

VEJA ESTAS CANÇÕES: INFÂNCIA E CULTURA DE MASSAS¹

Rita Marisa Ribes Pereira

RESUMO:

O presente texto propõe uma discussão sobre a construção de valores estéticos pelas crianças. Tal discussão tem como recorte a relação de crianças pre-escolares com as músicas difundidas pelas mídias de massa – suas preferências, suas opiniões sobre as músicas que ouvem e cantam e, ainda, suas concepções de infância, construídas na interface com os apelos midiáticos.

PALAVRAS-CHAVE:

Infância, Estética, Cultura de massa, Música, Mídias.

“Se ao aterrissar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade escrito num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. Os subúrbios que me fizeram atravessar não eram diferentes dos da cidade anterior, com as mesmas casas amarelinhas e verdinhas. Seguindo as mesmas flechas, andava-se em volta dos mesmos canteiros das mesmas praças. As ruas do centro exibiam mercadorias embalagens rótulos que não variavam em nada. Era a primeira vez que eu vinha a Trude, mas já conhecia o hotel em que por acaso me hospedei; já tinha ouvido e dito os meus diálogos com os compradores de sucata; terminara outros dias iguais àquele olhando através dos mesmos copos os mesmos umbigos ondulantes. Por que vir a Trude, perguntava-me. E sentia a vontade de partir. Pode partir quando quiser – disseram-me –, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto.”
(Calvino, 1990, p. 118.)

Uma breve olhada ao universo da cultura de massas, apresentado e difundido, principalmente, pela esfera midiática, pode ser suficiente para fomentar a desconfiança de que estamos em Trude, a cidade que em tudo se repete. Essa vontade de repetição, não se sabe ao certo, pode advir tanto de uma estratégia da própria cidade, que se repete para fixar-se, quanto do olhar de quem a contempla, acostumado a voltar-se apenas para o recorrente. Mesmo o que se anuncia como novidade, guarda ares de semelhança com tudo o que já se viu: o programa que ainda não foi ao ar, já

¹ Texto produzido para o I Colóquio de Pesquisa “Infância em perspectiva”, PUC-Rio, 2003. O título é inspirado em filme de Cacá Diegues. O texto é dedicado às crianças que concederam as entrevistas e, também, ao Mauro Rocha, que, além de uma leitura atenta, tem tornado presente a música no cotidiano.



é um campeão de audiência; a música a ser lançada, já ocupa os primeiros lugares nas paradas de sucesso. Mas em que se diferem dos que os antecederam? O que os antecedeu? Que música deixou de ser tocada quando a atual tornou-se sucesso? Sob a égide do instantâneo, personagens, temas e costumes se transformam, com o mesmo vigor, em assunto corriqueiro ou em matéria de esquecimento. No mundo da fama, *quinze minutos* significam uma eternidade, mas frente a esse *continuum* de substituições, uma sensação bastante paradoxal permanece. Por um lado, alimentamos a ansiedade gerada pelo constante fluxo de lançamentos e pelo desafio de nos mantermos “atualizados”: dança da garrafa, dança da cordinha, dança da motinha, dança da vassoura, dança do Egito... Por outro lado, resta a desconfiança de que tudo permanece muito igual. Que educação estética esse cenário propõe ao nosso olhar? Como perceber, nesse cenário, o que, de fato, é novo?

Representada mais pontualmente, hoje, pela televisão, a cultura midiática desdobra-se infinitamente em muitas outras formas de produção, formando um caleidoscópio com pretensões de onipresença. Televisão. Rádio. Internet. Revistas. Modas. Jogos. Brinquedos. Livros. Estampas em roupas e materiais escolares. Diversidade com ares de auto-referência. Mesmo no interior da programação televisiva, a impressão de que estamos na cidade de Trude permanece. A troca de canais pouco se difere da troca dos nomes das cidades nas placas dos aeroportos e a constância da paisagem denuncia uma certa mesmice. As TVs por assinatura prometem a exclusividade aos seus exclusivos espectadores, mas acabam por tornarem-se outras placas a denominar cidades nem tão diferentes assim. Na certeza da repetição, essa cidade/cultura acaba por tornar-se óbvia, recusando-se à condição de enigma. Do mesmo modo, o olhar de seus habitantes, na certeza de experimentar o suposto óbvio, tende a se esterilizar.

Veja que outra, entretanto, essa certeza é abalada, seja pela chegada de um viajante cujas perguntas dá a entender que nem todas as cidades são assim, seja pela teimosia dos velhos habitantes que, de tanto observar o recorrente, começam a perceber no sempre igual alguns indícios de inovação. Esse é o objetivo do presente texto: articular esses diferentes modos de olhar – o do viajante estrangeiro e o do habitante enraizado – imprescindíveis ao trabalho de pesquisa e construir uma análise crítica da cultura de massas, mais especificamente, das músicas difundidas pelas paradas de sucesso de rádios e televisão e da apreciação que elas têm junto ao público infantil.

Brincadeira de criança, como é bom, como é bom. Vai, Serginho, vai Serginho. Vai dançando na boquinha da garrafa. Vai varrendo, vai varrendo. Menina que requebra, mãe, pega na cabeça. Bota a mão no joelho e dá uma



baixadinha. Tô ficando atoladinha. Assim, assim. Eu vou passar cerol na mão e eu vou dizer que sou Tigrão. Passa magrão, passa gordinha, quero ver você passar por debaixo da cordinha. Só as cachorras, as preparadas, o baile todo. Só não posso esquecer da minha egüinha pocotó. Vem aqui, que agora eu tô chamando, vem meu cachorrinho, a sua dona está chamando. Assererê, arrá, derrê. Vamo pulá, vamo pulá, vamo pulá. Recorrentemente encontramos incorporadas a esse tipo de música – cujas letras e danças sugeridas são bastante erotizadas – tanto a referência à brincadeiras ou aspectos da linguagem infantil, como, também, uma constante preocupação por parte desse grupo de compositores, cantores ou gravadoras, de construir maiores vínculos com as crianças, seja através da inclusão de jogos em seus sites, do design de seus figurinos, cenários ou capas de discos, do recurso à coreografias que se tornam brincadeiras, ou mesmo, da vontade constantemente expressa por alguns desses “artistas”, de tornarem-se apresentadores de programas infantis. Nesse último item, torna-se interessante observar que, entre as cantoras ou dançarinas que freqüentemente têm expressado essa vontade, muitas se tornaram famosas em virtude do caráter erotizado de suas danças ou canções, tendo, em sua maioria, já posado para revistas masculinas e, mesmo voltando-se ao público infantil, a sensualidade continua sendo uma marca identitária.

Numa primeira visada – ou melhor, numa primeira “escutada” – fica-se com a impressão de que algumas destas músicas não façam parte do universo infantil. Se procuradas em lojas de discos ou em *sites* que costumam disponibilizar letras, cifras ou *downloads* em MP3, certamente não serão encontradas nas estantes ou *links* dedicados às “músicas infantis”. Nas lojas de discos o que aparece categorizado como “músicas infantis” são produções do tipo “Arca de Noé”, “Cantigas de Roda”, “Bia Bedran” ou “Canções de Ninar”, o que leva-nos a entender que, do ponto de vista da produção, há uma especificidade no que se refere à compreensão da infância, mais voltada à pureza, criatividade ou peraltices do que à erotização. Entretanto, mesmo nas produções consideradas “infantis”, encontramos discos de grupos de crianças miniaturizando os já famosos grupos formados pelos adultos, cantando as mesmas músicas ou *remixes* com padrões infantilizados, repetindo os mesmos figurinos e mesmas coreografias. Muitos desses grupos infantis foram criados e lançados por clássicos programas de auditório e concursos inspirados na lógica do “caça-talentos”.

Ainda que essas músicas não sejam categorizadas como infantis, as crianças têm constituído o seu público alvo, representando o principal grupo de audiência, constatação que sugere uma urgente reflexão acerca do lugar que a criança vem ocupando no mundo do consumo. Se, no tocante à produção, há uma especificidade naquilo que dirige ao público infantil, no que se refere à audiência,



parece não haver tanto assim. Frente a isto, dois aspectos ligados ao campo da produção merecem destaque. O primeiro refere-se às diferentes concepções de infância que vêm orientando a produção explicitamente voltada às crianças. A que faixa etária e a que grupo de crianças se destinam? O que seus produtores – compositores, gravadoras, distribuidores – pensam acerca da infância? Como precisar os limites entre a romantização e a erotização da infância? Um outro aspecto diz respeito ao fato de que, ainda que o campo da produção não classifique o tipo de música aqui em análise como sendo voltado para as crianças, há todo um investimento na recepção infantil, que reforça o que esse setor do mercado pensa sobre a infância, bem como os modos como se (des)responsabiliza socialmente com ela². Essas mesmas questões cabem também ao campo da recepção: o que temos a dizer sobre esse tipo de produção cultural? Que concepções de infância estão em voga quando ouvimos, cantamos, dançamos, compramos os discos, olhamos, recusamos, incentivamos ou proibimos as crianças de cantar ou dançar tais composições? E as crianças, o que tem a dizer sobre essas músicas? Que diálogos as crianças mantêm com elas e que diálogos mantemos, nós, adultos, com as crianças? Por que tais canções fazem tanto sucesso junto ao público infantil?

Buscar saber que sentidos as crianças atribuem a esse tipo de produção musical é o foco central deste texto. Tal abordagem, entretanto, abre-se à reflexão sobre dois outros aspectos de semelhante relevância: o significado que esse tipo de produção tem no campo da arte e, conseqüentemente, o significado que a arte assume na vida das crianças. No contexto da indústria cultural (Horkheimer e Adorno, 1986) e da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1987), a exposição torna-se não somente um critério fundamental de valoração da arte, como passa a definir a sua condição. Nesse sentido, a interferência técnica permitida pelas mídias de massa funda uma dimensão da visibilidade sem precedentes na história da arte, pautada, não mais na exposição da obra, mas na superexposição do artista, re-significando a própria concepção de arte. Se a reprodutibilidade técnica, como postula Benjamin (1987), fomentou a politização da arte, na medida em que permitiu um maior acesso às obras produzidas, esta perspectiva de superexposição do artista tem contribuído, simultaneamente, para a despolitização da arte, na medida em que não coloca em

² Um excelente estudo sobre os modos como as crianças são referidas nas letras de Música Popular Brasileira é encontrado em: TERRY, Marcela. “A infância cantada na Música Popular Brasileira” In: KRAMER, Sonia et all. *Educação Infantil em curso*. Rio de Janeiro: Ravil, 1997. Entre os aspectos abordados pela autora, destaco as diferenças conceituais, éticas e estéticas no tratamento dado pelos compositores quando esses se referem às “suas” crianças – filhos, netos, amigos etc – e quando se referem às “outras”, às “dos outros” e às “de ninguém”. Uma pesquisa que enfocasse os produtores das músicas de massa com perfil erotizado e o tipo de música que estes apresentam às “suas” crianças e às “crianças dos outros” ou “as crianças de ninguém”, seria, certamente, um trabalho fecundo.



discussão a sua materialidade (as obras ou narrativas), e para a estetização da política, na medida em que, na esfera midiática, a materialidade da política – as políticas públicas oficiais e seus produtores – são tocados pela “nova aura” da superexposição e da fama.

Na vídeosfera (Sarlo, 1998), o artista e o político se equivalem, não pela dimensão política que constitui a arte ou pela dimensão estética que a organização política implica, mas estes se equivalem pelo exercício da visibilidade e da personificação, onde as esferas pública e privada se invertem. Tanto o político quanto o “artista” de ocasião, “sem obra” ou cuja obra, muitas vezes, não ultrapassa a exposição de si mesmo tornam-se presença constante em programas de auditório ou de entrevistas, estampam capas e matérias de revistas de fofocas, ovacionados, pela *persona humana* que são³. Quem é artista, na “*casa dos artistas*”? Quais as suas obras? Percebe-se, nesse processo, a legitimação de uma nem tão nova figura social: a celebridade, que, independentemente de sua origem – novelas, futebol, programas de auditório ou política – estranhamente adquire o *status* de “artista”, assumindo, no contexto da cultura midiática, papel de autoridade. A marca do *shampoo* que usa é tão ou mais importante que sua opinião sobre a política – se é que a tem; do mesmo modo, aspectos da sua vida privada ganham mais relevância que sua própria atuação. Suas roupas estão nas revistas de modas, seu nome confere *glamour* a produtos que variam de brinquedos a alimentos e seus bordões são predicativos para nossa linguagem: *não é brinquedo, não; fala sério!*

Ainda, no tocante à música, há que se problematizar as transformações que a intervenção técnica traz. Um primeiro aspecto que merece destaque é o caráter visual que a música vem adquirindo, principalmente pela apresentação da música em *video-clip*, o que denuncia o surgimento de um novo fenômeno na história da produção musical, desencadeado, principalmente, pela MTV, que é a produção de uma música para ser *vista* e não mais, simplesmente, para ser *ouvida*. Trata-se de uma revolução tecnológica que não somente traz à tona um novo modo de experimentarmos a música, mas que re-significa o modo como passamos a nos relacionar com a própria história da música, na medida em que seu elemento fundamental – o som – passa a ser acoplado ou mesmo secundarizado pela imagem. Esses *clips* vêm, crescentemente, substituindo o que no meio musical era chamado de “música de trabalho”, a música selecionada pelo cantor, grupo ou gravadora a fim de fazer uma pré-divulgação. Originalmente, eram produzidos em Cassetes, Compactos Simples ou Duplos, isto é, em suportes apropriados ao seu caráter sonoro, e distribuídos para as emissoras de rádio. Hoje, na era da visibilidade extremada, o aspecto visual dos *clips* passa a ser determinante na divulgação de uma

³ Bordão constantemente utilizado pelo apresentador Faustão.



música, tornando secundários os seus aspectos, por essência, musicais. Em torno a essa visibilidade, também os “artistas” têm sido “revelados” pelo mercado, sob o crivo do visual – os “bonitinhos de ocasião”, inaugurando uma nova ordem de criação, pautada na premissa de que “a gente não sabe fazer música, mas a gente faz”.

Tal premissa é esclarecedora de um outro aspecto que merece destaque no mundo da reprodutibilidade técnica e da indústria cultural: a dimensão ética do uso dos procedimentos técnicos, dimensão essa que é constituinte do ser humano e não do aparato técnico. Ou seja, primar pela ética, ou, ao contrário, feri-la, é uma ação humana que independe da mediação técnica. Exemplo disso, a tese, nada técnica e muito antiga na história da música popular brasileira de que *música é como passarinho, está voando e é de quem pegar (ou pagar)*. Assim, vemos que, por um lado, a reprodução técnica tornou a música mais acessível e permitiu inovações que re-significam a história da música. Nessa perspectiva, podemos citar o hoje costumeiro uso das técnicas de computação como forma de qualificar o saber e a experiência musical⁴. Por outro lado, muitas vezes o recurso aos aparatos tecnológicos passaram a dominar o processo de produção, fazendo com que o domínio das técnicas de computação se sobreponha aos conhecimentos técnicos próprios à natureza musical, isto é, técnicas de composição, de arranjo, de execução de um instrumento ou de canto, por exemplo. A tarefa do “artista”, neste novo contexto, reduz-se, muitas vezes, à execução de coreografias, empoleirados em *playbacks*, cuja gravação fora feita por outros profissionais – os que sabem fazer música, mas que permanecem marginais aos padrões estéticos definidos pelo mercado em cada ocasião⁵. Rei do Iê, iê, iê; Rei do Rock. Rei do Baião. Rei do *Pro-tools*. Nesse ínterim, experimenta-se um instigante paradoxo: se, por um lado, deparamo-nos com uma música feita para ser “vista”, por outro lado, a música que “vemos” pode não ser aquela que escutamos.

A fim de trazer para a reflexão alguns aspectos do olhar infantil, apresento, a seguir, duas situações em que o tema da cultura de massas, especificamente no que se refere ao tipo de música aqui abordado, tornou-se presente numa conversa com crianças. Tais diálogos são trazidos de uma

⁴ Um importante estudo sobre a riqueza permitida pela intervenção técnica é encontrado em: PIRES, Maria Cecília Moraes. “A música dos DJs”. (Dissertação De Mestrado). Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica. 2000.

⁵ É bastante significativo o número de “artistas” que, embora vendendo milhares de discos, não teriam condições de apresentarem-se *ao vivo*, ou porque sua voz é ineficaz sem o tratamento tecnológico dado no processo de gravação, ou porque seu conhecimento musical não permite tocar com a qualidade exigida, o instrumento ao qual se acoplam nos *clips* ou *shows* feitos em *playback*. Uma pesquisa sobre esse tipo de simulacro musical certamente ajudaria a melhor compreender os sentidos da produção musical na contemporaneidade, suas interfaces com as sempre bem-vindas inovações tecnológicas e suas apropriações nem sempre éticas feitas pelo mundo do mercado.



pesquisa de campo realizada juntamente com Raquel Gonçalves Salgado⁶, entre 2002 e 2003⁷ com um grupo de crianças, com idades entre 5 e 6 anos, que freqüentam a Educação Infantil e que pautou-se em oficinas de análise e de produção de audiovisuais (desenhos animados, programas de auditório e publicidade) e em conversas por estes desencadeadas. Os diálogos, cabe frisar, não tem por intenção trazer uma apreciação fechada acerca do tema, mas, sim, de fomentar o convite a pensar sobre a temática, buscando compreender os sentidos construídos pelas crianças e pelas pesquisadoras. Estão comprometidos com uma perspectiva alteritária de produção de conhecimento (Bakhtin, 2000) onde a criança participa das negociações de sentido na sua interação com o adulto, derivando dessa interação, para ambos, um saber compartilhado.

O tigre e o Tigrão.

As crianças planejavam a organização de um programa de auditório. Na elaboração do roteiro de apresentações, Marcos escolhe cantar e dançar a “Música do Tigrão”, cujo nome é “Cerol na Mão/Entra e Sai”, cantada pelo grupo “Bonde do Tigrão”, presença constante, à época, em programas de auditório, principalmente nos vespertinos de finais de semana, nas emissoras de canal aberto. No ensaio, Marcos canta e dança apenas as primeiras estrofes, fazendo todos os gestos típicos da coreografia da música, incluindo as expressões faciais e os contorcionismos sensuais. Diz a letra completa da música:

Cerol na mão/ Entra e sai⁸

*Vou mostrar que eu sou tigrão... / Quer dançar, quer dançar
O Tigrão vai te ensinar/ Eu vou passar cerol na mão, assim, assim
Vou cortar você na mão, vou sim, vou sim / Vou aparar pela rabiola, assim, assim
E vou trazer você pra mim, vou sim, vou sim / Eu vou cortar você na mão*

⁶ A referida pesquisa foi realizada no interior do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade (www.gips.psi.puc-rio.br) e resultou nas seguintes teses de doutorado: PEREIRA, Rita M. Ribes. “Nossos Comerciais, por favor! – Infância, televisão e publicidade”. (Tese de Doutorado) Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003. SALGADO, Raquel Gonçalves. “Ser criança e herói no jogo e na vida: a infância contemporânea, o brincar e os desenhos animados”. (Tese de Doutorado) Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

⁷ Testemunhando a constante substituição e brevidade dos produtos da indústria cultural, as músicas discutidas com as crianças, moda da época, há muito saíram das paradas de sucesso. Cabe indagar o que foi feito dos sentidos atribuídos a elas, pelas crianças, em sua efêmera relação. O que se esvai e o que permanece?

⁸ As letras de músicas aqui presentes foram trazidas de www.mvhp.com.br



Vou mostrar que eu sou tigrão / Vou te dar muita pressão

Então martela, martela, martela o martelão / Levante a mãozinha, na palma da mão / É o Bonde do Tigrão...

*Elas são maravilhosas, claro / Elas são demais / Guarde esse corpo pra mim
Que eu te quero demais / Agora, vem com o Tigrão / Na nova dança, a do entra e sai / Entra e sai, entra e sai / Na porta da frente e na porta de trás
Realizar seus desejos, isso nós vamos fazer / Tudo que você pedir nós vamos atender / É uma nova mania, vai pegar o baile inteiro / Entra e sai, entra e sai / Na porta da frente e na porta de trás.*

Indagado posteriormente sobre a música e sobre o motivo de fazer tantas “caretas” e expressões, pouco comenta, limitando-se a dizer que gosta. Já ao ser perguntado sobre quem seria “o Tigrão”, responde, imediatamente, tratar-se do tigre do Zoológico. Meses depois, num passeio da turma ao Zoológico, tive a oportunidade de refazer essa pergunta em frente à jaula do tigre, recebendo de Marcos a confirmação: o Tigrão da música era, de fato, para Marcos, o tigre do zoológico. De seu comentário pode deduzir-se que os aspectos que gosta na música parecem estar mais ligados à sua sonoridade e, principalmente, à coreografia que a acompanha, não havendo feito qualquer menção à letra ou aos possíveis significados que esta evoca.

“A Kelly Key serve para todo mundo”

Um grupo de meninas cantava e dançava a música “Baba”, de Kelly Key. Essa atividade foi vídeo-gravada e depois levada para a sala, a fim de estabelecermos com as crianças uma discussão sobre a música. Diz a letra da música:

Baba

*Você não acreditou / Você nem me olhou
Disse que eu era muito nova pra você / Mas, agora que cresci você quer me namorar*

*Não vou acreditar nesse falso amor / Que só quer me iludir me enganar isso é caô
E pra não dizer que eu sou ruim / Vou deixar você me olhar / Só olhar, só olhar, Baba Baby, baba /
Olha o que você perdeu / Baba, a criança cresceu
Bom, bem feito pra você, agora eu sou mais eu
Isso é pra você aprender a nunca mais me esnobar
Baba baby, baby, baba, baba / Baby, baba*



Ao levar novamente para a sala as imagens das crianças dançando e cantando, as primeiras reações foram de dançar e cantar mais uma vez, convidadas pelas suas próprias imagens. Essa atitude repete-se em muitos momentos da conversa. Nossas indagações, entretanto, trouxeram outras nuances à experiência. Da discussão travada a partir da música, destacam-se os seguintes diálogos:

Raquel (pesquisadora): Agora, uma pergunta para as meninas que eu queria fazer... Pras meninas dançarinas... (as meninas ficam eufóricas) Olha só, aquela música Baba Baby, baba, eu e você, e não sei o que... , como é que é? Eu cresci e agora não sou mais menina, não tem uma coisa assim?

Tuany: Tem, tem.

Raquel: Essa música é pra criança ou pra gente grande?

Crianças, falando juntas: Pra criança.

(...)

Amanda: Pra criança também.

Raquel: Pra criança também?

Alexia: Ó tia, sabia que um dia eu vi na Eliana (...) Ela falou que a historinha aí que você estava falando era só pra adolescente.

Raquel: Ah...

Alexia: Mas aí, as crianças também gostaram e aí ficou pra todo mundo. Aí ficou assim mesmo. A Kelly Key serve pra todo mundo.

Raquel: Ah, a Kelly Key serve para todo mundo?

Amanda: O Rouge também.

Raquel: Ah, o Rouge também?

Todos: Também, também, também.

As crianças levantam e começam a cantar e dançar a música Assererrê, do grupo Rouge.

Raquel: Ó, é uma dúvida que eu tenho, porque eu não sou mais criança, né? Na minha época, quando eu era criança, a gente só cantava “Atirei um pau no gato-to, mas o gato-to”. Né Rita? Né Suzana?

Suzana (professora): Exatamente.

As crianças caem na gargalhada. Em meio às gargalhadas, Amanda diz que “criança normal não gosta de música atirei um pau no gato”.

Raquel: E agora elas estão cantando Assererrê...

As crianças levantam e começam a cantar e dançar outra vez.

Raquel: Eu quero saber por que as crianças de agora gostam de Assererrê e do Rouge?

Joyce: Ó, tia, as crianças gostam da dança, da música.

Caio: É bonita.

Raquel: E de “Atirei um pau no gato”, “Ciranda cirandinha”? Qual a música melhor?

Caio: Isso é música de gente pequenininha.

Raquel: Ah, é pra gente pequenininha?

As crianças recomeçam a cantar e dançar o Assererrê.

(...)

Raquel: Quer dizer, então, que vocês são meninas bem mais... assim... mais bonitas, mais avançadas...

Crianças: É. É.

Tuany: Eu sou.

Raquel: ...porque gostam...

Crianças, falando juntas: É. É.

Amanda: Eu sou normal.



Raquel: Ah, você é normal?

Amanda: É.

Raquel: É normal uma menina gostar da Kelly Key?

Crianças, falando juntas: É. É.

Joyce: Não é normal.

As crianças começam a cantar e dançar Baba Baby.

Importante não perder de vista que estas crianças têm entre 5 e 6 anos.

Diferentemente da compreensão que Marcos tinha da “Música do Tigrão”, as meninas, ao comentarem sobre a música voltavam-se constantemente à aspectos da letra, sendo que os sentidos que construíam estavam muito mais marcados pelo *vídeo-clip* da canção. Na letra há a referência a um homem mais velho, que, inicialmente, era desejado por uma menina, mas não lhe prestava atenção justamente pelo fato de ser ainda menina e, posteriormente, a percebe, mas esta, agora, o desdenha. Entretanto, é o *clip* da música que nomeia ser esse homem mais velho o professor da menina. É em torno dessas referências, adicionadas pelos depoimentos da cantora em programas de auditório (inclusive, infantis), que as crianças dão sentido à música, entremeando sempre os seus comentários com novas cantorias e danças:

Raquel: A música da Kelly Key não fala assim: “Você que me namorar...”?

As meninas começam a cantar e a dançar a música.

Raquel: Para quem a Kelly Key está falando isso?

Alexia: Pro homem que está babando por ela.

Raquel: Pro homem que está babando por ela?

Alexia conta detalhadamente a história, fazendo uma transcrição exata do vídeo-clippe da música, bastante veiculado na televisão.

Alexia: Ela era apaixonada pelo professor.

Raquel: Ela era apaixonada pelo professor?

Alexia: Aí, quando ela cresceu, ela não quer mais namorar com ele, mas ele quer namorar com ela. Eu vi na Eliana que ela... Eu vi que o que acontece com ela, ela bota na música.

Raquel: Ah, é?

Ao tecer seus comentários, as crianças misturam situações da história apresentada no *clip* com informações que dispõem sobre a vida da cantora. Entretanto, embora as crianças narrem com naturalidade o romance que conduz a história, ao trazer o tema para o cotidiano das crianças a fim de transformá-lo em questão, suas opiniões começam a tomar outros rumos:



Rita (pesquisadora): Mas me diz uma coisa. E se, de repente, se o Caio ou o Bruno quisessem namorar a Suzana (a professora), podia, então?

As crianças caem na gargalhada.

Alexia: Não.

Joyce: Não pode, não. Gente grande com gente pequena, não pode.

Rita: E, se fosse, então, o Matheus, que é mais alto, já pode?

Crianças, ao mesmo tempo: não.

Joyce: Sabia que ela tem, ela tinha um namorado e ela se separou dele e agora tá com outro?

Raquel: Quem?

Joyce: A Kelly Key. Ela tinha três namorados. Ela tem três namorados.

Raquel: Pois é...

Joyce: O professor, o Latino e o outro.

Raquel: Ih... E isso dá certo, ter três namorados?

Crianças, ao mesmo tempo: Não. Tem que ser um só.

Curiosamente, outra música lançada por Kelly Key, chamada “Adoleta”, é uma versão invertida do tema trazido na música “Baba”: trata-se, agora, de uma menina que já se sabe mulher, apaixonada por um garoto, que ainda se sente menino.

Adoleta

Me ganhou com esse jeito de menino Tão alegre, tão meigo e distraído
 Eu não sei onde esse amor vai me levar / Que você é mais novo é verdade,
 Mas não quero saber da sua idade / Não vou mais fugir, eu vou deixar rolar
 Te chamo pro cinema, você tem que estudar
 E quando a gente sai sempre tem hora pra voltar
 Não vê que eu tô na sua, louca pra te beijar
 Se liga na idéia que eu vou te mandar
 Não quero mais brincar, brincar de adoletá
 Eu quero Le peti, peti, polá / Le café com chocolá
 Dezesete anos pré-vestibular, Tá enchendo o saco, tem que estudar,
 Já tive essa idade, sei como é que é / Mas tu tá lidando com uma mulher,
 Vê se me obedece, tem que respeitar / Você é gatinho, mas assim não dá,
 Quero atitude, quero atenção / Tem que dar valor ao que tu tem na mão.

Trata-se de mais uma música que recorre a jogos de linguagem próprios das brincadeiras infantis, para tratar, seja pela sua letra, seja pelos seus *vídeo-clips*, de temas, convencionalmente, não considerados infantis. Como não considerá-los infantis, entretanto, frente à propriedade com que as crianças nos trouxeram elementos desse suposto mundo adulto? Esse aspecto dúbio, misto de ingenuidade e erotização tem sido recorrente na produção musical de massa que vem ocupando as



paradas de sucesso e que, sobretudo, têm sucesso garantido junto ao público infantil. Curiosamente, essa dualidade tem caracterizado os “artistas” do gênero, principalmente as cantoras e apresentadoras de programas infantis, que costumeiramente têm assumido o estilo Lolita. Por um lado, recusam-se a amadurecer e perpetuam traços infantilizados, na linguagem, nos acessórios que compõem seu figurino e nos seus discursos voltados à moralização. Por outro lado, investem na estética corporal, em figurinos insinuantes e, mesmo, na nudez. Correndo o risco de não escapar a uma abordagem moralista, ainda assim, cabe indagar: que relação é possível estabelecer entre esta constatação e os fenômenos sociais do amadurecimento precoce e da “adulescência”, que encerram a infância cada vez mais cedo e protelam a maturidade para cada vez mais tarde, estendendo a “jovialidade” para a vida inteira (Postman, 1999)? Como compreender esses fenômenos inseridos na sociedade de consumo?

Baba. Adoleta. Dança disto. Dança daquilo. Como na cidade de Trude, parece que tudo se repete. Uma repetição onde o surgimento do novo parece não escapar da instituição de uma nova fórmula, de um novo filão mercadológico. Como público alvo, as crianças, elevadas ao *status* de cliente, novos protagonistas de precoces experiências adultizadas e erotizadas. O que ouvem? O que vêem nas chamadas mídias de massa? Que sentidos constróem com aquilo que vêem? Que outras formas de mediação complementam e re-significam esses sentidos? Em que medida a experiência da infância, no contexto específico desse tipo de produção cultural e dos desdobramentos que fomenta, se difere da vida adulta?

Isto posto, torna-se difícil escapar de um julgamento apressado que desqualifica, na sua totalidade, esse tipo de produção musical altamente difundida pelas mídias de massa. Afinal, como bem ponderou Adorno (1998), o crítico da cultura, com muita facilidade, pensa pertencer a um universo superior àquele que critica, esquecendo que também é constituído por aquilo que pensa ter aos seus pés. Certamente, uma análise mais minuciosa e menos preconceituosa poderia trazer à tona aspectos fundamentais para uma crítica mais ampla da produção artística no contexto da cultura de massas. Entretanto, se esse tipo de produção vem sendo reconhecido como arte pelas crianças (e pelos adultos) urge que questionemos tal compreensão. Também pelo estabelecimento de juízo de valor, mas, principalmente, pela responsabilidade de problematizar, junto às crianças, as maneiras a partir das quais construímos nossos modos de percepção e nossos valores estéticos. Se a visibilidade é o alvo, como problematizar a complexidade dos processos de criação? Estão em jogo, concepções de infância, de afeto, de linguagem, de sexualidade, de gênero, de ética etc. Como as crianças



percebem essas produções? Que sentidos constroem com tais músicas, letras, coreografias ou *vídeo-clips*? Em que medida buscam nesse tipo de produção referências para compreender o mundo e a si mesmas?

Tais indagações reforçam a urgência de se construir uma reflexão, bem como formas de intervenção crítica, que se inscrevam não apenas no âmbito das políticas públicas de educação para a infância, mas que voltem-se, também, para uma política cultural que coloque novamente em debate os sentidos da arte e do conhecimento. Se é função essencial de uma produção cultural colocar em discussão temas e questões do mundo da vida, é tarefa da Educação colocar em discussão as produções culturais para, problematizando-as, colocar novamente em pauta os temas e questões que lhes originaram.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade” In: *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: *Obras Escolhidas* Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. “Indústria Cultural” In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Mestre Jou. 1986.
- PASOLINI, Pier-Paolo. *Os jovens infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PEREIRA, Rita Ribes. *Nossos comerciais, por favor! Infância, televisão e publicidade*. Rio de Janeiro. Puc-Rio. Departamento de Educação. 2003. (Tese de Doutorado)
- POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da Infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- SARLO, Beatriz. “Sete hipóteses sobre a vídeo-política” In: *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.