Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marilza Maia de Souza de Paiva

Iconicidade lexical na representação musical da língua dos “Brasis”

Rio de Janeiro

2010

Marilza Maia de Souza de Paiva

Iconicidade lexical na representação musical da língua dos “Brasis”

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Profª Drª Darcilia Marindir Pinto Simões

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P149 Paiva, Marilza Maia de Souza de
Iconicidade lexical na representação musical da língua dos "Brasis" / Marilza Maia de Souza de Paiva. – 2010.
110 f.

Orientadora: Darcilia Marindir Pinto Simões.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Língua portuguesa - Lexicologia – Teses. 2. Sociolingüística – Teses. 3. Música e linguagem – Teses. 4. Música – Semiótica – Teses. 5. Ícone – Teses. I. Simões, Darcilia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 806.90-3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

_____ _____

Assinatura Data

Marilza Maia de Souza de Paiva

Iconicidade lexical na representação musical da língua dos "Brasis"

Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em: 29 de março de 2010.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dr.ª Darcilia Marindir Pinto Simões (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

_____

Prof. Dr. André Crim Valente
Instituto de Letras da UERJ

_____

Prof.ª Dr.ª Aira Susana Martins
Colégio Pedro II

DEDICATÓRIA

À minha família, seio da minha força de vontade e esperança.
Essa conquista é plural!

AGRADECIMENTOS

À Darcilia Simões, minha orientadora, que acompanha minha jornada acadêmica desde a graduação, pela credibilidade, pelo estímulo e pelas incansáveis orientações.

Ao professor Júlio Diniz, do Programa de Pós-graduação da PUC-Rio, quem prontamente aceitou ouvir-me a respeito de minha pesquisa.

Aos colegas do grupo de estudos de Semiótica da UERJ, Ana Poltronieri, Dulcinéa Rodrigues e Elmar Aquino, pelas contribuições ao meu trabalho.

À minha mãe, meu maior exemplo de perseverança.

Aos meus irmãos, Rafael, Nilton, Marcílio, Ilza, Célio, Otacílio, Magno e Dilza por sempre me incentivarem e compreenderem as minhas ausências.

À Zélia, por ter me motivado a acreditar no meu sonho.

À minha tia Terezinha e ao meu tio João que me acolheram, sem medir esforços, na minha chegada à cidade do Rio de Janeiro, para que eu pudesse dar prosseguimento aos estudos.

Ao Reinaldo, meu esposo, companheiro de todas as horas, pelo carinho, compreensão e apoio.

À Rhayane que, mesmo sem compreender direito o que se passava, sempre se mostrava solidária e paciente.

Aos amigos e colegas que acreditaram e me encorajaram a seguir com o meu projeto.

RESUMO

PAIVA, Marilza Maia S. *Iconicidade lexical na representação musical da língua dos "Brasis"*. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Trabalho de investigação das marcas de iconicidade em letras-de-música brasileira que representam os vários "Brasis". Análise do córpus com fundamentação semântico-semiótica, endossada pela perspectiva sociolinguística, como ponto de partida para a caracterização dos itens lexicais como *ícone, índice* ou *símbolo,* à luz da *Teoria da Iconicidade,* como identificadores de um espaço sociocultural. A orientação sociolinguística sustenta nossas reflexões acerca da importância da inserção dos diversos usos linguísticos na prática de ensino de língua portuguesa, que precisa acompanhar a vida da linguagem na comunicação cotidiana, com vistas à valorização e à democratização da língua. Ademais, impõe-se reconhecer a heterogeneidade linguística como fator de riqueza da língua. O trabalho de análise consiste em uma metodologia que permite associar o texto a uma imagem com significado representativo das particularidades linguístico-discursivas de uma cultura regional. Os resultados esperados incluem a afirmação da potencialidade linguístico-semiótica da letra-de-música como gênero textual suficiente para a demonstração dos valores socioculturais impressos na língua e, possivelmente, como um gênero de importante valor literário que se pode aproveitar para dinamizar aulas de língua portuguesa.

Palavras-chave**:** Iconicidade. Heterogeneidade linguística. Espaço sociocultural. Representação lexical**.**

RÉSUMÉ

Cette recherche a l'objectif de montrer les marques de l'iconicité dans les lettres de chansons brésiliennes qui évoquent les plusieurs "Brasis". D'un côté, l'analyse de corpus s'inscrit dans un cadre théorique sorti de la sémantique et de la sémiotique, qui présente comme le point de départ la marque des unités lexicales en icônes, en indices et en symboles, selon la théorie de l'iconicité, et de l'autre côté, une perspective sociolinguistique, qui va soutenir notre pensée sur l'importance des plusieurs usages linguistiques pour l'enseignement de la langue portugaise, qui a besoin d'accompagner les habitudes langagières. Pour cela, il faut reconnaître l'hétérogénéité linguistique comme l'un des facteurs de richesse d'une langue. Notre méthodologie permet d'associer un texte à une image dont le signifié représente les particularités linguistiques et discursives d'une culture régionale. Nous voulons arriver à un résultat qui montre la potentialité linguistique et sémiotique des lettres de chansons brésiliennes comme un genre de texte qui démontre les valeurs socioculturelles et littéraires d'une langue, pour que nous puissions dynamiser les cours de langue portugaise dans les écoles.

Mots-clés: Iconicité. Hétérogénéité linguistique. Espace socioculturel. Représentation lexicale.

SINOPSE

Reconhecimento da variação linguística como fator de riqueza e significação da língua. Inter-relação entre léxico e cultura. Levantamento e análise de dados semântico-semióticos em letras-de-música brasileira, para apontamento do léxico como fonte de registros da heterogeneidade linguística. Classificação dos itens léxicos, segundo a Teoria da Iconicidade, como caracterizadores de cenários socioculturais. Valorização do léxico regional como possível forma de entrosamento linguístico-cultural dos usuários da língua. Reflexões e possíveis contribuições sobre e para o ensino de língua portuguesa.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	**CONCEITOS OPERACIONAIS**	17
1.1	**Discurso**	17
1.2	**Iconicidade Isotópica**	17
1.3	**Semiose Ilimitada**	17
1.4	**Sentido, significado e significação**	18
2	**PERSPECTIVA VARIACIONISTA**	20
2.1	**Dinâmica da língua**	20
2.1.1	Língua oral e língua escrita: implicações para o ensino	23
2.2	**Língua e cultura**	26
2.2.1	Língua e interação: identidade e alteridade	30
2.3	**Variação e Estilística no percurso da escolha**	32
3	**NA TRILHA DO LÉXICO**	35
3.1	**Percurso semântico**	36
3.2	**Implicações estilísticas no processo de evolução do significado**	40
3.3	**Perspectiva semântico-semiótica**	41
3.4	**A motivação na língua: aspectos de iconicidade e indexicalidade**	42
3.5	**Seleção vocabular e iconicidade isotópica**	45
4	**A MÚSICA BRASILEIRA: REPRESENTATIVIDADE LINGUÍSTICA E SOCIOCULTURAL**	47
4.1	**O caráter intersemiótico da canção**	47
4.2	**Natureza do córpus**	48
4.3	**Considerações sobre a noção de espaços socioculturais a partir da música**	50
5	**ANÁLISE DO CÓRPUS**	52

5.1 **Formação sociocultural brasileira**..... 52

5.1.1 “Áfrico”..... 52

5.1.2 “Eu, brasileiro”..... 62

5.2 **Espaços socioculturais**..... 67

5.2.1 “Sagarana”..... 67

5.2.2 “Xote das meninas”..... 73

5.2.3 “Luar do sertão”..... 77

5.2.4 “O poeta da roça”..... 80

5.2.5 “Linguagem do morro”..... 85

5.2.6 “Vermelho”..... 87

5.2.7 “Círios”..... 91

5.2.8 “Chote laranjeira”..... 95

5.2.9 “Chalana”..... 97

6 **CONCLUSÃO**..... 100

REFERÊNCIAS..... 104

INTRODUÇÃO

A nossa trajetória acadêmica de pesquisa com letras-de-música[1] aplicadas ao ensino de língua portuguesa[2] foi o mote desse trabalho, em que tencionamos perquirir características socioculturais em letras-de-música brasileiras sob a égide da Sociolinguística de orientação laboviana, da Teoria da Iconicidade Verbal de Simões (2009) e dos estudos semânticos de Ullmann (1967). Nessa perspectiva, consideramos a dinamicidade e a heterogeneidade como características imanentes na/da língua, que reflete os aspectos sociais, identitários, culturais etc. da sociedade, materializados no léxico vernáculo e na informação léxico-semântica que representam, catalogadas ou não nos dicionários.

Ao tema variação linguística subjaz, pois, a língua em uso, em processo dinâmico e heterogêneo. Sabemos que, no Brasil, os usos linguísticos são diversos, dependendo da região do falante. São variações de natureza fonética, lexical, morfossintática, incluídas nelas as variações estilísticas, que não chegam a provocar ruído à comunicação entre os usuários dos diferentes espaços geográficos do país.

No desenrolar da pesquisa, chamou-nos a atenção a lacuna que há no cotejo das outras variedades linguísticas que compõem o idioma, em detrimento da variedade culta (ou padrão). Em decorrência disso, concordamos com Simões (2006), que declara que esse problema geralmente resulta no despreparo comunicacional do estudante em geral, e o do ensino superior, em especial; a afirmação se fundamenta nos resultados de suas pesquisas em que focaliza a legibilidade comunicativa de textos produzidos por estudantes do ensino superior.

Estamos, pois, cônscios de que ensinar a língua nacional pressupõe prever as diferentes manifestações linguísticas, que conservam em seu bojo as modalidades oral e escrita da língua, previstas para as diversas situações de comunicação. Essa consideração gerou as seguintes questões: a) por que o estudante não consegue reconhecer a sua variedade linguística no conjunto das que compõem a língua nacional? b) por que a língua que está sendo apresentada pela escola não coincide com a prática linguageira cotidiana dos usuários? c) qual a importân-

[1] Optamos por grafar letras-de-música com hífen para realçar a forma que então designa um gênero textual, nosso objeto de estudo.

[2] Na graduação fizemos parte do projeto de pesquisa *A música e o ensino de língua portuguesa*, do Programa de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PIBIC-UERJ), no período de 2005 a 2007, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Darcilia Simões. No curso de Especialização realizado nesta mesma Instituição,produzimos, também sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Darcilia Simões, a monografia de final de curso intitulada "Cultura e ensino: a música e a língua portuguesa", em que utilizamos letras-de-música regionais como córpus com o objetivo de pensar a riqueza multicultural brasileira sob o prisma sociolinguístico.

cia da música brasileira, sobretudo a de cunho regional, como estratégia de valorização da nossa identidade linguístico-cultural?

Na tentativa de encontrar respostas para essas e outras questões que foram surgindo ao longo da pesquisa, debruçamo-nos sobre os estudos de grandes autores brasileiros – só para citar alguns, Preti (2004), Fávero *et al.* (2007) e Marcuschi (2008) – que se dedicam ao trabalho de aliar, em suas pesquisas sobre a variação linguística, o aspecto social da língua, a natureza heterogênea dos falares brasileiros, os usos linguísticos com implicações estilísticas (as quais nos interessam, a *escolha*) e a situação de interação. Contamos com as considerações desses e também de outros autores, como Simões (2004; 2006; 2009) e Travaglia (2008), que agregam às suas pesquisas reflexões sobre a inserção ou valorização da pluralidade linguística no currículo escolar, com vistas à ampliação da competência comunicativa dos usuários da língua e à valorização da língua nacional.

Constatam-se que no âmbito dos estudos linguísticos há um número considerável de aportes teóricos e descritivos que trata da variação linguística como fator de riqueza da língua falada e, na mesma medida, comprova-se a necessidade de padronização do idioma, fundamentalmente na escrita ou nas atividades de fala que o exigirem. Reunimos algumas considerações acerca do tratamento da variação linguística ao lado da norma culta no ensino de língua portuguesa. Talvez, mais uma reflexão não seja demasiada para se pensar o aperfeiçoamento do ensino e o consequente domínio do vernáculo.

Observamos que, na letra-de-música, a variedade linguística do Norte ao Sul do país manifesta-se com agudeza. Por isso, ocupamo-nos em selecionar letras de autores e épocas diversas, de estilos musicais também diversos, mas que documentassem no léxico marcas de um território sociocultural. Assim sendo, optamos por explorar a produção musical brasileira, na sua diversidade de gênero (samba, popular, regional, folclórica, urbana), a fim de observar-lhe a estrutura linguístico-expressiva aliada ao contexto social, abrangendo o histórico e o cultural. Baseamo-nos, assim, no reconhecimento da pluralidade de usos linguísticos que se constitui como marca indelével de nossa identidade nacional. Esperamos, pois, somar às pesquisas, como as que se apresentam no campo da Sociolinguística e da Dialetologia, que atestam a questão do pluralismo linguístico de que se reveste a nossa língua e contribuem sobremaneira para salientar não só as peculiaridades linguísticas, mas também os aspectos culturais que configuram a língua.

Para não nos perdermos na explanação de um campo tão abrangente, direcionamos o foco da pesquisa à relação entre os aspectos da variação linguística (no âmbito da Sociolinguística) com os aspectos semânticos (intralinguísticos e extralinguísticos) a que se associam,

tendo em vista que o modo de dizer multiplica-se em diferentes facetas de sentido, decorrentes de fatores geográficos, sociais, culturais, entre outros.

Assim, vemos nesse estudo uma oportunidade de, a exemplo de notáveis semanticistas brasileiros, como Rodolfo Ilari, João Wanderley Geraldi, Maria Helena Marques e Luiz Antônio Marcuschi, também refletir sobre os avanços dos estudos semânticos e suas implicações para a leitura, um campo tão abrangente, mas que, por vezes, sobretudo no modelo de ensino tradicional de língua, fica delimitado à descrição dos fatos como sinonímia, homonímia, antonímia, paronímia e polissemia.

Nessa perspectiva, os procedimentos de análise partiram do estudo do vocabulário considerando-se os aspectos semântico-semióticos com o propósito de identificar as unidades lexicais norteadoras de produção de sentido, sem deixar de considerar todos os planos da língua que se entrelaçam na tessitura do texto como *ícones* de orientação do sentido. Assim, a iconicidade assenta-se como importante pista de leitura para que se apreenda o valor representativo das unidades léxicas. Pista de leitura, nesse sentido, é tratada segundo a concepção semiótica, em que "a iconicidade se nos apresenta como caminho mais primitivo para o enfrentamento textual, como se seguíssemos pegadas (signos naturais) que nos levariam às mensagens inscritas no texto (signos culturais, artificiais, convencionais)" (SIMÕES, 2009, p. 41).

Tomamos essa concepção como direção para validar o estudo da natureza icônica do vocabulário das letras-de-música que analisamos, considerando a iconicidade como o elemento deflagrador do potencial imagético dos itens léxicos – definido a partir de suas funções sígnicas, ao modo como as definiu C. S. Peirce, como *ícone, índice* e *símbolo* – bem como as características socioculturais e discursivas que dão significação aos textos. Com esse modelo triádico de divisão do signo, o processo de produção do significado (semiose) é caracterizado na dinâmica das relações sócio-interativas em que os sentidos são negociados. Isso explica a base pontilhada do triângulo sígnico apresentado pelo autor, como maneira de sustentar o conceito de *semiose ilimitada*, cuja definição vem atrelada aos processos de significação que se estabelecem a partir do percurso discursivo das palavras, ou seja, a partir do fluxo do significado na língua.

Stephen Ullmann (1967) foi nossa referência principal para tratar dos aspectos semântico-vocabulares, levando-se em consideração a clareza com que o autor aborda os processos semânticos tendo a palavra como base, a qual assume matizes de significado que se atrelam ao *uso*. Do estudo, os fatores de *mudança semântica* tornam-se o nosso foco principal, não com o objetivo de descrevê-los, mas de relacioná-los à dinâmica do léxico.

Faz sentido, então, a abordagem discursiva de Marcuschi (2002 e 2004) para os estudos semânticos, orientando-nos a pensar os *sentidos* que se atribuem às palavras como processos instáveis negociados na interação.

Pensada a língua como processo que se instaura nas relações sociointeracionistas, no sentido que Vygotsky (1987; 2007) imprimiu ao termo, ou seja, a língua em ação, na dinâmica das relações sociais, está imanente a questão dos papéis sociais que o sujeito assume nas situações de interação. Aliada a essa ideia, trabalhamos com a noção de *dialogismo* de Bakhtin, propriedade de todo discurso, entendido como linguagem, em inter-relação com o/do outro. Essas noções agregam valor à pesquisa que se pauta na diversidade linguística, com interesse na valorização da pluralidade de usos, que não só realçam culturas, mas também dão-nos mostras do modo como as pessoas se relacionam com a linguagem para construir sua visão de mundo e se definirem como cidadãos que se integram e interagem com a e pela linguagem.

Assim sendo, realizamos uma pesquisa bibliográfica acerca das teorias relacionadas para aplicá-las em letras-de-música, de diferentes compositores e cantadas na voz de vários intérpretes, a fim de observar nas letras, principalmente pelo léxico, a representatividade sociocultural. Um córpus[3] variado, composto de onze letras, as quais, em nossa opinião, dão mostras de fatos semânticos que resultam da associação dos níveis morfológicos, fonológicos, sintáticos, todos burilados pelo fato estético (nível estilístico) utilizado pelos letristas.

Seguimos, pois, o método indutivo de investigação para mostrar que os aspectos da variação linguística estão na língua e na fala, portanto, significam. O enquadre semântico combinado com a leitura semiótica permite perscrutar as palavras e delas extrair o processo de produção de significado (semiose) nas nossas práticas comunicativas rotineiras, cujas formas adquirem valor estilístico especial nas letras da nossa música popular, aproximando-as assim das formas poéticas.

Ao longo da apreciação da perspectiva teórica, preocupamo-nos em tecer considerações sobre o que tem sido priorizado do trabalho com letras-de-música em aulas de língua portuguesa. A perspectiva geral na área das Letras (na qual nos detivemos) é a de que a letra-de-música é um gênero textual que possui literariedade sem, necessariamente, ter de ser considerada como um gênero literário canônico. Concordamos com a abordagem de Valente (2004) e de Costa (2005), que reconhecem o valor poético da letra-de-música, numa conflu-

[3] Seguindo nossa orientadora, optamos pelo aportuguesamento da forma, uma vez que se adapta ao padrão silábico português, segundo o paradigma de tônus, bônus, ônus etc.

ência de linguagens – a verbal e a melódica –, que nos oferece uma ampla possibilidade de trabalhar com os recursos da língua.

Com base nessas considerações, centramos o foco de análise nas características linguístico-discursivas das letras-de-música que pudessem representar a formação sociocultural brasileira (miscigenação) e dos espaços socioculturais. A opção de se falar em *espaços* ou *territórios socioculturais*, como critério de definição dos espaços regionais identificados nas letras que foram escolhidas, explica-se para que não se confundam nossas pretensões de identificação dos espaços segundo o critério geoeconômico usado para definir região. Destarte, consideramos os critérios socioculturais na identificação das regiões. Nosso respaldo teórico é o de Frémont (1980)[4], que argumenta que o conceito de *região* é subjetivo, considerando-se que ele é construído a partir da relação ou do entendimento que o indivíduo toma como fator caracterizador de *região*. Sentimo-nos, pois, confortáveis em usar a expressão para abordar os aspectos linguísticos que representam ou identificam a riqueza da nossa língua nos diferentes "Brasis" que compõem a nossa unidade reconhecida na variedade.

Consideramos, pois, a necessidade de começar tratando, nas análises, da miscigenação como o ícone-símbolo de formação do povo brasileiro. Poderíamos até ter optado em selecionar apenas uma letra-de-música que abrangesse o quadro que mescla as culturas indígena, europeia e africana, mas a escolha de duas letras, "Áfrico" e "Eu, brasileiro", de diferentes letristas, com vivências diferentes, pareceu-nos mais apropriada para detalhar o tema e, ao mesmo tempo, enriquecer o nosso trabalho com mais ilustrações.

Na continuação do trabalho de análise, seguimos mais criteriosamente a nossa proposta inicial. Escolhemos pelo menos uma letra que contivesse indícios de identificação dos espaços socioculturais realçados no léxico. Levando-se em conta a importância da obra de Guimarães Rosa para identificação do sertão mineiro, escolhemos a composição de Paulo Cesar Pinheiro, "Sagarana", pela característica referencial da letra na associação à imagem do mestre do sertão mineiro e às peculiaridades icônico-indiciais do léxico à região. Pelo fato de se considerar o sertão como um importante símbolo de identificação do espaço nordestino, continuamos desenvolvendo a temática com "Xote das meninas" e "Luar do sertão". A justificativa para a escolha de duas letras para compor o grupo baseou-se nas peculiariades discursivas que se percebeeram em tais textos; enquanto, na música de Luis Gonzaga, encontramos referências concretas, como o mandacaru, ao sertão nordestino; na toada de

[4] O autor é um estudioso francês, da área da Geografia, tomado como referência para a definição de divisão regional a partir do que ele discute em relação à ideia de espaço vivido.

Catulo da Paixão Cearense, interpretamos indícios de um sertão que pode ser genérico, ou seja, pode ser um espaço para onde o sujeito que está distante tem o desejo de retornar. Vimos também que, na perspectiva da variação, seria interessante agregar ao estudo letras em que sobressaíssem a linguagem interiorana ("O poeta da roça") e a urbana ("Linguagem do morro"); como esta última designação é muito genérica, partimos do material linguístico apresentado na letra escolhida para análise, com foco nas gírias, como caracterização de uma modalidade oral recorrente nesse espaço. Partimos para mais uma viagem e chegamos à cultura paraense, em que tratamos de duas festas de grande representatividade para o Estado do Pará e para a região Norte, de modo geral: a festa do boi de Parintins, com a letra "Vermelho", e a festa do Círio de Nazaré, com a letra "Círios". Em seguida, analisamos a toada folclórica "Chotes", um dos símbolos da cultura gaúcha, que ultrapassa décadas. Por fim, apresentamos a análise de "Chalana", uma moda de viola, que valoriza aspectos socioculturais da região pantaneira.

Observamos que a composição do córpus seguiu o critério de escolha de letras em que o léxico (observado com um olhar semiótico) cria ambiências regionais, rurais ou urbanas, com traços marcantes da cultura brasileira, servindo-lhe de representação genuína, além de incluírem, em seus temas, a crítica social. Assim, adentramos a paisagem brasileira como lócus de belezas naturais, mas também de agruras, de necessidades políticas, nas quais se incluem questões linguísticas que precisam ser (re)pensadas, sobretudo no âmbito do tratamento da variação, no espaço escolar.

1. CONCEITOS OPERACIONAIS

Conforme a perspectiva semântico-semiótica eleita para realização da análise do córpus, apresentamos nesta seção os conceitos operacionais que respaldam nossas leituras.

1.1 - Discurso

A concepção de *discurso* está intimamente ligada à de língua e linguagem. Adotamos a perspectiva de Halliday (1978), em que a língua é um fato social e não individual, sendo que as práticas linguageiras ganham significação na *língua em uso*, ou seja, no processo interacional da linguagem.

Nesse sentido, o discurso é entendido como um processo que abrange os mecanismos linguísticos de produção de significado em inter-relação com o contexto de uso, passível de (re)significação negociada na interação entre os usuários da língua.

1.2 - Iconicidade isotópica

Baseamo-nos em Simões (2009), que define *iconicidade isotópica* como propriedade dos itens léxicos funcionarem como "trilha temática para a formação de sentido do texto" (id, p. 88). A autora esclarece que o campo de análise serve primariamente à tomada sinonímica, mas, ampliando o campo de análise, serve de definição de campos temáticos, que se sustentam a partir da formação de campos léxicos e semânticos.

Assim, à medida que se levantam itens léxicos considerados chave no processo de leitura que se tenciona encaminhar, busca-se de imediato o estabelecimento de um sentido possível com base na estrutura gramatical que desencadeia o processo de significação do texto.

1.3 - Semiose ilimitada

Conceito primordial na Semiótica de extração peirceana. Trata-se da criação de novos signos possíveis por meio da interpretação, que se realiza como processo contínuo em que se estabelece a significação, segundo parâmetros interacionais. O significado da própria palavra

processo condensa a dimensão do conceito, como *ação contínua*, pensada a *palavra* no seu *decurso* da dinâmica dos usos, para satisfazer às necessidades comunicativas dos usuários da língua. Santaella (2006), em simples palavras, mas de forma brilhante, define o conceito a partir da reflexão sobre o ato de interpretar na ótica de Peirce:

> Em síntese: compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É porque o signo está numa relação a três termos que sua ação pode ser bilateral: de um lado, representa o que está fora dele, seu objeto, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa por um outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum*. (Santaella, 2006, p. 52)

1.4 - Sentido, significado e significação

Condensamos, propositadamente, os três termos num só item por se tratar sumariamente dos principais conceitos em torno dos quais se delineiam os estudos semânticos, mas nem por isso são de fácil definição. Como observamos na maioria de nossas leituras, por vezes, a linha que identifica os três termos é muito tênue, chegando a ser imperceptível. Como não é nosso intento, nesse momento, debruçarmo-nos a fundo nessa discussão teórica, limitamo-nos à descrição da perspectiva adotada no trabalho.

Tomamos por base os estudos de Ullmann (1967), que sintetiza no título de sua obra a *semântica como a ciência do significado*, entre outras contribuições, as de Marcuschi (2004), que toma a Semântica como objeto de estudos numa perspectiva discursiva, que ele denomina *sócio-cognitiva*, e as de Simões (2009), que, apesar de apresentar a Semiótica como o principal campo metodológico no estudo de textos verbais, dá-nos mostras de que os estudos semânticos, conjugados aos semióticos, são importantes caminhos de análise para apreensão do *significado*, entendido como produto da inter-relação entre as palavras e as suas funções sígnicas (que são funções semióticas, a saber, *ícone*, *índice* e *símbolo*).

Com base nessas direções teóricas, o *significado* provém de uma relação da palavra ou expressão com algo *não linguístico* (cf. Marcuschi, 2004, p.263). Em outras palavras, trata-se da *palavra-ação* ou palavra-discurso, na dinâmica social das interações, ou seja, a linguagem como *atividade* (id. p. 264) que se define inacabada. Nesse ponto, retomamos o conceito de *semiose,* que envolve, justamente, o processo de produção de *significado*. O *significado*, em suma, avança do percurso linguístico para o cultural.

A *significação* é tratada como a base do *significado,* que está no léxico, indispensável à adequação do uso da palavra no discurso. Dada a necessidade de associação da palavra ao uso, dificilmente uma palavra tenderá à *monossemia*, logo a significação na língua pressupõe a *polissemia* (cf. Câmara, 2004a, p. 218). Deve-se a esse fator, a importância de se conhecer a estrutura interna da língua para que não se turve a comunicação.

O *sentido*, por seu turno, engloba a evolução da *significação* na língua e resulta em *efeitos* do que se tenciona dizer, observados o contexto linguístico e o extralinguístico. Tendo em vista que a noção *efeitos de sentido* não se delimita nas perspectivas teóricas que nos orientam, consideramos que não seria demasiado, nem contraditório, acrescentar leituras de orientação discursiva, ainda que somente tenham sido apresentadas para corroborar os nossos apontamentos.

2 - PERSPECTIVA VARIACIONISTA

2.1 - Dinâmica da língua

> *[...] o que determina a variação linguística em todas as suas manifestações são os usos que fazemos da língua. São as formas que se adéquam aos usos e não o inverso*.
> (MARCUSCHI, 2008, p. 16)

A literatura sobre variação linguística é extensa. O principal motivo da relevância do tema talvez seja o seu objeto de investigação, a *língua em uso*. As necessidades comunicativas reagem à fixidez do sistema, apregoada na visão estruturalista de língua, uma vez que a língua tem caráter dinâmico; por conseguinte, as manifestações linguísticas heterogêneas são inerentes ao sistema, motivadas e reguladas por ele. Diz-se *reguladas* para que não se confunda heterogeneidade com desordem linguística, em que não haja padrões comunicativos – que coexistem de forma tão arraigada ao sistema, de modo a tornar naturalmente previsível uma sequência do tipo de *os livro* ao lado de *os livros*, mas não admite *livros os*, construção agramatical na língua portuguesa (cf. NARO, 2004, p. 15).

Esse foco sobre o fenômeno da variação ganha força nos anos 60 do Século XX com os estudos de Willian Labov, considerado o precursor da Sociolinguística como um ramo autônomo da Linguística. Em reação às concepções estruturalista e gerativista, que viam a língua como independente do contexto social em que se manifesta, o pesquisador americano propõe avançar na relação entre linguagem e sociedade, mostrando que a língua manifesta no seu sistema a variedade da sociedade que a fala (cf. POSSENTI, 2008, p. 258). Segundo Tarallo (1990, p. 7), "foi Willian Labov quem, mais veementemente, voltou a insistir na relação entre língua e sociedade e na possibilidade, virtual e real, de se sistematizar a variação existente e própria da língua falada".

Na relação entre língua e sociedade, avança-se da compreensão de língua como um fenômeno sígnico – inegável contribuição de Saussure para os estudos linguísticos – para o intercâmbio entre as estruturas linguísticas, seu funcionamento e os aspectos sociais inerentes a elas. Como produto dessa relação, destaca-se o uso da língua como aspecto sociocultural genuíno – os fenômenos de variação e mudança – além, evidentemente de outros aspectos como

a dialogicidade, no sentido que Bakhtin (1992) imprimiu ao termo, afirmando que a língua tem a propriedade de ser dialógica pelo fato de não se restringir à comunicação interpessoal. Em outros termos, a palavra é internamente dialógica porque é sempre perpassada pela palavra do outro.

Seguidores da concepção laboviana (ou não!), um número considerável de pesquisadores brasileiros (enumerá-los aqui seria um risco de deixar nomes relevantes escapar ao nosso conhecimento) se debruça sobre o fenômeno da variação, que pressupõe a existência de *formas linguísticas alternativas* (MOLLICA, 2004) nem sempre previstas nos princípios internos da língua.

Mollica e Braga (2004) reúnem no livro *Introdução à Sociolinguística* diversos capítulos que traçam as investigações sobre estudos de variação na área da Sociolinguística no Brasil. As pesquisas, em geral, centram-se em análises com base no sexo, na idade, na escolaridade ou no padrão social, suscitando hipóteses e respostas possíveis em relação ao plurilinguismo no Brasil.

Com as contribuições de Preti (2004), Fávero *et all.* (2007) e Marcuschi (2008), refinamos ainda mais o foco variacionista, com uma perspectiva interacionista, que é a eleita para esta pesquisa, tratando das modalidades de uso da língua – oralidade e escrita – pensadas a partir das *relações sociais e dialógicas* (cf. MARCUSCHI, 2008, p. 22) que envolvem esses usos, em detrimento das *situações de interação* (cf. PRETI, 2004) e das relações desses usos com a *norma culta.* A tendência desses autores é a de tratar fala e escrita a partir de uma relação não dicotômica, mas fundada num *continuum* (cf. FÁVERO, 2007) que se manifesta entre a modalidade oral e a escrita da língua.

Essas investigações agregam sentido à nossa pesquisa, a fim de embasar o que propomos inicialmente: partir de uma das ideias basilares da Sociolinguística – estrutura não é sinônimo de homogeneidade – para reconhecer o fenômeno da variação linguística como projeto de valorização da língua nacional. Igualmente, intentamos analisar a língua escrita das letras-de-música que selecionamos, a língua escrita pensada como discurso (como processo), não delimitada na forma.

Para atestar que a riqueza linguística se manifesta em todos os planos da língua, tomamos a consideração de Cunha e Cintra (2001, p. 03) de que "a língua é instrumento de comunicação social, maleável e diversificado em todos os seus aspectos, meio de expressão de indivíduos que vivem em sociedades (também diversificadas social, cultural e geograficamente)". Entendemos que o parêntese explicativo inserido à definição corrobora a relação entre

sociedade e linguagem na perspectiva da heterogeneidade, tendo em vista as variações previsíveis no sistema, em decorrência do uso da língua em diferentes contextos.

Recolhemos em Simões (2006, p. 36) um exemplo de ocorrência no plano fonológico, a respeito das diferentes realizações fonológicas do /*r*/ em ca*r*ta, como vibrante velar ou dental, dependendo da região do falante, que não implicam ruído na comunicação entre falantes de diferentes espaços geográficos.

No plano morfossintático, apontamos o estudo de Omena (1996) acerca da variação de uso do *nós* e do *a gente* para referência à primeira pessoa do plural, mostrando que a segunda ocorrência vem desalojando a primeira, sobretudo na modalidade oral de língua.

No léxico, as variações também são bastante produtivas, tendo em vista o caráter heterogêneo imanente à língua, como observa Mollica (1998, p. 13). Dizer *aipim*, *macaxeira* ou *mandioca*; *abóbora* ou j*erimum*; *pipa*, *papagaio* ou *pandorga* é mais uma das características da identidade linguística que amalgama língua e sociedade, de tal forma que ignorar essas idiossincrasias sociais é desconhecer parte de nossa riqueza cultural, que se constrói na mediação entre indivíduo e sociedade mediante a linguagem.

Gnerre (1985, p. 5) atesta que "as pessoas falam para serem 'ouvidas', às vezes para serem respeitadas e também para exercer uma influência no ambiente em que realizam os atos linguísticos". Nessa premissa apoia-se uma questão de estilo, a estratégia de interação, que talvez seja a pedra de toque quando se pensam questões de ensino e aprendizagem de língua portuguesa. São tantas as deficiências linguísticas do estudante hodierno que, mesmo ao final da educação básica, ele não tem suporte linguístico suficiente para manifestar-se diante de situações diversas de comunicação, que se sustentam nas variantes sociais, ou seja, na significativa tricotomia identificadora dos usos da linguagem, a saber: (1) a linguagem culta, a de maior prestígio social, empregada pelos falantes mais escolarizados, e que obedece rigorosamente às prescrições da modalidade escrita padrão, consagrada pelos gramáticos e pelos escritores mais renomados; (2) a coloquial, de falantes escolarizados em ambiente familiar e que acata o uso de gírias e pequenas transgressões à dita norma culta e, por fim, (3) a popular, de falantes analfabetos ou de precária instrução escolar. A despeito dessa estratificação, é crescente o número de empresas de jornais, de revistas, que se vale de diferentes usos linguísticos para atingir sua clientela, em nome da diversidade linguística e cultural.

Essas noções de linguagem são, portanto, a matriz do princípio de adequação. Logo, o papel da escola (sobretudo dos professores de língua portuguesa, ainda que não sejam dispensados do uso escorreito os docentes das outras disciplinas) é essencial para tornar viável a noção de registros – *formal, semiformal* e *informal* – sem valorar variantes sociais ou regio-

nais, mas pautada nas situações de comunicação. Simões (2006, p. 62) assevera que "desde cedo o aluno deve ser orientado para a variação dos usos linguísticos e para a necessidade de adequação dos registros"; destarte, o aluno terá condições de fazer escolhas conscientes, ou seja, terá condições de ser um falante profícuo porque conhecedor das variedades linguísticas que se manifestam na sociedade.

2.1.1 - Língua oral e língua escrita: implicações para o ensino

Com base no que Marcuschi (2008, p. 43) afirma, concluímos que as diferenças entre a oralidade e a escrita podem ser analisadas na perspectiva do *uso* e não do *sistema*, em que a língua é vista como construto abstrato e homogêneo. Na prática oral, ao contrário, a língua se apresenta como fenômeno heterogêneo, dinâmico, histórico, social; o uso se manifesta em situações concretas, e aquele só se determina sintática e semanticamente de acordo com as condições de produção, com as situações de interação.

Pensando em possíveis diferenças entre oralidade e escrita, Fávero (2007, p. 74) observa que, enquanto na modalidade oral o falante conta com as vantagens da interação face a face, da entonação, de reformulação (que pode ser promovida tanto pelo falante como pelo seu interlocutor), na modalidade escrita, a interação é separada pela distância espaço-temporal, a pontuação necessita de precisão, a reformulação é solitária. No entanto, é preciso que se tenha em mente que não há superposição de uma modalidade sobre a outra (ainda que possam refletir-se uma na outra), mas situações de uso diferenciadas, com níveis de atenção também diferenciados para que a comunicação, a qualquer tempo e sob quaisquer condições, se efetive sem ruído.

Para a modalidade oral, Preti (2004, p. 14) classifica dois dialetos sociais, um culto e o outro popular (ou de baixa escolaridade); o princípio dessa divisão baseia-se nos graus de escolaridade, pois se espera que na escola o indivíduo tenha contato com as modalidades linguísticas que circulam na sociedade, tendo em vista os diversos papéis sociais que esse indivíduo exerce em sua trajetória social.

Segundo Simões (2008), Eugênio Coseriu nos ensina que:

> (...) há uma língua histórica (que não tem realização concreta) e uma língua funcional (que é diretamente realizada). A histórica constitui um diassistema que engloba as variedades diatópicas (ou geográficas), diastráticas (ou sociais) e diafásicas (ou de registro). A língua funcio-

> nal, no entanto, tem caráter sintópico, sinstrático e sinfásico, pois se adéqua a um evento comunicativo.

o que Evanildo Bechara (2004) sintetizou em *todo falante deve ser poliglota em sua própria língua*. Veja-se o excerto que dá mostras do pensamento do autor de *Lições de Português pela Análise Sintática* (1ª edição em 1961):

> Bechara é o autor da Moderna Gramática Portuguesa (Lucerna), cuja primeira edição é de 1961 e que, até o fim do ano, vai ser atualizada. Embora tenha incorporado novidades dos estudos linguísticos, como as teorias do romeno Eugenio Coseriu e a distinção entre diacronia e sincronia, proposta pelo francês Ferdinand Saussure, a lição da sua gramática é a mesma em mais de 40 anos: um professor não pode se restringir a ensinar a diferença entre sujeito e predicado. Ele tem de ensinar aos alunos os efeitos da consciência desse saber no uso cotidiano da língua. O emprego das habilidades linguísticas, Bechara alerta, transita entre os pólos da liberdade e da opressão. Língua é poder. ("A sabedoria do equilíbrio, por mestre Bechara". *O Estado de S. Paulo* (SP) 6/4/2008[5])

O poliglotismo na língua favorece ao falante culto, sem dúvida. Este (espera-se) está linguisticamente preparado a se apropriar do uso da linguagem de acordo com a *situação de interação*. O falante popular, no entanto, está mais próximo do monolinguismo, uma vez que normalmente ele não dispõe de tantos recursos linguísticos quantos são os papéis sociais que pode ou precisa exercer numa comunidade de fala.

Quando o foco é a escrita, assim como nas situações de fala, percebe-se que o poliglotismo tem relevância tanto nas atividades em que o indivíduo efetivamente produz o seu texto, quanto nas situações em que ele precisa ler – atribuir sentidos – o texto de outro. As condições de produção e o gênero discursivo, portanto, controlam os registros escolhidos pelo falante. Note-se, pois, o vínculo entre oralidade e escrita, uma vez que em determinados gêneros de textos – orais ou escritos – exigir-se-á um nível mais ou menos formal, passando por graus intermediários. Por isso, a literatura linguística que desenvolve considerações acerca da fala & escrita, trata os dois níveis de linguagem como um *continuum* (cf. FAVERO, 2007, p. 75), isto é, língua falada e língua escrita são sistemas complementares que atendem a propósitos e momentos de comunicação diferentes.

Destarte, quanto ao uso da língua, oral ou escrita, o falante popular (ou com pouca ou nenhuma escolarização) fica em desvantagem em relação ao falante dito culto, uma vez que, geralmente, o falante popular (quando alfabetizado) não tem acesso ao mesmo número de textos (atividades discursivas) que o culto. A escola, por sua vez, é o lugar onde o acesso aos diferentes textos que circulam na sociedade pode ser democratizado. Diante dessa constatação

[5] Disponível em http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=7175&sid=593

que parece óbvia, impõe-se uma de nossas questões de pesquisa: *será que a Língua Portuguesa que deve ser ensinada nas escolas é, de fato, apresentada aos alunos?*

Não é novidade que a literatura linguística contemporânea vem apresentando várias possibilidades de aproximação entre as modalidades de língua oral e de língua escrita com implicações para o ensino. Vemos nesse crescente interesse muito mais do que um modismo teórico, mas uma necessidade de mudança de paradigma concernente ao ensino de língua, que supervaloriza a variedade padrão em detrimento das outras, chegando a tratá-las pelo critério de exclusão (aprender o padrão, para suplantar as outras variedades), em vez de tê-la como base. Um dos resultados é, geralmente, a não fluência na variante padrão nem a destreza no uso da língua para se comunicar em diferentes *situações de interação*, o contrário do que se espera de um estudante ao final da educação básica. Não falamos sozinhos quando observamos a escassez de domínio linguístico do estudante hodierno. Simões (2006a) considera que mesmo os alunos de terceiro grau têm escasso domínio do vernáculo. Tomemos as palavras da autora:

> A despeito de todos os esforços técnico-científicos que se documentam em livros e artigos acadêmicos (entre outras fontes), o que se vê é um número preocupante de graduandos sem condições de enfrentar as tarefas de leitura, fichamento, resumo, etc., indispensáveis ao andamento de um curso superior de qualidade. A despeito da baixa solicitação social de produções escritas (predominam os formulários), a escolarização demanda o desenvolvimento gradual da competência redacional ao lado da capacidade de expressão oral. No entanto, o quadro que se vê no alunado contemporâneo é a dupla dificuldade de expressão: oral e escrita.

A dificuldade de lidar com a linguagem é, pois, um problema político-social sobre o qual a sociedade, e mais de imediato a escola, precisa se debruçar. De acordo com Simões (2004), a exploração da riqueza dos usos linguísticos, presentes nos textos que fazem parte do cotidiano do estudante, pode ser um facilitador para que se efetive um ensino significativo de língua, sem estigmatizar uma ou outra variedade linguística, mas propiciando oportunidade de vivenciar na escola — sob a orientação docente — as práticas linguageiras cotidianas. A diferença é que a escola é o lugar oportuno de se padronizarem os usos linguísticos, a fim de promover reflexões que permitam ao estudante apetrechar-se de conhecimentos para que se seja capaz de escolher a variante que lhe for mais conveniente, portanto a mais adequada, nas diversas situações de comunicação. Lembrete: a variedade culta (ou padrão) tem de ser ensinada na escola, pois não há outro lugar ou outra instituição que viabilize o contato sistemático e orientado com a gramática normativa, que é o ponto de partida para a organização da comunicação em nível formal.

2.2 - Língua e cultura

Perscrutar o fenômeno da variação é também abrir espaço para a relação entre língua e cultura, à medida que se descortina o uso da língua nos variados contextos, incorporando novos saberes culturais por meio da *linguagem*, considerada segundo a perspectiva dialógica bakhtiniana, que atribui à inter-relação com os discursos de outrem a natureza heterogênea da linguagem (FLORES *et all.*, 2009). Assim sendo, *as especificidades culturais são expressas no discurso* (CHARAUDEAU, 1989)[6], em outras palavras, na língua em uso.

Com respaldo na obra de Sapir (1921) – na versão traduzida por Mattoso Câmara no ano de 1954 –, admite-se que a relação entre língua e cultura não implica interdependência, uma vez que pode ocorrer o fato de línguas sem qualquer parentesco partilharem de uma só cultura ou ainda uma mesma língua pode circular em ambientes culturais distintos (SAPIR, 1921, p.210). Por outro lado, entender a língua como fato social é reconhecer que ela não pode existir isolada de uma cultura e vice-versa, como um tecido que é moldado do entrelaçamento de linhas.

O resultado da articulação entre língua e cultura não poderia ser outro, senão uma riqueza plural, *multicultural* (SIMÕES, 2004). Em face da dimensão territorial do nosso continente aliada à variabilidade linguística, sabe-se que nem todas as modalidades de língua chegam ao alcance da massa de falantes. Insere-se aqui uma fala de Ana Mae Barbosa - Professora da ECA-USP (Pós-graduação, linha de pesquisa em Arte Educação), muito relevante quanto ao aspecto multicultural e, por conseguinte, inclusivo da educação linguística plural:

> A necessidade de uma educação democrática está sendo reivindicada internacionalmente, nos dias de hoje. Contudo, somente uma educação que fortalece a diversidade cultural pode ser entendida como democrática.
> A multiculturalidade é o denominador comum dos movimentos atuais em direção à democratização da educação em todo o mundo. Os códigos elaborados pelos europeus e pelos norte-americanos brancos não são os únicos válidos, apesar de serem os mais valorizados na escola, por razões fundadas na dependência econômica, que se intensifica com a dependência cultural. A preocupação com o pluralismo cultural, a multiculturalidade, o interculturalismo nos leva necessariamente a considerar e respeitar as diferenças, evitando uma pasteurização homogeneizante na escola.
> Ser um professor multiculturalista é ser um professor que procura questionar os valores e os preconceitos. (Trecho do programa DEBATES no *Salto para o futuro*[7], TVE.)

Reunidas as ideias da abordagem interacionista da língua(gem), a meta da poliglossia interna (cf. SIMÕES; ABREU E OLIVEIRA, 2009) e a proposta de uma educação multicultu-

[6] Ce n'est pas la langue qui témoigne des spécifités culturelles, c'est le discours.
[7] http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/mee/meetxt3.htm

ralista, o que se quer é "desenvolver estratégias que possam, ao mesmo tempo, instruir os sujeitos para a atuação em situações formais (expressão segundo a norma padrão) e orientá-los acerca da pluralidade dialetal da língua portuguesa e de seus usos"(op.cit.).

São latentes, pois, as questões: 1. *É possível aproximar a prática linguageira de um falante de um extremo do país ao falante do outro extremo*? 2. *Se possível, qual a relevância dessa aproximação*? À primeira vista, são questões que não nos parecem perturbadoras. Contudo, na prática, não cremos seja possível respondê-las sem pensar na estrutura de ensino em nossas escolas nos dias de hoje. Sobre esse assunto, Simões (2004, p. 95) assevera:

> A prática linguageira genuína é um fator de preservação cultural e de respeito às instituições que caracterizam uma nação. Entretanto, para que um povo pratique sua língua com propriedade e sem correr riscos de estar 'fora de moda' ou demonstrar alienação quanto aos processos de globalização (no sentido negativo de uniformização), **é indispensável a elaboração de uma política do idioma, por meio da qual as práticas escolares objetivem, além de um domínio efetivo da língua padrão (aquela que garante a intercomunicação a despeito das diferenças socioculturais), o conhecimento das variantes que identificam regiões, grupos sociais, profissões, ofícios, etc.** Diz-se de política idiomática, uma vez que a **tradição escolar muito contribuiu para a consolidação de uma sociedade altamente discriminadora**. A língua dos salões jamais conseguiu chegar ao alcance da massa de falantes, e estes foram historicamente marginalizados pelas práticas linguísticas escolares. (grifos nossos)

Simões (2004) convida-nos, pois, a (re)pensar o corrente debate sobre a língua que se deve ensinar na escola. E, a esse respeito, não temos dúvida; concordamos com a tendência linguística atual de que o aluno tem o direito de ser munido de condições que lhe permitam desenvolver a sua competência discursiva, a qual só se torna acessível com a exploração da potencialidade comunicativa que o falante traz consigo para a escola; essa exploração começa com a prática da língua culta, ao invés da tentativa frustrada de se ensiná-la (POSSENTI, 1997).

Operar com outras modalidades linguísticas não significa torná-las objeto de ensino, ao contrário, o objetivo é o de explorar a variação idiomática do nosso país como riqueza linguístico-cultural, uma marca de identificação do povo brasileiro que, se inacessível, não tem razão de existir. Essa premissa talvez seja um dos caminhos para se pensar a língua(gem) como uma síntese da própria sociedade, onde qualquer falante está longe de ser o ideal, porque a língua é permanentemente dialógica, ou seja, o falante está sempre circulando e fazendo circular marcas próprias e adquirindo outras (BAKHTIN, 1992). Assim, a identidade e a diferença, constituintes da heterogeneidade, são construídas na interação e nos processos de significação que envolvem as práticas linguísticas. Decorre disso a consequente necessidade (visivelmente sociopolítica) de padronização do idioma para que a comunicação ampla entre os falantes seja garantida.

A norma padrão é, pois, basilar no binômio *linguagem* e *sociedade*. No entanto, pensar essa característica da norma padrão pode render alguns aspectos negativos da visão corrente de língua: o sujeito que não domina o *código* é excluído e, como ele é restrito, instaura-se um preconceito linguístico socialmente aceito. Talvez seja a despeito do preconceito, que a tradição escolar de língua ainda dê mais espaço para uma artificialidade linguística, que tanto pode privilegiar apenas a norma padrão como paradigma, como pode abrir espaço para a corrente desvalorização da língua nacional em seu uso culto, quando a linguagem do professor se equipara à do aluno.

Conforme Battisti (2004, p. 81), estudar variação segundo a metodologia laboviana compreende observar os fatores internos – estruturas da língua – e os externos, que compreendem o social. Essa concepção vai ao encontro do que diz Coseriu (1980, p. 112-13), acerca da *língua histórica* – um *diassistema*, por englobar *um conjunto mais ou menos complexo de "dialetos"*, *"níveis" e "estilos de língua"*, caracterizados respectivamente pelas formas determinadas *diatópicas*, *diastráticas* e *diafásicas* – e da *língua funcional*, que se efetiva nos discursos (ou "textos"), de caráter *sintópico*, *sinstrático* e *sinfásico*. Destarte, "todo falante de uma língua histórica domina ativa ou passivamente mais de uma língua funcional" (BECHARA, 2004, p. 38).

A diversidade de línguas funcionais, consequência da língua em uso, acentua a relevância de valorização da língua histórica, essencialmente plurilíngue, que nos leva a pensar o ensino de língua portuguesa pautado na descrição de um padrão (funcional) garantidor da *unidade* na *diversidade*, ao lado da valorização da riqueza linguística imanente na língua em uso. Desse modo, decisões radicais no ensino de língua portuguesa são facilmente desmistificadas quando o uso da língua é levado em consideração, prevendo-se estruturas como *nós vai dançar* ou *as menina vai dançar*, gramaticalmente aceitas porque inteligíveis e porque atende a uma *situação de interação*, sobretudo no âmbito da linguagem oral. Essas variações coexistem ao lado do que a norma prescreve. Ao mesmo tempo, não se admite uma perspectiva de ensino de língua que, em nome do fenômeno da variação linguística, não consolide o ensino pautado na modalidade padrão, tendo em vista o padrão escrito, uma vez que essa é tarefa da escola por ser ela a legítima *instituição pública de ensino*, nos dizeres de Geraldi (1996).

Vem ao texto um excerto de uma conferência de Rosa Virgínia Mattos e Silva (2002):

> O dialecto chamado de prestígio ou **standard** não é mais, portanto, do que um dos «modos de falar» (significado etimológico de dialecto, do grego «dialektos») de uma determinada língua histórica, próprio a um segmento social de um determinado lugar que é pela sociedade em que se insere escolhido como modelo ou norma a ser seguido, em certas instâncias obrigatoriamente seguido, neste caso como uma das múltiplas formas de controle social existentes nas

> sociedades humanas, com o fim político de neutralizar a diversidade natural às sociedades e línguas históricas. ("Diversidade e Unidade: A Aventura Linguística do Português"[8].

Segundo o que diz Mattos e Silva (2002), a língua culta (ou padrão) é um dos modos de falar, um dos falares brasileiros, que é estabelecido por razões políticas, para minimizar a diversidade (e a dificuldade) que caracteriza as línguas históricas. Por isso, Travaglia (2008, p. 41) insiste ser necessário que a escola ceda espaço para a pluralidade de discursos para que se desenvolva a competência comunicativa dos usuários da língua. Assim sendo, a exploração da riqueza dos usos linguísticos presentes nos textos que fazem parte do cotidiano do estudante, pode ser um facilitador para que se efetive uma *aprendizagem significativa* (MOREIRA, 2001) de língua.

Nessa mesma trilha, Simões (2007) defende a ideia de que as experiências linguísticas propiciam ao falante mais do que oportunidade comunicativa, mas também *formas de ver*, *pensar e sentir o mundo*, para que o sujeito encontre significado naquilo que produz e naquilo que recebe. Se a escola é o lugar, por excelência, onde o estudante procura arrumar ou construir a leitura que faz do mundo, não se pode sonegar situações reais de comunicação. Sendo assim, não é truísmo repetir aquilo em que nossos mestres vêm insistindo há anos em seus discursos e práticas: no "uso real da linguagem, em manifestações várias, jornalísticas/literárias, verbais/não verbais, formais/informais", nas palavras de Henriques (2004, p. 56).

Vimos nas letras-de-música uma das possibilidades de se levar para a sala de aula situações de *uso real* da linguagem, um material vasto que documenta diversos usos linguísticos, com possibilidades de exploração de fatos linguístico-expressivos, que configuram a funcionalidade da língua. Ressalte-se, ainda, que a escolha lexical do autor relacionada ao seu propósito comunicativo documenta a cultura de um povo, de uma região, de um período histórico. Todas as riquezas desse vasto material trazem à tona usos linguísticos diversos, reais na vida do estudante e, portanto, fazem sentido para ele.

Cotejando a variação linguística em letras-de-música popular brasileira, Silva (2007, p. 26) debruça-se sobre esse material e, dentre outras vantagens de exploração do gênero textual, a pesquisadora aponta-o como objeto privilegiado de ensino, porque direciona o contato com as modalidades escrita e oral da língua segundo as interfaces que as *situações de interação* exigirem. Segundo Vygotsky (1987 e 2007), o desenvolvimento intelectual das crianças ocorre em função das interações sociais e condições de vida. Precisa-se, pois, apostar nas "aulas

[8] Disponível em cvc.instituto-camoes.pt/hlp/biblioteca/diversidade.pdf .

de português como paradas de sucesso" (SIMÕES, 2006, p. 103) para tornar o estudante mais próximo do seu idioma e oferecer-lhe subsídio "para que ele possa transitar com desenvoltura pelos diversos contextos da vida em sociedade" (SIMÕES, 2006, p. 106).

O empreendimento no trabalho com música na perspectiva da variação linguística e do sociointeracionismo[9], apostando num ensino democrático sem valorar um uso linguístico em detrimento de outro, tem consequências várias, dentre as quais enumeramos: a) o material fonográfico à nossa disposição é extenso, logo, possibilita a interação com diferentes usos linguísticos e gêneros musicais; b) o contato com diversas modalidades de fala contribui para a divulgação da língua nacional; c) o estudante tem a possibilidade de ampliar o domínio da língua como instrumento de interação, possibilitando-lhe destreza nas várias situações de comunicação e d) demonstra a real necessidade de domínio do uso padrão com vistas à eficiência comunicativa num país plural como o nosso, por conseguinte, a inserção do utente no mundo de cultura, uma vez que grande parte dos textos escritos que circulam na sociedade privilegia a variante *culta*.

2.2.1 - Língua e interação: identidade e alteridade

Trabalhar com a língua em uso torna o outro, o coletivo, mais evidente porque se pensa a língua em ação e, por conseguinte, em sujeitos interagindo com e pela linguagem.

Isso implica pensar na dinâmica das transformações, inclusive a da identidade que se estabelece na diferença, a partir da presença do outro na linguagem individual ou a partir dos *papéis sociais* que o sujeito assume na sociedade. O que se quer dizer com isso é que o sujeito está sempre se constituindo linguisticamente, e, à medida que se relaciona com outros, incorpora outros discursos aos seus, num processo interminável, *ad infinitum*. Essas ideias são centrais no pensamento desenvolvido por Bakhtin (1992) e seu círculo, que postulava que *todo enunciado é construído a partir de outro, por isso todo enunciado é dialógico.* Assim, a alteridade se destaca à medida que o falante interage verbalmente – relação *dialógica* – com diferentes grupos ou em diferentes situações de comunicação, fundamental para entender a concepção de interação.

[9] Vygotsky atribuía um papel preponderante às relações sociais nesse processo, tanto que a corrente pedagógica que se originou de seu pensamento é chamada de socioconstrutivismo ou sociointeracionismo. Ver http://revistaescola.abril.com.br/historia/pratica-pedagogica/lev-vygotsky-teorico-423354.shtml

Paviani (2004, p. 90) observa que "um falante tende a se descobrir quando percebe a alteridade", e que "a diferença que passa a ser um elemento indicador ou um ponto de referência para uma identidade linguística pressupõe a existência do outro, dos outros, das interações sociais". Nesse sentido, o falante vivencia e sente a língua na sua diversidade, social e cultural, em consequência, atua como agente de transformação da sociedade, uma vez que se dispõe a receber e compreender o mundo, a linguagem do outro, ao mesmo tempo em que visa à afirmação de sua própria identidade sociocultural.

Sapir (1921, p. 165) observa que "a língua não existe isolada de uma cultura, isto é, de um conjunto socialmente herdado de práticas e crenças que determinam a trama de nossas vidas". Portanto, por intermédio da cultura, podemos nos conhecer, conhecer o outro e interpretar o mundo em que vivemos, porque a cultura interage de tal forma com a língua a ponto de tornar-se ícone da identidade das pessoas refletidas nos usos que elas fazem da linguagem.

Observemos um fato curioso registrado por Possenti (2008, p. 266-267):

> Um professor paulista dá um curso no Maranhão e pretende estabelecer com seus alunos uma relação informal. Para isso, dentre outras estratégias, trata-os por "você". Às tantas, um dos alunos decide informá-lo de que o curso agrada, com o problema, no entanto, de que o professor mantém distância excessiva em relação aos alunos, por tratá-los exatamente por "você". É que no Maranhão, contrariamente ao que ocorre em São Paulo, "você" é uma forma de tratamento mais formal, e o efeito de "distanciamento" se produziu inequivocamente.

Com o excerto, elucida-se a natureza heterogênea do discurso, em que se imprimem marcas linguístico-culturais, tendo em vista as variadas relações de sentido instauradas na situação de interação que, nos dizeres de Brait (1993, p. 194), "é um fenômeno sociocultural, com características linguísticas e discursivas passíveis de serem observadas, descritas, analisadas e interpretadas". Dito de outro modo, marcas linguísticas servem de pistas que permitem o reconhecimento da intenção comunicativa do enunciador, das condições de produção, da representatividade sociocultural, da relação eu-outro no discurso, enfim, do papel ou do posicionamento do sujeito na construção de sentidos.

Assim sendo, faz-se mister a viabilidade de uma proposta de ensino de língua portuguesa baseada no princípio da dinâmica imanente ao sistema linguístico, tendo em vista a importância de conhecimento das variedades sociais, em detrimento dos papéis sociais que o sujeito representa de acordo com a situação de interação.

No artigo "Alteridades individuais: o outro no/do texto", Simões e García (2008) defendem que "a alteridade é condição da existência do discurso", este definido como "a expressão de ideias e ideais sobre dado tema". Nesses termos, à medida que o sujeito constrói o seu

projeto de dizer, ele vai se construindo discursivamente. Segundo essa leitura, a alteridade não é observada somente como qualidade que é do outro, mas também "poderá ser observada objetivamente segundo as escolhas da variedade linguística (poliglossia interna), do jargão, do léxico e da organização sintático-semântica" (*id.,ib*.) que o falante faz segundo os efeitos de sentido que projeta/pode projetar seu enunciado. Desse modo, as escolhas linguísticas representam o sujeito (o lugar de onde ele fala, para quem, com que propósito, em que situação), entendendo sujeito como ser social e histórico, de acordo com a visão bakhtiniana, situado em um contexto enunciativo, ou seja, considerada uma situação concreta de língua, em que circulam posições avaliativas de sujeitos do discurso e, nesse processo ininterrupto, os sentidos se renovam, sempre.

Assim, o painel da riqueza linguística se forma como consequência da natureza dinâmica e funcional da linguagem, uma vez que, dependendo da situação de comunicação, uma mesma pessoa pode usar diferentes variedades de uma língua histórica, de modo a adequar suas escolhas à situação de interação.

2.3 - Variação e Estilística no percurso da escolha

Confrontando o principal ponto de partida nas pesquisas do precursor da Estilística moderna – Charles Bally – com o da Sociolinguística, também moderna – Willian Labov –, deparamos com a *langue*; logo, em comum, consideram a língua em suas realizações com toda a sua heterogeneidade. Possenti (2008) propõe um cotejo entre essas duas teorias, respaldando-se na concepção de Labov sobre o estilo e a variação. Segundo Possenti (2008, p. 262), "a vantagem de Labov é que para ele há estilo sempre, e não apenas quando o falante se distancia do vernáculo (o que seria o seu desvio)."

Aproximar traços comuns da Sociolinguística e da Estilística, inegavelmente, traz à cena a faceta social e expressiva da linguagem, que se entrelaçam e se confundem tanto na situação comunicativa quanto na diversidade linguística.

Estamos cônscios de que, ao lado dos fatores linguísticos e socioculturais imbricados no uso/escolha das variantes, concorre a expressividade. Os usos linguísticos podem ser premeditados quando o falante, numa dada situação de comunicação, tem condições de fazer escolhas, "a alma do estilo", nas palavras do mestre Gladstone C. de Mello (1976, p. 23).

Detendo-se nas noções de *escolha* e de *atenção,* Possenti (2008, p. 262-63) afirma ser a primeira constitutiva do estilo e a segunda se acopla a uma modalidade, pelo menos de intenção, a uma escolha consciente, revelada tanto na seleção de uma variante quanto nos recursos de entonação. Nesse sentido, a noção de escolha associa-se à de atenção, uma vez que, segundo parâmetros labovianos, não há uma uniformidade na linguagem.

À situação comunicativa subjaz, pois, a intenção do enunciador. Em geral, quando interagimos com o outro, regulamos estilisticamente o que falamos ou escrevemos, a fim de garantir a clareza. E é graças à variabilidade de recursos constitutiva da língua – desde os graus de formalidade e informalidade até os critérios de colocação, regência, paralelismo, dentre outros – que essa ação pode ser controlada.

A escolha, então, apresenta nuanças limitadas, conforme ensina Cressot (1980, p.14), pela necessidade de nos fazermos compreender, pelos fatores sociais e por imposições gramaticais, resultando no princípio da legibilidade. Em outras palavras, há uma síntese entre as escolhas lexicais, morfológicas, sintáticas etc. para deixar explícito aquilo que se tenciona dizer e aquelas que são buriladas pelo fato estético, para causar "efeitos impressivo-expressivos" nos dizeres de Melo (1976), alcançados pelo desvio, aquele que é intencional (cf. MONTEIRO, 1991), da forma padrão. Esta última resulta numa obra-prima do artífice da palavra. "Procurando exprimir a sua paisagem interior, as suas 'vivências', luta o escritor por obter a palavra, ao mesmo tempo expressiva e comunicativa, pugna por que a expressividade da *parole* se incorpore na comunicabilidade da *langue*", como sintetiza Galvão (1979, p. 16). As palavras de Galvão (id.) reforçam a assertiva de que optar por considerar apenas a natureza expressiva da língua seria empobrecê-la, uma vez que ela é produto de uma relação simbiótica entre fato linguístico e fato estético (cf. PEREIRA, in VALENTE, 2002, p. 220).

Caso se tencione olhar o texto-objeto tendo em vista o fenômeno da variação, é inevitável o foco no que habitualmente (e equivocadamente) é visto como dicotomia entre as formas padrão (ou culta) e não padrão, sobretudo no âmbito da leitura escolar que se costuma fazer da língua. Numa visão funcional de língua, em que o uso é o cerne da linguagem, essa dicotomia se desfaz.

É, pois, indubitável que a variabilidade de recursos constitutiva da língua resulta, dentre outros fatores, da diversidade linguística que a compõe. O contato, que é necessário, com essa diversidade propicia ao falante maior experiência de natureza não só linguística, mas também social e cultural. O resultado é o de uma formação cidadã, consciente de que as diferentes manifestações linguísticas são consequências da língua em uso que, a seu turno, identifica

sujeitos distintos, os quais constituem uma comunidade linguística. Ampliar o conhecimento da variedade idiomática significa, igualmente, ampliar o domínio da variedade padrão.

3 - NA TRILHA DO LÉXICO

> *O léxico é o repositório do saber linguístico e é ainda a janela através da qual um povo vê o mundo. Um saber partilhado que apenas existe na consciência dos falantes de uma comunidade.*
> (Mário Vilela, 1994, p. 6)

Com Vilela (1994), entendemos que o léxico de uma língua é o que ela tem de mais peculiar no que se refere à riqueza linguístico-cultural e, para além dessa característica, o léxico materializa a nossa maneira de ver-estar o/no mundo. Com o léxico, estabelecemos relações partindo de um número limitado de regras, fonemas e formas linguísticas, chegando a um processo criativo e produtivo que tende ao infinito.

Discursivamente, nossos usos linguísticos são determinados, em primeiro lugar, pelo conhecimento acumulado que temos do léxico, uma vez que a competência discursiva implica, necessariamente, a competência lexical. Em segundo lugar, agregam-se a esses usos marcas sociais, históricas, culturais determinadas pelos membros de uma comunidade linguística, e que atuam diretamente no sentido das unidades lexicais que produzimos (GIL, 2006, p.402). Portanto, as unidades lexicais que construímos ou reproduzimos revelam significações, nas quais se manifestam conteúdos socioculturais que ancoram a construção de sentido no texto.

Além disso, dependendo do contexto de uso, a palavra pode ser carregada de plurissignificações, que vale a pena contemplar, como nos sugeriu Drummond (2003, p.247) n'*A procura da poesia*:

> Chega mais perto e contempla as palavras.
> Cada uma
> tem mil faces secretas sob a face neutra
> e te pergunta, sem interesse pela resposta,
> pobre ou terrível, que lhe deres:
> Trouxeste a chave?

Carlos Drummond de Andrade incita-nos a investigar a face múltipla das palavras que têm muito mais a indicar, a significar, a desencadear, do que um mero estado de latência. Assim, palavras são criadas e recriadas, ao ponto de uma só palavra tornar-se multifacetada. Conforme Ullmann (1967, p. 248), "as palavras nunca são completamente homogêneas: mesmo as mais simples e as mais monolíticas têm um certo número de facetas diferentes que dependem do contexto e da situação em que são usadas".

Tanto o viés poético de Carlos Drummond de Andrade quanto o teórico de Stephen Ullmann corroboram a ideia de que não é possível predeterminar uma semântica – significação – para a língua. Minimamente, como têm postulado os estudos linguístico-discursivos, há que se considerar o processo interacional da palavra, implicando necessidade de destreza no uso pelo sujeito, a fim de atender os propósitos de uma situação comunicativa ou de um gênero discursivo.

3.1 - Percurso semântico

Ao visitar os manuais de Semântica, dentre as definições mais comuns encontradas para esse plano linguístico, uma delas pode ser chamada de clássica, *o estudo da significação das palavras*. Contudo, as definições nem sempre são consensuais, variando o entendimento do que pode ser o objeto da Semântica que, como registram Geraldi e Ilari (2006, p. 6), "é um domínio de investigação de limites movediços".

Marques (2003) compactua com essa ideia e registra, na parte introdutória de *Iniciação à Semântica*, que a falta de consenso em relação à delimitação do objeto de investigação da Semântica talvez seja o motor que impulsiona diversas tendências teóricas em torno dessa ciência linguística. De modo geral, há as que focam primariamente as análises no campo das formas linguísticas, com base na concepção dual de signo proposta por Saussure, significante e significado, situando as análises nos eixos sintagmático e paradigmático. Em contrapartida, há outras que mais recentemente têm se interessado pelos aspectos da competência comunicativa, no nível discursivo/cognitivo considerando-se o fato *extralinguístico*, o pragmático.

Os apontamentos feitos por esses linguistas, dentre outros importantes representantes dos estudos semânticos no Brasil, são garantia de que investir em um estudo de abordagem semântica dificulta qualquer tentativa de unilateralidade. Outro aspecto a considerar, a partir do contato com os trabalhos desses autores (Marques, 2003; Geraldi & Ilari, 2006), é a aproximação entre os dois focos de análise – o que privilegia a forma e o que considera o *não linguístico* – como reforço de que a semântica abrange o fato linguístico ancorado na função discursiva que as palavras desempenham no texto.

Sem dúvida, essas considerações deixam o pesquisador à vontade para reconhecer na Semântica um campo de investigação rico e a que vale a pena adentrar, se se tenciona desen-

volver um trabalho com textos em que a linguagem utilizada tende à exploração de recursos plurissignificativos, que subjazem na penumbra da significação "convencional" da palavra.

Nos domínios dos estudos semânticos contemplados na obra de Ullmann (1967) e comentada por Marques (2003), sustenta-se a investigação dos itens léxicos presentes nas letras-de-música, que funcionam como elementos representativos dos aspectos socioculturais de um povo. Voltar-nos-emos para os temas mais tradicionais tratados no âmbito da semântica léxica como a sinonímia, a polissemia (nela inscritas o fenômeno da ambiguidade e os processos metafóricos), antonímia, homonímia e campos semânticos, com o objetivo de analisar as relações de sentido entre palavras no texto.

Ullmann (1967) considera os fenômenos semânticos – sinonímia, antonímia, polissemia e homonímia – como resultados de mudanças ou alterações de significados associados a um mesmo nome em função do uso tanto como propósito comunicativo numa situação de linguagem que tende à objetividade, quanto do uso como recurso estilístico, em que o artífice da palavra joga com as significações. O estudioso lembra Wittgenstein para reforçar a importância de se considerar o uso no processo de significação. Conforme as ideias do filósofo do Círculo de Viena, "o significado de uma palavra é o seu uso" (*apud* ULLMANN, p. 132).

Em um estudo fundamentado pela variação linguística, fenômenos semânticos, sobretudo a polissemia, são observados não só do ponto de vista da flexibilidade da língua, mas também como um importante fator de economia linguística.

Consideramos que as possibilidades de significação, preveem o estabelecimento de relações de sentido (semânticas) a partir das marcas linguísticas e das pistas discursivas que deflagram os *efeitos de sentido*[10] possíveis ao texto. Assim, os efeitos de sentido são subjacentes à escolha e à combinação das palavras em um texto, com um propósito comunicativo. A esse respeito, veja-se o que diz Possenti (2004, p. 172):

> (...) o sentido é um efeito de sentido porque resulta de uma enunciação (e não, simplesmente, dos signos, das palavras, dos enunciados, ou seja, da língua). O sentido não é apenas a contraparte do significante; ele é um efeito do aparecimento do significante em condições dadas. (...) não é puramente um efeito do significante, mas um efeito da enunciação do significante em situações históricas mais ou menos precisas. Nesta formulação, o papel da enunciação é de fato mais relevante do que o papel do significante.

[10] Conforme o verbete que consta no *Dicionário de Análise do Discurso*, de Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2004, p.179), "a noção de *efeitos de sentido* está ligada à noção de discurso, embora seja definidada diferentemente conforme a teoria em que se inscreva." Segundo os autores, "Guillaume foi o primeiro a propor a distinção entre o **sentido** ligado às unidades mínimas formais que têm uma significação (morfema) e os **efeitos de sentido** relativos à infinita variedade de valores de que se podem revestir essas unidades no discurso, em função do contexto em que elas se inscrevem (Guillaume, 1964)".

Fica claro que não há um sentido único, que corresponda literalmente ao que o enunciador formula em um momento de enunciação ou ao que se registra no dicionário. Palavras e discursos podem ser recriados à medida que se alterna a situação comunicativa ou o gênero discursivo.

Ampliamos, pois, nosso arcabouço teórico para a abordagem dos fatos semânticos, considerando-se a proposta sócio-cognitiva de Marcuschi (2004), que discute a necessidade de, numa abordagem semântica, sempre cotejar a relação do significado do item lexical (vocábulo) e do texto ao sentido como processo instável, que se constrói e se reconstrói com a ampliação de sentido do referente, por força das necessidades comunicativas.

Marcuschi (2004, p. 265) aposta numa relação não convencional ou, nas palavras do autor, numa *relação como ação* (grifo do autor), em que não se fixa uma estabilidade entre *palavra* e *coisa*; ao contrário, há uma espécie de instabilidade negociada nas atividades sócio-interativas. Assim é que se torna possível, por exemplo, ver a diversidade de opiniões, se sairmos às ruas para saber o que as pessoas acham do presidente Lula: uns poderão dizer que ele é um *herói* da nação; outros, que ele é um "lobo em pele de cordeiro", um farsante. Essas opiniões, contudo, não são fixas, podendo variar entre os mesmos opinantes, em diferentes momentos sócio-interativos.

Com base nesse pensamento, vemos a representatividade sociocultural não como característica que seja necessariamente fixa ou estável, mas que acompanha as alterações e mudanças por que passa o processo de significação na língua, sem perder o valor representativo-simbólico de um momento histórico.

Para ilustrar o que estamos dizendo, podemos pensar sumariamente nos processos de (re)significação que vão se constituindo com a exploração de trechos da música *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, a qual tornou-se o hino de uma recente campanha do Governo Federal divulgada na mídia televisiva no final de 2005, sobretudo nos canais Globo e TVE, acerca do Programa Universidade Para Todos (PROUNI) tratando das bolsas de estudo para jovens carentes em universidades particulares. Eis o trecho da canção:

> Caminhando e cantando e seguindo a canção
> Somos todos iguais, braços dados ou não
> Nas escolas, nas ruas, campos, construções
> Caminhando e cantando e seguindo a canção
> Vem, vamos embora que esperar não é saber
> Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

É de nosso conhecimento que, quando composta, em 1968, *Pra não dizer que não falei das flores* foi um dos maiores hinos de resistência contra a ditadura militar, que se instaurara no país em 1964. Música que obteve segundo lugar no Festival Internacional da Canção de 1968 e, depois disso, teve sua execução proibida durante anos, pela ditadura militar brasileira. No contexto da propaganda atual, o objetivo do Governo Federal foi o de apresentar os benefícios do programa *Universidade Para Todos*, no contexto da política de ações afirmativas[11]. Assim sendo, veem-se duas interpretações semanticamente polares: a primeira (década de 60) era uma ameaça ao governo de então; a segunda (dias atuais) torna-se um índice de que o governo estaria atendendo as reivindicações do povo.

Desse modo, os sentidos são atualizados na língua, como um processo que se constitui no percurso discursivo das palavras e expressões no texto. As palavras, nesse processo, assumem uma função representativo-discursiva, que é dinâmica, portanto, carreia sentidos que só têm suas especificidades apreendidas à medida que são contextualizadas discursivamente.

Nessa perspectiva, o significado assume matizes sociais, culturais e históricas variando de sujeito para sujeito, do momento da enunciação, em detrimento das particularidades de conhecimento ou de experiência que cada utente da língua tem dela. Por isso, o sujeito está sempre se constituindo linguisticamente e, por conseguinte, procurando adequar suas práticas linguístico-discursivas às situações de interação. Isso é possível tendo em vista que os elementos linguísticos e os processos semânticos norteiam a produção de sentidos, em que cada enunciado é um elo – ideia-base na definição de dialogismo por Bakhtin (2003, p. 272) –, todos interagindo na cadeia discursiva, cabendo ao enunciatário fazer as correlações necessárias de modo a perquirir um sentido possível para o texto que lê, no sentido mais amplo do termo *leitura*. Conforme o pensamento de Marcuschi (2002, p. 47),

> A maneira como nós dizemos as coisas aos outros é decorrência de nossa atuação linguística *sobre* o mundo com a língua, de nossa inserção sócio-cognitiva no mundo e de componentes culturais e conhecimentos diversos. (...) O mundo é um contínuo de sensações e a realidade empírica não tem um contorno imediatamente apreensível. (grifo do autor).

Assim sendo, as coisas não são apenas etiquetadas, elas simbolizam e mantêm uma relação de ação entre elas e o sujeito que produz significado, tendo em vista não só os objetos de mundo (os dados de uma realidade objetiva), mas também o modo como operamos com o léxico para produzir sentidos. Nesse sentido, forma e função de fatos linguísticos mantêm

[11] Não é nosso objetivo discutir as estratégias político-econômicas inerentes a esse projeto implementado pelo Governo Federal. O comentário é apenas uma ilustração da dinâmica léxica em relação à contextualização dos itens léxicos.

uma correlação que vai da organização estrutural de um texto, da escolha e combinação dos itens léxicos, ao alcance do semântico-discursivo que se efetiva no uso da língua.

3.2 – Implicações estilísticas no processo de evolução do significado

Neste item trataremos da escolha como um dos fatores fundamentais ao processo de evolução semântica das palavras no uso da língua. Mattoso Câmara (2004, p. 24) ressalta que "todos os valores expressivos que se acham em potencial numa língua se podem realizar nas mais variadas circunstâncias da atividade linguística". Assim sendo, admite-se a imanência da expressividade às escolhas que o enunciador faz com objetivos que podem variar de acordo com a intenção comunicativa: ora a de persuadir ou de convencer, ora a de transmitir conteúdos informativos, apelativos ou afetivos, considerando-se o resultado que se almeja numa dada situação de interação.

Como vimos observando em nossas leituras e experimentando em nossas análises, o processo de alterações semântico-discursivas, influenciado pela escolha, gera fontes incessantes de novas significações, de ampliação dos referentes, isto é, da *semiose ilimitada*. De maneira geral, pode-se dizer que as implicações da escolha no uso da língua são sempre atreladas à questão da produção de sentidos, numa tentativa de equilibrar restrições e escolhas linguísticas adequadas à situação de interação.

A escolha, portanto, também é uma das maneiras de o estilo se manifestar no texto, uma vez que os usos linguísticos podem ser premeditados quando o falante, numa dada situação de comunicação, tem condições de fazer escolhas.

Nesse sentido, como demonstra Marcuschi (2004, p. 268), "a linguagem não tem uma semântica imanente, mas ela é um sistema de símbolos indeterminados em vários níveis (sintático, semântico, morfológico e pragmático)", ou seja, a semântica da língua vai se construindo no uso contínuo.

Ullmann (1967, p. 385 e seguintes) lembra que o significado é, de todos os elementos linguísticos, o que menos resiste à *mudança semântica*, fenômeno que trata da possibilidade de uma palavra adquirir um sem-número de novos sentidos sem, necessariamente, perder o seu significado original. Ressalte-se que, conforme o autor aponta, a *estrutura do vocabulário* é o principal fator de mudança semântica visto como "um agregado frouxo" de um número infinito de unidades, em contraposição ao sistema fonológico e gramatical de uma língua,

constituído por um número limitado de elementos. Em consequência, o léxico (vocabulário, nos termos de Ullmann) é muito mais instável, facilitando a entrada de palavras ou significados novos com maior liberdade e, na mesma proporção, os já existentes na língua podem cair em desuso (cf. ULLMANN, p. 390).

A volatilidade do léxico registrada por Ullmann não acontece por mero capricho dos usuários das línguas, senão porque os usos se renovam ou termos antigos desaparecem em função da forma como os falantes operam com o léxico para produzir sentido. A escolha é, pois, um fator primordial nesse processo de produção de sentido, de maneira que os usos linguísticos, o gênero textual ou as modalidades de uso da língua podem produzir efeitos de sentido diversos, deixando implícita ou, por vezes, explícita a intenção do enunciador.

3.3 - Perspectiva semântico-semiótica

Ao propor um estudo em que se intenta perquirir itens léxicos tendo em vista a dinâmica dos usos linguísticos e o processo criativo da linguagem, Simões (2009, p. 59-60) sustenta que,

> No âmbito linguístico, as unidades lexicais tomadas como objeto de uma investigação relativa à forma e ao conteúdo fazem emergir valores de natureza semiótica e semântica. Esta vai cuidar das significações construídas e correntes no universo de um sistema linguístico; aquela vai tratar do processo de produção de sentido a partir da análise das funções-valores que os signos eleitos pelo produtor do texto adquirem na trama textual.

Com Simões (2009), defendemos a síntese entre Semântica e Semiótica na sustentação de uma investigação dos itens léxicos emergentes no texto, com o fim de observar-lhes o movimento semântico atrelado à semiose, ou seja, ter em vista o potencial significativo das unidades lexicais (plano semântico) como passo para se alcançar o processo de significação o qual evolui discursivamente a partir das relações intersígnicas (plano semiótico).

Com a inter-relação semântico-semiótica apreende-se globalmente o processo de construção de sentido de um texto. Para investir nesse plano de análise, partimos do levantamento dos campos semânticos das palavras para observar-lhes o potencial icônico na trama textual em que se inserem.

O potencial icônico decorre do significado veiculado pelo *signo,* a partir das relações entre representâmen (que funciona como signo para quem o percebe) e objeto imediato, algo como o referente de Ogden & Richards (1960). Na Semiótica de Peirce, o signo, segundo sua relação com o objeto, divide-se em três dimensões, a saber, *ícone*, *índice* e *símbolo*.

Na definição peirceana, o *ícone* representa o objeto em função das qualidades que este possui, quer o objeto tenha existência real ou não. Logo, para apreendê-lo, o leitor (ou intérprete) deve atentar às semelhanças ou isomorfias entre o referente e o modo como ele é retratado.

Quando tratamos do *índice*, o que está em evidência é a relação de contiguidade do signo, que conduz à percepção do objeto. Ou seja, o índice é um signo que atrai a atenção para o objeto como se apontasse para ele, sem necessariamente descrevê-lo. Por isso dizer-se que o índice está para o objeto mesmo que este não seja notado. Assim: mesmo que ninguém perceba uma fumaça ao norte denotando que há um incêndio naquele local, ela não deixa de indicar o fogo em ação.

O *símbolo*, por sua vez, existe por força de uma lei ou convenção. Ele é posto no lugar do objeto para representá-lo ou denotá-lo, não para indicá-lo. Por isso, o símbolo é pura abstração, como afirma Nöth (2008, p. 85).

Essas categorias sígnicas, conjuntamente, é que vão costurando o tecido do texto e, conforme explica Simões (2009, p. 60), estimulam a imaginação do leitor a produzir imagens que se conectam a um sentido emergente da estrutura textual que encaminha o processo de produção de significados (a semiose).

3.4 – A motivação na língua: aspectos de iconicidade e indexicalidade

Para iniciar o assunto sobre a motivação das palavras na língua, cumpre lembrar o debate em torno da natureza arbitrária do signo linguístico, que se tornou mais familiarizado entre nós depois que essa tese foi defendida por Saussure, como Ullmann (1967, p. 164-165) resume:

> Entre os linguistas modernos, Saussure foi quem mais deu relevo àquilo que chamou "l'arbitraire du signe", o caráter convencional das nossas palavras, no qual ele viu um dos princípios básicos da língua. Compreendeu que havia algumas exceções a este princípio, mas desprezou-as por serem pouco importantes.

É, pois, truísmo repetir o que vários estudos resultantes desses debates vêm apresentando não só em relação à arbitrariedade, mas também em relação à motivação como princípios imanentes às línguas. Como registra o próprio Ullmann (p. 165), os idiomas em geral contêm certas palavras arbitrárias e opacas, sem nenhuma relação entre som e sentido, e outras que, pelo menos em certo grau, apontam aspectos de motivação ou transparência, que podem ser de natureza fonética, morfológica e semântica.

Marques (2003, p. 60) sintetiza bem o pensamento de Ullmann em relação à arbitrariedade em oposição à transparência das palavras:

> A convencionalidade intrínseca ao signo é reafirmada: porque o signo é arbitrário, modificam-se, ao longo do tempo, os nomes que se associam a determinados sentidos, e os sentidos de muitos nomes sofrem alterações; (...)
> As palavras transparentes caracterizam-se pela possibilidade de estabelecerem vínculos de associação ou motivação, sonora, morfológica, semântica, entre os signos e as coisas por eles referidas, isto é entre o nome (significante, imagem acústica ou sonora) e o sentido (conceito, imagem mental) que evoca, ou entre o signo e seu referente (coisa, elemento da realidade objetiva ou subjetiva).

Segundo essa leitura, para que se reconheça a onomatopeia como um signo motivado, por exemplo, a condição indispensável é a estreita relação entre som e sentido. Além disso, é necessário certo grau de sensibilidade para que a tentativa de reprodução de um som seja entendida como uma imitação. Sabe-se, contudo, que as criações onomatopaicas são convencionais em cada língua (pois se formam a partir de seus sons-tipo ou fonemas), mas o caráter imitativo é que faz delas signos motivados em qualquer língua.

Da mesma maneira, em nomes como *beija-flor*, a motivação morfológica e a semântica (que ocorre por associação) parecem indissociáveis, uma vez que os morfemas que compõem esse vocábulo deixam transparecer o seu significado. Há que se lembrar de motivações sonoras como em *bem-te-vi*, *tô fraco* (galinha d'Angola, capote, saqué etc.). Em ambos os casos, a designação "imita" a voz do animal, assim como o tique-taque descreve o som do relógio em mais de uma língua: tic tac (ing.; esp.; fr.); ticktock (it.); ticktack (al.) etc.

As expressões figurativas em que há transferência de sentido na nomeação de um referente a partir de outro já existente, como é o caso das metáforas e das metonímias, também são foco de atenção de Ullmann no capítulo em que ele trata da motivação das palavras.

Os estudos sobre motivação na linguística derivam, portanto, do reconhecimento do *ícone* como o signo motivado, segundo as ideias da semiótica de Peirce (2005), aquele que guarda relação de semelhança com o objeto.

Diferente de Saussure, que tratava o signo linguístico a partir de uma divisão binária, sem relação com o referente, Peirce sugere uma classificação triádica para o signo – *ícone* (que se aproxima do objeto por conta das relações de qualidade, causais ou de semelhança) *índice* (aponta para o objeto e nasce da relação de causa e efeito, de contiguidade) e *símbolo* (convencional por natureza) – em que a referência é parte integrante do processo de semiose, ou seja, da transformação do objeto em signo.

Nöth (2008, p. 80) reforça que a relação de semelhança com o objeto só é estabelecida do ponto de vista do intérprete do signo icônico, isto é, os signos icônicos figuram – mediados pelos potenciais *imagético* (cuja semelhança entre signo e objeto centra-se na aparência), *diagramático* (observando-se a estrutura interna das frases como diagramas porque apresentam semelhanças nas relações entre elas) e *metafórico* (estabelecimento de relações por similaridade ou por comparação, a partir do significado) – valores expressivos, presentificadores ou representativos, resultando em outros signos que traduzem o significado do primeiro.

O índice, por sua vez, é um signo que se refere ao objeto que denota e, por conseguinte, é afetado e modificado por ele (PEIRCE, 2005, p. 52). Subjacente a essa característica, os estudos sobre a indexicalidade dos signos não são restritos à semiótica peirceana. A indexicalidade está também relacionada à *Dêixis*, palavra que vem do grego "apontar", "direcionar", e à *referenciação*, uma *atividade discursiva* que envolve estratégias de construção e reconstrução do referente, em função do sentido que o sujeito pretende em interação com outros sujeitos (cf. KOCH e ELIAS, 2006, p. 124).

Na sua teoria semiótica de extração peirceana aplicada ao verbal, Simões (2007a, p. 18-19 – em *Iconicidade e Verossimilhança*) sugere considerar os graus de transparência ou de opacidade das palavras como ícones e índices respectivamente para, mediante a incidência desses tipos sígnicos emergentes na trama textual, apontar o texto como mais ou menos icônico (quanto mais poético o texto, maior é a possibilidade de vislumbrar os seus efeitos significativos). Com isso, refina-se o sentido do texto.

Em outra obra, na qual descreve sua matriz semiótica, Simões (2009, p. 75-76) salienta que a iconicidade, como representativa de usos e costumes diversos, na trama textual pode ser observada a partir da seleção e da combinação vocabular. Desse nível de análise, trata a *iconicidade diagramática sintagmática*, que parte da organização interna do texto (mecanismos coesivos, gramática do texto e combinação dos itens léxicos) para se chegar às funções e aos valores do signo – *icônico*, *indicial* e *simbólico* – como qualidade sensível ou plástica do texto.

Acompanhemos o que diz Simões (id., p. 87) acerca do projeto icônico do texto, a partir da organização do vocabulário como pista icônica:

> Para nós, o vocabulário ativado no texto (emergente do paradigmático para o sintagmático) organiza-se em pistas icônicas (representativas, fundadas na similaridade, de fundo analógico) e indiciais (indutoras, fundadas na contiguidade, consecutivas). Explicamos a estruturação sintática como o arranjo das peças icônicas e indiciais de cuja combinação formar-se-ão as imagens semântico-pragmáticas que subsidiarão a leitura e a compreensão.

Entendemos com Simões que a análise da porção léxica e da organização sintática do texto como peça icônico-indicial, conduz-nos a um caminho seguro de interpretação dos fatos semântico-semióticos que norteiam o sentido do texto, uma vez que se parte da compreensão do significado (objeto da semântica) para se chegar à produção de sentidos ou semiose (objeto da semiótica).

Como lidamos, nesta pesquisa, com letras-de-música, textos não literários a princípio, mas que apresentam potenciais de literariedade, impossível não saltar aos olhos a força icônica das palavras.

3.5 – Seleção vocabular e iconicidade isotópica

No plano de análise que propusemos ao nosso trabalho, outro aspecto a considerar é a *seleção vocabular*, cujo mote é o viés semântico (na composição de campos lexicais ou campos semânticos) e o semiótico (na persecução dos valores icônicos ou expressivos e os indiciais ou impressivos (cf. SIMÕES; MARTINS, 2003). O plano semiótico conduz nossa forma de identificação dos ícones vocabulares (composição de campos semânticos ou campos léxicos), possibilitada pela seleção de palavras ou expressões que funcionem como trilha temática que conduza à formação de sentidos.

Para referendar nossa proposta, baseamo-nos em Simões (2009, p. 89), que aponta a *iconicidade isotópica* como um plano de análise que atende a tais demandas:

> No plano de análise de textos em geral, a iconicidade isotópica se faz no rastreamento de palavras e expressões que possam sustentar esse ou aquele tema. A garantia de recortes isotópicos propostos para esse ou aquele texto se assenta exatamente na possibilidade de identificação de itens léxicos (palavras ou expressões) que constituam campos lexicais ou campos semânticos que ratifiquem a opção temática proposta.

Quando se trabalha com a organização de campos semânticos, as palavras são organizadas por famílias ideológicas, associadas às outras de acordo com os traços de significação

que elas têm em comum (cf. CÂMARA, 2004a). Os traços de significação envolvem tanto as relações textuais (na estrutura sintagmática) como as relações de sentido que são possíveis de se estabelecerem entre as palavras no texto. Assim, organizamos as palavras que se associam a amor, a religião, a política, etc. seguindo-se a estrutura de grupos temáticos. Os campos lexicais[12], por sua vez, são organizados por famílias etimológicas, resultantes dos processos de derivação e de composição (*id.*).

O levantamento vocabular amplia as nossas possibilidades de observar, no material de análise, as perspectivas e os valores socioculturais que acompanham a dinâmica da língua. Isso é possível de verificar na significação ou na criação de determinados referentes que se ampliam, ou perdem o valor na língua, dependendo das necessidades comunicativas. Tomemos, por exemplo, a palavra *embarcar*, cuja significação não se restringe mais a uma embarcação como referente. Afinal, *embarca-se* num ônibus, num trem, num avião (HOUAISS, 2001, s.u.) ou "na onda de alguém" (gíria).

Nessa perspectiva de análise, ver-se-á que a semiose é ilimitada não porque toda e qualquer leitura seja pertinente a um texto, mas porque há nesse texto um grupo de palavras ou expressões que respaldam esta ou aquela leitura, cujo produto final depende do interpretante, da cognição produzida na mente, em termos peirceanos. Em outras palavras, depende dos conhecimentos de mundo, prévio, enciclopédico do leitor/ouvinte e, por isso, as leituras serão, necessariamente, diversas. Dessa maneira, a validade das leituras será atestada pelos recursos linguísticos e suas funções e valores icônicos (expressivos) ou indiciais (impressivos) que as orienta.

[12] Valente (1999, p. 57) observa que os estudiosos Emile Genouvrier e Jean Peytard sugerem uma definição para campo lexical que nos remete à de jargão. Para os autores, "campo lexical é o conjunto das palavras que a língua agrupa ou inventa para designar os diferentes aspectos de uma técnica, de um objeto, de uma noção: campo lexical do 'automóvel', da 'aviação', da 'álgebra', da 'moda', da 'ideia de Deus, etc."

4 - A MÚSICA BRASILEIRA: REPRESENTATIVIDADE LINGUÍSTICA E SOCIO-CULTURAL

Quanto mais o homem voltar-se para as suas raízes, mais seu canto torna-se-á universal.
Heitor Villa-Lobos

4.1 – O caráter intersemiótico da canção

Costa (2005, p. 107) define a canção como um "*gênero híbrido, de caráter* ***intersemiótico****, pois é o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical*"[13], cujas qualidades são indissociáveis. Não fosse essa confluência entre as linguagens, os compositores não teriam um cuidado laborioso na escolha das palavras que agregam ritmo, melodia, expressividade e comunicabilidade à canção.

O cuidado no manejo com as palavras que formam a canção impõe-lhe características poéticas. Por conta disso, registram-se algumas polêmicas, sobre as quais não nos debruçaremos no momento (por não ser objetivo deste estudo), acerca da classificação do gênero como literário ou nãoliterário. Os recursos literários de que o letrista dispõe ao escrever textos que serão musicados ou o contrário (partir da melodia para compor a letra) são, para nós, prova suficiente de que o gênero conserva aspectos verbais que garantem a literariedade textual sem, necessariamente, ter de ser reconhecido como um texto literário canônico. Tomamos, pois, as palavras de Valente (2004, p. 194), para corroborar nossa posição:

> No que respeita às letras de música, é fundamental que sejam vistas como integrantes de canções e não de poemas da Literatura. Elas são letras musicais ou letras poéticas e devem ser abordadas nos aspectos morfossintáticos e semântico-estilísticos quando apresentarem expressividade textual.

E o autor acrescenta:

> Tanto a letra de música quanto o poema da literatura podem ter lirismo e poeticidade; e cada um é cada um, cada qual é qual. Apresentam peculiaridades e afinidades. São diferentes, mas têm traços comuns. Assim, o professor de Português pode e deve trabalhar com ambos. (id. p. 195)

[13] Os grifos são do autor.

A convergência das linguagens – poética e musical – é, pois, uma baliza necessária ao trabalho de análise de qualquer natureza com letra-de-música. Como nosso objeto são as letras- de-música, a parte melódica da canção não será foco do estudo, mas os aspectos rítmicos, tendo em vista efeitos fono-estilísticos que orientam o sentido, sem dúvida, serão considerados.

4.2 - Natureza do córpus

É inegável que a Música Brasileira (MB) de todos os ritmos e gostos têm-se difundido amplamente na sociedade atual, facilitada, sobretudo, pelos avanços cibernéticos. Destarte, ela alcança uma ampla dimensão social ornada em seu conteúdo, em que os letristas registram não só suas experiências ou vivências, mas também as marcas históricas, culturais e sociais de uma comunidade.

O espaço de investigação sobre esse objeto é amplo, a contar pela diversidade de ritmos ou gêneros (estilos) – que geram os rótulos como música *erudita*, *folclórica*, *popular*, *bossa nova*, *tropicalismo*, entre outros tantos.

Os desdobramentos acerca do que caberia hoje na categoria MB são diversos. Entrariam na discussão posturas e valores assumidos pelos movimentos musicais que marcaram época no Brasil, sobretudo nos meados do Século XX, como o Tropicalismo e a Bossa Nova, marcando diferenças de entendimento do que seria o projeto musical representado pela "Música Popular Brasileira" (MPB). Conforme explica Sandroni (2004, p. 29), atualmente, a categoria MPB não é bastante para representar um projeto político-cultural como acontecera nos anos 60. Hoje, ela seria compreendida como um gênero, como *rock, axé, samba* etc. Nas palavras do autor, nem a MPB, "nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação" (SANDRONI, 2004, p. 31).

Diante disso, sem menosprezar um ou outro gênero musical, o pesquisador age com o bom senso na escolha de um córpus que atenda os seus objetivos de estudo. No nosso caso, optou-se por uma investigação baseada no fenômeno da variação linguística, com seus impactos socioculturais na comunidade de falantes de língua portuguesa no Brasil. Desse modo, explica-se o rótulo música brasileira (MB), sugerido para o córpus, o que permite um passeio pela produção fonográfica brasileira, na sua diversidade de gênero (samba, popular, regional,

folclórica, urbana, sertânica) a fim de levantar-lhe o léxico que representa realidades sociais e culturais diversificadas.

Descarta-se, portanto, considerar os estilos musicais para análise de acordo com perspectivas reprodutoras de paradigmas tradicionais que privilegiam a biografia ou a ascendente produção do artista (compositor ou cantor), ou ainda, centradas exclusivamente na *propriedade melopeica* da letra-de-música. É claro que a qualidade artística e poética do objeto-córpus é de grande valor, mas concentrar a pesquisa exclusivamente nessas qualidades comprometeria nossos objetivos.

Focado numa dimensão nacionalista e democrática de língua, o estudo se baseia na divulgação e na preservação; nesta, como consequência da variação e da necessidade de padronização do idioma, por meio da variedade padrão (culta), para que a comunicabilidade seja garantida entre os usuários da língua; naquela, tendo em vista a variação idiomática como um fator de riqueza da língua, que carece de mais conhecimento por parte dos falantes.

A estrutura linguística das letras-de-música aliada ao contexto social, abrangendo o histórico e o cultural, permite compreender a dinâmica e a heterogeneidade da língua em uso; e esse gênero textual, sem dúvida, acompanha e conserva características que representam a identidade dos territórios socioculturais.

Tendo em vista tais características, selecionamos as letras e agrupamo-las segundo a perspectiva eleita para análise, conforme demonstrado no quadro que se segue:

TÍTULO	**TEMÁTICA**
Áfrico (Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro) *Eu, brasileiro* (Luís Perequê)	**Formação sociocultural brasileira**
	Espaços socioculturais
Sagarana (João de Aquino/ Paulo César Pinheiro)	Sertão mineiro
Xote das Meninas (Luíz Gonzaga / Zé Dantas) *Luar do Sertão* (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco)	Sertão nordestino
O Poeta da Roça (Patativa do Assaré) *Linguagem do morro* (Ferreira dos Santos e Padeirinho)	Espaço rural & Espaço urbano
Vermelho (Fafá de Belém) *Círios* (Marco Aurélio/ Vital Lima)	Tradição paraense
Chotes (Barbosa Lessa / Paixão Cortes)	Tradição campestre gaúcha
Chalana (Mario Zan e Arlindo Pinto)	Região pantaneira

4.3 – Considerações sobre a noção de espaços socioculturais a partir da música

As mudanças de perspectiva em relação ao sujeito na história e na língua são acompanhadas pelos letristas que procuram pensar não apenas no valor mercadológico da produção musical, mas também numa forma de entender e representar um sincretismo de valores ou conceitos, em meio à polifônica encenação social. Dito de outro modo, identidades e conceitos são recriados, de certa forma, porque acompanham uma tendência sociocultural. O que dizemos vai ao encontro das palavras do etnomusicólogo Alberto Ikeda, acerca do conceito de música popular, registradas no dicionário de Câmara Cascudo (2002, p. 408): "Compositores de música popular se voltam para a música folclórica e suas manifestações, de que são exemplo a "Bandeira do Divino", de Ivan Lins e Vitor Martins; "Cálix Bento", de Toninho Moura, gravado por Milton Nascimento".

Se adentrarmos na história dos gêneros musicais inseridos na categoria Música Popular Brasileira (MPB), por exemplo, constatamos que várias significações lhes são possíveis, de acordo com o avanço das concepções acerca do que se entendia por "povo" ou "nação", tendo em vista o projeto político-cultural daquele movimento musical. Nas décadas de 60 e 70 do século passado, as vozes do povo, habitualmente representadas por Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, entre outros integrantes da MPB, marcavam/marcam, em geral, uma posição de alteridade. Nas décadas mais recentes, no entanto, cresce um movimento de representação das "camadas populares" por elas mesmas, partindo de suas visões de mundo (*vide* os movimentos musicais como o *rap* e o *hip hop*, por exemplo). Como mostra Lícia Valladares (2005, p.134), "de uma concepção passiva da participação, passou-se a outra, fundamentada no reconhecimento da 'capacidade ativa do povo'".

A noção de territorialidade, nesse sentido, atrela-se à ideia de internacionalização ou de transnacionalização. Disciplinas como a Antropologia, a Etnomusicologia e as Ciências Sociais, debruçam-se sobre essa noção a fim de comprovar que as culturas e os costumes das comunidades se interpenetram, seja pelo encontro de identidades, seja pela necessidade de incorporação de estilos que estão em voga. Em artigo que trata das interfaces entre música e identidade regional, Carvalho e Segato (1994, p. 9) lembram que os estilos musicais são mesclados para atender às pressões dos modismos. Em função disso, regional e transnacional se entrelaçam todo o tempo, perpassando os vários estilos musicais. Os autores declaram que,

> Trata-se de um verdadeiro trabalho de garimpagem de estilos musicais exóticos, por parte dos compositores, como um recurso alternativo de criação, para responder às pressões da solicitação constante do novo, do achado, da moda. Clusters inteiros, blocos sonoros completos de músicas distantes são trazidos e enxertados em verdadeiros trabalhos de colagem musical. Por exemplo, os metais dos mariachis mexicanos podem ser ouvidos na música caipira brasileira (Chitãozinho e Chororó); tambores africanos são contrabandeados para o interior de um rock (Paul Simon); flautas e cantos indígenas podem ser introduzidos, **in totum**, numa canção popular brasileira (Milton Nascimento). (CARVALHO e SEGATO, 1994, p. 9)

Esses estilos híbridos condizem, no entanto, com os movimentos musicais que vão de encontro ao "populário" apregoado por Mário de Andrade, em que a autenticidade da música brasileira seria específica das manifestações folclóricas. Tomando-se o Tropicalismo como ponto de partida, passa-se a entender a concepção de cultura que põe elementos nacionais e internacionais em interação, como registra Thiago de Mello (2008, p. 51). A música de raiz não deixa de ser considerada; há uma tendência ao sincretismo do nacional com o internacional. Assim, "o 'Brasil' [aspeado pelo autor] das primeiras canções tropicalistas abraçava de uma só vez o elemento tradicional da cultura e o ideal *moderno* da sensibilidade *pop*, articulando Luiz Gonzaga e Andy Warhol, Beatles e João Gilberto, baião e guitarra elétrica" (MELLO, 2008, p. 54).

Os sincretismos, nesse sentido, são entendidos como forma de reinterpretação ou (re)significação que resultam em estilos musicais os quais, ao seu modo, procuram identificar um povo ou identificar-se com um povo. A noção de pertença, portanto, rompe com a ideia folclorizada de povo, para refletir sobre a construção imagético-discursiva dos espaços socioculturais em que os sujeitos se constituem e são constituídos. Conforme observa Marques (2008, p.65), a partir da construção dessas imagens, "institui-se uma linguagem que organiza o espaço e, não menos importante, as identidades a ele vinculadas". Um exemplo bastante elucidativo apresentado na pesquisa de R. Marques[14] (2008, p. 67 e ss.) trata-se da representação da música de Luiz Gonzaga relacionada à sua imagem. Nas palavras do autor, "Luiz Gonzaga alinha sua arte à identidade do povo".

Os signos identitários, portanto, são relevantes se contextualizados social, cultural e historicamente, numa perspectiva dinâmica de transformação e de recriação, muito bem representados no gênero canção.

[14] Marques (2008) utiliza Vieira (2000) como referência quando alude à relação direta da imagem de Luiz Gonzaga à nordestinidade.

5 - ANÁLISE DO CÓRPUS

5.1 – Formação sociocultural brasileira

São inúmeras as canções brasileiras que exploram o viés étnico de nossa formação, contribuindo para o registro da história e da cultura nacional, em um gênero de ampla circulação na sociedade. Tivemos, pois, a árdua tarefa de escolher duas composições para tratar a temática da formação sociocultural brasileira. Optamos, então, por uma letra-de-música que sintetizasse o sincretismo cultural Brasil-África, percebido em "África", de Sérgio Santos e Paulo Cesar Pinheiro e, outra, que abrangesse também elementos da cultura indígena, para englobar o quadro da mestiçagem brasileira.

O trabalho de Luis Perequê foi, nesse momento da pesquisa, um achado. Poeta, músico, cantador e produtor musical, Luis Perequê apresenta em suas composições reflexões acerca da relação humana com o meio-ambiente e acerca da cultura indígena caiçara (marco da região de Paraty, no Estado do Rio de Janeiro), o que o torna uma referência importante no trabalho de divulgação da cultura de sua região.

Com essas duas composições esperamos, pois, pôr em destaque os "Brasis" que se revelam múltiplos em face da rica formação étnica, social e cultural.

Vamos às análises.

5.1.1 - "Áfrico"
(Sérgio Santos e Paulo Cesar Pinheiro)

Quem foi que fez brasileiro bater
Tambor de jongo?
De onde é que sai quem batuca com o pé
Terno-de-Congo?
Quem é, me ensina quem foi
Que fez o povo dançar
Tambor-de-Mina, Bumba-meu-boi,
Boi-bumbá,
O bambaquerê,
O samba, o ijexá,
Quando o Brasil resolveu cantar?

Quem foi que pôs o lamento na voz
Da lavadeira?
Quem fez aqui baticum, candomblé
E a capoeira?
Quem trouxe o maracatu?
Quem fez o maculelê,
Mineiro-pau, côco, caxambu,
Bangulê,
A xiba, o lundu,
O cateretê,
Quando o Brasil resolveu cantar?

Me diz quem foi que fez
A dor se transformar
Em som de carnaval,
Em batucada,
Em melodia?
Que força fez mudar
Toda tristeza
Em alegria,
Quando o Brasil resolveu cantar

In: *Áfrico* – quando o Brasil resolveu cantar. Biscoito Fino, 2002. Faixa 14.

Essa letra-de-música é tema do disco em que Sérgio Santos, em parceria com Paulo Cesar Pinheiro, mergulha a fundo nas referências africanas que marcam a cultura brasileira, tratando de modo especial da presença negra na música brasileira, marcante tanto no vocabulário quanto no ritmo. Trata-se, sem dúvida, de uma composição de qualidade *intersemiótica* (COSTA, 2005) que a um só tempo nos dá mostra de amplo conhecimento do vernáculo com as influências vocabulares e da combinação harmônica e melódica dos sons. Francis Hime, que comenta as músicas no encarte do disco, resume bem o conteúdo temático de "Áfrico" a que denomina *afro-canção*, dizendo se tratar de uma canção que "é uma espécie de hino de brasilidade com uma vibrante mistura de marcha e samba".

O termo *áfrico* refere-se, inicialmente, aos nascidos em África. Ao usá-lo como título do CD, seguido da expressão "quando o Brasil resolveu cantar", os compositores já sugerem a assimilação de manifestações folclóricas afro-brasileiras nas canções que compõem o disco. Todo o disco é estruturado na expressão da cultura africana com um toque de festa – envolvendo músicas, danças e ritmos –, de religiosidade e de perpetuação dos costumes. Acompanhando a descrição desses elementos vê-se registrado o sincretismo que marca a língua e a cultura brasileira transformando-se na síntese afro-brasileira.

Tratando-se mais especificamente da letra-de-música "Áfrico", percebe-se a iconicidade que marca cada estrofe como um recorte rítmico do som dos tambores (o efeito do batuque) que sintetiza o encontro sociocultural, sendo mais que significativo o reforço das frases interrogativas e a reiteração da expressão-refrão "quando o Brasil resolveu cantar?" ao final de cada estrofe, constituindo-se na música em índice que aponta um jogo irônico; ironia produto de reflexões que oscilam entre questionamentos ou constatações de modo a acentuar o valor da influência africana atualizada na cultura brasileira (o gingado, por exemplo, está na gênese do brasileiro). Essa influência tem motivação icônico-indicial na música, por força da representatividade de palavras que não cumprem a função de simplesmente transmitir significado, mas também remetem a um conteúdo cultural, geográfico, social ou histórico. Prova disso, são as variedades de adaptações culturais por que passam ou passaram os ritmos africanos em diversos Estados brasileiros.

O riquíssimo repertório lexical apresentado nessa letra-de-música baseia-se fundamentalmente no campo semântico dos ritmos e danças afro-brasileiras. Com o intuito de "mapear" as unidades léxicas que se apresentam como o produto desse sincretismo não só étnico, mas também cultural, apresentamos a seguir o estudo do vocabulário como a mais forte expressão do ritmo brasileiro que ultrapassa épocas, que se renova, que varia de um lugar para o outro, mas não se perde, porque é a essência do brasileiro, produto da miscigenação. A pesquisa foi feita basicamente no *Dicionário do Folclore Brasileiro,* de Luís da Câmara Cascudo (2002), onde pudemos apurar dados socioculturais e históricos dos termos pesquisados.

Palavra ou expressão	**Campo semântico**	**Significado**	**Comentários semântico-semióticos**
Tambor de Jongo	Dança	Câmara Cascudo define o *jongo* como uma espécie de samba, em São Paulo, Minas Gerais, no Espírito Santo e no estado do Rio de Janeiro. Sua coreografia difere de uma para outra localidade. (...) "O acompanhamento [da coreografia] é feito exclusivamente por instrumentos de percussão, pequenos tambores, chamados de tambores de jongo, que são barrilotes fechados por uma pele esticada. Às vezes o cantador traz um chocalho à mão. O interesse do jongo está na disputa que fazem os dançado-	A expressão converge o instrumento ao ritmo que define, sendo o signo *tambor* o elemento-chave na caracterização do ritmo da dança. *Tambor* é, portanto, ícone da realização do som batucado que dá origem ao ritmo musical que se denomina *jongo,* um jogo resultante das apresentações de habilidades ritmicas dos dançadores.

		res de suas habilidades, sendo comum irem ao centro da roda dois deles – um homem e uma mulher – e, encorajados pela vibração da assistência, realizarem um verdadeiro desafio de passos. O canto é de estrofe e de refrão, sustentado pelo ritmo surdo dos tambores, às vezes estranhamente combinados, e ajudados pela batida das palmas." (p. 308)	
Batuca	Ritmo / dança	Do verbo *batucar,* que quer dizer "ritmar percutindo algo", como define o Houaiss (2001).	A forma verbal sintetiza iconicamente o principal ritmo de todos os movimentos de dança ou ritos religiosos apresentados na canção.
Terno-de-Congo	Festa folclórica	O Congo trata-se de um folguedo de formação afro-brasileira, em que se destacam as tradições históricas, os usos e costumes tribais de Angola e do Congo, com influências ibéricas no que diz respeito à religiosidade. Lembra a coroação do Rei do Congo e da Rainha Ginga de Angola, com a presença da corte e de seus vassalos. Trata-se de um auto que reúne elementos temáticos africanos e ibéricos. (p. 149)	Metonimicamente, *terno* pode indicar a caracterização das pessoas que se preparam para coroar o rei do Congo durante o ritual religioso. A grafia de *Congo* em maiúscula é o *índice* da atribuição toponímica à palavra.
Tambor-de-Mina	Dança/ ritual religiosos	Conforme registra Câmara Cascudo (p. 664), "o tambor, como dança, tem formação em uma grande roda, com participação de homens e mulheres. Antes de iniciar a dança há um canto lento que, ao final, se prolonga durante algum tempo em uma voz aguda (voz do tipe). Os instrumentos musicais utilizados são o tambor, o caxambu e o surdo. (...). Os Tambor-de-mina e Tambor-de-crioula, série de cantos ao som de um ferrinho (triângulo), uma cabaça e três tambores,	Novamente lê-se o signo *tambor* como o elemento que representa metaforicamente o efeito sonoro que se produz ao tocar o instrumento. A expressão *tambor-de-mina* seria o atributo (ícone) que particulariza o uso do elemento *tambor* para acompanhar melodias específicas de um determinado gênero ritualístico.

		com dança. Os versos guardam, ao lado de modificações locais, vestígios negros do culto do Vodum, nome dado pelos jejes aos 'encantados' que se dizem orixás entre os nagôs. Uma missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo colheu em São Luís do Maranhão (1938) as músicas e letras do Tambor-de-mina e do Tambor-de-crioula. Estão ligados esses tambores-de-mina e de-crioula às manifestações religiosas dos 'terreiros'". (p. 664)	
Bumba-meu-boi	Festa folclórica	No Brasil este folguedo teve origem no ciclo econômico do gado, sendo produto de tríplice miscigenação, com influência *indígena*, do *negro* escravo e do *português*. O enredo desse folguedo apresenta uma série de variantes. (...) Com diferentes denominações, espalha-se por todo o Nordeste, chegando até o alto do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo: *Boi-bumbá* – AM *Boi-de-Reis* – MA, PI, CE, ES *Boi-calemba* – RN *Boizinho* – RJ, SP *Bumba* – PB, PE *Cavalo-marinho* – PB, PE *Folguedo-do-boi* – RJ *Rei-de-boi* – RN *Reis-de-boi* – RJ *Reisado-cearense* – CE *Surubi* – CE *Três Pedaços* – AL (p. 80)	A diversidade sinonímica é apontada como ícone-índice da representatividade da festa do boi na cultura brasileira, variando conforme as especificidades socioculturais de cada região.
Bambaquerê	Dança	Dança popular no antigo Rio Grande do Sul, de pares soltos, fazendo parte dos antigos fandangos, denominação genérica do baile, reunião de danças. (...) Macedo Soares dizia ser essa dança de origem africana, com o estribilho: "Bamba, si-	A alta iconicidade do item lexical revela-se na sonoridade dos fonemas /b/, duplicado, e /k/ de modo a contemplar o som produzido pelo batuque.

		nhá, bamba querê!", conhecida da Bahia ao Mato Grosso, embora sem alusão ao Rio Grande do Sul, onde foi uma das mais populares danças dos negros, semelhante ao "batuque" paulista, e que foi usual nas regiões de concentração agrícola no RS, ao tempo da escravidão. (p. 45)	
Samba	Dança	1) baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandre, forrobodó, fungangá. 2) gênero da música popular em todo o Brasil. 3) dança de roda, inicialmente o mesmo batuque, dançado, como elemento citadino, com par enlaçado. (...). Samba é nome angolano, que teve sua ampliação e vulgarização no Brasil, consagrando-se na primeira década do século XIX. (p. 614)	O samba é, indiscutivelmente, um dos principais símbolos da identidade nacional. A significação do *samba* como símbolo cultural brasileiro atrela-se à mistura de elementos da cultura africana (dança do jongo acompanhada dos toques dos tambores do candomblé jeje-nagô) agregados a outros de origem indígena e europeia resultando em um ritmo tipicamente brasileiro.
Ijexá	Ritual religioso / ritmo	Uma das etnias pertencentes ao grupo iorubano ou nagôs (p. 283). Conforme consta na enciclopédia virtual Wikipédia, trata-se de um "ritmo suave, mas de batida e cadência marcadas de grande beleza, no som e na dança. O Ijexá é tocado exclusivamente com as mãos, sempre acompanhado do **Gã** (agogô) para marcar o compasso. O Ijexá, dentro do Candomblé é essencialmente um ritmo que se toca para Orixás, Oxum, Osain, Ogum, Logum-edé, Exu, Oba, Oyá-Yansan e Oxalá."	Na letra "África", o item lexical *ijexá* se refere a uma dança, que tem uma representatividade associada ao ritual praticado no Candomblé para evocar entidades que se destacam nessa religião. Ao mesmo tempo, o signo não deixa de sugerir, portanto é signo indicial, a relação entre a dança (cultura) e etnia africanas, uma relação indissociável da presença negra-africana na nossa cultura.
Baticum	Ritmo musical	Do verbo *bater;* som de sapateado e de palmas (como o dos batuques)	Reiteração icônico-indicial do efeito rítmico das batucadas.

Candomblé	Ritual religioso	Festa religiosa dos negros jejenagôs na Bahia, mantida pelos seus descendentes e mestiços. Lugar onde essa festa se realiza. (p. 103)	Ícone da indissociação entre música e religião na cultura africana, com forte influência na música brasileira. Tornou-se, também, símbolo do sincretismo religioso presente em nossa cultura.
Capoeira	Luta / dança	"Jogo de destreza que tem suas origens mais remotas em Angola", informa Édison Carneiro em sua obra *Capoeira.* "Antes era uma forma de luta, muito valiosa na defesa da liberdade, de fato ou de direito, do negro liberto. Mas tanto a repressão policial quanto as novas condições sociais, fizeram com que, há cerca de 50 anos, a capoeira se tornasse finalmente um jogo, uma vadiação entre amigos." Berimbaus, ganzás e pandeiros marcam o ritmo da capoeira. (p. 111-12)	A significação do item lexical *luta* sugere pelo menos duas leituras ao signo *capoeira*: *luta* como símbolo de resistência do negro em relação à escravidão e como jogo lúdico, acepção que se consagra na atualidade, em nossa cultura. Nesta última acepção, *capoeira* é signo icônico por remeter imediatamente ao modo como se configura uma roda de capoeira.
Maracatu	Dança folclórica	Grupo carnavalesco pernambucano, com pequena orquestra de percussão, tambores, chocalhos, gonguê (agogô dos candomblés baianos e das macumbas cariocas), que percorre as ruas cantando e dançando sem coreografia especial. Respondem em coro ao *tirador de loas, solista.* Sempre foi composto de negros em sua maioria. É visível vestígio dos séquitos negros que acompanham os reis de congos, eleitos pelos escravos, para coroação nas igrejas e posterior batuque no adro, homenageando a padroeira ou Nossa Senhora do Rosário. Perdida a tradição sagrada, o grupo convergiu para o Carnaval, conservando elementos distintos de qualquer outro cordão na espécie. (p. 361)	Assim como todos os ritmos apresentados na música, *maracatu* também é ícone da presença negra no modo de cultuar suas divindades por intermédio da dança e da música. Ao mesmo tempo são apontados como índices da brasilidade rítmica, ou seja, resultado da influência negra na dança com as adaptações feitas à moda brasileira.
Maculelê	Dança folclórica	Representação usual na festa de Nossa Senhora da Concei-	A relação do sagrado (festa religiosa) com o

		ção, na Praça da Purificação, na cidade de Salvador e em outros pontos da Bahia, como em Santo Amaro. Dez ou vinte negros, de camisas brancas de algodão, bastão de madeira na mão, cantam e dançam entrechocando as armas, como em certas partes dos Congos e Moçambiques no Brasil. Édison Carneiro, ao estudar o Maculelê, concluiu que se trata de um jogo com bastões, remanescente dos antigos Cucumbis. Assemelha-se também com o Moçambique de São Paulo, o Bate-pau do Mato Grosso, o Vilão de Santa Catarina e o Tundundum do Pará. Há simulação de combate entre os participantes. (p. 346-47)	profano (o modo de realização da dança) é marca icônico-indicial que preserva as origens de ritmos africanos nas festividades religiosas que fazem parte da cultura popular brasileira.
Mineiro-pau	Dança folclórica	Antiga dança de roda, cantada e ritmada com palmas. Ainda se dança. Os participantes voltam-se para a direita e para a esquerda, com um leve cumprimento ao companheiro do lado, ou fazendo menção de dar umbigada. Cantam quadrinhas, de qualquer motivo, intercalando cada verso com o estribilho: "Mineiro-pau! Mineiro-pau!" Idêntica na Paraíba e em Minas Gerais. No Ceará diz-se *maneiro pau,* dança de roda com figurantes masculinos, acentuando a nota dominante do entrechoque de pequeninos cacetes característicos. É coreografia movimentada. (p. 383-84)	Ícone-índice de sensualidade que se manifesta no movimento realizado pelos pares (ato de dar umbigadas).
Côco	Dança folclórica	Dança popular nordestina. (...). É canto-dança das praias e do sertão. A influência africana é visível. (...). Embora a coreografia seja a mesma, existe uma variedade enorme de tipos de coco, tomando as designações dos mais diversos elementos. Por exemplo: dos instru-	O ritmo associa-se iconicamente ao som de percussão que indicia a coreografia.

		mentos, da forma do texto poético (coco da décima, coco da oitava); do lugar em que é executado ou a que o texto se refere; do processo poético-musical. (p. 147)	
Caxambu	Dança folclórica	1) Dança de negros, ao som de atabaque. 2) Tambor grande e dança executada ao som desse instrumento. O caxambu figura como instrumento em outras danças, como o Jongo, em São Paulo, Minas Gerais e Goiás. (p. 126)	Conjuga som e instrumento que representa imageticamente o batuque, ritmo da canção.
Bangulê[15]	Ritmo musical	Espécie de jongo acompanhado de palmas e cuíca.	A denominação é mais uma forma de se nomear os ritmos que caracterizam o batuque.
Xiba	Dança popular	Conforme consta no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Silvio Romero (*Cantos Populares do Brasil*) registra como sinônimo de samba no norte e cateretê em São Paulo, Goiás e Minas Gerais. (...). Guilherme Melo (*A música no Brasil*) informa ser a xiba "uma dança de roda, ao ar livre, em que por instrumento entram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quais se canta e se sapateia ao ritmar das palmas, dos pratos e dos pandeiros." Não há instrumento de percussão, salvo pandeiro. Em geral, duas violas e cavaquinho, número variável. (p. 751-52)	Com a inserção do vocábulo na letra da música percebe-se, em consonância com o verbete do Dicionário do Folclore, que *Xiba* conserva matizes de significado indiciais que conjugam a diversidade rítmica que compõe a brasilidade, concretizada nos instrumentos musicais que são utilizados para reproduzir o som produzido (viola, violão, cavaquinho, pandeiro)
Lundu	Dança	Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. É um exemplo típico do fenômeno da difusão folclórica. Percorrendo caminhos que passaram do popular ao erudito, com plena aceitação de to-	De acordo com a nossa leitura e o significado do vocábulo *lundu*, observamos que as nuanças de sentido da palavra atendem às necessidades socioculturais de uma época, em função dos valores da sociedade que

[15] Não encontramos registro da palavra no Dicionário do Folclore Brasileiro. Recorremos ao Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa donde se extraiu o significado.

		das as camadas da sociedade brasileira, diferenciava-se do samba primitivo e do batuque, danças de mesma origem. Ao chegar aos salões, sua sensualidade primitiva já havia dado lugar a uma dança voluptuosa, voltando às origens do maxixe do fim do séc. XIX, quando nada mais fazia lembrar o lundu primitivo. Com seu retorno ao povo, cumpria-se o ciclo *folclórico-popular-erudito-folclórico.* (p. 341)	se reinventa e, por conseguinte, faz uma retomada cíclica desses valores. Do mesmo modo, o ciclo semiótico *icônico-indicial-simbólico* do signo se (re)faz; ícone da sensualidade, índice do envolvimento com a dança e símbolo porque passa pela convenção social em um dado momento histórico, perfazendo o processo dialético fundado na relação *folclórico-popular-erudito-folclórico*, conforme registrou Câmara Cascudo.
Cateretê	Dança folclórica	Também denominada *catira.* No Brasil esta dança remonta aos tempos coloniais. É dança só para homens, em fileira, tendo à frente dois violeiros que cantam uma moda de viola que relata uma história satírica ou de amor. (p. 122)	Mais do que a representatividade da cultura afro-brasileira, o significado de *cateretê* indicia a questão sociocultural instaurada em nossa sociedade, cuja origem remonta o modelo de sociedade patriarcal.
Batucada	Dança / ritmo	Baile popular, com instrumentos de percussão, com ou sem refrão, trejeiteando os participantes em gesticulação improvisada. A coreografia da batucada é a dispersão da dança em roda inicial, origem de todos os movimentos, no Paleolítico. As danças em círculo ou fileiras paralelas ainda são universais, posto que milenares. Ao som da batucada toda a gente sabe dançar, seja de modo confuso, ou espontâneo. (p. 58-9)	Signo motivado numa relação quase unívoca entre *palavra* e *coisa*. A alta iconicidade é ratificada pela forma e pelo som que, em conjunto, representam o efeito sonoro do *batuque* desenhando a representatividade africana na cultura brasileira.

Com esse levantamento dos significados, percebemos o conteúdo sociocultural vastíssimo presente na letra-de-música em foco, explorando um vocabulário ao mesmo tempo regional e nacional. Por isso, ao lado do raciocínio semântico-gramatical, propomos a leitura semiótica que, a seu turno, manifesta-se antes do produto texto, como produção sígnica, na sele-

ção lexical, por exemplo. Segundo as categorias semióticas decorrentes da relação entre objeto e signo, essas palavras ou expressões são consideradas *ícones* ou *símbolos* da representatividade da cultura afro-brasileira, como, em síntese, verificamos:

Quadro I – O *batuque* como o ritmo musical que se define na letra

Palavra ou expressão	**Representação imagética**	**Interpretação**
Tambor	Instrumento	A iconicidade é manifestada a partir do efeito imitativo sonoro dos fonemas plosivos /b/, /t/ e /k/, que imageticamente compõem o *batuque,* e da associação semântica das palavras e expressões, que combinam a temática e a inter-relação cultural afro-brasileira ao ritmo da letra.
Batuca com o pé, dançar	Movimento	
Lamento na voz da lavadeira, som de carnaval, batucada, melodia	Composição melódica	

Quadro II – Síntese da identidade brasileira

Ritmos	**Aspecto icônico**	**Aspecto simbólico**
Tambor de jongo, terno-de-Congo, tambor-de-mina, bumba-meu-boi, boi-bumbá, bambaquerê, samba, ijexá, baticum, candomblé, capoeira, maracatu, maculelê, mineiro-pau, côco, caxambu, bangulê, xiba, lundu, cateretê	*Ícones* que remetem ao batuque, uma vez que todos esses ritmos são denominações genéricas, que se costumam dar para as danças e rituais praticados na cultura brasileira, advindas do batuque africano.	*Símbolos* da identidade afro-brasileira que se configura no território nacional, em decorrência das peculiaridades regionais acerca da assimilação cultural do ritmo.

5.1.2 – "Eu, Brasileiro"

(Luis Perequê)

Eu brasileiro, eu!
Euroafroíndio, euroafroíndio,
euroafroíndio, eu.

Eu sou da água do coco,
do toco do pindoba,

da goga que sobra do caxinguelê,

Mistura de raças, graça na postura,
jogo de cintura, jeito de viver.

Eu brasileiro, eu!
Euroafroíndio,
euroafroíndio, eu
Brasileiro!

De brancos ponteios de viola,
de negros tambores de Angola,
pele morena, cocar de pena,
pena de arara, cara de índio,
minha cara!

Cara de nego maluco,
mucungo é suco de cana,
mucama é dama africana,
cachaça, cana caiu!

Quem descobriu o Brasil
não foi eu, nem você nem Cabral.
Quem levou o pau-brasil,
não foi eu nem você, ninguém viu!

Eu brasileiro, eu!
Euroafroíndio, euroafroíndio.
Euroafroíndio, eu.
Brasileiro!

Negro é raça
Preto é cor
Quanta graça, quanta dor
Nos olhos de minha mãe
Lembranças de meu avô
Meu avô que era banto, era preto
Minha avó, uma preta, outra branca
Minha alma mestiça hoje canta
Minha canção mestiça nação
Miscigenação!

Meu avô veio nas caravelas
Minha avó num navio negreiro
Num terreiro um "sinhô" gostou dela
Da senzala saí brasileiro.
AH, lá iê, lê, lê...

In: PEREQUÊ, Luis. CD: *Eu, brasileiro...* Faixa 01. Paraty, RJ: Instituto Silo Cultural, s/d.

A letra-de-música "Eu, Brasileiro" apresenta já o título instigante à análise, partindo do processo de constituição identitária do sujeito que não se completa por si. As identidades são, portanto, compartilhadas. A expressão-título, de natureza indicial, caracteriza a representatividade do *eu* amalgamada à formação étnica e cultural da população brasileira, ou seja, o indivíduo se constitui sujeito a partir da colaboração dos *outros* que lhe integram. O composto por aglutinação "euroafroíndio" sintetiza, iconicamente, a constituição solidária de um *eu* heterogêneo, que nasce da *relação dialógica do sujeito com os outros*, conforme preceitua Bakhtin (1992), resultando na miscigenação. A representatividade que o item lexical "euroafroíndio" assume na letra-de-música é, pois, o que desencadeia o processo de significação do texto, como *ícone-índice* definidor da identidade mestiça do brasileiro.

Brilhantemente, o autor reforça (ou assume) que a música dele é mestiça porque primariamente assim é sua alma. Vejamos:

> Minha alma mestiça hoje canta
> Minha canção mestiça nação
> Miscigenação

Novamente um processo de composição de palavras, em que *mestiça* se justapõe a *nação* e passa a *miscigenação* – repare-se que *mestiça*[16] e *miscigenação*[17] provém do mesmo étimo, do latim *miscere* (cf. Hoauiss, 2001; Aurélio, 2004) – repetindo o processo de aglutinação das culturas que formam o brasileiro. É claro que a influência dessas culturas no nosso vocabulário é só uma das consequências, com referências que apontam a miscigenação como principal marca da brasilidade.

Ainda do ponto de vista formal, podemos apontar alguns efeitos significativos como *índices* desse processo de construção identitária do brasileiro. Eis alguns pontos:

a) por vezes, essa identidade se confunde com a imagem do negro e sua condição sócio-histórica na sociedade brasileira como se pode observar no uso, ainda que isolado, de estruturas sintáticas, próximas à modalidade oral da língua, como nos exemplos: "não foi eu" e "Num terreiro um sinhô gostou dela". Esses desvios gramaticais podem ser lidos como *ícone-índices* da malemolência da língua portuguesa falada no Brasil. Gilberto Freire registrou em "Casa-Grande & Senzala" que, pelo contato das três raças, em especial do escravo negro com a criança branca, se deu o "amaciamento da Língua Portuguesa";

---

[16] lat.tar. *mixticìus,a,um* 'nascido de raças diferentes', de *mixtus*, part.pas. de *miscére* 'misturar, mesclar' [Houaiss, s.u.]
[17] Miscigenação- [De **miscigenar* (< lat. *miscere*, 'misturar', + *-gen(o)-* + *-ar*^{2}) + *-ção*.] [Aurélio, s.u.]

b) o jogo sonoro provocado pelas aliterações dos sons consonantais plosivos e pelas rimas internas e finais é explorado em toda a letra, marcando a riqueza rítmica e o gingado do brasileiro, resultante do processo de interpenetração das culturas, como sintetiza a estrofe que se segue:

De brancos ponteios de violas,
de negros tambores de Angola,
pele morena, cocar de pena,
pena de arara, cara de índio, minha cara!

em que a presença maciça das consoantes /b/, /p/ e /k/ seguidos pela vibrante /r/ encaminham o efeito sonoro produzido pelo repique dos instrumentos musicais, *viola* e *tambores*. Esses instrumentos são *símbolos* da presença singular das culturas que, adaptados à brasileira, retomam traços culturais tão miscigenados quanto o povo o é. Da *viola,* tem-se notícia de que foi o instrumento de cordas mais antigo que os portugueses divulgaram no Brasil (cf. verbete *viola* em Câmara Cascudo, 2002, p. 728); acerca dos *tambores,* Câmara Cascudo (id., p. 663) registra tratar-se de instrumento musical conhecido pelas três culturas: a europeia (português), a indígena e a africana. Os versos da estrofe em foco são altamente icônicos quanto ao processo de formação da identidade do brasileiro e síntese cultural, especificando-se a contribuição de cada cultura: ao dizer "de brancos ponteios de viola", *brancos* é referência explícita à cultura europeia, ratificada na escolha do instrumento musical. E, no verso "de negros tambores de Angola", delimita-se o valor referencial à cultura negra, em que o vocábulo *tambores* é icônico com função tanto rítmica quanto religiosa. Nos versos seguintes, "pele morena, cocar de pena / pena de arara, cara índio, minha cara", o que está em evidência são os traços indígenas que marcam a identidade brasileira.

Na estrofe seguinte, destaca-se a aliteração da consoante /k/, reiterando o efeito de som plosivo, que retoma o ritmo de percussão do tambor. O ritmo ganha mais expressividade ainda com o recurso da metalinguagem, como um processo que ratifica os ganhos que a cultura brasileira teve com a miscigenação: riqueza na cultura, riqueza no léxico. Vejamos:

Cara de nego maluco,
mucungo é suco de cana,
mucama é dama africana,
cachaça, cana caiu!

Outro aspecto a considerar em relação à exploração dos efeitos sonoros na letra-de-música é a combinação sonora das oclusivas com as nasais e as laterais, indicando um misto

de sentimento e um convite à reflexão em relação à questão racial. As oclusivas, causando o efeito plosivo, as laterais, o melódico:

Negro é raça
Preto é cor
Quanta graça, quanta dor
Nos olhos de minha mãe
Lembranças de meu avô.

Destaque também para as condições sócio-históricas vividas pelos negros no Brasil, que contribuíram para a convenção de uma identidade subalterna do negro na sociedade:

mucama é dama africana,
cachaça, cana caiu!

Meu avô veio nas caravelas
Minha avó num navio negreiro
Num terreiro um sinhô gostô dela
Da senzala saí brasileiro.

No nível discursivo, instauram-se imagens socialmente construídas (interdiscurso), como as que sugerem os versos "negro é raça" e "preto é cor"; pistas que marcam um posicionamento do enunciador em relação a uma forma de preconceito arraigada na sociedade brasileira ou, ainda, pistas de uma tentativa de reflexão do sujeito discursivo, no que tange ao uso desmedido do vocábulo "raça", no processo de identificação/diferenciação social entre um grupo e outro. Conforme o pensamento de Hall (2006, p. 63),

> A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro.

Os signos "negro", "raça", "cor" e "preto" são, portanto, criações linguísticas, sociais e culturais que não prescindem de estado permanente de significação na língua, mas de significações que se referem a uma determinada realidade histórica de uso da língua. Essas palavras funcionam no texto como ícones definidores da presença negra na formação étnica do brasileiro, como também indiciam a questão do preconceito racial.

Resumindo, a ideia de síntese cultural na letra se constitui a partir dos itens léxicos de mesmo campo semântico, da formação étnica do brasileiro:

- eu, brasileiro
- euroafroíndio
- mestiça nação
- Miscigenação
- Mistura de raças

} ícones-índices do amálgama identitário do brasileiro, sintetizado nas próprias escolhas lexicais, signos de motivação icônica.

5.2 - Espaços socioculturais

Agrupamos neste item as letras-de-música nas quais se identifica um vocabulário em que, apreciado com um olhar semântico-semiótico, verificam-se escolhas lexicais que a um só tempo representam imageticamente, pela seleção temática, cenários diferenciados – levando-se em conta a dimensão continental, a cultura e a história de cada espaço – e destacam as variedades linguísticas que influenciam as formas da língua e concorrem com a variedade culta.

Em decorrência da extensão continental e da multiplicidade sociocultural que caracteriza as regiões brasileiras, sabemos da nossa impossibilidade de abranger na pesquisa toda a diversidade que caracteriza os espaços socioculturais. A seleção seguiu o critério de um passeio pela música brasileira que nos possibilita apontar características dos diferentes espaços regionais, como modo de demonstrar a nossa riqueza plural, nos quais se identificam a variedade de falares brasileiros.

5.2.1 – "Sagarana"

(Paulo Cesar Pinheiro/ João de Aquino)

A ver, no em-sido pelos campos-claros: estórias
Se deu passado esse caso, vivência é memórias
Nos Gerais, a honra é-que-é-que se apraz
Cada quão sabia sua distrição
Vai que foi sobre esse era-uma-vez, 'sas passagens
Em beira-riacho morava o casal: personagens
Personagens, personagens

A mulher tinha a morenês que se quer
Verdeolhar dos verdes do verde invejar
Dentro lá deles diz-que existia outro gerais
Quem o qual, dono seu
Esse era erroso, no a-ponto-de ser feliz demais

Ao que a vida, no bem e no mal dividida
Um dia ela dá o que faltou
É buriti, buritizais
É o batuque corrido dos gerais
O que aprendi, o que aprenderás
Que nas veredas por em-redor Sagarana
Uma coisa é o alto bom-buriti
Outra coisa é o buritirana

A pois que houve no tempo das ruas bonitas
Um moço êveio: - Viola enfeitada de fitas
Vinha atrás de uns dias pra descanso e paz
Galardão: - Mississo-redó: Falanfão
No-que: "-se abanque..."
Que ele deu nos óio o verdejo
Foi se afogando, pensou que foi mar, foi desejo...

Era ardor, doidava de verde o verdor
E o rapaz quis logo querer os gerais
E a dona deles:
"-Que sim", que ela disse verdeal
Quem o qual, dono seu
Vendo as olhâncias, no avôo virou bicho-animal:
- Cresceu nas facas:
- O moço ficou sem ser macho
E a moça ser verde ficou

Quem quiser que cante outra
Mas à-moda dos gerais
Buriti: rei das veredas
Guimarães: buritizais!

In: NHAMBUZIM. *Rosário:* canções inspiradas no sertão de Guimarães Rosa. São Paulo: Paulus, 2008. Faixa 17.

Dada a maestria de João de Aquino e Paulo Cesar Pinheiro na arte de (re)criar e traduzir em forma de canção o sertão e a linguagem de Guimarães Rosa, certamente nós, os leitores-ouvintes, fomos duplamente brindados com a letra-de-música “Sagarana” inspirada no universo da tradição regional – o léxico (observados os regionalismos e as criações léxicas), a narrativa, o material folclórico constante nas narrativas rosianas e a arte de manejar as palavras, de (re)inventá-las ao saber e ao sabor da linguagem do mestre do sertão-mundo. A narrativa conserva a característica da oralidade, presentificando a fala das personagens das “estórias” do sertão, lugar onde “vivência é memórias”. Exploram-se desde a seleção lexical, as criações neológicas, os jogos de palavras, a plurissignificação, as metáforas – tantos recursos

linguístico-expressivos, que nem ousamos esgotar na presente análise – até a aura mítica que envolve as personagens, além da exploração da qualidade plástica e propriamente musical da linguagem do escritor.

É evidente que, para mergulhar nesse manancial de intertextualidade, é necessário um contato já familiar com o sertão mineiro recriado pelas "estórias" de Guimarães Rosa. Sem ousar tocar na pujança do título da prosa rosiana, os compositores sintetizam a obra do mestre do sertão.

O nome *Sagarana* é uma invenção de Guimarães Rosa, conforme registra Sant'Anna (2001, p. 439), que une os elementos "*saga* (designação comum às narrativas em prosa, históricas ou lendárias, nórdicas, redigidas, sobretudo na Islândia, nos sécs. XIII e XIV) e *–rana* (sufixo do tupi que exprime semelhança)". Observa-se que o processo de composição do título conserva matizes da constituição identitária do brasileiro com a junção de elementos, cuja significação provém das raízes europeia e indígena. A imagem descrita é a do valente homem do sertão, que diante de qualquer indício de ameaça à sua honra vira "bicho-animal", afinal "nos Gerais a honra é-que-é-que se apraz", ou seja, a honra é que agrada.

Como nos sugere o título, a *saga* musicada por João de Aquino e Paulo Cesar Pinheiro trata de uma história de amor que nasce no mágico mundo dos Gerais dos contos de G. Rosa. A curta narrativa é suficiente para envolver as personagens em um invólucro de sentimentos e conflitos que transfiguram a realidade, que se traveste dos lados do bem e do mal, conforme registra o seguinte trecho da canção: "ao que a vida, no bem e no mal dividida / um dia ela dá o que faltou".

Por intermédio do léxico, vê-se desenhar iconicamente o universo sertânico, os conflitos da narrativa e o próprio ato de narrar rosiano. Os itens lexicais são, pois, nossa trilha de leitura a caminho da percepção do texto como objeto de significação.

Acerca da ambientação, destacamos a valorização da cor verde, como uma maneira de demarcar bem o cenário campestre, sendo o verde o símbolo da beleza das *Gerais*. Mas, antes de se atribuir essa função à cor na narrativa, é importante percebê-la como o ícone-índice do desconcerto causado pela magnitude que brota do "verdeolhar" da mulher, em que o amálgama *verdeolhar* combina o sentido do conjunto, intensificando a caracterização do olhar da mulher, de onde desponta "outro gerais". Veja-se que a significação do item lexical *gerais* na letra também é polissêmica. *Gerais*, nos versos iniciais, é o topônimo; na definição do que se vê através dos olhos da mulher, é *ícone* da similaridade e da interação entre o verde das Gerais e o verde dos olhos da mulher. A magia que nasce do verde olhar da mulher é, pois, a metáfora do sentimento que invade a alma daquele que conhece as *veredas* por onde se espa-

lham os buritis. Em outra magnífica construção metafórica, que acompanhamos nos versos "No-que: '-se abanque...'/ Que ele deu nos óio o verdejo / Foi se afogando, pensou que foi mar, foi desejo...", percebemos nitidamente a imagem do homem mergulhado no verde olhar que se confunde com a beleza do lugar. Os versos fazem referência aos olhos verdes de Diadorim, que perturbavam Riobaldo. Ele demonstrava não entender o motivo de "um jagunço de calças e botas" causar nele tanto desassossego. O fato é que, em diversas passagens de *Grandes Sertões Veredas*, as lembranças de Riobaldo deixam escapar seu encantamento pelo verde olhar de Diadorim. Destacamos uma dessas passagens:

> O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. (*GSV*, p. 505)

Destacamos também o verso da música, "a moça ser verde ficou", iconicamente encenando o estado embasbacado ou de choque da mulher diante da cena em que o marido defende a honra dele, estamos diante de mais uma mostra da engenhosidade criadora sem limites, outra construção metafórica incrível em que se evidencia a plurissignificação que o item lexical *verde* assume na canção.

Paralelamente a essa leitura, vamos acompanhando, a partir do item léxico *verde*, o manejo com as palavras, formando uma rede léxica a partir das adjetivações: verde – "verde olhar" – e verdes – "dos verdes do verde invejar" – e derivações: verdejo – "que ele nos óio o verdejo"; *verdor* – "**d**oi**d**a**v**a **d**e **v**er**d**e o **v**er**d**or" – e *verdeal* – "-'Que sim', que ela disse verdeal". O resultado dessas combinações são as aliterações fonossemânticas que criam uma espécie de tensão acompanhando o fluir dos acontecimentos, marcada pela respectiva movimentação das consoantes /d/ e /v/.

Diante dessa valorização intensa da cor verde, impossível não aludir à tricotomia sígnica de Peirce para descrever a representatividade do *buruti* das veredas de G. Rosa. A planta é a um só tempo *ícone-índice-símbolo* desse cenário. Primeiramente vemo-la como *ícone* pela percepção imediata que, no contexto da obra rosiana, remete-se instantaneamente ao sertão mineiro. A partir do momento em que se remete ao lugar, passa a ser objeto referencial, conectando as ideias do leitor a uma experiência particular, portanto *índice*. Da associação das

ideias, percebemos que o *buriti* simboliza a riqueza do sertão. Para os índios, "a árvore da vida"[18]. Dele tanto o indígena como o sertanejo extrai o seu sustento.

Qualidade icônico-representativa têm também outros *signos* no texto. As criações neológicas, fidedignas ao texto rosiano, seguem em geral o paradigma das formações vernáculas, com predominância da derivação sufixal. Como observamos as formações a partir do item léxico *verde*, apresenta-se o neologismo *olhâncias* (olh+ -âncias) – ação de olhar – e *erroso* (err + -oso) –, defeituoso. Este último, já registrado na obra de G. Rosa, *Manuelzão e Miguilim* (cf. SANT'ANNA, 2001, p. 193-194).

A oralidade é outra marca que representa significativamente o sertão descrito por G. Rosa, e muito bem materializada nesse poema musical. Iconicamente, as marcas de oralidade inscritas no texto vão delineando a caracterização das personagens, repetindo-se, ao mesmo tempo, a habilidade do compositor de jogar com as combinações das estruturas da língua, que contribuem para a musicalidade do texto. O efeito dessas escolhas é intersemiótico (porque cruza sistemas, ou códigos). Extraímos alguns exemplos de ocorrências de supressão ou acréscimo de fonemas nas palavras, como características da fala sertânica: no verso "esse era-uma-vez, 'sas passagens", o apóstrofo indica a supressão dos fonemas iniciais em *'sas* que foneticamente já estão representados no vocábulo imediatamente anterior, *vez*, e a ele são ligados, como ocorre na fala espontânea; no verso "que ele deu nos óio o verdejo", ocorre também o fenômeno da supressão, mas com outra característica: a queda da palatal /ʎ/ em *óio* (sic.) e a consequente vocalização da sílaba, fenômeno bastante recorrente na fala sertaneja. Outra recorrência é a marca de plural no determinante *nos*, suficiente para explicitar que semanticamente subtende-se "olhos". Em *avôo*[19] (sic.), no verso "vendo as olhâncias, no avôo virou bicho-animal", percebe-se a escolha intencional da forma arcaica como ícone caracterizador da linguagem interiorana, bem como ao estilo de Guimarães Rosa, de sempre reinventar e pensar a linguagem; retomar o uso de uma palavra em desuso é uma forma de recriar, de valorizar a linguagem. Mattoso Câmara (2004a, p. 58) explica que, "do ponto de vista da língua comum e sua norma, diz-se que há arcaísmos em falares regionais, em que se mantêm por tradição oral formas e construções que a língua comum abandonou".

---

[18] O Buriti e a Bacaba são consideradas pelos Krahô como as "árvores da vida". Ambas produzem um vinho muito apreciado. No caso do Buriti, as folhas (palhas) são aproveitadas, entre outras coisas, na confecção de enfeites de cabeça e na confecção de artesanato. A estirpe (tronco) é utilizada na corrida de toras, de fundamental importância na cultura Krahô. Disponível em http://www.ambientebrasil.com.br/composer.php3?base=./indios/index.html&conteudo=./indios/artigos/palmeiras_kraho.html. Acesso em 21 de janeiro de 2009.

[19] Avôo do verbo *avoar* – diacronismo antigo - a- + *voar*; ver *vo(l)-*; f.hist. sXIV *auoar*, sXV *avoar*. (Houaiss, 2001)

Observamos que as marcas de oralidade atrelam-se ainda ao modo do autor de "Famigerado" contar as "estórias" do sertão, nas quais as rimas tornam-se um mecanismo fundamental, facilitador da memorização. Acompanhando a formação dos pares rímicos, nota-se a predileção pelas rimas consoantes, como nos pares *estórias / memórias*; *Gerais / apraz* (com um *i* epentético que comumente é enfatizado na fala popular para marcar a tonicidade); *quão / distrição*; *passagens/ personagens*; *mulher / quer*; *olhar / invejar*; *gerais / demais*; *buritizais / gerais*; *sagarana / buritirana*; *bonitas / fitas*; *atrás / paz*; *Galardão / Falanfão*; *verdejo / desejo*; *ardor / verdor*; *verdeal/ qual*; *qual/ animal*; *gerais /buritizais*. É claro que, na letra, a recorrência das rimas cumpre também outro papel: o da harmonia, consequência da aliteração sonora. Junto com o som da viola do tocador essa harmonia atinge o seu auge com a reprodução textual do *som*, num jogo muito bem engendrado de aglutinações das notas musicais no verso "mississo-redó: Falanfão", uma paráfrase ao seguinte trecho de *Manuelzão e Miguilim:* "Aí, toquem as violas sereno, de cinco e seis cordas dobradas de mississol-remilá" (In: SANT'ANNA, 2001, p. 335). Essa construção é ícone do próprio fazer poético-musical e índice de referência parafrástica à obra de Guimarães Rosa.

A recriação dos ditos populares tão presente em "Sagarana", do mesmo autor de "Meu tio, o iauaretê", também tem seu espaço nos versos finais da canção, como numa maneira clássica de o narrador terminar uma boa "estória":

> Quem quiser que cante outra
> Mas à-moda dos gerais
> Buriti: rei das veredas
> Guimarães: buritizais!

O provérbio "quem quiser que conte outra" é desconstruído criando um efeito semântico-estilístico (à moda da paródia) inenarrável, em que o jogo semântico *conte & cante*, valoriza, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a estrutura musicada do texto-canção. O operador argumentativo *mas* vem como um reforço semântico advertindo que não se trata de *cantar* qualquer *outra estória*. Evidencia-se, por conseguinte, a emblemática figura de Guimarães — empregado com maiúscula, mas como adjetivo de veredas — como um ícone-símbolo do sertão das Gerais, tal qual o buriti, a ponto de as imagens de um e de outro se confundirem ao caracterizar o sertão mineiro. Como um presente, anos depois, o compositor se rende ao desafio de *cantar outra história à moda dos Gerais*. Em parceria com Tom Jobim, anos mais tarde, Paulo Cesar Pinheiro compõe a canção "Matita Perê", que ele mesmo declara ser a continuação da sua narrativa de "Sagarana".

Como observamos na análise, a constituição da imagem de Guimarães Rosa encaminha o processo de produção de significado (semiose) na letra, que resumimos com o destaque de algumas escolhas vocabulares:

Obra rosiana	**Narrativa**	**Linguagem rosiana**			
Sagarana	estórias	Criações neológicas	Processos de composição e derivação	Léxico que representa o cenário sertânico	
estórias (por extensão de sentido, pode remeter ao título "Primeiras Estórias")	passado	erroso	Verde- verdeolhar, verdejo, verdor, verdeal;	ambientação	Marcas de oralidade
veredas (pode remeter ao Grande sertão Veredas)	memórias	olhâncias	erroso	Gerais	óio
	personagens		eveio	buriti	avôo
	Era-uma-vez		Mississo-redó	veredas	

5.2.2 – "Xote das meninas"
(Luis Gonzaga / Zé Dantas)

Mandacaru, quando fulora na seca
É o sinal que a chuva chega no sertão
Toda menina quando enjoa da boneca
É sinal que o amor
Já chegou no coração
Meia comprida
Não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado
Não quer mais vestir timão

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar

De manhã cedo já está pintada
Só vive suspirando
Sonhando acordada
O pai leva ao doutô
A filha adoentada
Não come, não estuda,
Não dorme, nem quer nada

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar

Mas o doutô nem examina
Chamando o pai de lado
Lhe diz logo na surdina
O mal é da idade
A doença da menina
Não há um só remédio
Em toda medicina

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar.

GONZAGA, Luís e DANTAS, Zé. Disco LP: 78 RPM. 1953. Faixa 03. (Letra coletada no site oficial: www.luisluagonzaga.mus.br. Acesso: 05 de Dezembro de 2009).

Como o próprio título anuncia, o *xote* se impõe como o ritmo da canção. Dos dicionários Aurélio e Houaiss, extraíram-se as definições para o termo:

> Xote: [Do al. *Schottisch*.] Substantivo masculino.
> 1.Antiga dança de salão, talvez proveniente da Hungria, em compasso binário ou quaternário, e cujos passos se aproximam dos da polca.
> 2.Música que acompanha essa dança: "íamos assobiando o compasso do xote do último bochinche" (Vargas Neto, *Tropilha Crioula e Gado Xucro*, p. 73). [Sin. ger.: *escocesa*.] [Aurélio, s.u.]
> substantivo masculino
> Rubrica: dança, música.
> 1. dança de salão prov. de origem alemã, com passos semelhantes aos da polca, difundida na Europa e no Brasil (esp. no Nordeste), onde é executada ao som de sanfonas nos bailes populares
> 2. música em compasso binário e andamento não muito rápido que a acompanha [Houaiss, s.u.]

Câmara Cascudo (2002, p. 755) o descreve como "um ritmo agradável de se dançar, melodia de fácil aprendizado e letra de simples memorização". Esses recursos que favorecem a estruturação simples da música em nada diminuem o seu valor semântico-estilístico. Destacamos o recurso das rimas finais e o uso de palavras do mesmo campo semântico como os exemplos mais contundentes no que tange à simplificação da estrutura com fins de facilitar a memorização.

Para a formação das rimas na música, são exploradas especialmente as do tipo *rima consoante*, de acordo com Sant'Anna (1997, p. 42), com coincidência fônica a partir da vogal tônica dos vocábulos, como se observa em: *coração / timão*; *pintada / acordada / adoentada /*

nada; *examina / surdina / menina / medicina*. Apenas na combinação *seca / boneca*, a identidade sonora dos fonemas finais não se completa.

A organização de campos semânticos, segundo a divisão das estrofes, que são três, seguidas da repetição do refrão, também se encaminha à manutenção da unidade textual, de modo a facilitar a memorização. Formam-se campos semânticos que acompanham a evolução das mudanças de comportamento da menina e a consequente estranheza do pai diante da novidade.

Palavra ou expressão	**Campo semântico**	**Índice de**
meia, sapato, vestido, timão	vestimenta	vaidade
suspirando, sonhando acordada, só pensa em namorar	anseios	paixão
adoentada, doença	sofrimento	doença
não come, não dorme, não estuda, não quer nada	sintomas	desânimo
doutô, examina, remédio, medicina	tratamento (da doença)	cura

Os itens *adoentada* e *doença* formam um campo lexical, por se tratar de um par de palavras que provém da mesma família léxica, conforme a conceituação de Mattoso Câmara (2004a, p. 157).

Definida a composição musical cujo subgênero é anunciado no título, define-se também a caracterização de um ritmo musical peculiar de uma região, cuja identificação se torna possível pelo vocabulário, que é estruturado a partir de marcas ou atributos que tipificam os personagens que conduzem o texto, representa as coisas (objetos) do lugar, os costumes. Em outras palavras, veremos que a caracterização de "Xote das Meninas" evidencia o sertão nordestino, a despeito das raízes desse ritmo na cultura europeia.

Nesse sentido, as alterações fono-ortográficas são icônicas por conferirem ao texto a qualidade de representação de espaço sociocultural. O item lexical *fulora* a que se recorre no primeiro verso da canção, *mandacaru quando fulora na seca*, acompanhando o nome de uma planta típica do sertão, salta aos nossos olhos como marca mais evidente do falar regional. Observe-se que para articular *fulora* desfaz-se o encontro consonantal por comodidade articulatória, que no estudo sobre metaplasmos configura um tipo especial de epêntese, denominado *suarabácti*, que caracteriza "o desenvolvimento de uma vogal no interior de um grupo de consoantes" (cf. SIMÕES, 2006, p. 39). Do mesmo modo que se acrescem fonemas para simplificar a estrutura do vocábulo (padrão CV), noutras formas eles são suprimidos com a mesma finalidade. O exemplo apresentado na letra-de-música com essa característica é *doutô*, em que

ocorre a apócope do travador final */r/* e a consequente acentuação da vogal para marcar a sua tonicidade.

Mandacaru[20], *seca* e *sertão* são outros componentes lexicais do texto que podem ser levantados como marcas que definem concretamente a ambientação sertaneja, sendo *manda-caru* um índice que remete aos outros dois termos.

Com a metáfora da passagem da infância à adolescência, representada simbolicamente na imagem do desabrochar da flor do mandacaru, Luis Gonzaga demonstra o seu poder de criação ao transformar as referências socioculturais de sua terra em objeto de arte, isto é, em música. Por isso, a figura de Luis Gonzaga é, sem dúvida, uma das mais emblemáticas referências ao sertão nordestino, reconhecida como *símbolo* de nordestinidade. Numa relação de alteridade, sua imagem se alinha à identidade do povo. Como observa R. Marques (2008, p. 69), o compositor/cantor trata as experiências, as coisas da terra, com desenvoltura e autoridade de quem conhece. Nas palavras do autor, "a noção de pertença formada não pela sociabilidade, mas pela origem, confere a Luis Gonzaga a legitimidade para falar de sua terra".

O mandacaru é um ícone-símbolo de resistência à seca do sertão nordestino, já que serve de alimento ao gado na seca; é ícone por ser uma árvore típica do sertão, logo, a motivação do *signo* é evidente (olhou para o mandacaru, lembrou do sertão) e símbolo porque representar o sertão pelo mandacaru é convenção, uma vez que a representação poderia ser um chapéu de jagunço, uma ave etc. Pelo fato de ser comum a sabedoria popular utilizar-se do mecanismo de observar a natureza para acompanhar as variações do tempo ou do clima, quando a planta floresce atenta-se à proximidade da chuva. Do mesmo modo, compara-se a passagem da infância da menina à fase da maturidade. Nesse sentido, *mandacaru* não mais se refere a um tipo de planta, mas é tomado como *ícone-índice* de maturidade em oposição ao signo *boneca* que é tomado como *ícone-índice* de infância.

As transformações no corpo, o zelo no comportamento são indicados pela crescente perda de ingenuidade da menina-criança que desponta para a mocidade, despertando-se concomitantemente o desejo de namorar. Os versos da primeira estrofe, "meia comprida / não quer mais sapato baixo / vestido bem citado / não quer mais vestir timão", são índices que marcam bem as mudanças de comportamento, como forma de demonstrar que as vestimentas

[20] Mandacaru - [Do tupi.] - Substantivo masculino. 1. Bras. N.E. Bot. Grande cacto (*Cereus jamacaru*), de porte arbóreo, tronco grosso e ramificado, que pode fornecer madeira na base, flores enormes, alvas, que se abrem à noite, e cujos ramos têm de quatro a cinco ângulos, sendo o fruto uma baga espinhosa. É planta das mais características da caatinga nordestina, e serve de alimento ao gado na seca. [Var.: *jamacaru*.] [Aurélio, s.u.]

básicas, tipicamente uniformizadas, são abandonadas. A carga explosiva das consoantes oclusivas [p], [k], [t], [b] e [d] marcam iconicamente a intensidade do desejo de mudança, cujos sinais estão atrelados ao desejo de namorar, bem marcado no texto, numa relação de causa. Vejamos:

A menina

- enjoa da boneca
- não quer mais sapato baixo
- (só quer) vestido bem cintado
- não quer mais vestir timão
- de manhã cedo já está pintada
- só vive suspirando
- sonhando acordada
- não come, não estuda
- não dorme, nem quer nada

PORQUE

ela só quer,
só pensa
em namorar

Todas essas pistas sinalizam que mais uma flor desabrocha no sertão.

5.2.3 – "Luar do Sertão"
(Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco)

Oh! que saudade
Do luar da minha terra
Lá na serra branquejando
folhas secas pelo chão
Este luar, cá da cidade
Tão escuro
Não tem aquela saudade
Do luar lá do sertão

Se a lua nasce
Por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata
prateando a solidão
E a gente pega
Na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia
A nos nascer no coração

Não há, ó gente, ó não

Luar como esse do sertão

Coisa mais bela
Nesse mundo não existe
Do que ouvir um galo triste
No sertão, se faz luar
Parece até que a alma da lua
É que descansa
Escondida na garganta
Desse galo a soluçar

Não há, ó gente, ó não
Luar como este do sertão

Ai, quem me dera se eu morresse lá na serra
Abraçado à minha terra
E dormindo de uma vez
Ser enterrado numa grota pequenina
Onde à tarde a sururina
Chora a sua viuvez

In: Maria Bethânia. *Clássicos*. BMG, s/d.

Em se tratando de letras-de-música que têm o sertão como temática principal, não trazer ao texto "Luar do Sertão" é praticamente impossível. O estilo saudosista de valorização das coisas da terra, tendo os elementos da natureza como grande mote de inspiração, fez com que a canção fosse popularmente considerada como um segundo hino nacional (cf. Dicionário Cravo Albin da MPB). Talvez, em virtude de incutir-se do memorável estilo romântico de Gonçalves Dias de cantar as riquezas da terra em "Canção do Exílio", "Luar do Sertão", tal qual o célebre poema, tenha se eternizado, transpondo épocas desde a sua composição, em 1914[21]. Há registros de que a composição é bem extensa e, talvez por esse motivo, dificilmente gravada integralmente por algum intérprete[22].

Devido à estruturação (formalmente seguindo o padrão estrofe e refrão) e melodia simples, "Luar do sertão" é classificada como *toada*. Extraímos a definição ao termo do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001):

> Designação atribuída a qualquer cantiga de melodia simples e monótona, de texto geralmente curto (brejeiro ou sentimental), não romanceada, mas com estrofe e refrão [As toadas tratam de religião, da natureza, de fatos e figuras da história do Brasil etc.]

[21] A referência ao ano de composição foi extraída do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*.
[22] Informação retirada do sítio http://www.paixaoeromance.com/10decada/luar_sertao.htm.

Para cantar as saudades da terra, não há ritmo musical mais apropriado. A cadência dos versos é equilibrada pelas rimas finais – *saudade/ cidade*; *chão / sertão*; *mata / prata*; *solidão / coração*; *ponteia / cheia*; *existe / triste*; *luar / soluçar*; *serra / terra*; *vez / viuvez*; *pequenina / sururina*, com terminações idênticas, com destaque para algumas rimas ricas, como nos pares *existe / triste* (verbo e adjetivo) e *luar /soluçar* (substantivo e verbo).

Observamos que, nessa letra-de-música, diferentemente do que acompanhamos na identificação espacial do *sertão* cantado por Luis Gonzaga, com características do sertão nordestino (apreensão possível pelas marcas textuais), o *sertão* cantado por Catulo Cearense parece aproximar-se mais de uma designação genérica de campo em oposição à cidade, mencionada uma única vez no texto para acentuar a valorização do espaço sertânico (ou rural).

Numa leitura de base semiótica, as marcações espaço-temporais são de base indexical, centradas em um jogo de oposições entre o *lá & esse* e o *cá & este* (à moda gonçalvina em "Canção do Exílio"), em que o *lá* seria índice da projeção utópica do campo (sertão) com reforço do demonstrativo *esse* representando um espaço ou um passado distante e o *cá*, referindo-se à cidade, *este* lugar onde o cantador se situa no presente. As descrições do sertão valorizam os elementos da natureza, *minha terra, serra, verde mata, folhas secas pelo chão, grota pequenina, sururina*, que desenham o sertão como um cenário bucólico, o ícone da saudade do poeta que chora a falta das coisas da terra.

A comparação do brilho da lua ao do sol nos versos "mais parece um sol de prata / prateando a solidão" é mais uma marca do bucolismo saudosista que impera na canção, sendo a metáfora construída na expressão *sol de prata prateando a solidão* o ícone do estado melancólico do eu-lírico.

As caracterizações bucólicas da natureza são associadas aos versos finais de "Canção do Exílio", em que o autor do poema descreve o desejo do eu-lírico de que seus dias finais não cheguem antes do retorno à terra. Acompanhemos a estrofe do poema gonçalvino:

> Não permita Deus que eu morra,
> Sem que eu volte para lá;
> Sem que desfrute os primores
> Que não encontro por cá;
> Sem qu'inda aviste as palmeiras,
> Onde canta o Sabiá. (*Canção do Exílio*)

Essa característica não é peculiar ao hino "Luar do Sertão". Nessa mesma trilha, vários poetas do sertão, contemporâneos e ulteriores a Catulo da Paixão Cearense, também repetem o feito musicando a saudade e o desejo de regresso à terra natal. Em *Asa Branca*, por exem-

plo, composição de Luis Gonzaga, considerada um hino dos retirantes, documenta-se o sonho do regresso: “Hoje longe muitas léguas/ Nesta triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra mim voltar pro meu sertão”.

Como apontamos na tabela que se segue, pela seleção vocabular, configura-se iconicamente o sertão como o lugar ideal em contraposição à cidade:

Trechos e expressões	**Índice de**	**Trilha temática**
Não há, ó gente, ó não *Luar como esse do sertão*	negação, desvalorização do ambiente urbano	melancolia
Esse luar cá da cidade tão escuro		
Saudade, solidão	tristeza	
Se eu morresse, dormindo de uma vez, enterrado numa grota pequenina	desejo	morbidez

5.2.4 – “<u>O poeta da roça</u>”
(Patativa do Assaré)

Sou fio das mata, cantô da mão grossa
Trabaio na roça, de inverno e de estio.
A minha chupana é tapada de barro,
Só fumo cigarro de páia de mio.

Sou poeta das brenha, não faço o papé
De argum menestré, ou errante cantô
Que veve vagando, com sua viola,
Cantando, pachola, à percura de amô.

Não tenho sabença, pois nunca estudei,
Apenas eu sei o meu nome assiná.
Meu pai, coitadinho! vivia sem cobre,
E o fio do pobre não pode estudá.

Meu verso rastêro, singelo e sem graça,
Não entra na praça, no rico salão,
Meu verso só entra no campo e na roça,
Nas pobre paioça, da serra ao sertão.

Só canto o buliço da vida apertada,
Da lida pesada, das roça e dos eito.

E às vez, recordando a feliz mocidade,
Canto uma sôdade que mora em meu peito.

Eu canto o cabôco com suas caçada,
Nas noite assombrada que tudo apavora,
Por dentro da mata, com tanta corage
Topando as visage chamada caipora.

Eu canto o vaquêro vestido de coro,
Brigando com o tôro no mato fechado,
Que pega na ponta do brabo novio,
Ganhando lugio do dono do gado.

Eu canto o mendigo de sujo farrapo,
Coberto de trapo e mochila na mão,
Que chora pedindo o socorro dos home,
E tomba de fome, sem casa e sem pão.

E assim, sem cobiça dos cofre luzente,
Eu vivo contente e feliz com a sorte,
Morando no campo, sem vê a cidade,
Cantando as verdade das coisa do Norte.

Canção extraída do livro: *Inspiração Nordestina: cantos de Patativa.* 3.ª edição – 2 reimp. - Antonio Gonçalves da Silva [Patativa do Assaré]. São Paulo: Hedra, 2006).

Ao modo como observamos em "Xote das meninas" e "Luar do sertão", a estrutura da letra de "O Poeta da Roça" é simples, mas é suficientemente significativa e expressiva ao propósito comunicativo, qual seja, a descrição do fazer poético do homem simples do campo, presenteando-nos com formas linguísticas que são precipuamente formas icônicas do falar caipira.

A imagem do caipira de "O poeta da roça" é formada a partir de vocábulos tipicamente orais que, em conjunto, representam a ambiência rural e os sentimentos do poeta que fala na canção. A descrição que compõe a imagem do homem rural desdobra-se, por um lado, em um efeito conotativo-pejorativo por conta da qualificação do fazer poético desse homem simples, que denomina o seu verso como *singelo e sem graça*, porque canta apenas as coisas do campo. Por outro lado, o enunciador afirma sua originalidade de *poeta da roça* porque canta as coisas do lugar, lá vive e de lá tira o seu sustento, como acompanhamos nos versos"sou fio das mata, cantô das mão grossa / trabaio na roça". Forma-se a imagem do típico *poeta da roça*, que não abandona seu espaço, em oposição ao papel do menestrel, "errante cantô / que veve vagando, com sua viola / cantando, pachola, à percura de amô". A entrada da negação e do reforço qualificativo, *pachola,* indivíduo preguiçoso (Houaiss, s.u),

indicia a desvalorização do menestrel em relação à imagem do poeta que se fixa nas raízes da terra.

O ritmo da letra se impõe na estruturação das estrofes, em que o autor utiliza o recurso do jogo de rimas internas entre os versos A/B e C/D, além de conservar as rimas nos finais dos versos B/D. Mantendo essa estrutura em toda a letra, sem dúvida, conserva-se a cadência melódico-poética da canção, que se desdobra em um jogo fônico harmonioso, materializando iconicamente a simplicidade do homem do campo.

No estudo do vocabulário apresentado a seguir, sugerimos uma leitura que encaminha a materialização da imagem *poeta da roça*, concretizada na descrição da vida de um autêntico homem do campo, por força de uso da variante que caracteriza a fala do *caipira:*

Palavras ou expressões ícones do uso regional	**Observações acerca do fenômeno fono-ortográfico**
fio, trabaio, paia, mio, paioça, novio	despalatalização que ocorre com a queda da palatal /λ/ e a consequente vocalização da sílaba.
cantô, amô, assiná, estudá	queda do travador final /r/, fenômeno denominado apócope.
papé, menestré	apócope da palatal em final de sílaba, como ocorre com a queda do travador /r/.
percura	Metátese resultante do desfazimento do encontro consonantal [pr], motivando a transformação da vogal posterior fechada em aberta (procura>percura).
chupana, rastêro, vaquêro, tôro, coro	redução de todos os ditongos a fonemas simples (monotongação).
Sôdade	a proximidade do /o/ com o /u/ no processo articulatório provocou a assimilação parcial do /aw/ por /o/, originando *soda-de.* O acento circunflexo, nesse caso, não marca a tonicidade da palavra, mas o som fechado.
Argum	passagem de /l/ a /r/ - rotacismo. Esse fenômeno de uso do chamado *r* retroflexo no lugar do *l* é frequente na linguagem

	popular e rural.
Veve	dissimilação da vogal em decorrência da aproximação com a vogal da sílaba seguinte.
Sabença	talvez por analogia com *sabedoria,* usa-se *sabença* como forma sincopada de *sapiência.* Assim, ocorre a permuta do fonema surdo /p/ ao /b/ sonoro – sonorização – e o fenômeno da monotongação, simplificando a estrutura da palavra.
às vez	a apocópe do /*es/* é justificada pela analogia com os plurais.
corage, visage	nesse caso, talvez seja mais apropriado não falar em desnasalação provocada pela supressão da nasal final /m/, mas em perduração dos étimos das palavras (*corage* do fr. c*ourage* e *visage* do fr. *Visage* – cf. Houaiss, 2001), mais próximas de suas respectivas formas arcaicas do que as formas padrão que conhecemos hoje, *coragem* e *visagem.* É comum, na linguagem rural, a preservação de alguns arcaísmos.
Brabo	o fonema /v/ substituído pelo /b/ por aproximação (dissimilação por diversificação do fonema), faz com que o efeito de som arrastado provocado pelo fonema /v/ passe a um efeito explosivo, por analogia ao da sílaba anterior.
Lugio	queda do /e/ inicial, fenômeno denominado aférese, assimilação do /o/, possivelmente por acomodação articulatória.
das mata, das brenha, nas pobre, suas caçada, dos home	a marca de plural apenas no determinante é fator recorrente na linguagem cotidiana, não só a interiorana, mas também em outros espaços, inclusive no uso entre os falantes que têm domínio da variante padrão em situação informal de fala.

Com o estudo do vocabulário apresentado, observamos a valorização das formas icônico-simbólicas do falar caipira. São considerados ícones por qualificarem um falar próprio, por representarem-no pela sua qualidade sonora, usual na linguagem interiorana; e são símbolos pelo fato de já ser convenção social que as formas de língua correntes no texto servem como representação do homem do campo. Representações de atributos, ofícios, moradias típicas, como maneira de valorização das coisas da região, identificada no texto como *Norte* que se refere, no uso corriqueiro, à região nordeste. Retomemos algumas das unidades léxicas apresentadas no quadro anterior:

Itens lexicais	**Ícone da fala caipira correspondente a**
chupana, paioça	moradia
cantô, vaquêro	ofício
papé, menestré, sabença, corage, lugio	atributo
sôdade	sentimento
visage	entidade espiritual
brenha	localização

Observamos, contudo, que alguns dos fenômenos fonéticos descritos podem ser considerados arcaísmos usuais na linguagem interiorana e outras formas ocorrem com frequência não só na linguagem simples e distensa do homem do campo, mas também, de um modo geral, no uso informal da língua em outros espaços socioculturais e geográficos. Isso prova que o estudo dos metaplasmos pode se tornar interessante se começarmos apresentando ao aluno fatos fonéticos influentes sobre as formas da língua falada na atualidade, sem desconsiderar a diacronia, mas sem necessidade de ater-se somente a ela.

A partir da observação da camada fônica como objeto de captação de sentidos do texto, revela-se o potencial icônico dos itens léxicos que, como tipificadores de uma comunidade de fala, tornam-se elementos-chave na produção de sentidos. Desse modo, como vem insistindo Simões e seus discípulos em suas produções, "o pesquisador passa a alargar a visão do objeto, não apenas como unidade sonora ou unidade mínima distintiva, mas como ingrediente da produção textual, integrante do seu potencial significante e potente na construção da semiose textual" (SIMÕES e MARTINS, 2003).

5.2.5 - "Linguagem do morro"
(Padeirinho e Ferreira dos Santos)

Tudo lá no morro é diferente
Daquela gente não se pode duvidar
Começando pelo samba quente
E até um inocente sabe o que é sambar

Outra parte muito importante
Que é bem interessante
É a linguagem de lá
Baile lá no morro é fandango
Nome de carro é carango
Discussão é bafáfá
Briga de uns e outros,
Dizem que é burburim
Velório no morro é gurufim
Erro lá no morro,
Chamam de vacilação
Grupo do cachorro,
Em dinheiro é um cão
Papagaio é rádio, grinfa é mulher
Nome de otário é Zé Mané

In: JAMELÃO. *A voz do samba*. Vol.3. Warner Music Brasil Ltda, 2002. Faixa 13.

Este samba, escrito na década de 1960, é apenas mais um da coleção em estilo de Padeirinho da Mangueira, como era chamado o compositor e cantor Osvaldo Vitalino de Oliveira, que nos dá brilhantes aulas sobre as gírias corriqueiras do morro mangueirense à sua época e, como bem observa Tárik de Souza, nos comentários do encarte do disco de Jamelão, um dos intérpretes da canção, há as que ultrapassaram épocas, como a documentada no último verso "Nome de otário é Zé Mané".

Destacamos um dos comentários de Franco Paulino (2005, p. 29) sobre o jeito de fazer samba de Padeirinho no livro intitulado *Padeirinho da Mangueira: retrato sincopado de um artista*:

> Durante toda a sua existência como criador musical, a matéria-prima principal do seu trabalho foi a linguagem do morro, gírias e dialetos do subúrbio, falares e saberes da favela, em suma: "tudo aquilo que o malandro pronuncia / com voz macia", segundo Noel. Como Padeirinho sempre fez questão de esclarecer, sua opção não foi gratuita:
> – Pra mim a língua é tudo. Não é com ela que a gente fala, que a gente pensa?

No primoroso exercício lexicográfico registrado em "Linguagem do morro", o vocabulário gírio, mediante o recurso da metalinguagem, representa de forma icônico-simbólica o

grupo social que se tenciona no título da composição. O signo *linguagem* conserva os matizes de representatividade e, ao mesmo tempo, simboliza linguística e culturalmente o ambiente social (o morro). Dito de outro modo, o exercício metalinguístico experimentado na letra caracterizando a *gíria*, a um só tempo, valoriza os modos de vida da comunidade e a pluralidade linguística.

Pelo fato de, geralmente, a gíria ser um tipo de vocabulário que atende fundamentalmente as necessidades comunicativas de um determinado grupo social, via de regra, necessita-se de um suporte inicial para se familiarizar com os significados. A composição de "Linguagem do morro" parece partir exatamente dessa premissa, apresentando a visão de um enunciador que marca uma posição de distanciamento a partir da referência dêitica, como índice de localização – o advérbio de lugar *lá*, nos 1°, 7°, 8° e 14° versos, e o pronome demonstrativo *daquela*, no segundo verso. Contudo, não se trata necessariamente de um distanciamento que marca um posicionamento preconceituoso – como classifica Dino Preti (2004, p. 75) em relação aos dicionários lexicográficos que se intitulavam como *linguajar*, uma caracterização pejorativa – em relação à fala usual do morro, mas de um enunciador que pertence àquele grupo e resolve mostrar o samba como um canal de valorização da linguagem do grupo social em destaque, uma vez que o samba ultrapassa as fronteiras do morro. E não há um gênero musical melhor para fazê-lo, uma vez que seguia a escola de outros grandes mestres, como Noel Rosa, que encantava e cantava a malandragem carioca em forma de samba. Na letra, percebemos a habilidade de *sambar* da comunidade como um símbolo do povo que (só) ganha maior visibilidade graças à importância do ritmo na cultura nacional.

Observamos que a maioria das gírias utilizadas na composição é oriunda do banto, configurando a representação sociocultural do morro e a própria afirmação do ritmo musical, o samba, como originalmente proveniente do *semba*, raiz banta[23].

Em suma, a caracterização plástica *do morro* se define em decorrência do vocabulário gírio, com exploração de palavras de origem banta, como modo de valorização da predominância da cultura banta na colaboração da formação da nossa cultura, principal forma de lin-

[23] O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) registra que há controvérsias quanto à etimologia da palavra samba. "para A. Ramos, o quimbundo *samba* 'umbigada, passo de dança semelhante ao batuque' seria o étimo; segundo ele, existia em Luanda esse tipo de dança; para Nei Lopes, o étimo seria ou o quioco *samba* 'cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito' ou o quicg. *samba* 'espécie de dança em que um bailarino bate contra o peito do outro'; lembra ainda Nei Lopes que no umbundo *semba* 'dança caracterizada pela separação de dois bailarinos que se encontram no meio da arena' pertence à raiz *semba* 'separar', originando-se dela o multilinguístico *disemba,* pl. *masemba* 'umbigada', esta, com efeito, remonta às mais antigas formas do *samba* entre nós, conforme atesta Pereira da Costa em seu *Dicionário Pernambucano*: "A Júlia que é sambista arreliada, dá no Júlio fortíssima umbigada...", de tudo isso conclui Nei Lopes que a raiz *semba* do umbundo seria o étimo remoto de *samba*; f.hist. 1842 *samba*, 1880 *semba"*.

guagem que define socioculturalmente o espaço. Buscamos as definições no "Novo Dicionário Banto do Brasil" (2003), de Nei Lopes:

Levantamento das gírias	**Definição**	**Representatividade**
Bafafá	Mesmo que *bafucá.* (de provável origem banta) Confusão, fofoca.	Marcas icônico-simbólicas de representação da linguagem e de identificação sociocultural por meio da linguagem.
Carango	Qualquer automóvel. De possível origem banta, talvez do quicongo *kalanga.*	
fandango	(1) Designação genérica de antigos bailes campestres com danças sapateadas e canções ao som de viola. (2) qualquer baile ou divertimento. (...) Para nós, o étimo remoto é banto. Queira ver o quimbundo *fundanga*, pólvora (possível alusão ao "fogo", à explosão de alegria na festa) e comparar ao português polvorosa. Veja-se também o quicongo *tuba ndángwa*, fazer movimento de dança.	
gurufim	Brincadeira para distrair o velório, em redutos negros cariocas e paulistas. De possível origem banta, talvez ligado ao xona *rufu* ou ao haya *olufu*, ambos significando "morte" e relacionados ao afro-cubano *gurufinda*, fetiche congo ligado à morte e aos cemitérios.	

5.2.6 - "Vermelho"
(Chico da Silva)

A cor do meu batuque
Tem o toque, tem o som
Da minha voz
Vermelho, vermelhaço
Vermelhusco, vermelhante
Vermelhão...
O velho comunista se aliançou
Ao rubro do rubor do meu amor

O brilho do meu canto tem o tom
E a expressão da minha cor
Vermelho!...

Meu coração é vermelho
Hei! Hei! Hei!
De vermelho vive o coração
Ê ô! Ê ô!
Tudo é garantido
Após a rosa vermelhar
Tudo é garantido
Após o sol vermelhecer...

Vermelhou no curral
A ideologia do folclore
Avermelhou!
Vermelhou a paixão
O fogo de artifício
Da vitória vermelhou...

In: Fafá de Belém. *Pássaro sonhador*. Sony Music, 1996. Faixa 01.

Mais do que apresentar uma finalidade estética característica das cores em geral, é costumeiro atribuir-se-lhes determinadas funções sígnicas (relembrando: na tríade peirceana, essas funções são descritas como *ícones*, *índices* ou *símbolos*) de modo que, diante de uma situação contextualizada social e culturalmente é que serão produzidos os sentidos. Ou seja, a palavra deixa o seu estado de latência para transmitir significados e funções semioticamente motivados pelo uso.

Aproveitando-se das nuanças sígnicas atribuídas à cor vermelha em nossa cultura, impõe-se um jogo semântico-semiótico em "Vermelho", com a possibilidade de pelo menos duas leituras. Uma que está diretamente relacionada ao cenário político nacional – representado pela esquerda – e, outra, de representatividade da cultura regional fortemente arraigada na região paraense, a festa folclórica do boi de Parintins. Na primeira estrofe, define-se, com adjetivações, a representatividade do vermelho na esfera política e na festa regional, nivelando-se a força da tradição de ambas na cultura popular. As adjetivações são base de um interessante processo de derivação sufixal que provoca um efeito intensificador crescente em relação ao significado da cor, chamando a atenção do leitor/ouvinte ao *vermelho* que evolui para *vermelhaço, vermelhusco, vermelhante, vermelhão*.

A aliteração do /v/ na sequência em que o /v/ é ícone da explosão vermelha produzida na *voz*, que se arrasta em *vermelho, vermelhaço, vermelhusco, vermelhante, vermelhão*. A

aliteração parece ser mais significativa do ponto de vista semântico do que sonoro. O arrastamento — do ponto de vista acústico, o /v/ é uma consoante fricativa — é consequência da natureza sonora da consoante *v*, aliada ao processo de sufixação que opera, nesse caso, não só na natureza intensificadora em relação ao objeto, mas também no efeito de prolongamento da palavra de origem. O efeito explosivo da voz na aliteração da fricativa /v/ assenta-se na introdução das oclusivas (ou plosivas) /k/, /d/, /b/ e /t/ , nos três versos anteriores: "a cor do meu batuque / tem o toque, tem o som / da minha voz ", que reiteram o próprio barulho produzido ao som do *batuque*.

Rubro e *rubor* (como se fosse um anagrama), no verso "ao rubro do rubor do meu amor", em que *rubor* define-se como qualidade do que é rubro (cf. HOUAISS, 2001), intensificam ainda mais a significação da cor vermelha no texto. Esse jogo fono-semântico é chamado por Gladstone Chaves de Melo (1976, p. 75) de *aliteração semântica*, conforme a definição,

> Trata-se de uma forma de pleonasmo em que, num mesmo sintagma, se inserem palavras cognatas, de aparente nexo etimológico e começadas pelo mesmo fonema (em geral consoante).
> A repetição do fonema inicial caracterizaria a aliteração; a presença da mesma raiz fundamenta a vizinhança de sentidos e justifica o adjetivo.

Rubro e *rubor* ainda podem ser observados do ponto de vista da constituição das sílabas finais: em *rubro*, a segunda sílaba é CCV, portanto uma sílaba aberta, que pode indicar a liberdade expressa pela cor vermelha, enquanto em *rubor*, a última sílaba é CVC, na qual o travador final /r/ poderia ser lido como um índice do travamento representado pelo rubor, que pode significar medo, vergonha etc.

Toda essa cadeia intensiva de valoração do vermelho serve de intróito para o progresso das funções que o vocábulo assumirá no texto. Vejamos a segunda estrofe:

> O velho comunista se aliançou
> Ao rubro do rubor do meu amor
> O brilho do meu canto tem o tom
> E a expressão da minha cor
> Vermelho!...

Pela seleção vocabular, encontramos as palavras-índices do cunho ideológico-político, explicitamente marcado na expressão *velho comunista*, que tem a cor vermelha como símbolo, por fazer parte da memória social, como referência implícita a Luís Carlos Prestes, principal representante do comunismo no Brasil, além de Miguel Arraes (o Pai Arraia, como era chamado pela massa de trabalhadores rurais) e, igualmente, Lula, pela sua histórica

militância no Partido dos Trabalhadores (PT), partido de esquerda que, desde quando surgiu, na década de 1980, firmou-se em bases socialistas e tem sido o partido de esquerda hegemônico na política do país até nossos dias (cf. Nunes, 2007).

Focamos a atenção na carga de significado político que se associa ao momento atual vivido pela esquerda no Brasil, que vale a pena elucidarmos. Nesse momento histórico em que vivemos , *velho comunista* pode ser uma expressão que se refere a *Lula*. Com base nesses dados, a estrofe seria apontada como um indício representativo (um ícone-índice) da aliança ou fidelidade partidária do sujeito textual ao partido de esquerda. Entendendo-se que "meu amor" é metáfora do boi Garantido, fecha-se a união harmoniosa entre as escolhas do sujeito textual: torcida pelo boi (Garantido) e aliança política ao PT. Pensando-se na representatividade que a opinião de um artista famoso tem na sociedade, a música pode ser lida como um jogo de estratégia política.

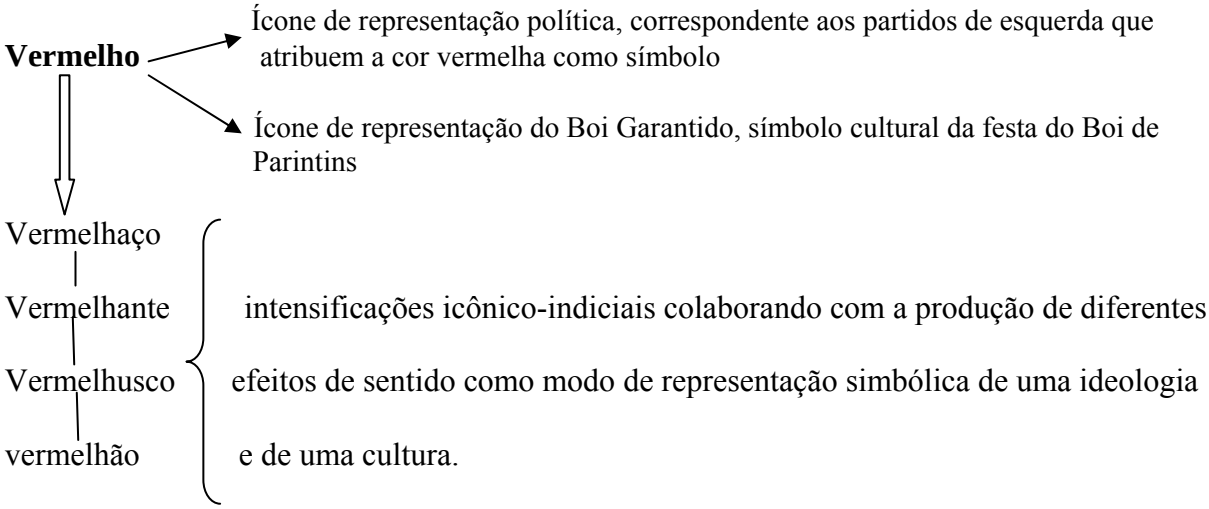
As palavras indiciais que evocam a referência ao boi (Garantido) – um dos bois que abrilhanta a festa folclórica da região Norte – apontam-no também como o ícone (qualidade) da vitória[24], como acompanhamos na estrofe:

> Meu coração é vermelho
> Hei! Hei! Hei!
> De vermelho vive o coração
> Ê ô! Ê ô!
> Tudo é garantido
> Após a rosa vermelhar
> Tudo é garantido
> Após o sol vermelhecer...

A onomotopéia *hei, hei, hei* reproduz o grito uníssono que conduz a multidão de modo passional na torcida pelo *vermelho* que também simboliza *vitória*, efeito de sentido que se instaura a partir da possibilidade de dupla leitura da expressão de que "tudo é garantido após a rosa vermelhar/ tudo é garantido após o sol vermelhecer" determinando *garantia* como credibilidade, confiança ou *garantido* podendo ser uma referência ao boi Garantido.

A ilustração que se segue é uma proposta de síntese do processo icônico, indicial e simbólico que se desencadeia em "Vermelho":

[24] Conforme informações coletadas no sítio http://www.manausmais.com.br/parintins2009, "o Boi Garantido é o que mais coleciona vitórias em toda a história do Festival Folclórico de Parintins. O único, inclusive , a ganhar cinco vezes consecutivas, entre os anos de 1980 à 1984". (Acesso em 12 de janeiro de 2010)



5.2.7 – "Círios"
(Composição: Marco Aurélio/Vital Lima)

Meu filho, vês aquela claridade?
É a cidade na escuridão...
O barco singra as águas
e pulsa feito um coração
cheio de alegria,bálsamo,benção.

O Círio de Nazaré,
tu verás, será, menino,
algo pra não se esquecer,
pra colar no teu caminho
feito o som de uma viola
que te fez chorar baixinho...
quando vires a Senhora
ficarás pequenininho

Diante do mistério que há
nessa nossa vida humana,
vais crescer mais que o luar,
vais voar mais que as semanas,
vais sorrir pro revelado,
fruto da emoção na boca
de que tudo é amarrado
e o mundo é um, é oca.

Menino acorda e vem olhar
o sol não tarda em levantar
vem ver Belém
que começa a despertar.

Outros outubros tu verás
(e outubros guardam histórias),
ver o peso quando for a hora.

In: *Canto Vital* [coletânea]. Gravado ao vivo em maio/2001. Vários intérpretes, 2002. Faixa 20.

A importância do festejo de Nazaré para a região paraense inspira as artes em suas variadas manifestações (música, esculturas, pinturas, só para citar alguns exemplos). A letra-de-música "Círios" nos insere numa história de fé e misticismo, em que sagrado e profano se misturam num clima de muita alegria, repetido anualmente na cidade de Belém há mais de 200 anos. A palavra é de origem latina (do latim *cereus*) e significa grande vela de cera (cf. Houaiss, 2001). Trata-se, pois, de um item onomástico que se constituiu histórica e genericamente como um símbolo religioso; ao ser empregado como título da canção, podemos inferir que "Círios" representa a própria tríade peirceana *ícone, índice* e *símbolo*. A grafia do título é, a um só tempo, *icônico-indicial* à medida que a letra [s] caracteriza iconicamente a marca de plural para referendar a continuidade anual dessa tradição religiosa, e indicialmente, por ancorar a configuração temática da letra. Finalmente, *símbolo* pelo caráter convencional que lhe foi atribuído.

Vemos, então, nessa letra-de-música, a narrativa como uma amostra de perpetuação da tradição em que o mais velho conta ao *menino*, assim como denominado textualmente, o modo como a festa do Círio de Nazaré é arquitetada com toda a sua simbologia místico-religiosa. Nesse sentido, as escolhas vocabulares são minuciosamente pensadas nos detalhes que envolvem a história da Senhora de Nazaré na cultura regional paraense. E à altura da significação do Círio é a linguagem usada para narrá-lo. É uma linguagem burilada pelo fato estético, em que sobressaem as figuras sem perder o teor denotativo que a festividade representa na cultura não só da capital paraense, mas também de todo o estado.

Na primeira estrofe que começa com o verso "Meu filho, vês aquela claridade?" o uso do vocativo, que de forma icônico-indicial representa o chamamento a todos os fiéis, em consonância com o item lexical *claridade* são formas de despertar a atenção ao início da festa, sendo *claridade* um índice de que fogos de artifício anunciam mais um Círio. A leitura de que o item lexical *claridade* se refere ao sagrado é ratificada porque seguido dos vocábulos *alegria, bálsamo* e *bênção.* A relação dessas palavras com o campo semântico do sagrado justifica-se pelo fato de todas elas conservarem uma postura positiva diante do sagrado. O símile que se constrói nos versos "o barco singra as águas/ e pulsa feito um coração" é icônico-

indicial da emoção do fiel ao ver aproximar-se o Círio (icônico à medida que *emoção* está no nível da percepção e da sensibilidade, e indicial porque aponta para uma *emoção* que se cria em função do percurso traçado pelos fiéis ao longo do Círio). Com a antítese formada na oposição *claridade & escuridão*, nos dois primeiros versos – Meu filho, vês aquela claridade? / é a cidade na escuridão..." –, enfatiza-se ainda mais a noção de intensa luz, que anuncia a festa. As reticências são icônicas porque abrem margem a uma suspensão do que se intenciona dizer para justificar o caráter emocional que se configura a partir da experiência vivida por quem acompanha a procissão do Círio. A *escuridão*, ao contrário do que sugerira *claridade*, indicia o caráter profano que, de certa forma, perpassa o evento.

A entrada da segunda estrofe é marcada pela frequência da vibrante /r/ nos três primeiros versos – "O Cí**r**io de Naza**r**é, / tu ve**r**ás, se**r**á, menino / algo p**r**a não esquece**r**" – e persiste nos versos finais da mesma estrofe – "quando vi**r**es a Senho**r**a / fica**r**ás pequenininho" – provocando uma sensação auditiva de arrastamento, portanto icônica, como se vê na manifestação mais propalada do Círio de Nazaré, a procissão em que os fiéis se arrastam agarrados a uma corda, um dos maiores símbolos do Círio, para pagar suas promessas. Os versos finais ainda podem significar a magnitude do sagrado em relação ao humano, o que indicia o alto grau de religiosidade dos fiéis.

A sensação de fluidez do tempo é provocada pela aliteração do /v/, na terceira estrofe, com a repetição do vocábulo *vais*. Nessa parte da narrativa, foca-se a passagem do tempo na vida do *menino*, que ocorre de maneira tão rápida, mas significativa, que só uma hipérbole a representaria tão bem "vais crescer mais que o luar/ vais voar mais que a semana". Estes versos, acoplados ao que os segue, "vais sorrir pro revelado", sugerem não apenas o crescimento físico do *menino*, mas também o espiritual, uma vez que "sorrir pro revelado" confirma, portanto é *índice*, o aspecto místico-religioso. O item lexical *revelado* possibilita leituras diferentes: podemos associá-lo, por seu aspecto icônico, à imagem de Cristo ou ao próprio *mistério* anunciado no início da estrofe em análise, qual seja, "diante do mistério que há / nessa nossa vida humana". Iguala-se, portanto, o valor da vida humana ao mistério da fé, cuja grandeza do sentimento extrapola os limites da mente humana. Atenta-se ainda à passagem cíclica do tempo como índice da chegada de um novo Círio.

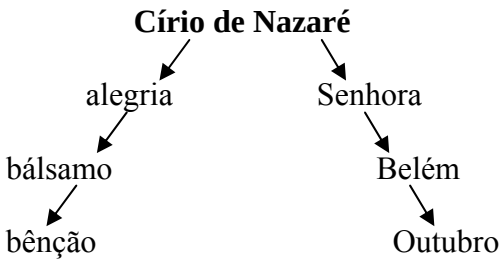
Ainda em relação à terceira estrofe, a metáfora que se constitui a partir dos versos "fruto da emoção na boca / de que tudo é amarrado / e o mundo é um, é oca" abarca um valor icônico a partir da relação que configura a síntese *mundo-oca*, ou seja, em sendo o *mundo um*, caracteriza a confraternização dos que se irmanam, no momento da procissão com o objetivo

de celebrar a fé associada à unicidade do universo. Do mesmo modo, *oca* designa um espaço social de coletividade, onde várias famílias convivem.

Para representar a chegada do grande dia, os compositores não economizam estilo, anunciando, na quarta estrofe, que "o sol não tarda em levantar" e "Belém começa a despertar", consecutivamente *índices* que anunciam a chegada do dia do Círio, quando toda a cidade se congrega. E são assim os outubros em Belém há mais de 200 anos. *Outubro* é ícone de festividade, em que histórias da tradição se perpetuam e são (re)construídas a cada ano.

Na sequência, um interessante jogo semântico é criado a partir do reforço atribuído ao mês de celebração do Círio. Vejamos: "outros outubros tu verás/ (...)/ ver o peso / quando for a hora", em que ver o peso tanto pode referir-se à importância do mês de outubro, como ícone-símbolo do Círio de Nazaré, quanto pode ser uma referência toponímica a um dos símbolos culturais da cidade de Belém, o mercado Ver-o-Peso[25], localizado em uma das ruas em que passa a procissão. A visita ao mercado é muito cobiçada, sobretudo por turistas na época do Círio, pois o local é referência, onde podem ser encontradas as comidas típicas da região. O ápice da procura ao mercado dá-se no dia mais importante da festa religiosa, o segundo domingo de outubro. Nessa leitura, o lado profano da festa se destaca em função do crescente investimento turístico que aproveita o momento da tradição religiosa para incentivar a visitação à cidade.

Sugerimos uma síntese do processo icônico engendrado no texto tomando o item onomástico *Círio de Nazaré* como o elemento que desencadeia o percurso da produção de sentido:



[25] "Mercado do Ver-o-Peso (1688): É a maior feira livre da América Latina, é também o símbolo de Belém e sua maior atração turística.[21] Localizado na área da Cidade Velha e diretamente às margens da baía do Guajará, abastece a cidade com produtos alimentícios do interior paraense, fornecidos pricipalmente por via fluvial. Foi eleito entre as 7 Maravilhas do Brasil. O posto fiscal criado em 1688 no porto do Piri que, a partir de então foi popularmente denomindo lugar de **Ver-o-Peso**, deu origem ao nome do mercado, já que era obrigatório ver o peso das mercadorias que saiam ou chegavam à Amazônia, arrecadando-se os impostos correspondentes." (Informação extraída do sítio http://pt.wikipedia.org/wiki/Ver-o-Peso. Acesso em 15 de janeiro de 2010.)

5.2.8 - "Chote laranjeira"
(Barbosa Lessa e Paixão Cortês)

Mas deixa estar que eu vou-me embora,
Eu vou voltar pro meu rincão,
Pra beber água dos teus olhos
Sangue do teu coração.

Mas deixa estar que eu vou-me embora,
Eu vou voltar pra o meu rincão,
Que é pra comer churrasco gordo
E tomar mate chimarrão.

Mas deixa estar que eu vou-me embora,
Eu vou voltar pra fronteira,
Que é pra comer churrasco gordo
E tomar café de chaleira

Mas deixa estar que eu vou-me embora,
Eu vou voltar pra fronteira,
Mas eu hei de levar comigo
Este chote-laranjeira!

In: CORTES, Paixão e LESSA, Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas* (com suplemento musical ilustrativo). 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale Editores Brasil, 1961. (p.160)

O chote ou "chotes", conforme registrado no *Manual de danças gaúchas* (1961, p.89), é uma variante do escocês "shottisch", tradicional dança campeira dos municípios rio-grandenses. A letra "Chote laranjeira" faz parte do folclore da região, que se dança ao passo do *chote de duas damas*, ritmo no qual duas damas se posicionam lado a lado de um cavalheiro.

A estruturação da letra segue o estilo das toadas folclóricas, de fácil memorização. Para tanto, fixa-se o jogo rímico com exploração de palavras com terminação idêntica (*rincão/coração; rincão/chimarrão; fronteira/chaleira; fronteira/laranjeira*) e repetições constantes, cujo emprego realça as palavras de mesmo campo semântico, configurando a trilha temática de valorização da tradição cultural, bem marcada nas seguintes escolhas:

- *rincão* e *fronteira* – delimitação do espaço geográfico
- *churrasco gordo, mate chimarrão, café de chaleira* – alimentação típica

Nos dois versos iniciais das quatro estrofes repete-se o refrão, "Mas deixa-estar que eu vou-me embora/ eu vou voltar pro meu rincão; "Mas deixa-estar que eu vou-me embora/ eu vou voltar pra fronteira", com alteração apenas da palavra final *rincão* para *fronteira*, após duas estrofes subsequentes; as alterações são apenas na ordem do significante, uma vez que concatenadas, essas palavras podem servir de referência ao mesmo espaço geográfico, que se configura, na letra, como uma área campestre.

Com a repetição dos versos iniciais, imprime-se uma temática de cunho saudosista e de insatisfação, sinalizada pelo reforço adversativo *mas* na abertura das estrofes, delineando uma estrutura semântica de cunho amoroso na letra. Desse modo, podemos inferir que o enunciador se encontra distante do lugar onde está a pessoa amada, conforme descrito na primeira estrofe:

> Mas deixa estar que eu vou-me embora,
> Eu vou voltar pro meu rincão,
> Pra beber água dos teus olhos
> Sangue do teu coração.

A metáfora "pra beber água dos teus olhos / sangue do teu coração" materializa a imagem da pessoa amada a quem nos referimos, sugerindo, portanto, *índice* de sofrimento e saudade.

Na mesma estrofe, a aliteração da vibrante /r/ na canção acentua significativamente a pronúncia do "r" retroflexo, produzindo um som arrastado, marca icônica do modo de falar do gaúcho, com fortes tendências à manutenção da pronúncia da vibrante alveolar em posição final (cf. SIMÕES, 2006, p. 36)

Nas estrofes seguintes, a temática saudosista se mantém, no entanto, a estrutura semântica restringe-se ao nível referencial para demarcar o espaço geográfico, *rincão* e *fronteira,* onde o enunciador possa aproximar-se dos valores culturais que lhe são intrínsecos, conforme o campo semântico da *alimentação*, determinado pelos itens lexicais *churrasco gordo*, *mate chimarrão*, *café de chaleira*. A caracterização enfatizada pelo adjetivo *gordo* e a expressão adjetiva *de chaleira*, clarificam o valor icônico-simbólico do espaço sociocultural. Do mesmo modo, o pleonasmo *mate chimarrão*, como *ícone-símbolo*, reforça a valoração da cultura gaúcha, que tem essa bebida como um de seus *símbolos* culturais. Vejamos as estrofes:

> Mas deixa estar que eu vou-me embora,
> Eu vou voltar pra o meu rincão,
> Que é pra comer churrasco gordo
> E tomar mate chimarrão.
>
> Mas deixa estar que eu vou-me embora,

Eu vou voltar pra fronteira,
Que é pra comer churrasco gordo
E tomar café de chaleira

Na última estrofe, apontamos a estrutura verbal das expressões "eu vou voltar" e "mas eu hei de levar comigo" como índices de valorização da cultura, sintetizada na relevância de se conservar a tradição, uma vez que o enunciador mantém o discurso de retorno à *fronteira,* como designação do seu lugar de origem, com sentimento de preservar vivas as heranças culturais. Ao mesmo tempo, não se exclui a possibilidade de serem agregados novos valores, conforme demonstrado nos dois versos finais – "mas eu hei de levar comigo / este chote-laranjeira!", confirmando a tese de que *o homem é um ser inacabado*, conforme postula Paulo Freire (1981, p. 28).

Resumindo a proposta de análise, apresentamos o quadro seguinte, com a seleção das unidades léxicas ícones de valorização da tradição gaúcha:

Unidade lexical	**Representação**
rincão	região campeira
churrasco	comida típica
mate chimarrão	bebida típica, símbolo do Rio Grande
chote	música e dança tradicionais

5.2.9- "Chalana"
(Mario Zan e Arlindo Pinto)

Lá vai uma chalana
Bem longe se vai
Navegando no remanso
Do rio Paraguai

Ah! Chalana sem querer
Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vai levando meu amor

E assim ela se foi
Nem de mim se despediu
A chalana vai sumindo
Na curva lá do rio

E se ela vai magoada
Eu bem sei que tem razão
Fui ingrato
Eu feri o seu pobre coração

In: Almir Sater. *Um violeiro toca*. BMG, 2006. Faixa 2.

"Chalana", título da composição musical, é também o nome de uma embarcação muito usada nos rios pantaneiros, principalmente nos rios de planície como o rio Paraguai, denominação toponímica que se explica por razões etimológicas – *paraguai* é nome de procedência indígena, *mas de origem e significação obscura* (MACHADO, s/d, p. 1130), que os estudos toponímicos, em relação ao nome ainda não conseguiu resolver. Entre os étimos mais correntes e aceitos estão *Paraguá-y* que, em tupi, significa "rios dos papagaios" e o guarani *paraguá*, "coroa das palmas" e *–y*, significando *rio*, *água*.

Na canção, *chalana*[26] e *rio Paraguai* são os principais índices que nos remetem à região pantaneira. O título da canção ainda revela-se significativo, no sentido de apresentar-se como marca da influência espanhola no vocabulário da região, que se explica pela proximidade da fronteira.

A partir da significação dos símbolos culturais da região, pode-se considerar que a moda de viola "Chalana" conserva traços da *música caipira* – entendendo-se esse estilo musical como composição que conserva em sua estrutura elementos, objetos ou atributos tipificadores de um espaço rural ou interiorano.

Apartando-se as controvérsias em torno do conceito de *música caipira*, consideramos o intérprete Almir Sater um dos seus principais representantes (ou pelo menos conserva traços dela em suas composições e interpretações musicais). Dizemos isso pelo fato de a viola, o instrumento musical usado por Almir Sater, ser um dos principais intrumentos usuais no estilo musical caipira; a viola é símbolo da música caipira.

A viola tem uma conotação expressiva em "Chalana", por produzir um som associado a uma melodia que destaca uma perda. A moldura semiótica se ajusta a essa interpretação, unindo os recursos melódicos e linguísticos impressos na letra. Isto é, o som da viola

[26] **Chalana** - substantivo feminino
1. pequena embarcação fluvial de fundo chato, lados retos e proa e popa salientes, própria para o transporte de mercadorias; **2** - embarcação miúda quadrangular, de fundo chato, costados verticais, proa e popa achatadas, us. para pintura e limpeza da linha-d'água dos navios. **Etimologia**: esp. *chalana* (1831) 'id.', este do fr. *chaland* (1100 sob a f. *caland*), (c1160, *chaland*) 'id.', do gr.biz. (sIX-X) *khelándion.* Definição extraída do *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa* (versão 1.0). Objetiva, 2001.

concretiza iconicamente o lamento do cantador enquanto as expressões apresentadas na demonstração que se segue representam a movimentação da *chalana*, como índice de *perda*

lá vai uma chalana navegando no remanso do rio Paraguai bem longe se vai a chalana vai sumindo na curva do rio vai levando o meu amor

As formas verbais "vai" e "navegando" delineiam a movimentação e a trajetória da chalana, que se distancia até desaparecer definitivamente "na curva do rio".

Observações quanto à exploração das formas da língua nos reportam ao estilo musical de Almir Sater, que canta as coisas da terra, ainda que para um público misto, atingindo grandes preferências no meio urbano. Talvez, em razão disso, privilegia-se um registro mais formal, sem alterações fono-ortográficas que caracterizem a fala interiorana, como se pode observar na versão de "Chalana" interpretada pela dupla sertaneja Tonico e Tinoco, que em geral não pronuncia o travador final em "querer", "dor", "amor", conforme registra Rainer Sousa (2008, p. 147) em artigo sobre música caipira.

No âmbito da variação linguística, manifestada nas diversas camadas sociais em todo o território nacional, comprova-se que a ocorrência da supressão do travador final /r/, com algumas exceções regionais, não se restringe à fala *caipira* ou de pessoas de baixa escolaridade, mas caracteriza-se como fenômeno linguístico recorrente na fala distensa do dia a dia.

6 - CONCLUSÃO

Nossa meta de pesquisa, inicialmente, era a de selecionar e analisar letras-de-música de cunho regional para discutir a questão da variação linguística, por meio do léxico que representasse iconicamente as especificidades socioculturais de todas as regiões brasileiras. O que observávamos, no decorrer da pesquisa, era que as características peculiares das regiões são tantas e, igualmente, a oferta de material que as identificam – é a temática indígena, a africana, a portuguesa, as festas religiosas que se espalham pelo Brasil, as músicas folclóricas etc. – que nosso intento se tornava arrojado para se concluir no tempo atual de duração do curso de Mestrado. A opção considerada mais sensata foi, então, a de selecionar um córpus misto (letras-de-música de diferentes compositores), no qual se identificassem marcas (indícios) regionalizantes que nos servissem de mapa-guia para a representação de diferentes espaços socioculturais das cinco regiões do Brasil.

Traçado o perfil do córpus vislumbrávamos, a cada análise, uma riqueza semântico-semiótica a ser explorada no material, a partir do léxico, possibilitando a formação de campos semânticos que corroboravam a identificação de imagens representativas dos espaços que nos propusemos detalhar.

Tendo em vista que o nosso propósito era o de fazer o levantamento dos itens léxicos identificadores de regionalidade, conjugar a Semântica e a Semiótica mostrou-se uma metodologia relevante ao trabalho de análise. Consolidada, no meio acadêmico, a análise de base semiótica do texto verbal, com o livro *Iconicidade Verbal: teoria e prática* (2009), de Darcilia Simões, pudemos desfrutar com segurança o deleite de ver *o texto como imagem*, *verificadas as potencialidades plásticas dos signos verbais* (cf. SIMÕES, 2009, p. 21). Assim, as marcas linguísticas identificadas no léxico, na fonética, na morfossintaxe, incluindo as escolhas estilísticas, nos permitiram identificar o vocabulário como *icônico*, porque representativo; *indicial*, porque remetia indiretamente a uma imagem, e *simbólico*, por conta da natureza convencional do signo. O conhecimento semântico estruturou o percurso das análises, no sentido de assegurar a atribuição de significados que íamos sugerindo aos textos.

A base sociolinguística que fundamentou o trabalho foi essencial para sustentar a escolha do córpus e consolidar as diretrizes de análises, com foco nas marcas linguísticas de regionalidade. Quando observamos, por exemplo, a modalidade oral predominante na letra "O poeta da roça" – os metaplasmos – e em "Linguagem do morro" – gíria –, identificamos a

ambiência rural e a urbana porque observamos as unidades léxicas em seus usos discursivos que corroboraram essa leitura. No entanto, não se descartou, em nenhum momento, a possibilidade de ocorrer um tipo ou o outro da modalidade oral para servir de estratégia linguística que definisse o espaço rural ou o urbano. Isso não nega as especificidades e a valoração que caracterizam um espaço mais que o outro.

Pudemos resgatar, da inter-relação língua e cultura, crenças, hábitos e valores que não se restringem ao passado de nossa história, mas que compõem a nossa riqueza multicultural, que nos pareceu mais evidente graças à natureza diversa das letras selecionadas. Confirmamos, na maior parte delas, que o léxico pode configurar uma realidade local, sem deixar de ser também uma característica de âmbito nacional, uma vez que a delimitação cultural e a territorial não correspondem. Na letra "Vermelho", por exemplo, usou-se a festa do boi como um símbolo cultural da região paraense, com destaque para a valorização da cor que representa um dos bois (o vermelho é a cor do boi Garantido) como estratégia discursiva para se discutir uma questão nacional, a ideologia política.

Não podemos deixar de retomar, nesse momento, o que consideramos o mais audacioso objetivo de nossa pesquisa, qual seja o de *contribuir com subsídios para aulas produtivas de língua portuguesa*. Em toda a fase de produção – da escolha mais apropriada da sustenção teórica à metodologia de análise – preocupamo-nos, com não abandonar as questões que nortearam o trabalho (apresentadas na introdução) para que o cumprimento desse objetivo, ainda que de maneira despretensiosa, não se esvaísse.

Duas das questões motivadoras do estudo, quais sejam a) *por que o estudante não consegue reconhecer a sua variante linguística no conjunto das que compõem a língua nacional?* e b) *por que a língua que está sendo apresentada pela escola não coincide com a prática linguageira cotidiana dos usuários?* foram respondidas a partir de análises de letras em que se observam usos linguísticos reais na língua nacional, mas que têm escassa valorização na vida da linguagem escolar. "O poeta da roça", por exemplo, apresenta o falar caipira, sobre o qual oportunamente constatamos que, acostumados com a massificação midíatica de um falar caipira caricaturado ou desgastado, o senso comum raramente valoriza, por ser uma modalidade da língua mais restrita à fala interiorana. Na contramão dessa corrente, interessa-nos divulgar exemplos como esse, e são vários na nossa literatura, que nos possibilitam ver e sentir uma manifestação da história da nossa língua somada aos usos linguísticos atuais – diacronia e sincronia – em diversos espaços socioculturais para que se perceba a força da língua nacional e a necessidade de valorização dos diversos usos linguísticos, sem superestimá-los ou menosprezá-los.

Assim sendo, defendemos, embasados pela teoria Sociolinguística, que o objeto de estudo nas aulas de língua portuguesa deve ser fundamentado na *língua em uso*, o que só é possível caso se deem condições de o estudante vivenciar e refletir sobre as questões linguísticas que construímos e recebemos por meio de textos, que circulam no dia a dia da sociedade. As letras-de-música, indubitavelmente, fazem parte desse grupo de gêneros textuais, enriquecidas de valor literário, social e cultural materializado nos aspectos formais da língua. Esclarecemos que, longe de defender uma frente de ensino em que vale qualquer estratagema de pseudo-valorização do saber do aluno, defendemos o aproveitamento de letras-de-música na perspectiva variacionista como estratégia de valorização e divulgação da língua e da cultura nacional em sua multiplicidade.

Consideramos que a outra questão apresentada, *qual a importância da música brasileira, sobretudo a de cunho regional, como estratégia de valorização da nossa identidade linguístico-cultural?*, foi respondida ao longo das análises propostas, com foco no vocabulário que conserva traços de regionalidade considerados como fator de identificação linguística e cultural. Retomamos alguns exemplos, como a letra-de-música *Círios*, que apresenta um vocabulário altamente representativo de uma festa divulgada nacional e internacionalmente. "Xote da meninas" aproximou-nos de valores culturais do sertanejo, como a observação de mudanças do tempo por meio dos sinais naturais que, sabemos, é uma prática habitual em muitos lugares do Brasil. Com a exploração do vocabulário utilizado em "Áfrio" e "Eu, brasileiro", verificamos a possibilidade de se considerarem aspectos da nossa formação étnica e cultural. "Sagarana" pode ser a porta de entrada para o mundo da linguagem de Guimarães Rosa e da valorização da cultura dos sertões que se desenham nas Gerais e em parte do cerrado brasileiro. Sem dúvida, essas e as outras análises apresentadas no estudo permitem-nos saborear a língua nacional em sua diversidade.

Como palavras finais, deixemo-nos inebriar do lirismo de "Querelas do Brasil" para espelhar o país plural que somos, que linguisticamente se assenta no domínio do vernáculo:

"Querelas do Brasil"
(Aldir Blanc e Maurício Tapajós)

O Brazil não conhece o Brasil
O Brasil nunca foi ao Brazil
Tapi, jabuti, liana, alamandra, alialaúde
Piau, ururau, aquiataúde
Piau, carioca, moreca, meganha
Jobim akarare e jobim açu

Oh, oh, oh
Pererê, camará, gororô, olererê
Piriri, ratatá, karatê, olará
O Brazil não merece o Brasil
O Brazil tá matando o Brasil
Gereba, saci, caandra, desmunhas, ariranha, aranha
Sertões, guimarães, bachianas, águas

E marionaíma, ariraribóia,
Na aura das mãos do jobim açu
Oh, oh, oh
Gererê, sarará, cururu, olerê
Ratatá, bafafá, sururu, olará
Do Brasil, S.O.S ao Brasil
Tinhorão, urutú, sucuri
O Jobim, sabiá, bem-te-vi
Cabuçu, cordovil, Caxambi, olerê
Madureira, Olaria e Bangu, olará
Cascadura, Água Santa, Pari, olerê
Ipanema e Nova Iguaçu, olará
Do Brasil S.O.S ao Brasil
Do Brasil S.O.S ao Brasil

In: *Aldir Blanc: 50 anos.* Alma Produções, 1996. (Faixa 11).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética* (organizada pelo autor). 52.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 414 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992. 196 p.

_____. *Estética da Criação Verbal.* Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 457 p.

BARBOSA, Ana Mae. "Arte: pespectivas multiculturais". Entrevista concedida ao programa televisivo DEBATES: *Salto para o Futuro*. 05-07 jul. 2002. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/mee/meetxt3.htm>. Acesso: 15 de dezembro de 2008.

BATTISTI, Elisa. "Linguística e sociedade". In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa (org.). *Cultura regional*: língua, história, literatura. Caxias do Sul, RS: Educs, 2004. [pp.77-86].

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. 14.ª reimpr. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. 672 p.

BECHARA, Evanildo. "A sabedoria do equilíbrio". Entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 6 abr. 2008. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=7175&sid=593>. Acesso: 23 de janeiro de 2010.

BRASIL, M. C. *O IHGB e a toponímia do rio Paraguai*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, v.162, n.410, p.67-81, 2001. Disponível em: <http://www.do.ufgd.edu.br/mariabrazil/arquivos/docs/rios/paraguai/Toponimia_R_Paraguai.pdf >. Acesso em 16 de fevereiro de2010.

BRAIT, Beth. "O processo interacional". In: Dino Preti (org.) *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, Projetos paralelos, vol.1, 1993 . [p. 189-213].

CÂMARA, J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. impr. Rio de Janeiro: Ao livro Técnico, 2004. (Coleção Linguística e Filologia). 79 p.

_____. *Dicionário de Linguística e Gramática*: referente à Língua Portuguesa. 25. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004a. 266 p.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* 11. ed. – edição ilustrada – São Paulo: Global, 2002. 768 p.

CARVALHO, José; SEGATO, Rita Laura. *Sistemas abertos e territórios fechados:* para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. Brasília: 1994. Disponí-

vel em <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie164empdf.pdf>. Acesso em 12 de dezembro de 2009. [p.1-11]

CHARAUDEAU, Phillip. *L'interculturel entre mythe et réalité.* In: Anais do VII Congresso Latino-americano de Professores de Francês (SEDIFRALE). Belo Horizonte: 1989. p.394-408.

_____; MAINGUENEAU, Dominique. [coorden. da trad. Fabiana Komesu]. *Dicionário de Análise do Discurso.* São Paulo: Contexto, 2004. 560 p.

COSERIU, Eugenio. *Lições de linguística geral.* Tradução de Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980. 132 p. (Coleção Linguística e Filologia)

CORTÊS, Paixão; LESSA, Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas* (com suplemento musical ilustrativo). 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale Editores Brasil, 1961. 176 p.

COSTA, Nelson Barros da. "As letras e a letra". O gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. [p.107-121].

CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980. 332 p.

CUNHA, Celso & CINTRA, Luis F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 748 p.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Versão on-line do dicionário que contém verbetes contendo informações como dados biográficos, dados artísticos e discografia de compositores e intérpretes da música popular brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 11 de janeiro de 2010.

FÁVERO, Leonor Lopes; ANDRADE, Maria Lúcia V. O.; AQUINO, Zilda G. O. *Oralidade e escrita*: perspectiva para o ensino de língua nacional. 6. ed. São Paulo; Cortez, 2007. 126 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio.* Versão 5.11. 3. ed. da 1ª impr. Editora Positivo Revista e Atualizada do Aurélio Século XXI, 2004.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges *et al*. *Dicionário de linguística da enunciação.* São Paulo: Contexto, 2009. 284 p.

FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 79 p.

FRÉMONT, Armand. *A região, espaço vivido.* Coimbra: Almedina, 1980. 276 p.

GALVÃO, Jesus Belo. *Subconsciência e afetividade na língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. 144 p.

GASPAR, Lúcia. *Miguel Arraes de Alencar*. **Pesquisa Escolar On-Line,** Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2010.

GERALDI, João Wanderley. *Linguagem e ensino:* exercícios de militância e divulgação. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996. 150 p.

_____. e ILARI, Rodolfo. *Semântica.*11. ed. São Paulo: Ática, 2006. 96 p. (Série Princípios; 8).

GIL, Beatriz Daruj. *O amor no léxico das canções populares.* In: ESTUDOS LINGUÍSTICOS XXXV, 2006, São Paulo. São Paulo, USP, FFLCH, 2006. [p. 402- 411]. Disponível em <http://www.gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/999.pdf.>. Acesso em 14 de dezembro de 2008.

GNERRE, Maurizzio. *Linguagem, Escrita e Poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. 116 p.

HALLIDAY, Michael A K. *Language as social semiotic*: The social interpretation of language and meaning. London: Edward Arnold, 1978. 256 p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da silva e Guacira Lopes Louro.11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

HENRIQUES, Claudio Cesar. "Gramática e cidadania nas salas de aula brasileiras". In: HENRIQUES, Claudio Cesar; SIMÕES, Darcilia (orgs.). L*íngua e Cidadania*: novas perspectivas para o ensino. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2004. p. 53-62

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. [versão eletrônica 1.0]

KOCH, Ingedore; ELLIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender*: os sentidos do texto. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006. 216 p.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. 260 p.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico e Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, s/d. 3 v.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. "Do código para a cognição: o processo referencial como atividade criativa". In: *Veredas.* Revista de Estudos linguísticos, v.6, n. 1. Juiz de Fora: UFJF, 2002. [p. 43-62].

_____. "O léxico: lista, rede ou cognição social?". In: NEGRI, Lígia, FOLTRAN, Maria José; OLIVEIRA, Roberta Pires de. *Sentido e significação:* em torno da obra de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004. [263-284].

_____. *Da fala para a escrita*: atividades de retextualização. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2008. 133 p.

MARQUES, Maria Helena Duarte. *Iniciação à Semântica.* 6. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003. 165 p. (Coleção Letras).

MARQUES, Roberto. “Nordestinidade, música e desenraizamento ou Eram os tropicalistas nordestinos?”. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio; NAVES, Santuza. *Leituras sobre música popular.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. [p. 65-82].

MATTOS e SILVA, Rosa Virgínia. *A aventura linguística do portugués.* 2002. Disponível em: cvc.instituto-camoes.pt/hlp/biblioteca/diversidade.pdf. Acesso em: 02 de fevereiro de 2010.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Padrão, 1976. 228 p.

MELLO, Thiago de. “Músicos, populares e brasileiros”. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio ; NAVES, Santuza. *Leituras sobre música popular.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. [p. 48-64].

MOLLICA, Maria Cecília. *Influência da fala na alfabetização.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. 111 p.

_____. e BRAGA, Maria Luiza (orgs.). *Introdução à sociolinguística*: o tratamento da variação. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004. 200 p.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991. 192 p.

MOREIRA, Marco Antonio; MASINI, Elcie F. Salzano. *Aprendizagem significativa*: a teoria de David Ausubel. São Paulo: Centauro, 2001. 111 p.

MÚSICA brasileira. Paixão e Romance. Apresenta reproduções de músicas e poemas anônimos e de autores consagrados. Sítio criado por Marilene Laurelli Cypriano. Disponível em < http://www.paixaoeromance.com>. Acesso em 17 de janeiro de 2009.

NARO, Anthony Julius. “Modelos quantitativos e tratamento estatístico”. In: MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza (orgs.). Introdução *à sociolingüística*: o tratamento da variação. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004. [p.15-26].

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica:* de Platão a Peirce. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2008. 149 p. (Coleção E; 3).

NUNES, Paulo G. A. *O Partido dos Trabalhadores e o socialismo:* uma relação ambígua e/ou “letra morta”? In: *SAECULUM*- Revista de História,17, Jul /dez de 2007, João Pessoa. [p.97-111]. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum17_dos06_nunes.pdf>. Acesso em 25 de fevereiro de 2010.

OGDEN, C. K.; RICHARDS, A. *The meaning of meaning:* a stude of the influence of language upon thought and of the science of symbolism. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960. 350 p. (1ª ed. de 1923).

OMENA, N. P. de. “A referência à primeira pessoa do discurso no plural”. In: OLIVEIRA e SILVA, G. M.; SCHERRE, M. M. P. *Padrões sociolingüísticos:* análise de fenômenos variáveis do português falado na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. [p.183-215].

PAULINO, Franco. *Padeirinho da Mangueira: retrato sincopado de um artista.* São Paulo. Hedra, 2005. 224 p.

PAVIANI, Neires M. S. "Linguagem, identidade e ética". In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa (org.). *Cultura regional*: língua, história, literatura. Caxias do Sul, RS: Educs, 2004. [p. 87-96]

PEREIRA, Maria Tereza G. "Língua Portuguesa: da sua celebração em forma de textos". In: VALENTE, André (org.). *Aulas de português*: perspectivas inovadoras. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. [p.217-234].

PEIRCE, Charles S. *Semiótica.* Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005. 337 p. (Estudos; 46)

POSSENTI, Sírio. *Por que (não) ensinar gramática na escola.* Campinas: Mercado de Letras, 1997. 96 p.

_____. *Os limites do discurso.* São Paulo: Criar edições, 2004. 260 p.

_____. *Discurso, estilo e subjetividade.* São Paulo: Martins Fontes, 2008. 297 p.

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. 214 p. (Série Dispersos)

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 624 p.

SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTI, B.; STARLING, H; EISENBERG, J. (orgs). *Decantando a República*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2004. [p.23-35].

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2006. 84 p. (Coleção primeiros passos; 103).

SANT'ANNA, Nilce. *Introdução à estilística.* 2.ed. rev. e aum. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997. 259 p.

_____. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2ª ed. São Paulo: Ed. da USP, 2001. 536 p.

SAPIR, Edward (1921). *Language*. Tradução portuguesa de CAMARA, J. Mattoso. *A linguagem*: introdução ao estudo da fala. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954. 229 p.

SILVA, Virginia Candido da. *A música popular brasileira*: instrumento de compreensão das diferenças linguísticas. 2007. 129 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SIMÕES, Darcilia; MARTINS, Aira. "Fonologia, estilo e expressividade". In: *Caderno Seminal*, UERJ, Rio de Janeiro, v. 15, p. 5-21, 2003.

SIMOES, Darcilia. “Língua Portuguesa e Cidadania: uma perspectiva multidialetal para o ensino”. In: HENRIQUES, Claudio Cesar; SIMÕES, Darcilia (orgs.). L*íngua e Cidadania*: novas perspectivas para o ensino**.** Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2004. [pp.89-113].

_____. *Considerações sobre a fala e a escrita:* fonologia em nova chave. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. 119 p.

_____. “Seleção lexical e iconicidade diagramática”. In: *58ª Reunião Anual da SBPC*, 2006, Florianópolis. Resumos, SBPC & CT - *Semeando Interdisciplinaridade*. Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, 2006a . Não paginado.

_____; KAROL, Luiz; SALOMÃO, Any *et al* (orgs.). *Português se aprende cantando*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. 226 p. Disponível em: < www.dialogarts.uerj.br >. Acesso em: 14/03/2008.

_____; GARCIA, Flavio. “Alteridades individuais: o outro no/do texto”**.** In: *Matraga* (Rio de Janeiro), v. 15, p. 157-170, 2008. Disponível em: <www.pgletras.uerj.br>. Acesso em: 14/08/2009.

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade e verossimilhança*: semiótica aplicada ao texto verbal. (Versão digital). Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007. 110 p. Disponível em <www.dialogarts.uerj.br>. Acesso em 28 de setembro de 2008.

SIMÕES, Darcilia. “Variação e discurso e sua produtividade na prática didática de português”. In: XII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUISTICA E FILOLOGIA, 2008, Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF, vol. XII, n. 4, Rio de Janeiro, UERJ, CiFEFiL, 2008. P. 142-151.

_____. *Iconicidade Verbal:* teoria e prática. Rio de Janeiro: UERJ, Publicações Dialogarts, 2009. 130 p. Disponível em < http://www.dialogarts.uerj.br>. Acesso em 15 de setembro de 2009.

_____; ABREU, Claudio Luiz; OLIVEIRA, Rosane. “Refinando o foco do ensino da Língua Portuguesa (L1) para uma poliglossia interna”. In: *II Simpósio Mundial de Estudos de LP*, 2009, Portugal. *Resumos***.** Portugal, Universidade De Évora, out/2009. Não paginado.

SOUSA, Rainer Gonçalves. “As diferentes noções de mudanças dentro da música caipira: uma reflexão sobre a obra de Tião Carreiro”. In: *Fronteiras,* Dourados, v.10, n.17, p.137-161, jan./jun. 2008. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/viewFile/66/76>. Acesso: 18 de Janeiro de 2010.

TARALLO, Fernando. *A pesquisa sócio-linguística***.** São Paulo: Ática, 1990. 96 p.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação*: uma proposta para o ensino de gramática. 12ª ed. São Paulo: Cortez, 2008. 245 p.

ULLMANN, Stephen. *Semântica***.** Uma introdução à ciência do significado. Trad. De J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967. 551 p.

VALENTE, André. “Metáfora, campo semântico e dialética na produção e na leitura de textos”. In: VALENTE, André (org.). *Aulas de Português*: perspectivas inovadoras. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. p. 49-66.

_____. “Letras de música nas aulas de português: estilo, cultura e cidadania”. In: HENRIQUES, Claudio Cesar; SIMÕES, Darcilia (orgs.). L*íngua e Cidadania*: novas perspectivas para o ensino. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2004. p.194-207.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela:* do mito de origem à favela.com. Rio de Janeiro: editora FGV, 2005. 204 p.

VILELA, Mario. *Estudos de lexicologia do português*. Coimbra: Almedina, 1994. 206 p.

VYGOTSKY, L. S. A. *Pensamento e linguagem*. Tradução: Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 224 p.

_____. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Editora, 1999. 220 p.