (2004), entre outros, têm se dedicado a entender e a conceituar o gênero canção por considerarem sua importância sociocultural. Compartilhando essa mesma opinião, acreditamos que há um fecundo espaço para discussões sobre a definição do gênero e as possibilidades de produção de sentido a partir de uma abordagem que considere todas as particularidades da canção.

Tatit afirma que “a canção popular é produzida na interseção da música com a língua natural” (2002). A canção figura como gênero híbrido, formado por uma parte melódica e outra de substância verbal¹. A *letra da canção* seria outro gênero, que não *canção* ou *poesia*. Ela traria características próprias, que a difeririam da poesia e que não permitiriam que a chamássemos canção.

Apesar de concordarmos com uma definição de canção em que a letra e a melodia são faces de um mesmo objeto, não examinaremos, neste trabalho, as articulações entre essas duas “faces”. Nossa proposta é analisar as **letras das canções**, atendo-nos ao seu plano de conteúdo. Não examinaremos, assim, os planos de expressão, seja o verbo-visu-

¹ Nossas discussões sobre o gênero canção fundamentam-se nas afirmações de Tatit, mas cabe ressaltar que não utilizo os conceitos da semiótica da canção. Ao buscar compreender a canção em seu aspecto melódico, tenho buscado reflexões nos estudos sobre prosódia desenvolvidos por Antoine Auchlin.

al (letra), seja o sonoro (melodia).

Utilizaremos, como referencial, a teoria semiótica fundada por Algirdas Julien Greimas e, posteriormente, desenvolvida por seus seguidores. Os conceitos específicos utilizados serão apresentados no decorrer da análise propriamente dita. Porém, alguns tópicos gerais serão necessários *a priori*.

A teoria semiótica admite como pressuposto, segundo Mancini (2005, p. 29), “que todos os textos, apesar das diferentes narrativas contarem histórias específicas, possuem esquemas de organização comuns, e são esses esquemas, essa lógica geral dos textos, o ponto de partida de uma análise semiótica.”

O texto, numa perspectiva semiótica, é visto como “um conjunto de níveis de invariância, pois concebe o processo de produção de texto como um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico” (FIORIN, 1999, p. 178). Cada um dos níveis é suscetível de uma representação metalingüística adequada. Fiorin (1999, p. 179) afirma que o percurso gerativo é “um simulacro metodológico, para explicar o processo de entendimento, em que o leitor precisa fazer abstrações, a partir do texto, para poder entendê-lo”. Essa proposta teórico-metodológica de análise volta-se, sobretudo, para **como o texto diz o que diz**, peculiaridade que a distingue de outras teorias do texto/do discurso. Essa especificidade da semiótica possibilita uma análise mais centrada nos mecanismos intradiscursivos de produção do sentido. Vemos, com certa frequência, propostas de análises focadas apenas no aspecto ideológico ou nas condições de produção do discurso, esquecendo-se, assim, da materialidade do texto.

O percurso gerativo do sentido, proposto pela semiótica greimasiana para o estudo do plano de conteúdo dos textos, constitui-se sobre três estruturas: **as fundamentais** (categorias semânticas que ordenam os diferentes conteúdos do texto de maneira mais geral), **as narrativas** (que tratam

dos percursos: estruturas actanciais que se definem por uma composição modal que comanda a transformação da relação de um sujeito com objetos de valor e com outros sujeitos) e **as discursivas** (em que a narrativa é temporalizada, espacializada e actorializada).

As canções, neste trabalho, serão analisadas de acordo com as características que forem emergindo na produção de sentido. Não nos preocuparemos, portanto, com uma organização metodológica rígida entre os níveis do percurso gerativo.

Análise das letras de canções

Analisaremos as letras das canções *História de uma Gata* e *O Jumento*, da peça *Os Saltimbancos* (1977), texto do italiano Sergio Bardotti, inspirado no conto *Os Músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm, e adaptado por Chico Buarque de Hollanda. Trata-se, em princípio, de textos voltados para o público infantil.

História de uma Gata

Composição: Enriquez/Bardotti - versão: Chico Buarque

- 1 Me alimentaram
- 2 Me acariciaram
- 3 Me aliciaram
- 4 Me acostumaram
- 5 O meu mundo era o apartamento
- 6 Detefon, almofada e trato
- 7 Todo dia filé-mignon
- 8 Ou mesmo um bom filé...de gato
- 9 Me diziam, todo momento
- 10 Fique em casa, não tome vento
- 11 Mas é duro ficar na sua
- 12 Quando à luz da lua
- 13 Tantos gatos pela rua

14 Toda a noite vão cantando assim

15 Nós, gatos, já nascemos pobres

16 Porém, já nascemos livres

17 Senhor, senhora ou senhorio

18 Felino, não reconhecerás

19 De manhã eu voltei pra casa

20 Fui barrada na portaria

21 Sem filé e sem almofada

22 Por causa da cantoria

23 Mas agora o meu dia-a-dia

24 É no meio da gataria

25 Pela rua virando lata

26 Eu sou mais eu, mais gata

27 Numa louca serenata

28 Que de noite sai cantando assim

29 Nós, gatos, já nascemos pobres

30 Porém, já nascemos livres

31 Senhor, senhora ou senhorio

32 Felino, não reconhecerás

A letra da canção *História de uma Gata* revela, no nível mais profundo e abstrato, nível fundamental, a oposição /opressão/ vs. /liberdade/. A gata, sujeito-narrador, mesmo sendo bem tratada (*Me alimentaram/ Me acariciaram/ Me acostumaram/ Todo dia filé-mignon*), considera que essas atitudes assumem um valor disfórico (negativo), caracterizando a /opressão/. Em contrapartida, estar na rua cantando com os outros gatos (*Tantos gatos pela rua/ Toda a noite vão cantando assim/ Nós, gatos, já nascemos pobres/ Porém, já nascemos livres*), mesmo sem as mordomias do apartamento, são atitudes que assumem um valor eufórico (positivo), remetendo ao termo contrário: a /liberdade/. Assim, podemos considerar essa letra como um texto euforizante, pois vai da disforia (opressão) à euforia (liberdade).

A gata, ao sair cantando, “desafiando seus senhores”, parece adquirir consciência de seus atos. Nesse momento, ocorre a antropomorfização. O sujeito, gata, **antropomorfizado**, quebra o contrato estabelecido com os seus senhores, destinadores-manipuladores. Mesmo recebendo toda atenção e mordomia no apartamento, a felina prefere ir para a rua cantar e virar lata.

No que se refere ao contrato mencionado, a gata, num primeiro momento, sofre uma manipulação por seus donos, que a levam a querer ficar em casa, pois lhe oferecem uma série de mordomias, mas, ao mesmo tempo, determinam o que ela poderia ou não fazer (*Me diziam, todo momento/ Fique em casa, não tome vento*). Contudo, a personagem, talvez cansada dessa situação opressora, acaba indo para a rua com os outros gatos. Uma vez quebrado o contrato com seus senhores, a gata assume um contrato consigo mesma: o da diversão nas ruas, que implica a liberdade eufórica.

Ao sair com os outros gatos, que andam pela rua cantando, a gata adquire uma nova competência: ela passa a saber-fazer (cantar). No entanto, no momento em que volta para o apartamento, ela é sancionada (cognitiva e pragmaticamente) pelos seus senhores: eles a reconhecem como uma má gata (um anti-sujeito) que não cumpriu seus deveres e, conseqüentemente, barram-na na portaria e negam a ela todas as mordomias antes oferecidas. A gata, então, passa a viver junto da gataria, ciente de que perdera as mordomia, porém livre e com a sua identidade afirmada (*Pela rua virando lata/ Eu sou mais eu, mais gata*), pois a liberdade, para ela, como já foi dito, possui um valor eufórico.

A repetição da estrofe, no final da canção, parece-nos um sinal de rebeldia à sanção recebida, pois, mesmo sendo castigada pelos seus senhores por causa da sua cantoria, a gata prefere a vida na rua e, além disso, convoca os outros gatos a não reconhecerem os seus senhores. Diante do que foi exposto, acreditamos que o tema ligado à isotopia da **antropomorfização** configura-se como **rebeldia**. Segundo Bertrand (2003, p. 3), entende-se isotopia como “a permanên-

cia de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso”.

Cabe ressaltar que a palavra gata (gatos), que identifica o narrador como um animal, só aparece no refrão, após toda a primeira parte da letra da canção, e só sabemos efetivamente tratar-se a narradora de uma gata no verso *Eu sou mais eu, mais gata*. Antes, percebemos que a personagem é uma felina, mas apenas pelo jogo de figuras usadas desde o início do texto, que vão apontando para sua identificação. Entendemos essa estratégia como um componente lúdico, pois parece que o enunciador brinca com a curiosidade do enunciatário. *História de uma Gata* se estabelece como texto figurativo, que cria um simulacro do mundo, e as figuras, termos que remetem a algo do mundo natural, recobrem duas isotopias: **animalização** (*detefon, almofada, trato, filé-mignon, virando lata*) e **antropomorfização** (*cantando, pobre, sou mais eu, ficar na sua, livres*), que se sobrepõem na letra em foco.

Quanto aos aspectos relativos à sintaxe discursiva, podemos notar, na letra analisada, uma estrutura complexa evidenciada pelo uso dos mecanismos de projeção da enunciação no enunciado: a debreagem e a embreagem. De acordo com Greimas e Courtés (*apud* LARA, 2004, p. 74), “a debreagem deve ser entendida como a operação em que a instância da enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos elementos ligados à sua estrutura de base com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo.” A debreagem pode ser: enunciativa: (eu-tu), (aqui), (agora) e enunciva: (ele), (lá), (então). Já a embreagem, de acordo com Fiorin (1996, p. 45), “é o mecanismo em que ocorre uma suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou de espaço.” A primeira parte da história da gata é narrada em primeira pessoa (eu) em um lá (apartamento) e em um então (pretérito), o que configuraria uma debreagem enunciva de tempo e espaço e, conseqüentemente, um efeito de sentido de objetividade, quebrado, porém, pelo efeito de subjetividade, mantido pela debreagem actancial (uso

do *eu* nos versos de um a oito).

Nos versos nove e dez (*me diziam a todo momento, fique em casa não tome vento*), notamos uma debreagem interna, em que se dá voz ao eles (senhores) em discurso direto, o que constrói um efeito de sentido de realidade, subvertido, no entanto, pela retomada irônica que a gata faz da voz de seus senhores. Trata-se de um aspecto lúdico que lembra as brincadeiras de faz-de-conta das crianças, em que elas assumem a identidade de adultos.

No verso 11, há uma embreagem evidenciada pelo uso da terceira pessoa em lugar da primeira (*Mas é duro ficar na sua*, ao invés de “ficar na minha”, já que a narradora/protagonista vinha se exprimindo como um “eu”). Segue uma debreagem enunciativa de pessoa em que se fala de um eles (gatos) e em que a gata ainda não se enquadra, mas enunciativa de tempo (um *agora* marcado pelo uso do presente), o que reafirma a competência que a gata adquire ao saber que os gatos cantam livres na rua.

Na primeira passagem do refrão, versos 15 e 16, o *nós* se apresenta de forma bem peculiar, pois antes da leitura da segunda parte da canção, temos a impressão de que o narrador apresenta apenas a voz dos gatos que toda noite vão cantando, porém somos levados a rever nossa leitura, ao nos depararmos adiante com o verso 19 (*De manhã eu voltei pra casa*). Ora, se ela voltou para o apartamento é porque esteve na rua cantando com os gatos. Então esse *nós* caracterizar-se-ia como um eu (gata) + eles (gatos), num aqui (rua) e num agora (presente). Já na segunda passagem do refrão, no final da canção, o *nós* somente pode ser lido como inclusivo eu (gata) + eles (gatos), pois marca a atitude de escolha da gata, a sua rebeldia. Cabe, ainda, ressaltar a debreagem enunciativa marcada por um tu (felino) em que a gata também se enquadra, um aqui (rua) e uma embreagem de tempo marcada pela substituição de um agora por um então, que se caracteriza pelo uso do tempo verbal futuro (em lugar do presente) com a finalidade de causar um efeito de sentido de atemporalidade ou continuidade.

O Jumento

Composição: Enriquez - Bardotti - Chico Buarque

- 1 Jumento não é
- 2 Jumento não é
- 3 O grande malandro da praça
- 4 Trabalha, trabalha de graça
- 5 Não agrada a ninguém
- 6 Nem nome não tem
- 7 É manso e não faz pirraça
- 8 Mas quando a carcaça ameaça rachar
- 9 Que coices, que coices
- 10 Que coices que dá

- 11 O pão, a farinha, feijão, carne seca
- 12 Quem é que carrega? Hi-ho
- 13 O pão, a farinha, o feijão, carne seca
- 14 Limão, mexerica, mamão, melancia
- 15 Quem é que carrega? Hi-ho
- 16 O pão, a farinha, feijão, carne seca
- 17 Limão, mexerica, mamão, melancia
- 18 A areia, o cimento, o tijolo, a pedreira
- 19 Quem é que carrega? Hi-ho

- 20 Jumento não é
- 21 Jumento não é
- 22 O grande malandro da praça
- 23 Trabalha, trabalha de graça
- 24 Não agrada a ninguém
- 25 Nem nome não tem
- 26 É manso e não faz pirraça
- 27 Mas quando a carcaça ameaça rachar
- 28 Que coices, que coices
- 29 Que coices que dá
- 30 Hi-hoooooooooooo

A letra da canção *O Jumento* revela, assim como a letra de *História de uma Gata*, no nível mais profundo e abstrato, a oposição /opressão/ vs. /liberdade/. No entanto, diferentemente da gata, o jumento não é tratado com mordomias. Trabalhar de graça, não ter nome, ser manso e não ser pirracento, na letra, assumem um valor disfórico, quando se considera o contrato que o jumento estabelece consigo mesmo, em que dar coices assume um valor eufórico, pois é a tomada de consciência do jumento que sequer tinha nome. Podemos também considerar essa canção como euforizante, pois sai do valor disfórico /opressão/ para o valor eufórico /liberdade/.

Nessa letra, as marcas da antropomorfização estão nas atividades realizadas pelo jumento (na forma como ele realiza seu trabalho). Já o ato de rebelar-se marca a animalização, portanto, a afirmação da identidade do animal. É relevante ressaltar que essa rebeldia também pode ser corroborada pelo fato de ser introduzida pelo conector com função contra-argumentativa “mas” em todas as estrofes (o que ocorre também em *História de uma Gata*).

Os procedimentos utilizados na discursivização da letra do segundo texto produzem, entre outros efeitos de sentido, uma ilusão de realidade. Vejamos, então, as projeções da enunciação no enunciado.

A história do jumento é narrada em terceira pessoa, ao contrário da primeira letra, o que produz um efeito de sentido de generalização: podemos entender que o jumento pode ser qualquer indivíduo que trabalhe como ele, que seja explorado da mesma forma. Essa generalização aproxima-se do faz-de-conta infantil, em que podemos nos passar pelos outros realizando as mesmas ações que eles (aspecto lúdico).

Foi dada voz ao jumento, por meio do discurso direto, quando ele responde às perguntas levantadas pelo narrador, com as expressões onomatopéicas hi-ho, hi-hooooo, fato que aproxima, mais uma vez, a personagem do universo infantil.

No que se refere à categoria de tempo, foi utilizado o presente de forma a criar uma ilusão de verdade, típica dos

provérbios, em que o momento de referência é sempre implícito (presente omnitemporal ou gnômico).

Para a categoria de espaço, notamos que a referência é um lá (praça). Não há preocupação em buscar um efeito de proximidade com a enunciação. Em suma, na letra da canção, temos debreagens enuncivas com um ele (jumento) e um lá (praça), que afastam da enunciação, e uma debreagem enunciativa de tempo (presente), cujo efeito é o de iludir o enunciatário a acreditar numa verdade universal.

O jumento, inicialmente antropomorfizado (quando realiza seu trabalho), adquire consciência, dá um coice, ação própria de um animal. O jumento animalizado (sem características humanas), portanto, com sua identidade reafirmada, quebra o contrato de servidão e mansidão estabelecido com seu dono, rebelando-se com um coice.

Nessa canção, o tema da rebeldia está subjacente à isotopia da animalização (Que coices dá). Temos, mais uma vez, um texto figurativo, e as figuras que recobrem as isotopias apontadas são: **antropomorfização** (malandro, trabalha, nem nome tem) e **animalização** (dar coice, carregar pão, farinha, feijão, carne seca, fazer hi-ho).

Enquanto a gata se rebela ao adquirir consciência humana, o jumento se rebela ao perder essa consciência, ligada à servidão, e passa a agir como um animal. No entanto, ainda que se trate de atores diferentes, a gata e o jumento rebelam-se contra seus donos por meio da “música” (a gata cantando e o jumento berrando hi-hoooo). Isso levanta, a nosso ver, junto com a temática da rebeldia e a oposição fundamental /liberdade/ vs. /opressão/, a possibilidade de uma isotopia política propositalmente menos clara.

As canções e as crianças

No início do século XX, nas canções e poemas infantis, predominava, segundo Ando e Silva (2004, p. 35), “a propagação de uma imagem estereotipada da criança, em obediência a interesses, via de regra, relacionados ao caráter

didático-moralista preconizado pelo sistema educacional da época”.

Dessa maneira, as canções e a poesia ficaram presas aos esquemas canônicos das fábulas e contos de fadas, nos quais quem fosse bem comportado seria premiado e quem agisse de forma contrária ao esperado seria castigado.

Porém, a partir de 1960, as conquistas da poética moderna (influenciadas pela Semana de Arte Moderna) foram incorporadas à literatura infantil e, posteriormente, à canção, que passa a ter uma concepção estética e poética de prestígio no âmbito artístico, pois se preocupa mais com a fruição e a experiência estética.

Assim, personagens como animais, antes usados para “educar”, são colocados em contextos anticonvencionais: os animais passam a ter consciência e a agir de forma a causar estranhamento no leitor, a fim de conquistá-lo pela surpresa, pelo imprevisto.

É nesse contexto que, em 1977, Chico Buarque lança a peça *Os Saltimbancos*, voltada ao público infantil. Para conseguir a adesão desse público, acostumado a produzir sentido diante do estranhamento, o enunciador utiliza uma série de recursos, entre os quais listamos:

- a tentativa de quebra das expectativas que o enunciatário possui sobre a fábula. Nas canções analisadas, os personagens (a gata e o jumento) assumem uma atitude de rebeldia, não convencional nas fábulas. A quebra do contrato fiduciário dos animais com seus donos apresenta-se como elemento surpresa capaz de atrair a atenção da criança;
- utilização, de forma lúdica, sem didatismo, das isotopias de antropomorfização e animalização, esfumando os limites entre o que há de animal e o que há de humano nos seres. Esse aspecto aproxima o enunciatário das personagens, fazendo com que ele reflita sobre o real e o ficcional;
- utilização de animais como personagens para mostrar pontos de vista sobre comportamentos humanos, considerando a atração que o mundo animal exerce sobre as crianças de modo geral;

- uso dos recursos da discursivização, ora produzindo efeito de proximidade (como na letra de *História de uma Gata*), de forma a possibilitar que a criança se reconheça na figura da personagem, ora produzindo efeito de distanciamento (como na letra de *O Jumento*);
- tecedura de sua narrativa a muitas vozes. Utilização da polifonia como recurso para produzir ironia (*Me diziam a todo momento/ Fique em casa /não tome vento*), quando a gata imita a voz dos seus senhores e como recurso de afirmação de identidade, quando o jumento berra hi-hooooo;
- discussão de temáticas de comportamento e organização social por meio da figurativização.

Caso nossa análise pretendesse abordar o plano da expressão, teríamos várias outras estratégias claramente evidenciadas com a finalidade de se conseguir a adesão do público infantil, tais como rimas, métrica e entonação.

As canções e a ditadura militar

Em outros trabalhos (vide RUFINO, 2006), dedicamo-nos a analisar, em algumas canções produzidas no período da repressão, as marcas e as estratégias discursivas usadas por Chico Buarque para burlar os censores e contextualizar o momento histórico.

Durante o período ditatorial, a produção cultural foi fortemente influenciada pela situação sociopolítica. A edição dos Atos Institucionais I, II e III, a partir de 1964, recrudescceu o regime militar e trouxe a cassação dos direitos políticos e o controle do Congresso.

As atividades culturais passaram a ser o suporte para a organização de mais um ponto de resistência ao jugo militar. Os jornais, o teatro, o cinema e a música passaram a estabelecer-se como lugar para discussão e resistência por serem formadores de opinião e comportamento. Foram, sobretudo, os estudantes, os intelectuais e os artistas que sentiram as profundas transformações geradas pela instauração do regime militar.

Mais especificamente os compositores, para burlar a censura, lançaram mão de discursos metafóricos e seguiram mobilizando e conscientizando seu público. Uma frase muito difundida no meio artístico era: “Silêncio ou metáfora”.

Diante desse quadro, o que nas canções era visto pelas isotopias da antropomorfização e da aminimalização passa a ser “revisto” numa isotopia política. Como essa isotopia não é evidente, para sustentar nossa compreensão é preciso tomar outras composições buarqueanas em que as ações de **cantar**, **gritar** funcionam como metáforas para a resistência. A isotopia política comunga com as outras isotopias pela temática da rebeldia e pela oposição fundamental / opressão/ vs. /liberdade/. Mesmo sendo seres diferentes, a gata e o jumento se rebelam contra os seus donos por meio da “música” (a gata cantando e o jumento berrando hi-hoooo), como dissemos acima. Podemos aqui, metaforicamente, tomar animais como “povo” e senhores como o governo ditatorial.

Considerações finais

Ao produzir as canções, os compositores, no período do regime ditatorial, buscavam estratégias que, concomitantemente, obtivessem a adesão de seu público e burlassem a censura e as leituras feitas pelos órgãos governamentais.

Percebemos que as canções analisadas - *História de uma Gata* e *O Jumento* - enquadram-se nesse paradigma de produção, pois possuem um público bem específico (infantil) a ser persuadido. Para alcançar seu objetivo, o enunciador se desdobra com esmero para conquistar o enunciatário, que, como vimos, tornou-se um leitor que espera ser surpreendido a todo momento. As estratégias de persuasão que foram evidenciadas em nossa análise possuem como traço característico o aspecto lúdico. Elas interpelam a criança, colocando-a sempre numa situação de estranhamento.

Há também outro enunciatário (“oficial”, imposto) que tem como missão ficar atento a quaisquer menções contrá-

rias ao governo. O enunciador, ciente disso, utiliza-se da *mis-en-scène* lúdica, criada para se obter a adesão de uma criança, com a finalidade de conscientizar o público em geral e, no caso das canções analisadas, convocar a rebeldia.

As letras das canções, por meio de farta figurativização, provocam a adesão infantil, mas também propõem uma discussão temática sobre o comportamento e a organização social, discussão essa que precisava ser disfarçada devido ao contexto sociopolítico da época.

Podemos, então, concluir 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.

Referências bibliográficas

ANDO, M. Y.; SILVA, R. M. G. . A imagem da criança nas líricas infantis de Olavo Bilac e de Vinicius de Moraes. *Acta Scientiarum* (UEM), Maringá, v. 26, p. 35-47, 2004.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.

COSTA, N. B. da. A canção e o problema da ludicidade discursiva. In: COSTA, M. de F. V. da; FREITAS, G. (Orgs.). *Cultura lúdica, discurso e identidades na sociedade de consumo*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005. p. 367-380.

_____. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 107-121.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

_____. (Org.). *Introdução à Lingüística II. Princípios de análise*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2005. 264 p.

_____. Sendas e veredas da Semiótica narrativa e discursiva. *DELTA - Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999.

LARA, G. M. P. *O que dizem da língua os que ensinam a língua: uma análise semiótica do discurso do professor de português*. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2004. 180 p.

LOPES, I. C.; TATIT, L. A. de M. Ordem e desordem em 'Fora da Ordem'. *Teresa*, São Paulo, v. 4-5, p. 86-107, 2004.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Unicamp, 1988.

_____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MANCINI, R. C. Relampiano. In: LOPES, I. C.; HERNANDEZ, N. (Orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 29-44.

NOVAK, R. As canções infantis e a criança. In: LOPES, I. C.; HERNANDEZ, N. (Orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 61-75.

RUFINO, J. de A. *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da Ditadura Militar*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1996.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

Among men and animals: semiotical analysis of children song's lyrics

Abstract

Our aim is to analyze the Buarque's songs *History of a Cat* ("História de uma Gata"*) and *The Donkey* ("O Jumentinho"), which are part of the children's play *The Mountebanks* ("Os Saltimbancos"), in order to make evident the persuasion strategies used by the enunciator (author/ composer) to get the adhesion from his public (children). We are going to verify the resources used to make the persuasion and try to understand how they may, in those songs, also work as a strategy of tricking in a political isotopy less evident.

Keywords: children's song; persuasion; semiotics.

* Nota do tradutor: os títulos das obras estão em versão literal.

Artigo recebido em: 12/9/2008

Aprovado para publicação em: 22/9/2008