



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Morgana Ribeiro dos Santos

O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos

Rio de Janeiro

2012

Morgana Ribeiro dos Santos

O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos



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: Prof^ª. Dra. Darcilia Marindir Pinto Simões

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S237 Santos, Morgana Ribeiro dos.
O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos /
Morgana Ribeiro dos Santos. – 2012.
86 f.: il.

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

1. Forró (Música) - Teses. 2. Ambiguidade - Teses. 3. Língua
portuguesa – Polissemia - Teses. 4. Língua portuguesa – Semântica -
Teses. 5. Língua portuguesa – Análise do discurso – Teses. 6.
Metáfora – Teses. 7. Sexo na música - Teses. 8. Subjetividade na
música - Teses. 9. Música e linguagem - Teses. I. Simões, Darcilia. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 806.90-085:78.067.26(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Morgana Ribeiro dos Santos

O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos

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.

Aprovada em 28 de março de 2012.

Banca Examinadora:

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

Prof^a. Dra. Tânia Maria Nunes de Lima Câmara
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Claudio Artur de Oliveira Rei
Universidade Estácio de Sá – UNESA / SEE-RJ

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação a Deus, por ter derramado luz e força sobre mim, durante meus estudos.

A Antonio Ribeiro dos Santos, meu pai, por toda a fé depositada em meus empreendimentos.

A Cícera Henrique Ribeiro dos Santos, minha mãe, por ter me dado à luz.

Às amigas e companheiras de estudos Hilma Ribeiro de Mendonça Ferreira e Maria Dulcinéa de Sousa Rodrigues, pela força e companheirismo.

A meu noivo Evandro Freire Antunes, cujo amor me impulsiona para realizar sonhos.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À Prof^a. Dra. Darcilia Marindir Pinto Simões, por ter me dedicado seu conhecimento, sua sabedoria e sua paciência.

Ao Prof. Dr. Claudio Artur de Oliveira Rei pela disponibilidade em fornecer suas produções para dar apoio à nossa dissertação.

Aos Professores Doutores André Crim Valente e Tânia Maria Nunes Lima Câmara pelas disciplinas ministradas durante o Curso, respectivamente, Semântica e Estilística.

RESUMO

SANTOS, Morgana Ribeiro dos. *O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos*. 2012. 86 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta dissertação consiste em uma análise semântico-estilística de dez letras de música da variedade de forró conhecida como *forró de duplo sentido* ou *forró safado*. Investiga-se o que é o *forró safado*, como se desenvolveu no contexto do forró, desde sua origem até os dias atuais, caracterizando-se pelo emprego de recursos linguísticos, com a finalidade de promover a obscenidade e o humor por meio da *ambiguidade*. Observa-se os processos pelos quais os ouvintes participam da construção do sentido desses textos, preenchendo as lacunas deixadas pelo(s) autor(es) com a compreensão do conteúdo sexual implícito. O sentido obsceno, nessas canções, decorre da exploração das semelhanças e coincidências possíveis na constituição fônica de palavras ou expressões, assim como do emprego de signos verbais cujas latências de sentido permitem a atualização da conotação maliciosa. Destacam-se, no forró de duplo sentido, articulando-se em uma recriação da linguagem que visa à produção da ambiguidade, os seguintes fenômenos: *polissemia*, *homofonia*, *sinonímia* e *metáfora*, dos quais decorrem engenhosos e irreverentes efeitos de sentido.

Palavras-chave: *Forró de duplo sentido* ou *forró safado*. Ambiguidade. Polissemia. Homofonia. Sinonímia. Metáfora.

RIASSUNTO

Questa dissertazione consiste in una analisi semantica e stilistica di dieci lettere di musica della varietà di forró conosciuta come *forró di doppio senso* o *forró safado*. Esaminasi cos'è il *forró safado*, come si è svolto nel contesto del forró, dalla sua origine fino ai giorni attuali, caratterizzandosi per l'impiego di ricorsi linguistici con la finalità di promuovere l'oscenità e l'umore per mezzo dell'*ambiguità*. Osservasi i processi per i quali gli uditori partecipano della costruzione del senso di questi testi, completando le lacune lasciate per l'autore(i) con la comprensione del contenuto sessuale implicito. Il senso osceno, in queste canzoni, procede dall'esplorazione delle somiglianze e coincidenze possibili nella costituzione acustica di parole e espressioni, così come dell'impiego di segni verbali di quali i sensi latenti permettono l'attualizzazione della connotazione maliziosa. Si distaccano, nel forró di doppio senso, articolandosi in una ricreazione del linguaggio che pretende produrre l'ambiguità, i seguenti fenomeni: polisemia, omofonia, sinonimia e metafora, di quali procedono ingegnosi e divertenti effetti di significato.

Parole chiavi: *Forró di doppio senso* o *forró safado*. Ambiguità. Polisemia. Omofonia. Sinonimia. Metafora.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 –	<i>Corpus</i> da pesquisa	11
Figura 1 –	Luiz Gonzaga	16
Figura 2 –	Jackson do Pandeiro	17
Figura 3 –	Genival Lacerda	19
Figura 4 –	Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas	20
Quadro 2 –	Escolas estilísticas	38
Quadro 3 –	Exemplo de polissemia	47
Figura 5 –	Banda Arriba Saia	48
Figura 6 –	Capa do CD <i>Eu só passo no pedágio quando o pau levanta</i> , de Manhoso	49
Quadro 4 –	Exemplo de homofonia	50
Figura 7 –	Sandro Becker	50
Figura 8 –	Minhoca como metáfora de pênis flácido	77

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	JUSTIFICAÇÃO HISTÓRICA	13
2	BASE TEÓRICO-METODOLÓGICA	22
2.1	Obscenidade e humor no forró de duplo sentido	23
2.2	Fundamentação estilística	34
2.3	Fundamentação semântica	41
3	ANÁLISE DO CORPUS	54
3.1	Não é Nada Disso (Bicicleta)	54
3.2	Briga no Forró	57
3.3	O Tico-Tico	59
3.4	Radinho de Pilha	62
3.5	Dor de Dente	65
3.6	O Advogado	69
3.7	Maria Gasolina	71
3.8	Quando o Pau Levanta	73
3.9	Isca de Anzol	75
3.10	Chupa que é de Uva	78
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	83
	ANEXO A – Capas dos CDs	86

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, intitulada “O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos”, consiste em um estudo de letras de música do *forró safado* ou *forró de duplo sentido*, modalidade do forró que se apoia na ambiguidade para criar efeitos de obscenidade e humor, por meio do emprego perspicaz dos recursos linguísticos. O embasamento teórico do presente trabalho é constituído, sobretudo, pelas disciplinas Estilística e Semântica, que norteiam a análise de como a linguagem é especialmente aplicada para produzir determinadas relações de sentido nessas canções. Dentre os efeitos de sentido que se destacam nesta pesquisa, em decorrência do potencial expressivo das palavras e do aproveitamento da camada fônica da língua, podem ser citados os seguintes fenômenos: a *polissemia*, a *homofonia*, a *sinonímia* e a *metáfora*.

A proposta deste estudo surgiu da necessidade e da importância de, trilhando os caminhos possibilitados pela Língua Portuguesa, observar mais atentamente o modo como o *forró safado* provoca o riso do ouvinte. Outro elemento motivador para esta empreitada é, certamente, o dever de valorizar a cultura brasileira, em especial, a cultura nordestina e as manifestações do pensamento por meio da música e da língua.

Pela preocupação em situar a relevância do forró na cultura brasileira, o capítulo inicial desta dissertação se ocupa de investigar suas origens, desde os movimentos interioranos: o coco, o xote, o xaxado, o baião, nos quais a obscenidade se apresenta em diferentes graus, sendo o coco o movimento mais obsceno e o xote, o mais sutil ao tratar a temática sexual. Passa-se, em seguida, pela configuração do forró, a partir do contato com a cidade grande, como um conjunto desses movimentos musicais de origem nordestina e suas respectivas danças, chegando ao forró da atualidade, que dialoga com mídias e culturas diversas, numa perspectiva globalizante. A observação da história do forró considera seu paralelismo com a história da sociedade brasileira e, nesse contexto, o desenvolvimento da vertente que recebe especial atenção por ser o foco deste trabalho: *o forró de duplo sentido*.

Em seguida, esta pesquisa trata da obscenidade e do humor, de como essas linguagens se constituem e se articulam nos textos, de seus efeitos sobre o receptor e sobre o convívio em sociedade. Investiga-se o que é a obscenidade, como se distingue da pornografia e do erotismo e como a obscenidade veiculada pela linguagem provoca o riso. O aparato teórico deste capítulo conta com estudos de Bergson (1980), Preti (1984), Maingueneau (2010), Possenti (1998 e 2010) e Freud (1905).

Na fundamentação estilística, estudaram-se as bases da disciplina, desde a Retórica, na Antiguidade, observando seu desenvolvimento, suas perspectivas atuais, seu empenho em investigar o emprego dos recursos linguísticos com finalidade expressiva até a contribuição relevante de alguns autores para a trajetória dos estudos estilísticos. Ou seja, a Estilística trata da linguagem que, destacando-se do uso comum, é elaborada para produzir determinados efeitos de sentido e provocar determinadas reações no receptor do texto, seja a emoção (pelo efeito humorístico) ou o riso, no caso do *corpus* desta dissertação.

A pesquisa em Semântica investiga os fundamentos da disciplina, seu foco no estudo do significado e seus desdobramentos. Este capítulo visa a esclarecer os fenômenos de sentido decorrentes do aproveitamento dos recursos da língua, que, no *forró safado*, são, sobretudo, as possibilidades de sentido de palavras ou expressões ambíguas e as semelhanças e coincidências criadas na articulação da matéria fônica. As relações semânticas que investigamos, a partir dos estudos de eminentes autores, são, predominantemente, a polissemia, a homofonia, a sinonímia, a metáfora e as conotações resultantes.

O *corpus* foi constituído por dez letras de *forró*, de diferentes épocas, caracterizadas pelo uso estratégico dos signos verbais na busca de efeitos de sentido, sempre voltados para a produção do equívoco intencional. São elas:

CORPUS DA PESQUISA

COMPOSIÇÃO	AUTORIA
Não é Nada Disso (Bicicleta)	Aviões do Forró, 2003.
Briga no Forró	Edson Mello e Giovane, 1983.
Tico Tico	João Gonçalves e Manhoso, 1982.
Radinho de Pilha	Namd e Graça Góis, interpretada por Genival Lacerda, em 1979.
Dor de Dente (Melô da Bochecha)	Ciço do Pará e J. Cícero, interpretada por Genival Lacerda, em 1978.
O Advogado	Rony Brasil, 2007.
Maria Gasolina	Rony Brasil e Pedro Joseph, 2007.
Quando o pau levanta	Manhoso, 2002.
Isca de Anzol (A Minhoca do Severino)	João Gonçalves e Clemilda, 1986.
Chupa que é de uva	Rodrigo Mell e Elvis Pires, interpretada por Aviões do Forró, em 2009.

O forró de duplo sentido constitui um conjunto de textos de ampla circulação, atualmente divulgado por diferentes mídias, cuja função social é de ser ouvido, cantado, dançado, além de divertir e aproximar os sujeitos por meio da dança em pares. Através da brasilidade que representa, pode provocar reflexões, de maneira sutil, a respeito das relações humanas, já que traz como temática o comportamento e a sexualidade. O estudo da Língua Portuguesa em letras de *forró safado* pode proporcionar fecundas discussões sobre: as características da língua, a identidade brasileira, padrões estabelecidos para a conduta dos indivíduos.

A pesquisa relatada nesta dissertação pode ser aplicada em classes de Educação de Jovens e Adultos (EJA) ou de graduação, a critério dos educadores. Partir de um material familiar para os estudantes, aproveitando seu conhecimento prévio, explorar o forró de duplo sentido (que é bastante popular) e sua irreverência característica pode vir a torná-lo um excelente recurso facilitador da aprendizagem.

Este trabalho é destituído de preconceitos ou discriminações e se empenha em estudar a Língua Portuguesa em suas manifestações genuínas, observando sua riqueza e valorizando a originalidade das tradições do Brasil.

1 JUSTIFICAÇÃO HISTÓRICA

Tendo como objeto de estudo o *forró de duplo sentido* ou *forró safado*, observa-se a necessidade de investigar o que é o forró, como se desenvolveu no curso da história do povo brasileiro, qual a sua importância para a cultura popular nacional, como foi possível o surgimento de uma ramificação do forró — cuja temática são as relações sexuais — e como o forró chegou à sua configuração atual.

Conhecendo a natureza polêmica do objeto de estudo eleito, decidiu-se por não usar qualquer classificação ou caracterização relacionada com a arte. Deixou-se essa discussão para uma próxima pesquisa.

Entende-se por *forró* um conjunto formado por música (melodia + letra) e dança popular com origem na cultura do Nordeste do Brasil. No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo (2002), verificou-se o verbete *forró*:

Forró. Música e dança surgida por volta da segunda metade do século XX, com a migração de nordestinos para Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, que chegava ao auge com a construção da nova capital do país e se espalhava na esteira da corrida imobiliária e da explosão industrial no Centro-Sul. Vindos das áreas rurais, os trabalhadores nordestinos eram conduzidos para os grandes centros nos chamados paus-de-arara (*sic*) e constituíam uma mão-de-obra (*sic*) não-especializada (*sic*), que encontrava ocupação na construção civil. Em sua obra *Os Sons Que Vêm da Rua*, José Ramos Tinhorão explica o aparecimento do *forró* como parte da longa cadeia de fenômenos culturais urbanos envolvendo a presença da música e da dança a serviço da diversão das camadas mais humildes, que se acomodavam na periferia das grandes cidades. (...) O forró tem sua origem explicada também nos bailes que os chamados “gringos” radicados no Nordeste do país promoviam *for all*, ou seja, para todos, nos quais era permitida a presença da população local. De *for all* para forró teria sido uma passagem natural. Ver **Arrasta-pé**. (p. 249)

Verificou-se no mesmo dicionário o verbete *arrasta-pé*:

Arrasta-pé. Baile reles. O mesmo que bate-chinela (...). O mesmo que fobó ou forró. (p. 23)

Quanto ao verbete *forrobodó* consta:

Forrobodó. Divertimento, pagodeiro, festança. (...) “Forrobodó ou Forrobodança é um baile mais aristocrático que o Chorão do Rio de Janeiro, obrigado a violão, sanfona, reco-reco e aguardente. Nele tomam parte indivíduos de baixa esfera social, a ralé... A sociedade que toma parte no forrobodó ou forrobodança é mesclada; há de tudo. Várias vezes verificam-se turras ou banzés, sem que haja morte ou ferimentos. Fica sempre tudo muito camarada, muito bem, obrigado.” (*A Lanceta*, nº. 121, de 1913) (p. 250)

No *Dicionário Houaiss da Música Popular Brasileira* (2006), foi verificado o verbete *forró*:

Forró. O termo é uma derivação de forrobodó, baile popular nordestino animado por sanfona pé-de-bode, de oito baixos, executando os diversos ritmos locais, como o xaxado, o xote e o baião. A partir dos anos 1950, com a grande migração de nordestinos para o Sudeste e para a construção de Brasília, os bailes de forró disseminaram-se para outras regiões. (p. 289)

Pode-se inferir que a palavra *fórró* designava, inicialmente, o baile popular em que se tocava e se dançava música nordestina e, metonimicamente, passou a ser usada, a partir da cadeia cultural que se formou na relação com o Centro-Sul do país, como forma genérica para designar a música e a dança originária do Nordeste, englobando ritmos diversos, como o baião, o xote, o xaxado, o coco.

A importância que o fórró vem adquirindo desde então e sua representatividade para a cultura brasileira podem ser verificadas na Lei nº. 11.176, de 6 de setembro de 2005, sancionada pelo então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva: a instituição do Dia Nacional do Fórró, 13 de dezembro, em homenagem à data natalícia do músico Luiz Gonzaga do Nascimento, o “Rei do Baião”.

O processo por que vem passando a música nordestina, desde o início do Século XX até os dias atuais, merece uma análise mais cuidadosa. Segundo Santos (2004), nas décadas de 10 e 20 do século passado, a realidade do Nordeste era desconhecida pelos habitantes do Sul e Sudeste do Brasil, devido, entre outros fatores, ao “alcance mínimo dos meios de comunicação” (p. 29). Nessa época, conforme esclarece o autor, “as informações que se obtinham do Nordeste eram possibilitadas (...) pelas viagens de jornalistas à região ou pelos representantes políticos que atuavam na capital federal” (*op. cit.* p. 30). Não havia ainda uma divulgação considerável das manifestações culturais nordestinas.

Apareceram, nesse período, algumas poucas músicas nordestinas de destaque, como o batuque sertanejo “Caboca de Caxangá” e a toada “Luar do Sertão”, ambas de autoria do maranhense Catulo da Paixão Cearense. A última canção com melodia de João Pernambuco. Na década de 20, ficaram conhecidos no Rio de Janeiro, segundo Santos, alguns conjuntos pernambucanos, como *Turunas de Pernambuco*, com a famosa dupla Jararaca e Ratinho e *Turunas de Mauriceia*, cuja embolada “Pinião”, da autoria de Augusto Calheiros e Lupercê Miranda, foi apontada como a música mais cantada no carnaval de 1928. Outro mérito do conjunto Turunas de Mauriceia foi ter influenciado a criação do *Bando dos Tangarás*, surgido em 1929, composto por Almirante, Braguinha e Noel Rosa (SANTOS, 2004, p. 30-31).

O surgimento das emissoras de rádio e a popularização de seus conteúdos foram fatores importantes para a divulgação da música nordestina. Santos esclarece que, apesar de a indústria do disco ter despontado em 1902, a primeira emissora de rádio surgiu no Rio de Janeiro apenas em 1923. Foi a *Rádio Sociedade*, de Roquete Pinto e Henrique Morize, depois da qual surgiram, na mesma década, a *Rádio Clube Brasil* e a *Rádio Mayrink Veiga*. Segundo o autor, a programação das emissoras, naquele momento, era baseada em palestras, conferências e música erudita (*ibid.* p. 31).

O número de emissoras de rádio aumentou na década de 30, com destaque para a *Rádio Nacional*, considerada a mais importante do período. Em 1º. de março de 1932, o Decreto-lei nº. 21.111, assinado pelo então Presidente Getúlio Vargas, autorizou a propaganda comercial nas emissoras de rádio, criando uma abertura que possibilitou maior divulgação dos artistas populares (*ibid.* p. 32).

Santos aponta um movimento literário importante na década de 30 que dá novo impulso para a divulgação da música nordestina: o Romance de 30 ou Romance Regional, que tinha entre suas propostas “revelar um Nordeste desconhecido pelo Sul-Sudeste: o Nordeste da seca e da desigualdade social” (*ibid.* p. 32). Ele cita algumas obras importantes do movimento regionalista na literatura: *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida (1928); *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930); *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego (1932); *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938). O romance regional contribuiu para um interesse pela cultura nordestina, apesar de o alcance da literatura ser limitado pela baixa escolaridade da maioria da população brasileira.

Na década de 40, houve um incentivo governamental, embora exercendo função disciplinadora, como ressalva Santos (*ibid.* p. 33), para as manifestações artísticas populares. Muitos artistas, nesse período, partiram para a capital, Rio de Janeiro, em busca de reconhecimento, entre eles, Luiz Gonzaga.

O ilustre sanfoneiro pernambucano fazia apresentações em casas noturnas e em circos, com um repertório composto inicialmente por sucessos da época, como valsas, tangos, *blues* e choros seguidos, posteriormente, por músicas nordestinas. Um marco importante na trajetória de Luiz Gonzaga foi uma apresentação em março de 1940, no programa *Calouros em Desfile*, conduzido por Ary Barroso, na *Rádio Tupi*, quando o artista conquistou a nota máxima, cantando uma música regional de sua autoria (SANTOS, 2004, p. 35). A partir daí, o compositor de “Asa Branca” foi ganhando notoriedade, sendo convidado para se apresentar em outros programas e para gravar discos, primeiro como instrumentista — sanfoneiro —, sendo depois reconhecido também como compositor e cantor.



Figura 1 – Luiz Gonzaga

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> [Consulta em: 15 ago. 2011].

Nessa mesma década, com a aceleração do desenvolvimento industrial e com as oportunidades de emprego e promessas de melhores condições de vida nos grandes centros urbanos, iniciou-se o processo do êxodo rural. Nordestinos partiram de sua terra natal, fugindo da seca e do sistema latifundiário de produção agrícola e pecuária, em direção a grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro e arredores. Com os nordestinos se inserindo nos principais centros urbanos, criou-se uma cadeia cultural propícia à afirmação da cultura e música do Nordeste em nível nacional.

Percebendo o ambiente favorável à música regional, Luiz Gonzaga uniu-se ao parceiro Humberto Teixeira, advogado cearense, consolidando o gênero musical que ficou conhecido como *baião*, cujos temas giravam em torno da saudade da terra natal, das belezas e riquezas culturais do Nordeste, do estranhamento em relação à cultura urbana. Nas palavras de Santos, a música de Luiz Gonzaga, “além de amenizar o sentimento de saudade do migrante nordestino – consumidor em potencial de sua obra -, cumpria a função de demonstrar aos sulistas a novidade cultural e a riqueza rítmica de um sertão até o momento desconhecido” (*ibid.* p. 42).

Em entrevista à revista *Veja*, em 15 de março de 1972, Luiz Gonzaga explica a origem do gênero e da palavra *baião*:

O baião foi ideia minha e do Humberto Teixeira. Quando toquei um baião para ele, saiu a ideia de um gênero novo. Mas o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantor, quando ele faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem do baiano, outros que vem de baía grande. Daí, o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo, como letra. Era uma coisa que se falava; ‘Dá um baião aí...’ Tinha só o tempero, que era um prelúdio de cantoria. É aquilo que o cantor faz quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração. (*Apud SANTOS, 2004, p. 46*)

Zé Dantas, médico pernambucano radicado no Rio de Janeiro, constituiu com Luiz

Gonzaga outra parceria importante, que resultou em maior identidade regional nas canções, exaltando, entre outros temas, a sensualidade da mulher nordestina.

Na década de 50, conforme registra Faour (2006): “Com Zé Dantas, Gonzaga emplacou nas paradas uma série de músicas maliciosas” (p. 303). O pesquisador cita vários exemplos de músicas sensuais gravadas por Luiz Gonzaga: “Vem morena”, “O xote das meninas”, “O chêro da Carolina”, “Cintura fina”.

Contemporâneo de Luiz Gonzaga, outra figura de destaque na música nordestina foi José Gomes Filho, conhecido como *Jackson do Pandeiro*, o “Rei do Ritmo”. Enquanto Luiz Gonzaga afirmava o regionalismo na sua música e na sua imagem, trajando uma indumentária que o associava ao vaqueiro e ao movimento do cangaço, com sua sanfona e seu chapéu de couro, Jackson do Pandeiro investiu em uma mistura ousada de estilos, aproximando-se dos ritmos de origem africana e cabocla, passando pelo samba, pelas marchas de carnaval, pelo coco, pelos batuques negros, pelo xote, e apresentava uma imagem mais urbana do homem nordestino.



Figura 2 – Jackson do Pandeiro

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wj> [Consulta em: 15 ago. 2011].

Entre as músicas do repertório de Jackson do Pandeiro, encontramos, assim como no repertório de Luiz Gonzaga, já na década de 50, algumas canções com referências evidentes à sensualidade. Faour cita o “Xote de Copacabana”, de 1957, que trata das moças de biquíni na praia e da excitação do homem (FAOUR, 2006, p. 305). Em 1970, Jackson do Pandeiro lança a sugestiva canção “Procurando tu”, que brinca com a semelhança fônica entre *tu* e outra conhecida palavra de cunho chulo (*op. cit.* p. 308).

Pesquisando o repertório de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, verificou-se, nos

títulos de algumas músicas que datam da década de 50 em diante, a palavra *forró*; e foi observado que nessas canções tratava-se de sinônimo para *baile, festa, evento destinado à diversão, ao namoro e cenário de eventuais brigas e confusões*, confirmando a hipótese endossada pelo *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo (2002) e pelo *Dicionário Houaiss da Música Popular Brasileira* (2006).

Constam do repertório de Luiz Gonzaga: “Forró de Mané Vito” – 1950; “Forró no escuro” – 1957; “Forró de Zé Antão” – 1962.

Constam do repertório de Jackson do Pandeiro: “Forró em Limoeiro” – 1953; “Forró em Caruaru” – 1955; “Forró de Surubim” – 1959.

A malícia e a sensualidade que surgiram no forró da década de 50 continuaram a aparecer nas canções nordestinas dos anos 60. Na virada entre essas décadas, a cantora Marinês (e sua Gente), nome como se apresentava com seu grupo de forró, a “Rainha do Xaxado”, alcançou notoriedade, já na televisão, pelos seus forrós de duplo sentido, como “Peba na Pimenta” e “Pisa na fulô”, seus primeiros sucessos, de 1957 (FAOUR, 2006, p. 305-307).

O subgênero do forró que se distinguiu por utilizar o duplo sentido para criar efeitos de humor e obscenidade ficou conhecido como *forró de duplo sentido* ou *forró safado* e se consolidou definitivamente no cenário musical a partir do sucesso “Severina Xique Xique”, com Genival Lacerda, concunhado de Jackson do Pandeiro (SEVERIANO E MELLO, 1999, p. 215), em 1975. Nas palavras de Faour (2006):

o duplo sentido na música nordestina passou a dar de tudo – com duplo sentido! – para valer a partir do sucesso de Severina Xique-Xique, com Genival Lacerda, em 1975. (p. 308)

(...)

A partir daí, Genival construiu um repertório hilariante que teve outros sucessos, sempre acompanhados de uma dança característica inventada por ele, com direito a passos bastante maliciosos, bailando com a mão em cima de seu imenso barrigão, e caretas histriônicas muito engraçadas. (p. 309)

O paraibano de Campina Grande Genival Lacerda ganhou destaque na mídia, nos anos 70 e 80, frequentando os programas de televisão mais populares, como os de Silvio Santos, Chacrinha, Bolinha e Raul Gil. A irreverência das canções apresentadas pelo artista era realçada por uma indumentária peculiar, caracterizada por chapéus, principalmente os com estampa de bolinhas, pela barriga proeminente e pela dança e expressões faciais maliciosas, como podemos conferir no documentário *O Rei da Munganga*, produzido por Flora Filmes, em 2009. Como sucessos de Genival Lacerda, podemos citar: “Dor de dente” (1977), “Rita Cacheado” (1978), “Radinho de Pilha” (1979), “Mate o veio” (1984), “Fio dental” (1987), “Galeguinho do Zoi Azu” (1988).

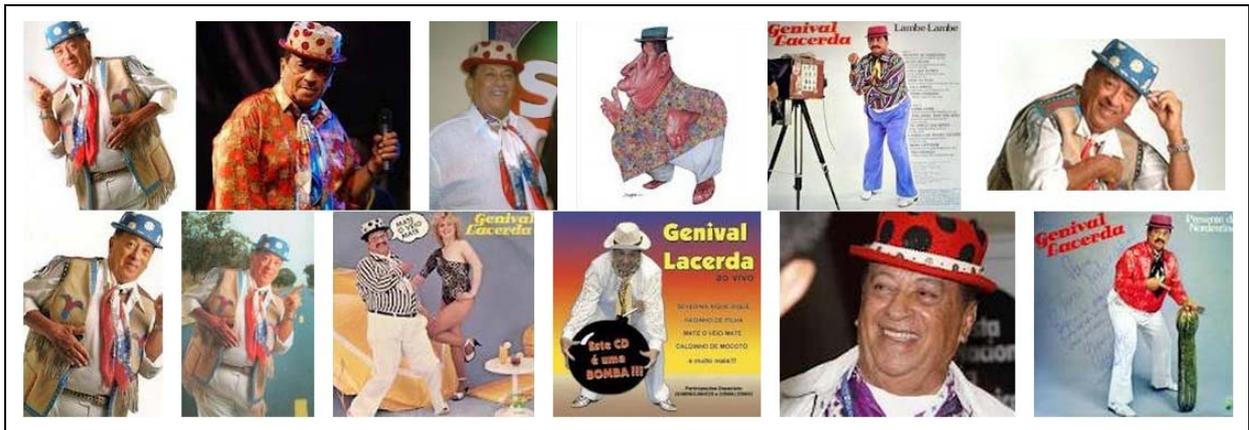


Figura 3 – Genival Lacerda

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> [Consulta em: 15 ago. 2011].

Ainda na década de 70, surgiram outros seguidores do *farró safado*, como *Manhoso*, intérprete de “No tempo de Adão” e “O modo de usar” e *Zenilton*, cujos sucessos “O pão da minha prima” e “Tá querendo desquitar” foram regravados pela banda de rock *Raimundos* na década de 90. Na década de 80, apareceram entre os cantores adeptos do *farró safado* *Sandro Becker*, com os sucessos “Tico-tico” e “Julieta”; *Clemilda*, com “Prenda o Tadeu” e *Maria Alcina*, com “Calor na bacurinha” (FAOUR, 2006, p. 310, 312, 313, 315).

Na década de 90, houve um impulso renovador no *farró* com o surgimento do *farró universitário* entre os jovens de classe média do Sudeste. Esse movimento se caracterizou por uma dança com passos mais complexos, mais elaborados e, na música, principalmente, pelo xote e pelo baião, com instrumentos como o violão, o contrabaixo, a percussão e a bateria somados aos tradicionais sanfona, triângulo e zabumba. Algumas bandas que se destacaram nesse movimento foram *Fala Mansa*, *Rastapé* e *Forróçacana*.

Na mesma década, bandas do chamado *farró eletrônico* conquistaram a mídia, investindo em apresentações performáticas, com forte apelo sexual nos figurinos e coreografias e retomando o duplo sentido nas letras das músicas. A respeito da sonoridade, Trotta (2009) esclarece: “sonoramente, o baixo e a bateria tornam-se os principais protagonistas dos arranjos e a sanfona - símbolo sonoro e visual principal do gênero – tem sua importância diminuída em relação ao naipe de metais (quase sempre formado por trompete, sax e trombone)” (p. 140).

Dos anos 90 até os dias atuais, o duplo sentido tem aparecido em diversas letras de bandas de *farró*, como *Arriba Saia*, *Saia Rodada*, *Aviões do Farró*, *Gaviões do Farró*, *Garota Safada*, *Gatinha Manhosa*, *Calcinha Preta*, entre outras, que contam com grande

popularidade, devido à ampliação dos sistemas de comunicação e à facilidade de divulgação por meio do rádio, da televisão, da internet, de apresentações por todo o Brasil.

Outro fato marcante contribuiu para que o forró, em todas as suas modalidades, retomasse sua popularidade na última década: a reinauguração do *Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*, em São Cristóvão, Rio de Janeiro, em 2003, o que fortaleceu o espaço como atração para turistas de todo o mundo e como polo de divulgação da cultura nordestina.



Figura 4 – Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> [Consulta em: 15 ago. 2011].

Trotta observa uma cisão no forró contemporâneo. Segundo o autor:

No cenário atual do forró no Nordeste, é possível perceber uma cisão entre aqueles que se identificam e frequentam o chamado “pé-de-serra” e outros que adotam sua vertente “eletrônica”. A primeira, por sua longevidade e por estar associada a uma consagração produzida pela “tradição”, costuma receber elogios da crítica e adesão de setores significativos da intelectualidade nordestina. Já as bandas de forró eletrônico são renegadas pela crítica por fazerem uma música classificada como de baixa qualidade. As “bandas de bundas” são condenadas por apelarem para um “erotismo grosseiro” utilizando “trocadilhos infames e de mau gosto” que têm a “pretensão de ser o novo Kama Sutra do Nordeste”. (p. 133)

Faour (2006) registra uma crítica do próprio Genival Lacerda, precursor do forró safado, às referências explícitas ao sexo nas canções contemporâneas. Segundo o autor, “o ícone do gênero, Genival Lacerda, diz que hoje as pessoas escancararam demais e perdeu a graça. ‘Eu dizia uma letra para você pensar, eles já passaram a dizer logo o palavrão’, compara” (p. 317).

Os adeptos do tradicional *pé-de-serra*, segundo Trotta (2009), “passaram a progressivamente evitar a temática da sexualidade, ou apresentá-la de forma bastante sutil”. Em outras palavras, “essa temática (da sexualidade) foi se tornando mais rara à medida que o forró eletrônico acentuava sua carga descritiva explícita”. Nota-se, nas produções

contemporâneas do forró pé-de-serra, segundo o autor, um romantismo “tendendo a uma descorporificação das relações” (p. 142).

Observa-se que o desenvolvimento do forró como gênero de música e dança está diretamente relacionado à história e aos movimentos políticos e sociais do Brasil. O forró é representativo não somente da cultura nordestina, da qual é proveniente, mas também da cultura brasileira, de forma mais abrangente, visto que sua formação se operou na relação dos nordestinos com as grandes cidades do Centro-Sul do país, mais especificamente, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. O forró traduz o espírito irreverente do povo brasileiro, seu modo de conceber as relações interpessoais no trabalho, no lazer, na família, no amor, no sexo e sua maneira de se manifestar diante da realidade, cujas marcas são as desigualdades sociais e a luta diária pela sobrevivência.

2 BASE TEÓRICO-METODOLÓGICA

O *forró de duplo sentido* ou *forró safado* é uma variedade do gênero de música e dança com origem na cultura nordestina conhecido como *forró*. Do *forró safado* interessa a esta dissertação a exploração dos recursos linguísticos, usados para promover o humor e a obscenidade por meio do duplo sentido ou ambiguidade.

O *forró safado* constitui relevante objeto para estudos de língua portuguesa, entre outras razões, pelo fato de manifestar genuinamente o pensamento do povo brasileiro por meio da língua e da música. Além disso, as canções que compõem o estilo de *forró* em questão são textos de ampla circulação que integram a cultura popular em todo o Brasil, há décadas.

Uma proposta de estudo da língua baseada em letras de música do *forró safado* caracteriza-se como uma *ação inclusiva*¹, pois parte, necessariamente, do conhecimento prévio dos sujeitos da pesquisa ou aprendizagem, haja vista sua familiaridade com o cancionário popular. Outro elemento facilitador de uma proposta como essa é a empatia proporcionada por discursos desencadeadores do riso.

O duplo sentido no *forró safado* e, conseqüentemente, a obscenidade e o humor decorrem da exploração de propriedades fônicas e semânticas de palavras e expressões, constituindo, assim, um estilo no universo do *forró*. No que diz respeito à exploração da camada fônica, interessa ao presente estudo a ilusão fonológica resultante da semelhança sonora entre algumas palavras ou expressões. Dessa parecença, na maioria dos casos, resultam formas de caráter chulo: pela coincidência sonora, por homofonia ou polissemia, constrói-se a ambiguidade. No que diz respeito às potencialidades semânticas exploradas no *forró safado*, são relevantes para esta pesquisa: 1) as figuras de linguagem ambiguidade e metáfora; 2) as relações de sentido inscritas na sinonímia e na polissemia.

A ambiguidade nessas canções revela, a partir de uma leitura mais cuidadosa, padrões de comportamento e sua ruptura, a transgressão e a censura nas relações humanas, a irreverência aparentemente inofensiva e o ataque às normas da sociedade. A construção

¹ “A Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (SECADI) em articulação com os sistemas de ensino implementa políticas educacionais nas áreas de alfabetização e educação de jovens e adultos, educação ambiental, educação em direitos humanos, educação especial, do campo, escolar indígena, quilombola e educação para as relações étnico-raciais. O objetivo da SECADI é contribuir para o desenvolvimento inclusivo dos sistemas de ensino, voltado para a valorização das diferenças e da diversidade, a promoção da educação inclusiva, dos direitos humanos e da sustentabilidade sócio-ambiental, visando à efetivação de políticas públicas transversais e intersetoriais.” In: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=290&Itemid=816 [Consulta em 13/02/2012] v. DECRETO Nº 7.480, DE 16 DE MAIO DE 2011.

desses sentidos se dá pelo acionamento de dispositivos de ordem linguística, constatação que é a gênese desta pesquisa.

2.1 Obscenidade e humor no forró de duplo sentido

Antes de tudo, levantamos duas questões que deverão orientar nosso raciocínio a respeito do tema em foco: 1) as referências ao sexo nessas canções constituem *pornografia, obscenidade ou erotismo*? 2) quais seriam as possíveis intenções subjacentes à exploração dos recursos linguísticos para a expressão desse conteúdo, além de produzir o riso?

Bergson (1980), ao analisar peças de teatro cômicas, faz importantes observações sobre o riso e a comicidade, seu significado e seu valor social. De acordo com o filósofo, a comicidade é um fenômeno exclusivo da vida humana:

não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. (...) Já se definiu o homem como “um animal que ri”. Poderia também ser definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz. (p. 12)

O autor observa que o cômico se destina à inteligência, em direção oposta à sensibilidade. Bergson afirma que “o maior inimigo do riso é a emoção” e explica que no instante em que o riso ocorre, há um apagamento da afeição e da piedade, “uma anestesia momentânea do coração”, pois a solidariedade empresta “uma coloração austera” aos objetos mais leves (*op. cit.* p. 12-13).

Cumprir abrir um parêntese, antes de seguir com Bergson, em função de sua afirmação “o maior inimigo do riso é a emoção”. É preciso observar que, diferentemente do que diz o autor, o riso, em última análise, é consequência da emoção, entendida como:

Emoção. [Do fr. *émotion*.] Substantivo feminino. 1. Ato de mover (moralmente). 2. Perturbação ou variação do espírito advinda de situações diversas, e que se manifesta como alegria, tristeza, raiva, etc.; abalo moral; comoção. 3. Psicol. Reação intensa e breve do organismo a um lance inesperado, a qual se acompanha dum estado afetivo de conotação penosa ou agradável. 4. Estado de ânimo despertado por sentimento estético, religioso, etc. [AURÉLIO, *s.u.*]

A partir dessa referência lexical, pode-se concluir que a emoção engloba movimentos mentais positivos (agradáveis) ou negativos (desagradáveis). Portanto, a afirmação subsequente de que “no instante em que o riso ocorre, há um apagamento da afeição e da piedade”, “uma anestesia momentânea do coração”, parece contrária ao que hoje se entende

por emoção, logo, o riso provocado pelas letras de *forró safado* parecem afinar-se com as acepções 2 e 3 do verbete transcrito. Por isso, esta dissertação foi desenvolvida com o entendimento de que as reações humanas provocadas pelas letras em estudo são reações emotivas que levam ao riso e, dependendo do público, podem até desenvolver reações conforme as descritas na acepção 3 do verbete do *Dicionário Aurélio Eletrônico*. Fecha-se o parêntese.

Bergson aponta que o riso tem um significado social, tanto por sua tendência de ser compartilhado quanto pelo fato de exercer uma coerção sobre os indivíduos. O autor argumenta que “não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados”, pois “o riso parece precisar de eco”. Ou seja, “o nosso riso é sempre o riso de um grupo”. Em outras palavras, “por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, (...) quase de cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários” (BERGSON, 1980, p. 13).

Segundo Bergson, o ambiente do riso é a sociedade, onde atua no sentido de evitar os desvios e manter uma unicidade nos costumes. Nas palavras do autor:

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo, determinar-lhe a função útil, que é uma função social. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (p. 14)

A respeito da função social do riso, o estudioso afirma que “o riso ‘castiga os costumes’”, obrigando-nos a “cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente” (*op. cit.* p. 18).

Essa repressão exercida pelo riso atua sobre algum traço do corpo, do caráter ou do espírito que pareça estranho à sociedade. Segundo Bergson (1980):

Toda rigidez do caráter, do espírito ou mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita. (...) Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades. (p. 19)

Bergson esclarece que “essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso” (*op. cit.* p. 19). O riso corrige os desvios pela perspectiva da humilhação que intimida os indivíduos, e isso se torna possível, de acordo com o autor, graças a “um pequeno saldo de maldade, ou pelo menos de malícia” com que a natureza caracteriza os melhores homens (*op. cit.* p. 100).

Tratando da comicidade das palavras, o filósofo afirma que “uma frase se tornará cômica se ainda tiver sentido mesmo invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de ideias totalmente independentes, ou enfim se a obtivemos transpondo a ideia a uma

tonalidade que não é a sua” (*op. cit.* p. 64).

Bergson ressalta que essa transposição de um sistema de ideias a outro ocorre por semelhança fônica ou pelos sentidos diferentes que uma mesma palavra pode assumir. Nas palavras do autor:

A *interferência* de dois sistemas de ideias na mesma frase é fonte inesgotável de efeitos engraçados. Há muitos meios de obter a interferência, isto é, de dar à mesma frase duas significações independentes e que se superpõem. O menos apreciável desses meios é o trocadilho. No trocadilho, é de fato a mesma frase que parece apresentar dois sentidos independentes, mas apenas aparentemente. Há, em realidade, duas frases diferentes, compostas de palavras diferentes, que se pretende confundir entre si, obtendo vantagem de produzirem o mesmo som ao ouvido. Do trocadilho, passa-se por gradações imperceptíveis ao verdadeiro jogo de palavras. No caso deste, os dois sistemas de ideias se superpõem realmente numa única e mesma frase, e se lida com as mesmas palavras; tira-se proveito apenas da diversidade de sentidos que uma palavra pode assumir, em sua passagem do sentido próprio ao figurado. (p. 65)

O estudioso enfatiza ainda a relação da linguagem com a existência humana e a possibilidade de desvios da linguagem, que escapa à unicidade e à perfeição:

A linguagem só consegue efeitos risíveis porque é obra humana, modelada o mais exatamente possível nas formas do espírito humano. Sentimos nela algo que palpita de nossa vida; e se essa vida da linguagem fosse completa e perfeita, se nada houvesse nela de rígido, se a linguagem fosse, afinal, um organismo inteiramente unificado, incapaz de cindir-se em organismos independentes, escaparia ao cômico. (p. 69)

A partir das observações de Bergson, infere-se que, sob o conteúdo irreverente do forró de duplo sentido, existe uma proposta moralizante que ridiculariza comportamentos considerados como desvios e favorece outros, aceitos pela sociedade. Esse duplo sentido é construído pelo aproveitamento da semelhança fônica entre palavras ou expressões e da diversidade de sentidos que uma única palavra pode abrigar.

Preti (1984) faz um estudo sobre a linguagem obscena ou grosseira. Segundo o sociolinguista, “o gosto pelo obsceno” é “inerente à alma do povo” (p. 66) e a linguagem obscena pode ser definida por seu conteúdo relativo a sexo, defecação, digestão, ou seja, por tratar das funções consideradas mais baixas do corpo, enfatizando os aspectos mais materiais da natureza humana (*op. cit.* p. 64 e 65).

O autor observa que “tradicionalmente sempre se pensou que a linguagem grosseira ou obscena fosse exclusiva do povo inculto. O gosto pela obscenidade, porém, não foi, através dos tempos, privilégio exclusivo da massa ignorante” (*op. cit.* p. 62).

De acordo com Preti, a crescente desmitificação do sexo tem modificado a relação dos falantes com a linguagem obscena.

O crescente processo desmitificador do sexo tem alargado ainda mais o uso da linguagem obscena, hoje comum até como índice de coloquialismo, perdida a sua conotação injuriosa, em determinadas situações em que se pretenda forçar uma intimidade maior com o ouvinte.

(p. 63)

(...)

dentro dos padrões da vida moderna, em particular o chamado “palavrão” tem parecido a alguns um importante elemento catártico para aliviar a crescente tensão social e, nesse sentido, o vemos extrapolar das chamadas classes “baixas” para todos os níveis sociais da comunidade. (p. 64)

Depreende-se que, segundo Preti, “palavrão” seria um sinônimo popular para a “linguagem obscena propriamente dita”:

podemos falar de uma linguagem obscena propriamente dita, com um rol de vocábulos mais ou menos fixos através dos tempos e que, por constituírem tabus linguísticos, se vêm mantendo quase sem alteração. Boa parte deles já não evoca no falante ou no ouvinte o sentido original e primitivo dos termos, permanecendo apenas a consciência do valor injurioso ou blasfematório, a função depreciativa do significado. (p. 65)

Preti estabelece alguns critérios que, como adverte, não têm segurança absoluta, mas permitem delimitar os vocábulos pertencentes à linguagem grosseira ou obscena (PRETI, 1984. p. 83):

- 1 – os vocábulos que contêm ideia ofensiva (injúria ou blasfêmia), comumente conhecidos por “palavrões”;
- 2 – os que representam tabus sexuais ou escatológicos de forma mais direta, através de termos e expressões de uso popular ou imagens de fácil compreensão;
- 3 – aqueles que aludem às partes pudendas, aos órgãos sexuais, aos atos e coisas tidos como grosseiros;
- 4 – os que se referem diretamente ao ato sexual nos seus aspectos mais degradantes, particularmente aos vícios ou comportamentos sexuais de exceção;
- 5 – os que pressupõem, também, quase sempre, contextos ou situações igualmente grosseiros ou obscenos.

Refletindo a respeito das canções que compõem o *forró* de duplo sentido, percebe-se que as referências ao sexo e à genitália aparecem disfarçadas em jogos de palavras, sob o véu da ambiguidade. Trata-se de conteúdo obsceno, mas que não se manifesta de maneira direta como a linguagem obscena ou grosseira analisada por Preti.

Maior semelhança se observa entre a linguagem do *forró safado* e o que Preti denomina “o discurso da malícia” em seu estudo a respeito do *Dicionário Moderno*, de Bock, pseudônimo do jornalista J. Brito ou José Ângelo Vieira de Brito. O dicionário surgiu em 1903, com “propósitos humorísticos e maliciosos” (PRETI, 1984, p. 25), reunindo vocábulos da gíria carioca, de significado direta ou indiretamente voltado para o erotismo, com referências à vida galante e à prostituição (*op. cit.* p. 23-25).

O discurso da malícia consistiria em uma obscenidade disfarçada. Preti afirma que “o *discurso da malícia* se apresenta como um processo de comunicação lacunosa, onde o destinatário (...) é chamado a intervir” (*op. cit.* p. 109).

O sociolinguista enfatiza a interação entre os interlocutores proporcionada por esse tipo de comunicação lacunosa e a participação do destinatário na construção do sentido do

texto.

Para a compreensão das possíveis intenções do falante em manifestar determinado significado “oculto”, é necessário que entre ele e o destinatário haja pressupostos comuns a propósito do conteúdo do enunciado. (p. 107)

(...)

observa-se a vantagem dessa mensagem “dita”, mas “não dita”, ressalvada a responsabilidade do autor e transferida para o destinatário (...) a iniciativa de “entender” o que não foi explicitado. (p. 110)

Prete enfatiza ainda, no discurso da malícia, o aspecto lúdico produzido pelo emprego do duplo sentido:

O discurso da malícia (...) pode ser caracterizado como um aspecto do próprio “jogo da malícia” e com isso estaríamos entrando na função lúdica da linguagem. Fundamentalmente tal “jogo” consistiria em dizer coisas que pudessem ter um duplo significado: um primeiro, normal, literal, explícito; um segundo, implícito, intencionalmente escondido. (p. 111)

Em *O Discurso Pornográfico*, especialmente no segundo capítulo, Maingueneau (2010) faz uma pertinente distinção entre a pornografia, a obscenidade e o erotismo. Uma característica que diferencia a pornografia das outras formas de representação das relações sexuais é que “a pornografia tende a ser direta”, recusando “interpor véus entre o sujeito percipiente e o espetáculo de ordem sexual” (p. 16).

A respeito da obscenidade, o analista do discurso afirma que:

A obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. (...) Ela se baseia em um patrimônio partilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural. Suas práticas radicalmente conviviais, fundadas em uma convivência, enraizam-se na oralidade. É claro que nada impede que canções ou brincadeiras depravadas sejam acessoriamente compiladas em um livro, mas sua realidade comunicacional fundamental é a de um prazer partilhado por um grupo de pares. (p. 25)

Segundo o autor, na obscenidade, “a diferença sexual desempenha (...) um papel essencial”, implicando “uma hostilidade para com a mulher” (*op. cit.* p. 26).

Em outras palavras:

Ao relatar sua história obscena, o narrador dá prazer a seu narratário, posto assim em posição de avaliador da qualidade da enunciação tendenciosa. Tal enunciação implica um terceiro, a mulher, tornada objeto de uma transformação: ela passou do estatuto de *tu* ao estatuto de 3ª. pessoa, ou melhor, de “não-pessoa”, ou seja, de excluída da troca verbal. (p. 27)

A obscenidade, que se apoia na exposição pejorativa do corpo e da atividade sexual da mulher, tem perdido espaço na literatura, como aponta Maingueneau, “por conta da muito menor separação entre o mundo dos homens e o das mulheres: o universo dos estudantes universitários não é mais o mesmo em uma sociedade na qual a metade dos alunos de medicina, por exemplo, são, na realidade, alunas” (*op. cit.* p. 28).

A respeito do erotismo, o estudioso afirma que “o erotismo é, então, percebido de maneira ambivalente: às vezes como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de

dizer seu nome, outras como aquilo em que a pornografia não conseguiria se transformar” (*op. cit.* p. 31).

Para esclarecer a distinção entre o que se considera pornográfico e o que se considera erótico, Maingueneau enumera uma série de oposições:

direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, matéria vs. espírito etc. (p. 31)

De acordo com Maingueneau, o erotismo seria o modo de representação da sexualidade mais adequado aos padrões estabelecidos pela sociedade:

o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão. (p. 32)

Pode-se entender o erotismo como a representação da sexualidade mais próxima do que se concebe como belo. Segundo o autor:

A literatura (...) mantém uma relação privilegiada com o erotismo, que, como ela, joga com o deslocamento e o embelezamento para seduzir um espectador ou um leitor. O texto erótico é sempre tomado pela tentação do estetismo, tentado a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras. (p. 33)

Maingueneau aponta ainda uma diferença na expressão entre o erotismo e a pornografia:

Enquanto as passagens eróticas fazem os véus proliferarem, no sentido próprio e figurado (metonímias, metáforas...) e multiplicam as mediações (evocação de civilizações exóticas, recurso a uma imagética estetizante), o pornográfico inclina-se aqui para a eficácia máxima: a aceleração progressiva do ritmo, transparência da representação. (p. 36)

Aplicando o estudo de Maingueneau ao objeto desta investigação, o *forró de duplo sentido*, percebe-se que a obscenidade é o modo de representação da sexualidade mais apropriado para caracterizarem-se as canções analisadas. O caráter popular dessas canções exclui a possibilidade de serem eróticas, já que o erotismo seria algo mais refinado, elitizado; e as referências indiretas ao sexo, construídas pelo duplo sentido dos jogos de linguagem, excluem a possibilidade de serem pornográficas, já que a pornografia é direta, transparente, não admite ambiguidade nem dúvida. Além disso, o *forró safado* encontra, pelo fato de ser irreverente, outro ponto em comum com o que Maingueneau estabelece como *obscenidade*: o prazer por meio do riso (o que reitera o que foi posto entre parênteses quando se discutiu a fala de Bergson sobre riso e emoção). O autor cita como uma das diferenças entre a obscenidade e a pornografia que “em vez de buscar suscitar o riso, que constitui um prazer

substitutivo do gozo sexual, o texto pornográfico pretende desencadear diretamente uma excitação sexual” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30)

Sendo o riso um substituto do gozo propriamente dito nos textos de conteúdo obsceno, pode-se inferir que no *forró safado*, obscenidade e humor se articulam, formando um todo ao qual ainda se somam o ritmo da música e o contato físico na dança, de modo que se proporciona ao receptor do texto/canção uma sensação de prazer.

Possenti é um reconhecido estudioso dos textos humorísticos, ou seja, dos textos que provocam o riso, especialmente, as piadas. Segundo o autor, “o humor é uma esfera – na qual circulam diversos gêneros, dentre os quais as piadas” (2010, p. 103). Possenti afirma que “o efeito do humor decorre da surpresa” e que a surpresa decorre “da passagem de um *script* a outro”, ou seja, passa-se de uma linha de sentido a outra, através do acionamento de um gatilho desencadeador de ambiguidade (*op. cit.* p. 121-122). Segundo Possenti, “não há humor a favor”, pois o humor apresenta “posições não oficiais” (*op. cit.* p. 154), adotando, às vezes, uma postura crítica, como no humor político, e em outras, uma postura conservadora, como no humor apoiado na sexualidade e no racismo (1998, p. 109).

A respeito dos temas que motivam piadas e textos humorísticos em geral, o autor afirma que:

a humanidade só faz piadas (chistes, anedotas, caricaturas, humor em geral) sobre temas controversos, ou seja, temas sobre os quais há uma razoável pletora de discursos, cada um deles enfocando o tema de um ângulo ou posição diferente (o que gera a controvérsia). (2010, p. 12)

O estudioso cita “sexo, poder, raças ou etnias, instituições” como temas constantes para as piadas, pela razão de colocarem em oposição pelo menos dois discursos: um que o senso comum considera “correto”; e outro que evidencia o que é reprimido ou proibido, considerado “incorreto” (2010, p. 12).

Os temas recorrentes nas piadas, conforme observa Possenti, são sempre de ampla circulação e interesse popular, de modo que se exclui a possibilidade de haver piadas sobre assuntos que interessam a grupos restritos:

O solo para a criação de piadas é tipicamente pisoteado. Em outras palavras, é apenas quando os discursos sobre temas controversos se tornam populares, praticamente anônimos, de tão frequentes, que as piadas começam a aparecer. Um tema novo, seja ele filosófico, moral ou científico (sobre temas banais em geral não há novidades), não é um terreno fértil para piadas ou anedotas. Para isso, é necessário que ele se torne corrente. Só assim pode ser simplificado, resumido, estereotipado. E só então pode começar a haver piadas sobre ele. (2010, p. 12-13)

Para que o humor seja produzido e o riso ocorra, além do rebaixamento de uma personagem estereotipada, é necessário, segundo o autor,

que tal traço (do rebaixamento) seja apresentado por meio de uma forma engenhosa, que, em geral de modo indireto, permite a apreensão de um sentido que a sociedade controla, relegando-o a situações privadas de interlocução ou, se públicas, circunscritas a espaços destinados a isso, como teatros e casas de show, horários específicos de rádio e de TV etc. (2010, p. 51)

Se o conteúdo do texto humorístico é apresentado de uma forma engenhosa e indireta, em uma linguagem elaborada para causar a ambiguidade, o sucesso na apreensão da mensagem consistiria na compreensão do sentido malicioso por trás dos jogos de palavras. A respeito da interpretação de textos humorísticos, mais especificamente, das piadas, Possenti aponta que:

entender uma piada não é decodificar um texto, mas interpretá-lo, e que a interpretação demanda um *trabalho* do ouvinte, enquanto que a decodificação demanda apenas um *conhecimento*. Este é necessário, mas não o suficiente para a interpretação. Restrinjo-me aqui ao domínio da piada, mas penso que esta hipótese pode ser postulada para qualquer tipo de texto de qualquer natureza. (1998, p. 72-73)

O pesquisador afirma ainda que, no caso dos textos humorísticos, apesar de apresentadas diversas possibilidades de leitura, algumas são impedidas (1998, p. 62), ou seja, há a imposição de uma leitura única, condutora do efeito de humor. Segundo o autor, “a possibilidade de controle (da interpretação) (...) é a apreensão do efeito de humor: se tal efeito não se produz, não é ‘sacado’, pode-se ter razoável certeza de que o texto não foi interpretado segundo ele mesmo o demanda” (1998, p. 52-53).

Destacamos ainda dos estudos de Possenti o capítulo *Duplo sentido em dois gêneros populares: eles só pensam naquilo*, do livro *Humor, língua e discurso* (2010), em que o autor faz uma breve apreciação sobre o duplo sentido em canções populares nordestinas e nas empulhas gaúchas, que seriam espécies de piadas. Sua análise do duplo sentido nas canções populares nordestinas coincide com o gene da presente pesquisa. Possenti observa que “trata-se de textos em que (...) a língua é destinada ao equívoco” (p. 91), construído com base na ambiguidade lexical (como *você = conjunção ou verbo?*), na divisão alternativa da *sequência* (*vende quatro/ vem de quatro*) ou na leve modificação do material sonoro (*quem tem culpa é eu – subentende-se: quem tem cu pra eu*). Segundo o autor:

O traço fundamental desses textos é (...) serem ambíguos, e de uma ambiguidade bem característica: o sentido “segundo”- que logo se torna o principal, se assim se pode dizer – é sempre relativo a sexo. (p. 91)
 (...)
 pode-se dizer que se trata de celebração do sexo, especialmente do exercício da sexualidade masculina. (p. 95)

A respeito do humor e do prazer decorrente, uma obra relevante é *Os chistes e sua*

relação com o inconsciente, de Sigmund Freud (1905). O verbete *chiste*² é definido como:

substantivo masculino. **1** dito espirituoso, ger. de humor fino e adequado gracejo; facécia, pilhéria. Ex.: *foi um c. de mau gosto*. **2** Derivação: por metonímia. qualidade do que é engraçado; comicidade, graça. **3** composição poética com referências espirituosas. **4** Diacronismo: obsoleto. canção burlesca e obscena. [HOUAISS, s.u.]

No *Dicionário Aulete* em versão digital, como “dito humorístico e sagaz; GRACEJO; FACÉCIA (grifos do autor)”, “humor, graça, (...) o que se manifesta por palavras espirituosas”. Neste dicionário, o vocábulo *chiste* também aparece como uma das definições do verbete *piada*.

Freud cita como características do chiste:

a relação com o conteúdo de nossos pensamentos, a característica do juízo lúdico, a conjugação de coisas dissimilares, as ideias contrastantes, o ‘sentido no *nonsense*’, a sucessão de desconcerto e esclarecimento, a revelação do que estava escondido, e a peculiar brevidade. (FREUD, 1905, p. 22)

Segundo Freud, a técnica do chiste decorre da elaboração do material linguístico, de modo a permitir a insinuação de uma segunda linha de sentido. Nas palavras do autor, “a técnica do chiste se aproveita das condições prevaletentes no material linguístico” (FREUD, 1905, p. 42). Quanto à segunda linha de sentido, “a brevidade dos chistes é frequentemente o resultado de um processo particular que deixa um segundo vestígio na verbalização do chiste – a formação de um substituto” (*op. cit.* p. 36).

Freud esclarece que há uma tendência à economia na técnica do chiste, pois “toma-se o trabalho de procurar aquela palavra que cubra os dois pensamentos” (*op. cit.* p. 50) ou que passe de um *script* a outro, usando os termos de Possenti (2010, p. 121-122), possibilitando um deslocamento de sentido. Essa passagem de um domínio a outro, segundo Freud, resulta em uma economia ou alívio da despesa psíquica, o que proporciona um estado de prazer. A atividade chistosa, na visão de Freud, teria como finalidade a obtenção do prazer a partir da atividade mental:

a atividade chistosa não deve ser, afinal, descrita como inútil ou desinteressada, já que tem o propósito inequívoco de suscitar prazer em seus ouvintes. Duvido que estejamos em condições de empreender *qualquer coisa* sem ter uma intenção em vista. Se não solicitamos nosso aparato mental no momento de prover uma de nossas satisfações indispensáveis, permitimos-lhe operar na direção do prazer e procuramos derivar prazer de sua própria atividade. (FREUD, 1905, p. 96)

² **Chiste.** [Do esp. *chiste*.] **Substantivo masculino.** 1. **Dito gracioso; facécia, piada, pilhéria, gracejo:** “Graças, chistes, e facécias, que movem o riso, são para o tablado da Comédia, e não para o Púlpito” (P.^o Manuel Bernardes, *Os Últimos Fins do Homem*, p. 376). [AURÉLIO, s.u.]

Ainda a respeito do prazer proporcionado pelo chiste:

O prazer em um chiste, emergente de um tal ‘curto-circuito’, parece ser também maior quanto mais diferentes sejam os círculos de ideias conectados pela mesma palavra – quanto mais longe estejam, maior é a economia que o método técnico do chiste fornece ao curso do pensamento. (*op. cit.* p. 118)

O prazer derivado do chiste está relacionado à superação de algo reprimido pela sociedade. Freud afirma sobre os chistes que “Tornam possível a satisfação de um instinto (seja libidinoso ou hostil) face a um obstáculo. Evitam esse obstáculo e assim extraem prazer de uma fonte que o obstáculo tornara inacessível” (FREUD, 1905, p. 101). A hostilidade nos chistes, conforme observa Freud, recai frequentemente sobre a mulher. Essa observação de Freud se coaduna com a abordagem de Maingueneau sobre a obscenidade (2010, p. 27-28).

Outra característica do chiste que contribui para a sensação de prazer é a redescoberta de algo familiar. O chiste não opera com o novo, mas com o reconhecimento, com a familiaridade, o que gera, de acordo com Freud, um sentimento de conforto. Nas palavras do estudioso, “A redescoberta do que é familiar é gratificante e mais uma vez não nos é difícil reconhecer esse prazer como um prazer obtido pela economia, relacionando-o à economia da despesa psíquica” (FREUD, 1905, p. 118). Nesse ponto, a concepção de Freud é semelhante ao que afirma Possenti sobre o solo para a criação de piadas ser pisoteado ou sobre o fato de só haver piadas sobre temas populares, frequentes (POSSENTI, 2010, p. 12-13), ou seja, de interesse geral, bem conhecidos.

O chiste, segundo Freud, “é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer” (FREUD, 1905, p. 168). O autor esclarece que: “ninguém se contenta em fazer um chiste apenas para si. Um impulso de contar o chiste a alguém está inextricavelmente ligado à elaboração do chiste” (*op. cit.* p. 138). Nesse aspecto, o chiste se distingue do cômico, do qual seria, na visão de Freud, uma subespécie:

Se encontro algo cômico, posso rir gostosamente, embora seja verdade que também me satisfaço se posso fazer alguém mais rir, contando-lhe o fato. Mas eu próprio não posso rir de um chiste que me tenha ocorrido, ou que eu tenha inventado, a despeito do inequívoco prazer que o chiste me dá. É possível que minha necessidade de comunicar o chiste a mais alguém esteja de algum modo conectada à gargalhada que produz, gargalhada esta que me é negada mas que se manifesta em outra pessoa. (p. 138)

Freud afirma que “um chiste se faz, o cômico se constata” (*op. cit.* p. 171). O primeiro é produzido na atividade mental, por meio de uma elaboração engenhosa da linguagem, que é alusiva, com “omissões facilmente preenchíveis” (*op. cit.* p. 144); o segundo é observado, como um comentário ingênuo ou a proeminência de alguma característica física de alguém.

O cômico aparece, em primeira instância, como involuntária descoberta, derivada das relações

sociais humanas. É constatado nas pessoas – em seus movimentos, formas, atitudes e traços de caráter, originalmente, com toda probabilidade, apenas em suas características físicas mas, depois, também nas mentais ou naquilo em que estas possam se manifestar. Através de um tipo muito comum de personificação, também os animais, e as coisas inanimadas, tornam-se cômicos. (p. 178)

Freud também distingue o humor, que seria outra subespécie do cômico. De acordo com o estudioso:

o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles. (...) O prazer do humor se existe, revela-se (...) ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede de uma economia na despesa de afeto. O humor, entre as espécies do cômico, é a mais facilmente satisfeita. Completa seu curso dentro de um única pessoa; a participação de alguma outra nada lhe acrescenta. Posso guardar a fruição do prazer humorístico que em mim se originou sem sentir obrigação de comunicá-lo. (p. 212-213)

Para esclarecer o que é o humor, o autor cita o seguinte exemplo: “o vagabundo em seu caminho para a execução pede um lenço para cobrir a garganta de modo a não pegar um resfriado”, recusando-se, dessa maneira, a entregar-se ao desespero (*op. cit.* p. 213).

Vale ressaltar ainda no estudo freudiano o aspecto infantil ou lúdico do chiste, tendo sido o mesmo aspecto observado no *discurso da malícia* por Preti (1984, p. 111). Na perspectiva de Freud, os chistes atuam “mergulhando o pensamento no inconsciente”, que corresponderia à “infância da razão” (FREUD, 1905, p. 160). Segundo o autor, a produção do chiste seria um esforço para “recobrar o antigo prazer no *nonsense* ou o antigo prazer nas palavras” que se encontra inibido pelas objeções da razão crítica (*op. cit.* p. 161). Freud argumenta que:

o infantil é a fonte do inconsciente e os processos de pensamento inconscientes são exatamente aqueles produzidos na tenra infância. O pensamento que, com a intenção de construir um chiste, mergulha no inconsciente está meramente procurando lá a antiga pátria de seu primitivo jogo com as palavras. O pensamento retroage por um momento ao estágio da infância de modo a entrar na posse, uma vez mais, da fonte infantil de prazer. (p. 160)

Percebe-se a pertinência dos trabalhos estudados neste capítulo para a investigação do objeto de análise em questão: *o forró de duplo sentido* ou *forró safado*. As abordagens dos autores consultados se aplicam às canções populares nordestinas, por suas características de promover o sentido obsceno e provocar o riso por meio da organização estratégica dos recursos da língua, produzindo ambiguidade e deixando lacunas a serem preenchidas pelo receptor. Autor(es) e ouvinte(s) do texto se envolvem em um jogo interativo de linguagem, cooperando na construção do sentido.

Analisando a distinção elaborada por Freud entre o chiste, o cômico e o humor, observa-se que há uma grande semelhança entre o *forró safado* e o chiste. Esta similaridade é reconhecida na coincidência dos seguintes aspectos: *duplo sentido na linguagem, aspecto*

lúdico, superação de algo reprimido, familiaridade e sociabilidade. Todavia, optou-se, por considerar o humor de modo abrangente, como propriedade de provocar o riso. Destarte, infere-se que, no *forró safado*, o humor decorre da exposição, mais ou menos disfarçada, do que é interdito nas relações humanas, mais especificamente, o sexo e os órgãos genitais, tendendo, na maioria das vezes, a uma ridicularização da mulher e das instituições sociais e proscurendo, de maneira sutil, os desvios de comportamento.

Na próxima seção, será construída a base estilística da análise das letras de *forró safado* selecionadas.

2.2 Fundamentação estilística

A obscenidade e o humor, no *forró* de duplo sentido, resultam do aproveitamento da semelhança ou coincidência fônica entre palavras ou expressões com outras de conotação sexual e do uso de termos ambíguos ou polissêmicos. Como a escolha e o emprego de recursos linguísticos, com a finalidade de expressar o conteúdo afetivo dos enunciados e provocar no ouvinte determinadas sensações, têm sido objeto de estudo da Estilística, percebeu-se a necessidade de imprimir, ao lado da investigação semântica, um cunho estilístico à análise do material presente nas letras de música, *corpus* desta dissertação.

O estudo do estilo, assim como a Semântica, a ciência do significado, norteiam a investigação de como a palavra é lapidada para comunicar o sentido malicioso e provocar o riso no *forró safado*.

Para entender o que é a Estilística, Martins (2000) propõe que se procure verificar, primeiramente, o que é o *estilo*. A autora afirma que a palavra *estilo* tem sido aplicada a “tudo que possa apresentar características particulares, das coisas mais banais e concretas às mais altas criações artísticas”. A origem do termo, segundo a pesquisadora, é latina – *stilus* – designação de “um instrumento pontiagudo usado pelos antigos para escrever sobre tabuinhas enceradas e daí passou a designar a própria escrita e o modo de escrever” (p. 1).

Martins enumera diversas concepções de estilo que direcionaram as correntes dos estudos estilísticos (*op. cit.* p. 2). Excluída a pretensão de seguir uma ou outra corrente específica da Estilística, dentre as definições de estilo arroladas pela autora, as que mais satisfazem a presente pesquisa, considerando-se as características do *forró safado*, são:

O estilo é o homem. (Buffon)
O estilo é a obra. (R.A. Sayce)
Estilo é surpresa. (Kibédi Varga)

Estilo é o aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala ou escreve. (Guiraud)

A Estilística tem sua origem vinculada à Retórica, disciplina que surgiu na Grécia antiga. Segundo Monteiro (2009), os gregos desenvolveram “uma consciência literária, definida pela pretensão de estabelecer métodos ou fórmulas de uso expressivo da linguagem” (p. 9). O autor cita o interesse dos gregos pela tipificação dos gêneros literários e pela distinção entre prosa e poesia, destacando, ainda, a importância de Aristóteles ao sistematizar os fatos retóricos e poéticos. Nas palavras de Monteiro:

Com efeito, na *Retórica*, Aristóteles firma os princípios para o uso expressivo da linguagem, ressaltando o senso de equilíbrio na simplicidade, a clareza, a elegância e a propriedade como atributos do discurso capaz de envolver e persuadir. Na *Poética*, analisa em essência a questão dos gêneros literários em três ângulos fundamentais: a) a poesia em geral; b) a exegese da tragédia; c) as regras e os valores da epopéia. Em síntese, estuda as estruturas poéticas de seu tempo, classificando-as com precisão e objetividade. (p. 10)

A tradição greco-latina, de acordo com o estudioso, seguiu os passos de Aristóteles, valorizando a elegância do estilo (MONTEIRO, 2009, p. 11).

Chaves de Melo (1976) aponta a preocupação dos antigos gregos com a língua e com a produção do Belo literário, por meio do uso apropriado dos recursos linguísticos:

Os antigos gregos preocuparam-se muito com a língua, não só em função dialogante e comunicante mas também como instrumento e quase-matéria do Belo literário. Descobriram e fixaram, a partir da observação dos fatos e da análise dos grandes modelos, leis e regras para uma e outra utilização, fazendo assim nascer, crescer, desviar-se e às vezes perverter-se, por abuso e construtivismo mental, a Gramática, a Retórica e a Poética.

(...)

O uso da linguagem ordenado à produção do Belo, como meio ou como fim, coloca-se em pauta muito diversa, exigindo o concurso da imaginação, da inventiva, de um ritmo diferente, de sutilezas, de provocações, de surpresas, tudo outrora catalogado sob o nome de *figuras*, depois de rigorosamente descritos e caracterizados os diversos gêneros e subgêneros. (p. 18)

A partir do Século XVII, a Estilística começou a se delinear com estudos como os de Boileau, Buffon, Condillac e Baumgarten, que discutiam a beleza da literatura, a expressão linguística e os aspectos singulares ou individuais da obra literária ou o estilo. Mas somente no Século XX, segundo Chaves de Melo, a Estilística se consolidou com os estudos de Bally. A Estilística, conforme afirma o autor, “foi criada por Charles Bally, discípulo de Saussure, em 1902” (*op. cit.* p. 15). Sobre o estudo de Bally, Chaves de Melo esclarece:

Salientando que a língua não exprime só o pensamento mas também os sentimentos e as volições, propôs-se Bally estudar os efeitos da afetividade nos atos de fala, os processos de que se servem as línguas para deixar ver a carga emocional que tão frequentemente – quase sempre – acompanha o enunciado. (p. 15)

Monteiro (2009) destaca igualmente a figura de Bally como fundador da disciplina, citando-o como “o verdadeiro criador e sistematizador da Estilística” (p. 13). O autor aponta o

objeto estabelecido por Bally como escopo dos estudos estilísticos: “a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos de linguagem sobre a sensibilidade” (*op. cit.* p. 39).

O pesquisador observa que, em princípio, Bally preconizou que “a Estilística não deve preocupar-se com o texto literário, uma vez que o escritor faz da língua um emprego voluntário e consciente, determinado por uma intenção artística, nisto se distanciando do falante comum que usa a língua de forma muito mais espontânea” (*op. cit.* p. 14).

O argumento de Bally, segundo Monteiro, logo foi rejeitado, quando a obra literária tornou-se o objeto privilegiado da Estilística, justamente pela escolha voluntária e consciente dos recursos da língua (2009, p. 14-15). Os estudos estilísticos passaram, então, a se ocupar do texto literário, observando os desvios da linguagem poética em relação à linguagem comum.

Monteiro apresenta alguns estudos relevantes para o desenvolvimento da Estilística, que foi se configurando de acordo com as contribuições das diversas correntes do pensamento e da Linguística. Dentre esses estudos, são citados os de Cressot, Croce, Spitzer, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Bousoño, Hatzfeld, Riffaterre, Guiraud, Ohmann, Cohen e dos brasileiros Lapa e Câmara Jr.

Na concepção de Câmara Jr. (1978), “a estilística vem complementar a gramática” (p. 14), no sentido de que a disciplina investiga os desvios do sistema linguístico, que inscrevem no discurso uma personalidade ou estilo. O autor explica que “o sujeito falante rege-se por um sistema linguístico de representações intelectivas que estabelece a comunicação pela linguagem, e simultaneamente o utiliza para satisfazer os seus impulsos de expressão” (*op. cit.* p. 15).

O estudioso esclarece que o sistema proporciona certo grau de liberdade ao falante, o que dá margem à atividade criadora. Em outras palavras, “a liberdade que a língua faculta num ou noutro ponto permite-nos ser originais continuando, pelo menos, inteligíveis; e essa oportunidade o nosso espírito logo aproveita para o fim das suas exigências expressivas” (*op. cit.* p. 16).

Considerando a teoria de Saussure, Câmara Jr. aponta que um dos propósitos da Estilística é a “depreensão desse mecanismo de motivações que a linguagem expressiva estabelece, entre o significante e o significado” (*op. cit.* p. 19). Ou seja, a Estilística, até certo ponto, questiona ou relativiza a arbitrariedade do signo linguístico: “a carga expressiva, estendendo-se a todos os elementos linguísticos, forceja por anular o princípio da arbitrariedade, sob cuja égide eles se constituíram” (*op. cit.* p. 18).

O estilo, segundo o autor, não é exatamente uma personalidade restrita ao plano individual. Reconhecido o valor social da linguagem, Câmara Jr. admite o estilo coletivo: “o estilo individual se esbate, assim, no estilo de uma época, de uma classe, de uma cidade, de um país. E é desta sorte que se pode falar até no estilo de uma língua, como pôs em evidência Bally para o francês em cotejo com o alemão” (*op. cit.* p. 16).

Em outras palavras:

Visando à pesquisa da personalidade linguística, podemos fazer a estilística de um sujeito falante especialmente dotado, e, no âmbito literário, concentrarmo-nos num poeta ou num pensador de nota. Dada, por outro lado, a circunstância de que o estilo tende a ser um denominador comum de um grupo humano coeso, podemos no mesmo sentido tratar de uma época, ou de uma escola literária, ou de uma classe social, ou investigar uma gíria, quer entendida como calão de malfeitores, onde se exteriorizam recalques e impulsos afetivos, quer ainda, *lato-sensu*³, como um estilo popular coletivo. (p. 23)

A respeito do panorama atual, Monteiro (2009) aponta a influência da Semiótica e da Análise do Discurso e o alargamento das fronteiras da Estilística, descritas como “tênuas e flutuantes” (p. 38). Novos trabalhos têm surgido, segundo o autor, expandindo o domínio da Estilística para além do texto literário.

Conforme afirma Monteiro: “muitos autores entendem (...) que o campo da Estilística é mais abrangente, não se limitando ao uso da linguagem com fins exclusivamente literários, mas explorando as diversas modalidades de discurso, escrito ou falado” (*op. cit.* p. 36).

O estudioso cita alguns trabalhos relevantes que têm aplicado a teoria estilística a textos de gêneros diversos:

Quanto ao direcionamento dos estudos para a análise da expressividade nos mais diversos tipos de mensagem, algo de produtivo já se tem feito. Aqui no Brasil, um bom exemplo é o trabalho de Carvalho e Araújo (1999) sobre as composições musicais de Noel Rosa. Outro é o de Valente (1994), que descreve e interpreta os principais mecanismos ou estratégias para a produção do sentido conotativo nas letras de música popular, nas charges e cartuns, na publicidade, no cinema, nos textos sem geral e, logicamente, nas manifestações poéticas. (p. 32)

Nessa perspectiva, vale ressaltar dois trabalhos de Rei, que apresentam um estudo consistente da disciplina em questão, constituindo-se o primeiro em uma análise estilística das canções compostas por Caetano Veloso (2002) e o segundo, em uma análise das canções de Chico Buarque (2007), considerando a herança das cantigas de amigo medievais na obra deste compositor. Esses estudos articulam a Estilística com a Pragmática e a Semiótica. Ou seja, a língua é concebida do ponto de vista do uso, da *parole* e não da *langue*, que corresponderia ao sistema linguístico na dicotomia estabelecida por Saussure. Nas palavras de Rei, “a

³ Grifo do autor.

significação não está previamente no código, é o uso que operacionaliza e recria o valor dos signos. Os jogos de linguagem reenviam-nos para uma lógica do possível não limitada por uma significação a priori⁴ (2002, p. 42).

O fenômeno da significação e do sentido é entendido nos trabalhos de Rei de modo mais abrangente, como algo dinâmico, que é permanentemente atualizado e recriado na interação entre os sujeitos.

O autor, em suas pesquisas, investiga os caminhos percorridos pela Estilística e as diferentes correntes que conduziram a disciplina, apresentando uma tabela que sintetiza a diversidade de concepções e seus principais estudiosos (2002, p. 28):

ESCOLAS ESTILÍSTICAS		
CORRENTE	ESTILÓLOGO	CONCEITUAÇÃO
DESCRITIVA	Chales Bally Marouzeau Cressot	Investigar a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos de linguagem sobre a sensibilidade. Inicia-se, assim, a <i>Estilística da língua ou da expressão linguística, que se ocupa da descrição do equipamento expressivo da língua como um todo, opondo a sua Estilística ao estudo dos estilos individuais e afastando-se, portanto, da literatura.</i> (Martins, 1977: 4)
RETÓRICA	Dubois	Utilizar os métodos linguísticos para a análise do texto literário e transpor o conceito de função poética, formulado por Jakobson, para o de função retórica. (...) Resta dizer que a retomada dos esquemas retóricos procura estender-se a outras linguagens, como a da publicidade ou a do cinema. (Monteiro, 1988: 184)
HISTÓRICA	Auerbach Vossler Croce Bousoño	Investigar o estilo de cada autor, determinando-lhe o contexto espiritual e analisando-o justamente como forma de interpretação e transmissão do real. Por essa razão, tal estudo está voltado para as idéias e para as formas sociais, como fundamento de uma história das mentalidades e da cultura.
IDEALISTA	Leo Spitzer Dámaso Alonso Amado Alonso G. Devoto José Luis Martín Helmult Hatzfeld	Recusar a divisão tradicional entre o estudo da língua e o estudo da literatura, instalar-se no centro da obra, procurando a sua chave na originalidade da forma linguística — no estilo, pois esse método de análise se assenta sobre a noção de <i>motivação</i> do signo poético, ou seja, tentar reproduzir a intuição que deu origem à obra.
ESTRUTURAL	Riffaterre Samuel Levin L. Doležel	Basear-se na objetividade, em critérios capazes de “frear” as inferências do leitor; <i>por isso, o trabalho de interpretação tem que centrar-se apenas nos fatos estilisticamente marcados</i> (Monteiro, 1998: 182). Riffaterre (1971: 121) afirma <i>que o poema não apenas é escrito num código que lhe pertence, mas a chave desse código se encontra no próprio texto.</i>
		Procurar a originalidade na síntese de correntes diversas e tentar reconciliar as várias tendências estilísticas. Sentir a necessidade de reintegrar a retórica no quadro epistemológico da linguística e de

⁴ Grifo do autor.

FUNCIONAL	Cohen Guiraud Raúl Castagnino	reconciliar a estilística linguística com a crítica literária. (...) Cada obra é uma língua desconhecida, uma incógnita lançada à imaginação do espectador. Em cada obra o sentido de uma palavra depende das suas relações com as outras na própria obra. (Yllera, 1979: 50)
------------------	-------------------------------------	---

Quadro 2

Rei (2002, p. 29) cita ainda alguns autores contemporâneos que vêm-se destacando nos estudos estilísticos, além dos já referidos por Monteiro (2009, p. 32): Nilce Sant'Anna (funcionalista), Darcilia Simões (semiótico-funcionalista) e Maria Teresa G. Pereira (descritivista).

Sem adotar uma linha específica da Estilística, esta pesquisa a considera em sua perspectiva de estudar a expressividade pelo desvio e reinvenção da linguagem comum, pela produção de novos sentidos, possibilitada por escolhas e empregos particulares dos recursos da língua, de modo a provocar determinadas reações no receptor, como é o caso do riso no *forró safado*. Nas palavras de Monteiro (2009):

convém centralizar o estudo estilístico na linguagem que se desvia da norma, na que utiliza os procedimentos de escolha com a finalidade de gerar conotações ou múltiplos significados, como resultado de um trabalho de recriação exercido na própria linguagem. Vista por esse ângulo, a função poética não se acha confinada aos textos literários, mas a todo discurso que se afasta da linguagem denotativa para obter efeitos expressivos. (p. 57)

Os autores que se ocupam da Estilística organizam os estudos dessa disciplina de maneiras diversas. Adota-se, para orientar esta pesquisa, a divisão proposta por Martins (2000), caracterizada pela clareza e pela atualidade. A autora distribui os estudos estilísticos em: *estilística do som*, *estilística da palavra*, *estilística da frase e estilística do discurso*, admitindo que os níveis fonológico, morfológico, sintático e contextual se interpenetram na construção do sentido.

A Estilística do som ou fônica, também chamada Fonoestilística, segundo Martins, “trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados” (p. 26). A autora ressalta a importância dos fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) para a função emotiva e poética, usando a terminologia de Roman Jakobson (1896-1983) (MARTINS, 2000, p. 26). A função emotiva ou expressiva, postulada pelo estudioso, é centrada no locutor, sendo evidenciada pelos pronomes e formas verbais da 1ª pessoa. A função poética, na concepção de Jakobson, é centrada na mensagem, correspondendo à sua elaboração como um fim em si mesmo (MARTINS, 2000, p. 12).

A respeito da expressividade dos sons da língua, Martins observa:

Além de permitir a oposição de duas palavras – função distintiva – a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração, intensidade. Os sons da língua – como outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagrado e ainda sugerir ideias, impressões. O modo como o locutor profere as palavras da língua pode também denunciar estados de espírito ou traços da sua personalidade. (p. 26)

A Estilística léxica ou da palavra, de acordo com Martins, estuda o aproveitamento estilístico dos aspectos semânticos e morfológicos das palavras, sem desvinculá-los dos aspectos sintáticos e contextuais. Nas palavras da pesquisadora:

Os atos de fala resultam da combinação de palavras segundo as regras da língua. Só teoricamente se separam léxico (palavras) e gramática (regras), visto que mesmo as palavras que têm um significado real, extralinguístico, só funcionam no enunciado com a agregação de um componente gramatical. (p. 71)

A Estilística da frase corresponde, segundo Martins, à observação dos valores expressivos no nível da sintaxe. A autora destaca o potencial criativo desse domínio, comparando-o com o da fonologia, em que “não há possibilidade de criar novos fonemas”. Estes “já se encontram combinados nas palavras do léxico” e as alterações fônicas obedecem às tendências da língua (*op. cit.* p. 129).

Em seguida, Martins compara a sintaxe com a semântica e a morfologia, afirmando que, apesar da liberdade na escolha do léxico, o falante “recebe da comunidade linguística praticamente todo o seu vocabulário”. A respeito da formação de novas palavras, a autora observa que ocorrem pelo uso de elementos da língua, que são combinados a partir de processos pré-existentes na língua (*op. cit.* p. 129).

Segundo a estudiosa, a escolha do tipo de frase e sua construção oferecem mais possibilidades ao sujeito:

Na sintaxe, quem fala ou escreve escolhe entre os tipos de frase, obedecendo a um número mais ou menos restrito de regras rígidas. À dupla escolha do padrão sintático e do léxico corresponde a criatividade da frase, tendo o falante a possibilidade de produzir, em número infinito, frases novas e compreensíveis. (p. 129)

Martins destaca ainda a frase como suporte para a expressividade das palavras. A autora salienta que “é a frase que veicula os valores expressivos em potencial nas palavras, as quais, somente nela, têm o seu sentido explicitado e adquirem o seu tom particular – neutro ou afetivo” (*op. cit.* p. 129).

A Estilística da enunciação, seguindo a orientação da Linguística, observa no enunciado (produto da enunciação) as marcas dos elementos relacionados com a enunciação (ato de comunicação verbal): situação, contexto sócio-histórico, locutor, receptor, referente. Esses estudos se ocupam, dentre outros temas, dos aspectos que revelam uma inclinação subjetiva ou objetiva e da interação na atividade linguística, sendo citado também o interesse

pela intertextualidade, fenômeno que resulta da combinação de enunciados de locutores diferentes. Nas palavras da autora:

A Linguística/Estilística da enunciação se interessa pelo nível de subjetividade do discurso. Se a linguagem é sempre produzida por um falante que sente a necessidade, a conveniência, o desejo ou o prazer de dizer qualquer coisa, a linguagem é sempre subjetiva. (...) Quando a subjetividade se reduz ao mínimo e praticamente se anula, tem-se um enunciado *objetivo*. (...) É nos discursos científicos que mais se encontra a objetividade, que é menos natural do que a subjetividade. (p. 190)

A respeito da importância da intertextualidade, Martins esclarece:

Assunto muito importante de que se vem ocupando a Linguística/Estilística da enunciação é o da intertextualidade, do aproveitamento ou citação de enunciados por um falante. (...) Uma das características importantes da linguagem é a possibilidade de um mesmo enunciado ser retransmitido através de uma cadeia de locutores, fator fundamental para o aproveitamento de experiências e conhecimentos das sucessivas gerações. (p. 192)

É necessário salientar, ainda, a contribuição de Lapa (1982) aos estudos estilísticos. O autor enfatiza o uso estilístico da palavra, suas peculiaridades de sentido, as possibilidades oferecidas pelas diversas classes de palavras e pelos seus processos de formação, a organização das palavras nas frases e os efeitos decorrentes desse ou daquele emprego. Lapa destaca a importância da escolha das palavras para a expressão do pensamento:

quem escreve ou quem fala tem à sua disposição, para traduzir exatamente o pensamento, séries de palavras, ligadas por um sentido comum, que acodem ao espírito, para as necessidades de expressão.
(...)
Com efeito, a arte de escrever repousa essencialmente na escolha do termo justo para a expressão de nossas ideias e dos nossos sentimentos. Por outras palavras: só escrevemos bem, quando, na série sinonímica, escolhermos a palavra ou o grupo de palavras que melhor se ajustam àquilo que queremos exprimir. É nessa escolha que reside, em grande parte, o segredo do estilo. (p. 21)

A Estilística é uma disciplina que constitui relevante aparato teórico para a compreensão do *corpus* desta pesquisa, visto que as letras de música do *forró safado* se destacam pela escolha e pelo uso particular dos recursos linguísticos, visando à expressividade por meio do duplo sentido, de modo a produzir a conotação obscena e provocar o riso.

2.3 Fundamentação semântica

Trataremos, doravante, de alguns fenômenos linguísticos de ordem semântica que são explorados como recursos desencadeadores de humor e obscenidade nas letras de música do *forró* de duplo sentido ou *forró safado*. Esses fenômenos resultam da escolha e do emprego dos recursos da língua com finalidade expressiva, constituindo um uso especial ou desviante

em relação à língua comum, conforme apreciado no capítulo precedente. Abordaremos a *ambiguidade*, a *polissemia*, a *homofonia*, a *sinonímia* e a *metáfora*.

A Semântica, segundo Ullmann (1964), é o “estudo do significado das palavras” (p. 7). Segundo o semanticista, os antigos gregos e latinos já se interessavam pelos problemas do significado, com especial atenção às mudanças de significado decorrentes das mudanças na mentalidade pública (ULLMANN, 1964, p. 8). Dentre outros estudiosos antigos, Ullmann cita Demócrito e Aristóteles. O primeiro distinguiu duas espécies de significado múltiplo: uma única palavra com mais de um sentido e mais de uma palavra para exprimir a mesma ideia. O segundo definiu a palavra como a menor unidade significativa da fala, distinguiu as palavras que mantêm seu significado mesmo se isoladas daquelas que têm apenas valor gramatical e estabeleceu uma classificação para as metáforas (*op. cit.* p. 11).

O impulso para a criação da ciência do significado, todavia, só ocorreu, de acordo com Ullmann, na primeira metade do Século XIX, sob influência do aparecimento da Filologia Comparada e da Linguística moderna. O movimento romântico na literatura também favoreceu a consolidação da Semântica. Segundo Ullmann, “os românticos consagraram às palavras um interesse vivo e universal, que se estendia do arcaico ao exótico, incluindo os dialectos das zonas rurais e o calão da ralé. E, o que é mais importante ainda, fascinou-os o poder misterioso e estranho das palavras” (*op. cit.* p. 12).

Em 1825, aproximadamente, Reisig dividiu os estudos gramaticais em etimologia, sintaxe e *semasiologia*, sendo esta última disciplina correspondente ao estudo do significado, a qual, conforme esclarece Ullmann, guardava ainda um caráter histórico (*op. cit.* p. 15). Décadas mais tarde, mantendo a perspectiva histórica, Michel Bréal se empenhou na tentativa de delimitar a ciência do significado, atribuindo-lhe o nome *Semântica*, mais precisamente, em 1883, em uma revista de estudos clássicos (ULLMANN, 1964, p. 16). A disciplina em questão se ocupava até então das mudanças de significado e suas causas, da classificação dessas mudanças e das possíveis leis que pudessem reger tais processos (*op. cit.* p. 17).

Nas três primeiras décadas do Século XX, a Semântica progrediu no estudo das mudanças de significado, sob influência da Filosofia, Psicologia, Sociologia, História da Civilização (*op. cit.* p. 18). A orientação histórica da Linguística, todavia, sofreu um rompimento, nesse mesmo período, após publicação dos estudos de Ferdinand de Saussure, que apresentavam duas orientações “igualmente justificáveis” para os estudos linguísticos: a sincrônica e a diacrônica. A primeira considera a língua “tal como ela existe num dado momento e ignorando os seus antecedentes” e a segunda considera a língua em uma perspectiva histórica, “traçando a evolução dos seus vários elementos” (ULLMANN, 1964, p.

20).

Ullmann destaca ainda a influência da Estilística, ciência que se ocupa dos valores expressivos e evocativos da linguagem, nos estudos semânticos. Nas palavras do autor: “demonstrou-se que todos os grandes problemas da semântica têm implicações estilísticas, e em alguns casos, como por exemplo no estudo das tonalidades emotivas, as duas orientações estão inextricavelmente entrelaçadas” (*op. cit.* p. 22).

A respeito do panorama da Semântica no Século XX, Ullmann afirma:

A semântica contemporânea caracteriza-se também por um interesse marcado pelas relações entre a linguagem e o pensamento. Já se não considera a linguagem como um mero instrumento de expressão dos nossos pensamentos, mas sim como uma influência especial, que os molda e pré-determina, dirigindo-o para vias específicas. (p. 23)

Marques (1995) aponta como dificuldade para a investigação semântica a amplitude e a complexidade dos fenômenos da significação, ou seja, “a inexistência de uma conceituação precisa, consensual e abrangente de significado” (p. 15). Entretanto, a autora considera ser “inegável que o significado desempenha papel nuclear na língua, na faculdade humana da linguagem” (*op. cit.* p. 10).

Ressalvadas as divergências entre os semanticistas, a pesquisadora entende como objeto de estudo da Semântica o significado em um sentido amplo. A autora esclarece que “a semântica tem por objeto o estudo do significado (sentido, significação) das formas linguísticas: morfemas, vocábulos, locuções, sentenças, conjunto de sentenças, textos etc., suas categorias e funções na linguagem” (*op. cit.* p. 15).

Não obstante a ambiguidade e a controvérsia do termo e o reconhecimento de que o significado existe além das palavras, citando como exemplos os morfemas e suas combinações, Ullmann (1964) explica como se constitui o significado, restringindo-o ao âmbito da palavra: “se alguém ouvir a palavra, pensará na coisa, e se pensar na coisa, dirá a palavra. É a esta relação recíproca e reversível entre o som e o sentido que proponho chamar <<significado>> da palavra” (p. 117).

Ullmann observa ainda que a relação entre o nome e o sentido pode não ocorrer em uma única direção, havendo a possibilidade de vários nomes estarem ligados a um único sentido ou diversos sentidos estarem ligados a um único nome (*op. cit.* p. 127), como fora constatado por Demócrito na Antiguidade. Além disso, segundo Ullmann, “as palavras estão também associadas a outras palavras, com as quais têm qualquer coisa em comum, no som, no sentido, ou em ambos ao mesmo tempo” (*op. cit.* p. 128), constituindo uma “infinita complexidade” nas relações semânticas (*op. cit.* p. 129).

No que diz respeito à complicada distinção entre significado e sentido, Martins (2000)

cita um estudo de Tatiana Slama-Cazacu. Seguindo a orientação desse estudo, Martins explica que:

O significado existe na palavra pertencente ao léxico da língua, é a noção da palavra e contém latências para casos particulares; no mecanismo concreto da comunicação, a noção se individualiza, torna-se mais precisa pela indicação do caso particular, se enriquece, se completa, torna-se o *sentido* que a palavra adquire para uma certa pessoa que a emprega em uma situação específica, sentido que se amplia mais ainda pelos diversos elementos afetivos. (p. 78)

Nessa perspectiva, entende-se o sentido da seguinte maneira:

O sentido é, pois, a realidade que aparece na prática da linguagem, como fato complexo e variável; o significado é uma parte necessária e muito importante dele, mas não é a única. O sentido depende dos diversos aspectos da personalidade de cada um e pode variar em diferentes momentos. Diz-se que o sentido é *denotativo* se a palavra designa determinado ser, ação, qualidade, circunstância, com valor exclusivamente referencial; se o sentido contém algum valor particular, subjetivo, já se torna *conotativo*. (p. 78)

Outra dificuldade dos estudos semânticos reside na conceituação do termo *palavra*. Segundo Ullmann (1964), o problema reside no estabelecimento dos critérios para identificar as palavras, visto que se passou da concepção aristotélica de considerá-las como as “mais pequenas unidades significativas” à constatação de que o morfema, unidade ainda menor, é dotado de significado (p. 58-59).

Biderman (1999) cita três critérios para a delimitação da palavra: *o fonológico, o morfossintático e o semântico*. De acordo com o critério fonológico, a palavra seria considerada “como uma sequência fonológica que recorre sempre com o mesmo significado”, constituindo “uma emissão (de sons) completa e após a qual a pausa seria possível” (p. 83). Todavia, segundo a autora, em se tratando do léxico português, “o falante tem consciência das unidades silábicas da fala, mas reúne essas sílabas em palavras na sua mente, através de processos gramaticais e semânticos, e não fonéticos” (*op. cit.* p. 84). Outra dificuldade apresentada por este critério, na concepção da pesquisadora, está em como considerar as palavras átonas, como os artigos, os pronomes e as preposições.

Pelo critério morfossintático, segundo Biderman, observam-se as palavras de um ponto de vista mais formal, ou seja, são consideradas a classe gramatical e a função sintática. Este critério se complica, entretanto, em casos como os das unidades complexas (*no = em + o; das = de + as*) e das formas perifrásticas verbais, quando “dois ou mais segmentos morfofônicos carregam uma só noção”: Paulo *tem trabalhado* muito; O doente *vai morrendo* lentamente; O doente *pode morrer* amanhã (*op. cit.* p. 85).

Biderman afirma que o critério “decisório final” para a delimitação e identificação da palavra é o semântico, apesar de este critério também apresentar ambiguidades. Nas palavras

da autora: “a fonologia e a morfossintaxe ajudam-nos a reconhecer segmentos fonicamente coesos e gramaticalmente pertinentes enquanto formas funcionais; contudo, só a dimensão semântica nos fornece a chave decisiva para identificar a unidade léxica do discurso” (*op. cit.* p. 87).

A estudiosa aponta, dentre as dificuldades para o critério semântico, as expressões que constituem uma única unidade de sentido, como *bater as botas*, *dona de casa*, *mercado negro*, *cesta básica* (*op. cit.* p. 89-90).

Citando os estudos do linguista norte-americano Leonard Bloomfield, Câmara Jr. (1998) apresenta as unidades formais de uma língua organizadas em dois grupos: *formas livres*, que “constituem uma sequência que pode funcionar isoladamente como comunicação suficiente” e *formas presas*, que “só funcionam ligadas a outras” (p. 69), caso dos afixos e das desinências. Câmara Jr. propõe o acréscimo de uma terceira categoria à organização preconizada por Bloomfield, a das *formas dependentes*, que corresponde “às partículas proclíticas e enclíticas em português”, caso dos artigos, preposições e alguns pronomes. Segundo Câmara Jr., essas formas não são livres porque não funcionam isoladamente como comunicação suficiente e também não são presas, já que se pode intercalar entre elas e uma forma livre outra forma livre (a *grande festa*), assim como é possível, no caso dos pronomes átonos que acompanham verbos, mudar sua posição: *se fala/ fala-se* (CÂMARA Jr., 1998, p. 70).

Nessa perspectiva, *palavra*, de acordo com Câmara Jr. (2009), “é sempre uma forma livre”, ou seja, um vocábulo provido de significação externa, concentrada no radical. O estudioso identifica como palavras os nomes (substantivos, adjetivos, advérbios) e os verbos (p. 232).

Sob a orientação da Semântica, com o fim de compreender como se instalam o humor e a obscenidade no forró de duplo sentido, serão investigados alguns fenômenos da significação recorrentes no *corpus* deste trabalho.

Em primeiro lugar, merece atenção especial a *ambiguidade*, que, segundo consta do *Dicionário de Linguística*, “é a propriedade de certas frases realizadas que apresentam vários sentidos” (DUBOIS *et alii*, 2006, p. 45). É exatamente a ambiguidade que justifica os esforços dos autores das letras de *forró safado*. A ambiguidade permite que a obscenidade se insinue, permitindo que o receptor do texto colabore na construção do sentido malicioso, preenchendo as lacunas que lhe são oferecidas.

A ambiguidade, segundo Ullmann (1964), se manifesta sob três principais formas: *fonética*, *gramatical* e *lexical*. A respeito da ambiguidade resultante da fonética da frase,

explica o autor: “uma vez que a unidade acústica da linguagem seguida é o grupo pronunciado sem interrupção, e não a palavra individual, pode acontecer que dois daqueles grupos formados por palavras diferentes se tornem homônimos e assim potencialmente ambíguos” (p. 311).

O estudioso apresenta alguns exemplos de ambiguidade causada por fatores gramaticais, dentre eles, o prefixo *in-* em vocábulos ingleses⁵, que significa <<em, dentro de, em direção a, sobre>>: *indent* [entalhe], *inborn* [inerente], *inbreeding* [engendrar], *inflamm* [inflamar]. O prefixo homônimo *in-* significa negação ou privação: *inappropriate* [inapropriado], *inexperienced* [inexperiente], *inconclusive* [inconclusivo]. A respeito desses prefixos, Ullmann afirma que “embora os dois entrem em combinações diferentes, podem ocasionalmente dar lugar a confusões e incertezas” (op. cit. p. 312).

A *ambiguidade* por fatores gramaticais também pode aparecer em frases cuja combinação de palavras cause dúvida: *Sofia deixa Ana tranquila*. Quem está tranquila? Sofia ou Ana? A ambiguidade, neste último caso, pode ser desfeita pela entonação, na fala, ou por uma reorganização da frase, na escrita, por exemplo: Sofia, tranquila, deixa Ana; Sofia deixa Ana, que se sente tranquila (op. cit. p. 315).

O fator mais importante que causa ambiguidade é, nas palavras de Ullmann, “o que se deve a factores *lexicais*”, quando “mais que um sentido estará ligado com o mesmo nome” (op. cit. p. 316). Ou seja: “a mesma palavra pode ter dois ou mais significados diferentes. Esta situação é conhecida, a partir de Bréal, por <<*polissemia*>>. (...) Normalmente, só um desses significados se ajustará a um contexto dado, mas ocasionalmente, pode surgir uma certa confusão na mente do público” (op. cit. p. 317).

Bréal (1992) esclarece como ocorre a *polissemia*:

O sentido novo, qualquer que seja ele, não acaba com o antigo. Ambos existem um ao lado do outro. O mesmo termo pode empregar-se alternativamente no sentido próprio ou no sentido metafórico, no sentido restrito ou sentido amplo, no sentido abstrato ou no sentido concreto...

(...)

À medida que uma significação nova é dada à palavra, parece multiplicar-se e produzir exemplares novos, semelhantes na forma, mas diferentes no valor.

(...)

A esse fenômeno de multiplicação chamaremos a *polissemia*. (p. 103)

Segundo Valente (2001), polissemia “é a propriedade que a palavra tem de assumir vários significados num contexto”. O autor observa que “tais significações guardam entre si um traço comum”. Como exemplo de signo potencialmente polissêmico, é citada a palavra

⁵ O mesmo ocorre na língua portuguesa, como podemos observar nos exemplos *inflamável* e *impróprio*, dentre outros.

cabeça, que além de designar a parte superior do corpo, pode significar *cabeça do prego*, *do alfinete*, *o cabeça da turma* (líder); pela expressão *na cabeça* pode-se depreender, dependendo do contexto, *em primeiro lugar* ou *na mente*, *na ideia* (p. 189).

De acordo com Ullmann (1964), a polissemia é uma condição essencial para a eficiência da língua. O estudioso explica que “se não fosse possível atribuir diversos sentidos a uma palavra, isso corresponderia a uma tremenda sobrecarga na nossa memória: teríamos que possuir termos separados para cada tema concebível sobre o qual quiséssemos falar. A polissemia é um factor inapreciável de economia e flexibilidade da língua” (p. 334).

A ambiguidade, no *forró safado*, se deve, essencialmente, a fatores de ordem lexical, ou seja, ao emprego de palavras ou expressões com mais de uma possibilidade de sentido, ou polissêmicas, em um dado contexto, por exemplo:

EXEMPLO DE POLISSEMIA

“O advogado tá na vara do juiz” – vara = haste de madeira, repartição jurídica ou pênis? (O Advogado – Rony Brasil);

“Só passo no pedágio quando o pau levanta” – pau = cancela ou pênis? (“Quando o pau levanta” – Manhoso);

“Guarda essa minhoquinha, Severino” – minhoquinha = verme ou pênis pequeno? (“Isca de Anzol (A Minhoca do Severino)” – João Gonçalves e Clemilda).

Quadro 3

O *Dicionário Eletrônico Aurélio* apresenta as seguintes acepções para a forma substantiva **vara**:

- vara**¹. [Do lat. *vara*.] Substantivo feminino.
1. Ramo fino e flexível.
 2. P. ext. V. *bordão*¹ (1).
 3. Pau direito.
 4. P. ext. Qualquer haste (1) delgada. [Aum.: *varejão*; dim.: *vareta*, *varela*, *varola*.]
 5. Antiga insígnia de magistrados e de vereadores.
 6. O cargo de juiz.
 7. Jurisdição (2).
 8. Antiga unidade de medida de comprimento, equivalente a cinco palmos, ou seja, 1,10m.
 9. Porção de tecido com o comprimento dessa medida: “um metro de chita ou uma vara de pano cru.” (Brito Camacho, *Quadros Alentejanos*, p. 49).
 10. Medida, padrão, bitola.
 11. Manada de porcos; vara de porcos; porcada: “o cabo ... fazia com os dentes tal barulho que semelhante não um caítitu, mas uma vara inteira de porcos.” (Visconde de Taunay, *Histórias Brasileiras*, p. 209).
 12. Castigo, punição, correção.
 13. Chulo O pênis.
 14. Teatr. Parte da manobra (10 e 11), em que se penduram os refletores ou elementos do cenário.

15. Bras. PE Viga mais delgada que a virgem (8), e cuja extremidade superior se encaixa no orifício desta, sendo a extremidade anterior atravessada pelo fuso. [Cf. *arrocho* (4).]
 16. Bras. RJ Unidade de medida de comprimento, variável, forjada nas roças de cana: “O trabalho dos lavradores é medido com uma vara de bambu de dois metros de comprimento. Todos têm de cortar em média 50 ou 60 varas por dia.” (*O Globo*, 13.01.1991.)
 17. Bras. RJ Bando de 10 a 20 quatis; lotada. [AURÉLIO, *s.u.*]

No verso de Rony Brasil, as acepções 7 e 13 são as que promovem a ambiguidade e imprimem a graça ao enunciado.



Figura 5 – Banda Arriba Saia

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> [Consulta em: 15 ago. 2011].

Para a forma **pau**, o *Dicionário Eletrônico Aurélio* apresenta as seguintes acepções:

- Pau.** [Do lat. *palu.*] Substantivo masculino.
1. Qualquer pedaço de madeira (lasca, haste, madeira, tábua, etc.).
 2. Qualquer madeira: *perna de pau*; *colher de pau*.
 3. Cacete, bastão, cajado.
 4. P. ext. Castigo corporal; pancada, surra: *O cachorro latiu, pau nele*.
 5. Ripa, vara, vareta.
 6. Viga, trave.
 7. Chifre, corno.
 8. Mastro, haste: *pau de bandeira*.
 9. Qualquer pedaço de substância sólida semelhante a um pau (1): *pau de chocolate*; *pau de baunilha*; *canela em pau*.
 10. Constr. Nav. Designação genérica de certas vergôntes e hastes que não fazem parte da mastreação: *pau da bandeira*; *pau do jeque*; *pau de surriola*; *pau de carga*.
 11. Bras. Gír. Reprovação em exame; bomba: *Levou pau em matemática*.
 12. Afric. Bras. N.E. Pop. Qualquer árvore.
 13. Bras. Jorn. O ponto de exclamação, entre os revisores.
 14. Bras. Mar. G. Gír. Serviço de quarto ou de dia: *estar de pau das oito ao meio-dia*.
 15. Pop. Real, ou escudo, ou outra moeda qualquer: *Paguei 20 paus por este livro*.
 16. Bras. Chulo O pênis.

17. Bras. Gir. V. *rolo*¹ (16). [AURÉLIO, s.u.]

Dessas acepções, o compositor parece ter optado pela ambivalência contextual possível entre as de número 1 e 16 — haste e pênis, respectivamente. Por isso a indagação quando se apresentou o exemplo da letra “Quando o pau levanta”. Observa-se, no entanto, que o código não-verbal que poderia ser coadjuvante na definição do significado eleito, vem a alimentar a ambiguidade. Veja-se a capa do CD onde se encontra essa música:

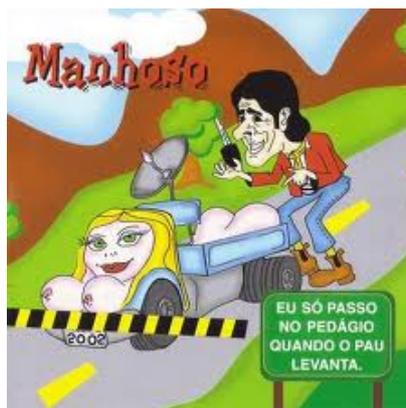


Figura 6 – Capa do CD *Eu só passo no pedágio quando o pau levanta*, de Manhoso.

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wj> [Consulta em: 15 ago. 2011].

Informações lexicológicas a respeito do termo **minhoca**, esclarecendo o fenômeno da polissemia, serão expostas na análise do *corpus*.

Outro fenômeno desencadeador de ambiguidade bastante explorado no forró de duplo sentido é a *homofonia*, que ocorre quando dois ou mais vocábulos têm a mesma constituição fônica, mas diferem na grafia. Câmara Jr. (2009) apresenta alguns exemplos para o fenômeno: *coser* (costurar)/ *cozer* (cozinhar); *expiar* (sofrer)/ *espiar* (olhar sorrateiramente); *sessão* (ato de assistir)/ *cessão* (ato de ceder); *cela* (pequeno quarto para enclausuramento)/ *sela* (peça de arreio) (p. 174). Do *corpus* desta pesquisa, podem ser citados como exemplos:

EXEMPLO DE HOMOFONIA

SEGMENTO HOMOFÔNICO	TRANSCRIÇÃO FONOLÓGICA	NOME DA MÚSICA	AUTORIA
Tico mia / te comia	/t'i kU m'i a/	“Tico-Tico”	João Gonçalves e Manhoso
Pickup / pica up	*/pi k'a pI/ → p'i ka	“Maria Gasolina”	Rony Brasil e Pedro Joseph

Quadro 4

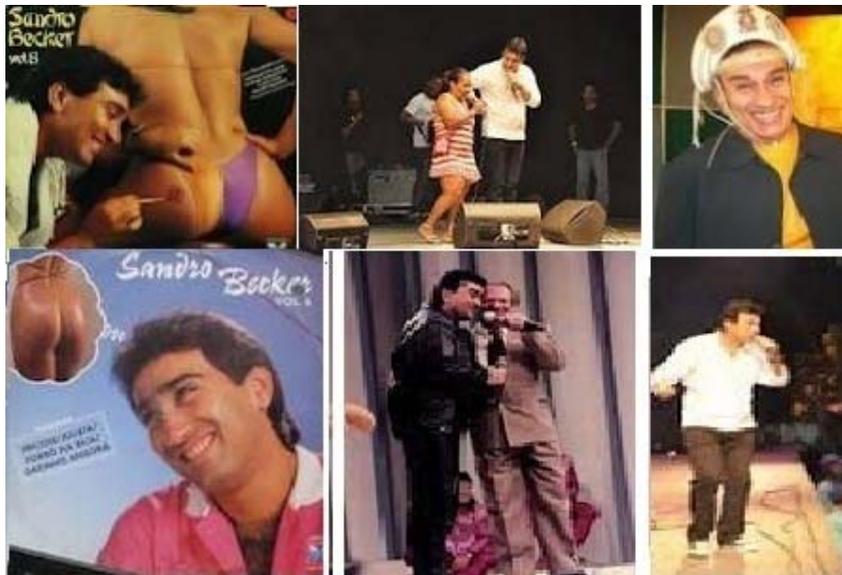


Figura 7 – Sandro Becker

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> [Consulta em: 15 ago. 2011].

Destaca-se ainda a *sinonímia*, que, segundo Lopes e Rio-Torto (2007), é “entendida como equivalência ou identidade, é uma relação de implicância bilateral e simétrica, e assenta na partilha de propriedades definitórias e funcionais em comum”. As autoras destacam ainda que “Raros são os sinônimos absolutos, do tipo *anteceder* e *preceder*”. Elas apontam, dentre os exemplos de sinonímia, as relações entre *vermelho* e *encarnado* e *alunos/estudantes/discentes* (p. 31).

Para exemplificar a imperfeição da sinonímia, Valente (2001) aponta a relação entre *matar* e *assassinar*. Segundo o estudioso, pode-se usar uma ou outra forma em alguns casos, como em *Ele matou o guarda/ Ele assassinou o guarda*, mas em outras situações, como em

Ele matou a formiga, a substituição por *assassinou* não é admitida, ressalvados contextos bem específicos, por exemplo, a canção “Tragédia no fundo do mar”, de Zezé e Ibraim, citada pelo autor: “Assassinaram o camarão / E assim começava a tragédia / no fundo do mar” (VALENTE, 2001, p. 195).

Valente apresenta diversos exemplos para explicar a imperfeição da sinonímia. De acordo com o autor:

“Belo” e “bonito” são sinônimos, mas o primeiro termo pode ser entendido com valor estético, poético.
 “Morrer” e “falecer” são sinônimos, mas o segundo termo pode ser usado como eufemismo (figura de linguagem utilizada para suavizar uma ideia considerada forte ou desagradável).
 “Seca” ou “enxuta” são sinônimos em relação ao termo “toalha”, mas jamais em relação ao termo “garota”. (p. 195)

Ullmann (1964), tratando das nuances de sentido que pode haver entre os sinônimos, cita um estudo de W. E. Collinson, que estabelece nove possibilidades de diferenciação, observando termos da língua inglesa:

- 1) Um termo é mais geral que outro: *refuse* [recusar] – *reject* [rejeitar].
- 2) Um termo é mais intenso que outro: *repudiate* [repudiar] – *refuse*.
- 3) Um termo é mais emotivo que outro: *reject* – *decline* [declinar].
- 4) Um termo pode implicar aprovação ou censura moral enquanto que o outro é neutro: *thrifty* [parco, frugal] – *economical* [econômico].
- 5) Um termo é mais profissional que outro: *decease* [óbito] – *death* [morte].
- 6) Um termo é mais literário que outro: *passing* [passamento] – *death*.
- 7) Um termo é mais coloquial que outro: *turn down* [dizer que não] – *refuse*.
- 8) Um termo é mais local ou dialectal que outro: o escocês *flesher* – *butcher* [carniceiro].
- 9) Um dos sinônimos pertence à linguagem infantil: *daddy* [papá] – *father* [pai]. (p. 284-285)

Ullmann observa que as categorias organizadas por Collinson podem ainda ser subdivididas. Quanto aos termos literários, por exemplo, “podem dividir-se em poéticos, arcaicos e outros”. Já os termos coloquiais abrangem variedades “como a familiar, o calão e a fala vulgar” (*op. cit.* p. 285).

Segundo Ullmann, a sinonímia é “um recurso estilístico de valor inestimável” para o escritor, pois oferece possibilidades de escolha para que a comunicação das ideias ocorra da maneira mais apropriada. Nas palavras do autor:

A possibilidade de escolher entre duas ou mais alternativas é fundamental para a nossa concepção moderna de estilo, e a sinonímia proporciona um dos exemplos mais evidentes de tal escolha. Se se dispõe de mais que uma palavra para a expressão de uma mesma ideia, o escritor escolherá aquela que se adapte melhor ao contexto: a que forneça a quantidade necessária de emoção e ênfase, a que se acomode mais harmoniosamente à estrutura fonética da oração, e que esteja mais apropriada ao tom geral do conjunto. (p. 301)

A metáfora é uma figura de linguagem muito importante para a presente pesquisa. Martins (2000) explica que as figuras de linguagem, conforme postulado por Bally:

resultam da necessidade expressiva e se devem à incapacidade de nosso espírito de abstrair,

de apreender um conceito, de conceber uma ideia fora do contacto com a realidade concreta. Assimilamos as noções abstratas aos objetos de nossa percepção sensível, porque é o único meio de que dispomos para delas tomar conhecimento e torná-las inteligíveis aos outros. (p. 92)

A metáfora, segundo a autora, “é o emprego de um significante com um significado secundário ou a aproximação de dois ou mais significantes, estando, nos dois casos, os significados associados por semelhança, contiguidade, inclusão” (*op. cit.* p. 96).

A estudiosa afirma que a metáfora pode ocorrer com substantivos: “Ó só suspiro! Ó timbres / das tuas *palavras lírios!*” (G. de Almeida), adjetivos: *palavras ocas, caráter reto, nota preta, mesada gorda, inteligência aguda* e verbos: *arrostar grandeza, sugar os empregados, retalhar os inimigos* (*op. cit.* p. 101).

Do *corpus* deste trabalho, consta, por exemplo, o verbo *comer* como metáfora do ato sexual, implícito na coincidência fônica de *Tico mia* com *te comia* (“Tico-Tico” – João Gonçalves e Manhoso).

Martins observa ainda que “as metáforas têm o poder de apresentar as ideias concreta e sinteticamente, podendo não só intensificar como dissimular os fatos”, prestando-se ao exagero, seja na exaltação seja na depreciação (*op. cit.* p. 102).

Segundo Valente (2001), “a Metáfora decorre de uma comparação implícita (sem conectivo) e difere do Símile porque este apresenta uma comparação explícita (com conectivo)” (p. 78). O autor distingue dois tipos de metáfora. A metáfora impura exhibe os dois elementos da comparação, como em *A Amazônia é o pulmão do planeta*. A metáfora pura exhibe apenas um termo da comparação, como em *O pulmão do planeta está ameaçado de destruição* (*op. cit.* p. 78-79).

Ullmann (1964) ressalta a importância da metáfora para a comunicação humana:

A metáfora está tão intimamente ligada com a própria tessitura da fala humana que a encontramos já sob diversos aspectos: como um factor primordial da motivação, como um artifício expressivo, como uma fonte de sinonímia e de polissemia, como uma fuga para as emoções intensas, como um meio de preencher lacunas no vocabulário, e em diversos outros papéis. (p. 423-424)

O estudioso organiza as metáforas em quatro grupos:

I) Metáforas antropomórficas – Nesta categoria estão as expressões referentes aos objetos inanimados que “são tiradas por transferência do corpo humano e das suas partes, das paixões e dos sentidos humanos”. Exemplos: *boca (mouth) de um rio, pulmões (lungs) de uma cidade, coração (heart) de um assunto*. Ullmann destaca que há transferências na direção oposta, em que partes do corpo recebem nomes de animais ou de objectos inanimados: *maçã do rosto, tímpano do ouvido* (*op. cit.* p. 426-427).

Nas letras de *forró safado* analisadas, encontram-se alguns exemplos desse último caso: *minhoca* (“Isca de Anzol – A Minhoca do Severino”) – João Gonçalves e Clemilda); *vara* (“O Advogado” – Rony Brasil); *pau* (“Quando o pau levanta” – Manhoso) – sinônimos de origem metafórica para *pênis*; *pedágio* – metáfora de *vagina* na canção “Quando o pau levanta”, de Manhoso.

II) Metáforas animais – Essas metáforas, segundo Ullmann, movem-se em duas direções principais. Na primeira, os termos se aplicam a plantas ou objetos insensíveis que guardam alguma semelhança com um animal. O autor cita, entre outros exemplos, o nome da planta *dandelion*, que vem do francês *dent de lion* (dente de leão) e *cock* [galo] no sentido de *torneira*, *batoque*. Na segunda direção, as imagens animais “se transferem para a esfera humana onde muitas vezes adquirem significações humorísticas, irônicas, pejorativas e até grotescas”. Um ser humano, de acordo com o autor, pode ser comparado a uma infinidade de animais: cão, gato, porco, burro, rato, leão, cordeiro etc. (*op. cit.* p. 428-429).

III) Do concreto ao abstrato – Ullmann explica que “uma das tendências básicas da metáfora consiste em traduzir experiências abstratas em termos concretos”. O estudioso cita entre os exemplos algumas metáforas relacionadas com *light* (luz): *to throw light on* [lançar luz sobre], *to enlighten* [informar, fazer compreender], *illuminating* [esclarecedor] (*op. cit.* p. 430).

IV) Metáforas sinestésicas – Segundo Ullmann, “um tipo muito comum de metáfora é o que se baseia nas transposições de um sentido para outro: do ouvido para a vista, do tacto para o ouvido, etc.” Entre os exemplos citados, apresentam-se: *voz quente* ou *fria*, *sons penetrantes*, *cores berrantes*, *vozes e cheiros doces* (*op. cit.* p. 431-432).

As relações semânticas estudadas no presente capítulo: a *polissemia*, a *homofonia*, a *sinonímia* e a *metáfora* acarretam *ambiguidade* e, conseqüentemente, obscenidade e humor no *forró* de duplo sentido. Serão observados no capítulo de análise do *corpus* como se empregam os recursos linguísticos e como se desenvolvem as relações em foco, de modo que determinadas ideias e valores são expressos com o colorido especial do Nordeste brasileiro.

3 ANÁLISE DO *CORPUS*

A análise das letras de música que constituem o *corpus* desta dissertação foi feita a partir de material audiovisual e gráfico, ou seja, pesquisa em CDs, DVDs, assim como em vídeos e textos disponíveis na Internet. Uma dificuldade para o acesso às letras das canções foi o fato de não se ter mais vendido os CDs com encartes contendo as letras e dados mais detalhados sobre os discos e as músicas. Por outro lado, a Internet oferece facilidades para a pesquisa das letras, dados biográficos sobre artistas e até mesmo o contato com alguns compositores e suas equipes. Não obstante essas facilidades, as letras disponíveis nas páginas virtuais tiveram, muitas vezes, de ser observadas em diferentes *sites* e cuidadosamente comparadas ao material audiovisual, a fim de evitar incoerências⁶.

A seleção do *corpus*, composto por dez letras de música, considerou como critérios a diversidade no emprego dos recursos linguísticos, a produção de variadas relações de sentido e o conseqüente êxito dos efeitos de humor.

3.1 Não é Nada Disso (Bicicleta)

A primeira canção analisada chama-se “Não é Nada Disso (Bicicleta)”, gravada pela banda Aviões do Forró, em 2003⁷.

Abre as pernas e senta em cima dela
Abre bem as pernas e senta em cima dela
Não é nada disso que você está pensando
Não é nada disso que você está pensando
É da bicicleta que eu estou falando
É da bicicleta que eu estou falando

Mete o dedo e dá uma rodadinha
Mete o dedo e dá uma rodadinha

⁶ A pesquisa das letras de música foi feita, sobretudo, nas páginas virtuais <http://letras.terra.com.br> e <http://www.vagalume.com.br>.

⁷ Não há registro dos compositores desta canção nos sites consultados, nem no CD *Aviões do Forró ao vivo: o voo do sucesso*.

Não é nada disso que você está pensando
Não é nada disso que você está pensando
É do telefone que eu estou falando
É do telefone que eu estou falando

É dura e comprida e quando entra sai sangue
É dura e comprida e quando entra sai sangue
Não é nada disso que você está pensando
Não é nada disso que você está pensando
É da injeção que eu estou falando
É da injeção que eu estou falando

Entra duro sai mole e pingando
Entra duro sai mole e pingando
Não é nada disso que você está pensando
Não é nada disso que você está pensando
É do macarrão que eu estou falando
É do macarrão que eu estou falando

Tira a camisinha e dá uma chupadinha
Tira a camisinha e dá uma chupadinha
Não é nada disso que você está pensando
Não é nada disso que você está pensando
É do picolé que eu estou falando
É do picolé que eu estou falando

Braço com braço, pança com pança
Em cima do umbigo faz uma lambança
Não é nada disso que você está pensando
Não é nada disso que você está pensando
É do violão que eu estou falando
É do violão que eu estou falando

A música interpretada pela banda Aviões do Forró faz uma apropriação lúdica da

tradicional ambiguidade do *forró safado*, dialogando com charadas, enigmas populares (adivinhações, adivinhas), como:

- “O que é, o que é? Entra duro, sai mole e pingando? É o macarrão”;
- “O que é, o que é? É dura e comprida e quando entra sai sangue? É a injeção”.

Os dois primeiros versos de cada estrofe são ambíguos, fazendo referência mais ou menos clara à atividade sexual: *Abre as pernas e senta em cima dela / Abre bem as pernas e senta em cima dela* – predisposição para a relação sexual e penetração. *Mete o dedo e dá uma rodadinha / Mete o dedo e dá uma rodadinha* – masturbação. *É dura e comprida e quando entra sai sangue / É dura e comprida e quando entra sai sangue* – características do pênis, penetração, defloração. *Entra duro sai mole e pingando / Entra duro sai mole e pingando* – rigidez do pênis e flacidez após o gozo. *Tira a camisinha e dá uma chupadinha / Tira a camisinha e dá uma chupadinha* – referência ao preservativo íntimo e ao sexo oral. *Braço com braço, pança com pança / Em cima do umbigo faz uma lambança* – contato físico e gozo sexual.

Os dois versos seguintes, que se repetem em todas as estrofes, advertem o receptor do texto por sua interpretação maliciosa: *Não é nada disso que você está pensando / Não é nada disso que você está pensando*. Nos dois últimos versos de cada estrofe, simula-se uma desconstrução da conotação sexual e uma responsabilização do ouvinte pela obscenidade contida na canção: *É da bicicleta que eu estou falando / É da bicicleta que eu estou falando; É do telefone que eu estou falando / É do telefone que eu estou falando; É da injeção que eu estou falando / É da injeção que eu estou falando; É do macarrão que eu estou falando / É do macarrão que eu estou falando; É do picolé que eu estou falando / É do picolé que eu estou falando; É do violão que eu estou falando / É do violão que eu estou falando*. Desse modo, a participação do receptor do texto na construção do sentido se evidencia, fortalecendo a canção como um espaço de interação entre os sujeitos.

3.2 Briga no Forró

A segunda canção a ser investigada é “Briga no Forró”, de Edson Mello e Giovane, gravada por Sandro Becker, em 1983, e, posteriormente, por Manhoso, Gaviões do Forró, Wesley dos Teclados.

Outro dia me levaram num forró
 Virgem santa que o negócio estava bom
 Mas de repente por causa de brincadeira
 Alguém puxou uma peixeira
 E começou a confusão
 E tinha gente brigando por todo lado
 O banzé estava formado era grande o barulhão
 Mas eu que sou um cabra apaziguador
 Fui na base do amor
 E acabei a discussão
 Eu fui acudi um acudi dois acudi três
 Acudi quatro acudi cinco acudi seis
 E tinha gente gritando por todo lado
 Acode eu acode ele acode ela
 Saí correndo daquela gritaria
 Acudi todo mundo juro que eu não podia

 Eu fui acudi um acudi dois acudi três
 Acudi quatro acudi cinco acudi seis

O duplo sentido na canção se deve, sobretudo, ao refrão *Eu fui acudi um acudi dois acudi três / Acudi quatro acudi cinco acudi seis*. A forma *acudi* (socorri) é homófona à expressão formada por verbo *haver* no presente + palavra chula que designa o ânus + preposição *de* (*há cu de*) ou à expressão formada pela preposição *a* + palavra chula que designa o ânus + preposição *de* (*a cu de*). Os complementos do verbo *acudir* têm um papel importante para o tom jocoso. Insinua-se a vulnerabilidade generalizada dos sujeitos, que estão expostos, ameaçados pelo intercuro sexual ou, em outra leitura, a grande

disponibilidade de pessoas no forró para relações sexuais.

A palavra *cu*, do latim *culus*, espanhol e italiano *culo*, francês *cul*, foi registrada no idioma espanhol já em 1155 e, no francês, no Século XIII, conforme esclarecido em nota de rodapé por Pereira Jr. (2002, p. 71). O termo constitui um sinônimo mais grosseiro, obsceno em relação à forma *ânus*, mais aristocrática, de origem metafórica, designando, no latim, o adereço de dedos: anus = anel, segundo o autor (*op. cit.* p. 76).

O *Dicionário Eletrônico Aurélio* nos traz:

Ânus. [Do lat. *anus*.] Substantivo masculino de dois números.
1. Anat. Orifício na extremidade terminal do intestino, pelo qual se expelem os excrementos. [F. paral.: *ano*². Sin. (pop. ou chulos): *cu* e (bras.) *feofô* ou *fiofô*, *fiota* ou *fiote*, *finfa*, *foba*, *pevide*, *viegas*, *alvado*, *ás de copas*, *boga*, *botão*, *butico*, *fueiro*, *furico*, *oritimbó*, *rosca*, *zé de quinca*. Cf. *anos*, pl. de *ano*.] [AURÉLIO, s.u.]

O verbete *ânus*, não é tão abundante quanto os até aqui transcritos, no entanto, do ponto de vista da formação de sinônimos populares, mostra-se produtivo.

Sendo um dos palavrões mais populares, o vocábulo *cu* denota um ponto considerado fraco no corpo humano, a possibilidade de erro e de derrota, por estar associado à defecação e a relações sexuais não legitimadas pelos fins de reprodução, mas decorrentes da finalidade de obter-se o prazer carnal e proibido, passivamente, inclusive em relações homossexuais. Souto Maior (1980) cita alguns adágios que demonstram claramente a importância do *cu* e suas conotações para a cultura popular: “Cachorro que engole osso é porque tem confiança no *cu*”; “*Cu* de bêbado não tem dono”; “Não se deve contar com o ovo no *cu* da galinha”; “O que a boca fala o *cu* paga”; “Quando a merda der preço o *cu* do pobre entope”; “Quem aluga o *cu* não caga quando quer”; “Quando mais alguém se abaixa mais lhe aparece o *cu*”; “Quem tem *cu* tem medo”. De *cu* derivam os verbos *recuar* (andar para trás) e *acuar* (ficar sem saída: ficar acuado) (p. 36).

A letra da música, apesar do eu-lírico *apaziguador*, exalta a masculinidade, a virilidade, a força, como subentende-se pela intensa atividade sexual com *um*, *dois*, *três*, *quatro*, *cinco*, *seis* e pela circunstância da briga, momento em que alguém ergue uma *peixeira* (que também conota o órgão sexual masculino), símbolo da valentia do homem nordestino. Vale observar que, assim como a *peixeira*, a espada conota virilidade, sendo o invólucro dessa arma denominado *bainha* ou *vagina*, termo que passou a designar o órgão sexual feminino, segundo Pereira Jr. (2002, p. 53).

3.3 O Tico-Tico

A próxima canção de que se ocupa a presente análise é “O Tico-Tico”, de 1982, interpretada por Sandro Becker e composta por João Gonçalves e Manhoso.

Tico-Tico é um gato
Que a Maria quer bem
Não dá, não troca, não vende
Nem empresta pra ninguém...

O Tico tem um defeito
Que não dá pra consertar
O defeito do Tico
É danado pra miar...

Tico mia na sala
Tico mia no chão
Tico mia na cozinha
Tico mia no fogão...

Tico mia no tapete
Tico mia no sofá
Tico mia no quarto
Toda hora sem parar...

Tico mia no colo
Tico mia na mão
Tico mia sentado
Em frente à televisão...

Tico mia no almoço
Tico mia no jantar
E a noite inteira

Tico mia sem parar...

A expressão *Tico mia* é ambígua, já que, na cadeia da fala, é homófona à expressão *te comia* (como foi demonstrado no quadro 4), metáfora que remete ao ato sexual. Pode-se afirmar que o enunciador emprega um cacófato com a finalidade estilística de promover o duplo sentido. Segundo Ribeiro (2007), o cacófato ocorre quando o encontro de sílabas de dois ou mais vocábulos ocasiona a formação de outro de sentido inconveniente, ridículo ou desagradável (p. 75).

O verbo *comer*, que, a princípio, denota o ato de alimentar-se, é um sinônimo de “possuir sexualmente”, segundo Aurélio Buarque de Holanda (*Apud* Souto Maior, 1980, p. 33). O vocábulo *comer* torna-se polissêmico, na medida em que seus traços de sentido indicam uma necessidade básica da existência, o instinto, a agressividade, a ação, possibilitando sua associação ao sexo por meio da metáfora.

Veja-se o que diz o *Dicionário Eletrônico Aurélio*:

- Comer.** [Do lat. *comedere*, pela var. vulg. **comere*.] . Verbo transitivo direto.
1. Introduzir (alimentos) no estômago, pela boca, mastigando-os e engolindo-os; tomar, abocar: “Ia ao pomar, comia frutas, trepava em árvores.” (Júlio Ribeiro, *A Carne*, p. 23.)
 2. Fig. Gastar em comida: *É um terrível glutão: come todo o ordenado.*
 3. Dilapidar, dissipar, desbaratar, consumir: *Comeu toda a herança paterna em poucos meses.*
 4. Acreditar facilmente em; admitir sem exame (dito ou fato mentiroso).
 5. Destruir, consumir: *A tuberculose comeu-lhe os pulmões.*
 6. Consumir, corroer: *A ferrugem comeu a dobradiça.*
 7. Absorver, tragar, consumir: *Juro por estes olhos que a terra há de comer.*
 8. Omitir, suprimir: *Tem dicção imperfeita: come, ao falar, as consoantes fricativas; O copista comeu duas palavras do texto.*
 9. Roubar, furtar: *O tesoureiro comeu todo o dinheiro que havia em caixa.*
 10. Eliminar (uma ou mais pedras do adversário), no jogo de damas e no de xadrez: “diria à bela Miranda que jogasse comigo o xadrez ... onde a rainha come o peão, o peão come o bispo, o bispo come o cavalo, o cavalo come a rainha, e todos comem a todos.” (Machado de Assis, *A Semana*, II, pp. 46-47).
 11. Pop. Consumir (combustível); beber: *Este carro come muita gasolina.*
 12. Chulo Possuir sexualmente; copular com; papar, traçar, faturar: “abriu as coxas e deixou que ele a comesse como há muito lhe pedia e suplicava.” (Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, p. 129). [AURÉLIO, s.u.]

Observa-se que o jogo polissêmico é construído a partir das acepções 1 e 12 de *comer*.

Além disso, as diversas indicações de lugar e de tempo para a ação de o “Tico miar” causam a impressão de uma rotina sexual frenética, apesar de doméstica, familiar, ressaltando a potência e a virilidade do homem que mantém as relações e a disposição permanente da parceira. Um dado curioso levantado na presente pesquisa é a abundância de letras de forró⁸

⁸ “O gatinho Pitito” (Tiririca). Minha mulher tem um gatinho / Que o nome é Pitito vem o pobre / Vem o rico pra ver o Pitito dela. / Ela fica na janela exibindo o seu Pitito / De repente eu dou um grito / E puxo no Pitito dela / Eu puxo no Pitito dela / Porque eu tenho ciúme / Ela passa perfume / E vai correndo pra janela / Eu fico indignado / Porque na minha frente / Todo mundo está contente / Cheirando o Pitito dela. / Eles passam a mão no Pitito dela / Eles dão um cheiro é no Pitito dela / Eles

safado que fazem referência ao *gato*, animal de estimação que tem seu nome associado, no Nordeste, conforme registrado por Souto Maior (1980), à mulher de conduta suspeita e ao órgão sexual feminino (p. 63).

Consultando o dicionário tem-se;

Gato. [Do lat. *cattu.*] Substantivo masculino.

1. Zool. Animal mamífero, carnívoro, felídeo (*Felis catus domesticus*), digitigrado, de unhas retráteis, domesticado pelo homem desde tempos remotos, e usado comumente para combate aos ratos. [Sin., inf.: *miau.* Aum.: *gatão, gatarrão, gatorro.*]
2. Indivíduo ligeiro, esperto.
3. Peça de metal que prende louça rachada ou quebrada.
4. Utensílio de tanoeiro, com que se arqueiam vasilhas e se endireitam aduelas de pipas.
5. Grampo (1).
6. Erro, engano, descuido, lapso.
7. Marinh. Gancho de aço forjado, ger. preso a um olhal, para ser amarrado ao chicote de um cabo ou corrente a fim de içar pesos ou prender-se onde for necessário.
8. Bras. Mar. G. Objeto, serviço ou obra, feitos durante o horário de expediente e/ou com material do navio, sem autorização competente.
9. Bras. Mar. Gír. Jacaré (8).
10. Bras. Tip. V. erro tipográfico.
11. Bras. Turfe Gír. Cavallo que, não sendo puro-sangue, foi inscrito irregularmente entre animais de raça de uma sociedade que exige *pedigree*. [Cf. *gato* (15).]
12. Bras. N.E. Fam. V. *repreensão* (1).
13. Bras. MA PE Gír. Concubina.
14. Bras. MA PE Gír. Mulher um tanto leviana.
15. Bras. PE Cavallo de corrida dado como de sangue inferior ao que na realidade tem. [Cf. *gato* (11).]
16. Bras. S. Ladrão, gatuno, larápio.
17. Bras. No jogo do bicho (q. v.), o 14.^o grupo (14), que abrange as dezenas 53, 54, 55 e 56, e corresponde ao número 14.
18. Bras. Aquele que recruta trabalhadores, servindo de intermediário entre o empreiteiro e o peão² (4); gateiro:
“Essa gente foi recrutada do Nordeste, de Goiás ... Como elemento sedutor, nessa mobilização, surge a figura do gato, que envolve o futuro peão, ... oferece-lhe inclusive um salário mensal.” (Edilson Martins, *Nós, do Araguaia*, p. 159.)
19. Bras. Pop. Ligação clandestina de energia elétrica, telefone, água, televisão por assinatura, etc.
20. Bras. Gír. Homem bonito e/ou atraente; gatão. [AURÉLIO, *s.u.*]

Em “Tico-Tico”, além de uma primeira associação ao nome de um pássaro⁹, a brincadeira do duplo sentido na canção se constrói no jogo entre as acepções 1, 13 e 14 para

passam a mão é no Pitito dela / Eu fico indignado / Quem cheira o Pitito dela. In: <http://letras.terra.com.br/tiririca/535794/> [Consulta em 14/02/2012].

“O Gato” (Arriba Saia). Que bichinho cabeludo é esse nas suas pernas, bem? / Que bichinho cabeludo é esse nas suas pernas, bem? / É um gatinho, miau miau! / Tão bonitinho, miau miau! / Tão gostosinho, miau miau! / De papai ninar neném... / É um gatinho, miau miau! / Tão bonitinho, miau miau! / Tão gostosinho, miau miau! / De papai querer bem... / Pega o gato, tire o gato / Ó que o gato vai lambar sua bochecha! / Fica sentadinha, bonitinha quero ver se você deixa... / O gato é bravo! / Ele é safado! / Deixa que o gatinho bonitinho quer ser o seu namorado! / O gato é bravo! / Ele é safado! / Deixa que o gatinho bonitinho quer ser o seu namorado! In: <http://letras.terra.com.br/arriba-saia/921137/> [Consulta em 14/02/2012].

9 tico-tico. [Do tupi.] Substantivo masculino. Bras. 1. Zool. Ave passeriforme, fringílida (*Zonotrichia capensis*), do Brasil e países limítrofes, de coloração parda, lavada de vermelho e pintada de preto no dorso alto, alto da cabeça pardo-escuro com três estrias cinzentas longitudinais, asas e cauda marginadas de vermelho ou cinzento, coberteiras superiores médias da asa marginadas de branco, colar lateral vermelho; maria-é-dia, maria-judia. 2. Pej. Pessoa ou coisa pequenina. 3. Escola primária. [Pl.: tico-ticos.] [AURÉLIO, *s.u.*]

gato.

3.4 Radinho de Pilha

A canção seguinte, “Radinho de Pilha”, de Namd e Graça Góis, é um sucesso popular na interpretação de Genival Lacerda, desde 1979.

Fui pra cidade do Rio de Janeiro
 Trabalhei o ano inteiro e fiz até serão
 A vida do Paraíba não foi brincadeira,
 De servente, de pedreiro pra ganhar o pão
 Fiz economia, deixei de fumar,
 Comprei um rádio de pilha e mandei pro meu bem
 Fiquei muito revoltado quando regressei,
 O rádio que eu dei pra ela, ela doou pra alguém

Mas ela deu o rádio,
 Ela deu o rádio e nem me disse nada,
 Ela deu o rádio
 Ela deu sim, foi pra fazer pirraça
 Mas ela deu de graça,
 O rádio que eu comprei, e lhe presenteei

Eu sou honesto, sou trabalhador,
 Mas não gosto de deboche com a minha cara
 Não vou enfeitar boneca pros outros brincar
 Ninguém vai pintar o sete desse pau de arara
 Eu não tolero tanto desaforo,
 Tem mulher que só aprende quando o couro desce
 Pra gente ficar em paz eu vou lhe dar uma sova
 Pois o rádio que eu comprei todo mundo já conhece

Na análise dessa canção, o foco será direcionado para a segunda estrofe, que é o refrão

da música. Enfatiza-se, por meio da repetição, o verbo *dar*, na terceira pessoa do singular, atribuindo a ação à mulher amada: *ela deu o rádio* (três vezes), *ela deu sim* (confirmando a ação), *ela deu de graça* (gratuitamente, sem exigências, sem pudores, sem consideração pelo eu-lírico). Observa-se que o verbo *dar* é polissêmico, porque significa, na linguagem popular, o ato de a mulher se entregar a um homem para a prática sexual. Souto Maior (1980) registra o verbo *dar* intransitivo significando “estar o homem praticando o homossexualismo e a mulher tendo relações sexuais” (p. 39). Essa polissemia é reforçada, na canção “Rádinho de Pilha”, na relação do verbo com o complemento: *ela deu o rádio*, por causa da semelhança fônica entre *rádio* e *rabo*, que é uma referência às partes íntimas, significando, na linguagem chula, “nádegas, ou o ânus”, segundo Souto Maior (*op. cit.* p. 113).

O dicionário oferece o seguinte sobre *dar*¹⁰:

- Dar.** [Do lat. *dare.*] Verbo transitivo direto.
1. Ceder, presentear; doar: *Deu todos os seus livros.*
 2. Obsequiar com; oferecer, conceder: *dar casa e comida.*
 3. Prestar, conceder: *dar garantias.*
 4. Conceder, outorgar: *dar licença*; “*Dá* que eu veja uma vez o céu da pátria, / O céu do meu Brasil!” (Casimiro de Abreu, *Obras*, p. 73).
 5. Lançar de si; produzir, criar: *O pomar dá muitos frutos.*
 6. Emitir, enunciar: *dar conselhos.*
 7. Resultar em; tornar-se: *Oxigênio e hidrogênio combinados dão vapor de água.*
 8. Prescrever, preceituar, ditar: *dar instruções*; *dar ordens.*
 9. Admitir, supor: *Demos que você prefira viajar.*
 10. Manifestar, revelar: *Deu sinais de preocupação.*
 11. Incurrir em; praticar, cometer: *Deu uma rata.*
 12. Exalar, emanar, emitir: *dar mau cheiro.*
 13. Soltar, emitir: *dar estalos*; *dar gritos*; *dar gemidos.*
 14. Publicar, divulgar, comunicar: *Os jornais deram a notícia.*
 15. Deixar livre; facultar, abrir, franquear: *dar entrada*; *dar lugar.*
 16. Realizar, efetuar; oferecer: *dar um banquete*; *dar uma festa.*
 17. Vender muito barato: *É um louco: deu a casa ao primeiro comprador que apareceu.*
 18. Lançar, deitar, brotar: *A fonte dá muita água.*
 19. Ministrara, administrar: *dar um clister.*
 20. Infligir, impor, cominar: *dar castigo.*
 21. Dedicar, consagrar: *dar amor.*
 22. Infundir, inspirar: *dar alento*; *dar cuidados.*
 23. Levar à cena; representar: *Neste teatro deram várias peças clássicas*; “De noite foi ao Ginásio; *dava-se a Dama das Camélias*; Marocas estava lá, e, no último ato, chorou como uma criança.” (Machado de Assis, *Histórias sem Data*, p. 47).
 24. Executar em público; exhibir: *dar uma récita.*
 25. Apresentar, sugerir, propor: *dar um alvitre.*
 26. Permitir, consentir: *dar licença*; *dar consentimento.*
 27. Acontecer, suceder: *Deu que mãos inábeis usassem seus pincéis.*
 28. Julgar, entender: *Dou que a melhor atitude é esta.*
 29. Ser causa determinante de: *A doença infecciosa deu a morte.*
 30. Causar; gerar; produzir: “Só o trabalho dá a verdadeira alegria, concreta, fecunda, palpável.” (Pontes de Miranda, *Obras Literárias*, p. 181.)
 31. Constituir, formar, perfazer: *O texto dá um livro de 300 páginas.*
 32. Conter; trazer: *Aquela antologia não dá o conto de que lhe falei.*
 33. Registrar, consignar; trazer: *O dicionário não dá a palavra leitoril.*
 34. Ensinar, lecionar: (...)

¹⁰ O Dicionário Eletrônico Aurélio oferece 103 acepções para o verbo *dar*, todavia, só foram transcritas as acepções como transitivo direto e intransitivo, por serem as afeitas à análise.

(...)

Verbo intransitivo.

89. Fazer dádiva(s).

90. Bater, soar: “E a noite ia se passando. Deram dez horas.” (Aluísio Azevedo, *O Cortiço*, p. 155.)

91. Ser sorteado em jogo: *Que bicho deu hoje?*

92. Produzir ou criar frutos; frutificar: “Fruteiras quase no ponto de dar, mangueirinha com flores.” (José Carlos Cavalcanti Borges, *Padrão G*, p. 83.)

93. Surgir, manifestar-se (doença epidêmica): “Primeiro, deu a bexiga, e levou mais da metade dos pretos.” (Josué Montelo, *A Noite sobre Alcântara*, p. 91.)

94. Aparecer: “Como redil em que deu lobo, o arraial era presa do mais desvairado pavor.” (Aquilino Ribeiro, *Andam Faunos pelos Bosques*, p. 53.)

95. Chulo Entregar-se sexualmente: “Dizia que era donzela / Nem isso não era ela / Era uma moça que dava.” (Vinícius de Moraes, *Poemas, Sonetos e Baladas*, p. 93.)

96. Bras. Pop. Dar pé (2). [AURÉLIO, s.u.]

A construção da malícia com o emprego do verbo *dar* se instala a partir da possibilidade de interpretação pelas acepções 1, 2 e 95. Observe-se que o emprego chulo altera a transitividade do verbo: nos casos 1 e 2, o verbo é transitivo; no 95, intransitivo.

Percebe-se, em uma leitura cuidadosa da canção, as relações de poder estabelecidas pela sociedade para orientar os papéis masculino e feminino. A primeira estrofe registra que o homem compra o rádio, com o dinheiro adquirido por meio do seu trabalho, o que denota certo poder e condição aquisitiva, apesar das dificuldades típicas do trabalhador braçal nordestino na cidade grande. À mulher, todavia, é atribuída uma posição passiva, pois ela “dá”, embora, na canção, por vontade própria, o que denota alguma independência e abala as regras de comportamento, gerando desconforto ao parceiro. Sabe-se que o verbo *dar*, nas relações sexuais, sugere submissão da mulher (ou do homossexual masculino) ao parceiro, em oposição a *comer*, que sugere um papel ativo.

Veja-se:

Comer. [Do lat. *comedere*, pela var. vulg. **comere*.] Verbo transitivo direto. 12. Chulo Possuir sexualmente; copular com; papar, traçar, faturar: “abriu as coxas e deixou que ele a comesse como há muito lhe pedia e suplicava.” (Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, p. 129). [AURÉLIO, s.u.]

Observa-se, ainda, um código de conduta que estabelece penalidades para a mulher que dá o rádio para *todo mundo*, conforme registrado na terceira estrofe. Há referência à honra ferida do homem traído: *não gosto de deboche com a minha cara; Não vou enfeitar boneca pros outros brincar; Ninguém vai pintar o sete desse pau de arara; Eu não tolero tanto desaforo*. Em seguida, a compensação ou o equilíbrio da relação entre os amantes pode ser restabelecida por meio da violência física contra a mulher: *Tem mulher que só aprende quando o couro desce; Pra gente ficar em paz eu vou lhe dar uma sova*.

3.5 Dor de Dente

A próxima letra de música a ser estudada é “Dor de Dente (Melô da Bochecha)”, composição de Ciço do Pará e J. Cícero, gravada por Genival Lacerda em 1978.

Maria anda com dor de dente
 Mas tem medo de extrair
 Já está fazendo cinco noites
 Que ela não deixa ninguém dormir
 Eu já mandei ela ir no dentista
 Mas ela disse que não vai
 Prefere ficar a noite inteira
 Nessa gemedeira, ai, ai

Ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai

Coitada, coitada
 Ela está com a bochecha inchada

Maria é muito cabeçuda
 Não escuta o que se diz
 Eu mandei passar pomada na bochecha
 Mas a danada também não quis
 Só quer saber de tomar comprimido
 E fica nesse vai não vai
 Tem hora que passa, tem hora que está doendo
 E ela sempre gemendo, ai, ai

Os recursos linguísticos empregados para a produção do duplo sentido, nessa canção, são a semelhança fônica entre a palavra *bochecha* e *boceta*, um dos sinônimos da *vagina* e a ambiguidade de certas palavras ou expressões. Na primeira estrofe, a expressão *não deixa ninguém dormir* pode ser motivada por causas diversas, dentre elas a dor de dente ou os

ruídos decorrentes de relações sexuais. Ainda na primeira estrofe, a palavra *gemedeira* é polissêmica, podendo significar um efeito da dor ou do prazer de Maria. A recorrente interjeição *ai* também é ambígua, em virtude de corresponder a uma reação de sofrimento ou de gozo.

Houaiss apresenta:

bochecha: substantivo feminino.

1 Rubrica: anatomia geral. cada parte lateral carnosa da face, delimitada pela base do olho, a fonte, o queixo, a orelha, o nariz e a boca

2 Rubrica: termo de marinha. parte curva do costado na proa de uma embarcação, de ambos os bordos, desde a linha d'água até o convés principal; amura

3 Regionalismo: Ceará. Uso: informal. logro, embuste. Ex.: passaram-lhe b. no ônibus

4 Regionalismo: Ceará. Uso: informal. m.q. bochecho ('porção de líquido')

bochechas. substantivo feminino plural

5 faces cheias e descaídas

6 Derivação: por analogia. Regionalismo: Brasil. Uso: informal, jocoso. as nádegas [HOUAISS, *s.u.*]

Atente-se para a entrada no plural — *bochechas* — e para a acepção 6 que registra o emprego por analogia plástica (imagética) com o significado de *nádegas*, inserindo-se assim no clima sexual do forró *safado*.

A expressão *bochecha inchada* remete igualmente a duas linhas de sentido, à situação da dor de dente e à consequência de noites de intensa atividade sexual. Anteriormente, já se falou da acepção em que *bochechas* corresponde às *nádegas*. Na perspectiva fônica e tendo em conta a dificuldade da pronúncia das duas sílabas com um fonema de articulação complexa, *bochecha* pode se transformar em *boceta* (“4. Bras. Chulo A vulva.” [AURÉLIO, *s.u.*]), como o sugerido na letra de “Panelada”¹¹: *Cuidado cantor / Pra não dizer palavra errada / Cantor apanha / Se disser palavra errada / (...) Tem panela, canela e bucho / Canela, bucho e buchada / Moça da bochecha seca / Velha da bochecha inchada*.

A produtividade dessa associação é comprovada porque esta se repete ao longo da história das músicas populares brasileiras. É fácil lembrar um sucesso do baiano Luiz Caldas: “Fricote”¹². Nessa letra, a construção da rima entre violeta e bochecha é a

¹¹ “Panelada de Bochecha (Borrachinha). Cuidado cantor / Pra não dizer palavra errada / Cantor apanha / Se disser palavra errada / Tira o sebo da panela / E boto lá na panelada / Panela, panela e bucho / Canela, bucho e buchada / Cuidado cantor / Pra não dizer palavra errada / Cantor apanha / Se disser palavra errada / Mas eu sou o cantor que não digo palavra errada / Tira o sebo da panela / E boto lá na panelada / Panela, Canela e bucho / Canela, bucho e buchada / Moça da bochecha seca / Velha da bochecha inchada / Velho da orelha dura / E da careca bem raspada / Raspa o sebo da canela / Bote lá na panelada / Tem panela, canela e bucho / Canela, bucho e buchada / Moça da bochecha seca / Velha da bochecha inchada”

In: <http://www.vagalume.com.br/borrachinha/panelada-de-bochecha.html#ixzz1mJ4AOW00> [Consulta em 13/02/2012]

¹² *Fricote*. Álbum Magia, Luiz Caldas - Composição: Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, 1985.

comprovação do objetivo do compositor quanto ao uso licencioso dessa rima.

Fricote¹³ (Luiz Caldas)

Nega do cabelo duro
 Que não gosta de pentear
 Quando passa na baixa do tubo
 O negão começa a gritar
 Pega ela aí
 pega ela aí
 Pra que?
 Pra passar batom
 De que cor?
De violeta
 Na boca e na **bochecha**
 Pra que?
 Pra passar batom
 De que cor?
 De cor azul
 Na boca e na porta do céu [grifou-se o par rímico em foco]

Arriba Saia, na letra “O Gato”¹⁴, também explora a semelhança fônica de *bochecha* e a designação chula do órgão sexual feminino nos versos: *Pega o gato, tire o gato / Ó que o gato vai lambar sua bochecha!* (ver nota 8, onde aparece a letra na íntegra).

Na quarta estrofe, a expressão *passar pomada na bochecha* pode ser entendida como uma sugestão de remediar a dor de dente ou de usar lubrificante íntimo.

No dicionário, recolheu-se parcialmente as acepções de passar:

passar. verbo transitivo direto

1 percorrer de uma margem a outra; atravessar, transpor. Ex.: passamos o canteiro para entrar na casa

transitivo direto e transitivo indireto

Fricote. Luiz Caldas. Autor: Luiz Caldas, Paulinho Camafeu; Álbum: 15 Anos de Axé; Estilo: Axé; Gravadora: SONY; Selo: RCA; Ano: 1998.

¹³ <http://letras.terra.com.br/luiz-caldas/65415/>

¹⁴ “O Gato”. *Arriba Saia.* Estilo: Forró; Gravadora: Cinema Music; Ano: 2006, faixa 6.

- 2** ir além de, deixar para trás, ultrapassar. Exs.: o carro passou o ônibus e distanciou-se ela passou por nós apressada
bitransitivo
- 3** transportar (seres animados ou coisas); conduzir, levar. Ex.: a balsa passa os veículos para o outro lado do rio
transitivo direto e bitransitivo
- 4** fazer (alguém ou algo) chegar a; fazer atravessar. Exs.: conseguiram p. pela fronteira 20 judeus, que se asilaram na Suíça não pudemos p.(-lhes) as provisões por cima do muro
transitivo indireto, bitransitivo e intransitivo
- 5** mover(-se) [de um lugar para outro] Exs.: passou para trás da irmã, escondendo-se passou a senhora de idade para a frente da fila quando ele passou, perguntei-lhe pela sua saúde
transitivo indireto e pronominal
- 6** transitar (de uma coisa a outra) Exs.: passou da leitura aos bocejos anunciadores do sono passemos, então, a outro capítulo do manual passei-me de armas e bagagens para a comida vegetariana
transitivo indireto
- 7** percorrer (um lugar) sem se deter; transitar. Ex.: passaram pela cidade há poucas horas
transitivo indireto e intransitivo
- 8** mover-se em deslocação contínua (em relação a ponto ou observador fixos). Exs.: da estação espacial, os astronautas viram p. o cometa o trem costuma p. por aqui às 9h35m
transitivo direto e bitransitivo
- 9** fazer mover; movimentar. Exs.: p. as contas do rosário; p. as páginas de um livro passava a carretilha de um lado para outro
transitivo direto e bitransitivo
- 10** fazer chegar; entregar. Exs.: dribla bem, mas atrapalha-se ao p. a bola; passou o livro ao companheiro mais próximo; passe-me o sal, por favor
bitransitivo
- 11** espalhar ou fazer correr (algo) por uma superfície. Exs.: p. manteiga no pão; p. tinta na parede; p. a mão pela barba [HOUAISS, s.u.]

Verifica-se na acepção de número 11 o significado ajustado ao emprego da forma em “**passar** pomada na bochecha”. Logo, pelas considerações acerca da premeditada confusão entre *bochecha* e *boceta*, ratifica-se a interpretação da expressão da letra como sendo uma alusão à lubrificação da genitália em favor do conforto na relação sexual.

O substantivo *danada* usado em lugar de Maria, no verso *Mas a danada também não quis*, guarda sua noção qualificativa/atributiva, conforme se pode ver abaixo com a ajuda do dicionário:

- danado.** adjetivo e substantivo masculino
- 1** que ou o que foi prejudicado, corrompido, estragado
- 2** Rubrica: religião. que ou aquele que foi condenado às penas do inferno; maldito
- 3** Uso: informal. que ou o que está hidrófobo; raivoso. Exs.: *recolheram os cachorros d. hidrofobia é a doença dos d.*
- 4** que ou aquele que está irritado; zangado, aborrecido
- 5** que ou o que é agitado; excitado, impetuoso [HOUAISS, s.u.]

A possibilidade de funcionar como adjetivo ou substantivo já indicia que se trata de uma palavra maleável. Assim, pensando no tema “dor de dente”, as acepções adequadas são as de número 1, 2 e 4. Todavia, aventando a proposta subjacente de apelo ao ato sexual, as acepções 2 e 5 são a correspondente interpretação. Cumpre observar que a acepção 2 funciona como curinga, uma vez que aceita mais de uma interpretação:

Danada = maldita → acometida de dor de dente

Danada = maldita → teimosa, não aceitou nenhum dos conselhos ou sugestões

Danada = pecadora → afeita aos prazeres da carne

Na mesma estrofe, *tomar comprimido* pode ser uma expressão genérica para o consumo de pílula anticoncepcional, o que remete à prática de sexo sem finalidade de reprodução, visando apenas ao prazer. Contudo, se a linha de interpretação é do duplo sentido, tem-se em “tomar comprimido”, mais uma expressão ambígua:

Tomar comprimido = medicar-se contra a dor de dente.

Tomar comprimido = tomar pílula anticoncepcional, praticar sexo só por prazer.

Em seguida, a expressão *vai não vai* tanto pode significar indecisão, quanto pode sugerir o movimento para frente e para trás / de entrar e sair, típico do ato sexual.

Por fim, do verso *Tem hora que passa, tem hora que está doendo* infere-se o alívio e o tormento de uma doença ou o conforto e o desconforto que oscilam em uma atividade sexual contínua e voraz.

3.6 O Advogado

Será analisada doravante “O Advogado”, canção composta por Rony Brasil, gravada pela banda Arriba Saia, a partir de apresentação na *Feira de São Cristóvão*, Rio de Janeiro, em 2007.

O Advogado tá na vara do juiz,

O Advogado tá na vara do juiz.

Vossa Excelência, me faça o favor de esclarecer
essa situação

Me explique, por favor, me esclareça porque a vara
está nessa agitação

Me explique, por favor, me esclareça porque a vara
está nessa agitação

A Vara Federal, e a Vara Crime,
se tu vacila ela lhe oprime

A Vara da Fazenda e da Infância,
 se vacilar, tu leva fanta
 Aí vem o Advogado tão feliz
 vinte por cento é o que ele sempre quis
 Pra te livrar dos processos da justiça
 é melhor cair na vara do que na mão da polícia
 Pra te livrar dos processos da justiça
 é melhor cair na vara do que na mão da polícia

O Advogado tá na vara do juiz,
 O Advogado tá na vara do juiz.

Na letra composta por Rony Brasil, destaca-se a palavra *vara* como desencadeadora de ambiguidade. O vocábulo em questão é polissêmico, podendo significar a repartição do Judiciário, a haste de madeira ou o órgão sexual masculino.

O primeiro sentido de *vara* é ratificado, no texto, pela presença de muitos termos do âmbito jurídico, como: *advogado, juiz, Vossa Excelência, Vara Federal, Vara Crime, oprime, A Vara da Fazenda, da Infância, vinte por cento, processos, justiça, polícia*. As referências à punição/opressão por parte da polícia ou da justiça e ao poder do juiz, aquele a quem pertence a *vara*, corroboram para o sentido de haste de madeira, instrumento que serve para agredir. O termo *vara*, na linguagem popular, é uma metáfora do *pênis*, pelas semelhanças que lhe são atribuídas na comparação com o pedaço de pau: *formato fático, superioridade, atividade, força, violência, rigidez*. Adiante ver-se-á o emprego da palavra *pau* com a conotação sexual, na análise da letra “Quando o pau levanta”.

A superioridade creditada ao pênis é atestada por Pereira Jr. (2002) em um levantamento de sinônimos para termos chulos. Em sua pesquisa, o autor constatou 369 sinônimos para *pênis* e 299 para *vagina*. Para ilustrar a inferiorização da mulher na linguagem chula, o pesquisador compara ainda *clitóris* (13 sinônimos) com *merda* (18 sinônimos) e *seios* (34 sinônimos) com *cagar* (46 sinônimos) (p. 154).

A respeito das designações para o órgão sexual masculino, Parker (2001) esclarece:

Entre os termos mais regularmente citados para o pênis (...) estão expressões como pau, caralho, madeira, cacete, pica, mastro, vara, arma, faca, ferro, bicho e cobra. (...) baseadas na observação das qualidades físicas do pênis, todas essas expressões descrevem um objeto alongado, fático no sentido mais óbvio. Mas também fazem muito mais que isso, porque põem ênfase na potencialmente ativa qualidade do falo – em sua qualidade agressiva, em sua potência não apenas como órgão sexual, mas, na linguagem metafórica, como um instrumento

que serve para ser empunhado, como uma espécie de arma, intimamente ligado tanto à violência quanto à violação. (p. 64)

Percebe-se na análise da canção “O Advogado” a herança cultural de um passado machista e patriarcal em que o homem é valorizado e a mulher é preterida em seus atributos físicos e em seu papel social.

3.7 Maria Gasolina

Outra música gravada pela banda Arriba Saia, a partir de apresentação na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro, em 2007, com letra composta por Rony Brasil e Pedro Joseph, é “Maria Gasolina”, cujo núcleo de ambiguidade é, novamente, uma referência ao genital masculino.

Todo dia eu te vejo num carrão
 Todo dia você na gandaia
 Todo dia você cruza o retão
 da Avenida Getúlio Vargas

Fiz de tudo pra te namorar
 Mas a pé, você vira a cara
 Esqueceu que já te conquistei
 Com uma pickup emprestada

Oh Maria Gasolina
 se você entrar na minha
 eu te dou uma pickup, meu bem

Oh Maria Gasolina
 vamos dar uma saidinha
 está valendo um carro, rapaz

Oh meu Deus como eu queria
 ter um carro todo dia
 pra sair com esta mulher

Com o barulho da buzina
Com o cheiro de gasolina
só não pega quem não quer

Com o barulho da buzina
Com o cheiro de gasolina
só não pega quem não quer

Maria Gasolina é uma alcunha que faz referência às mulheres interessadas em homens que possuem automóvel, ou seja, a escolha do parceiro é baseada no *status* e na condição financeira, não no caráter ou no sentimento espontâneo. Trata-se de um personagem frequente em letras de música do *funk*¹⁵ e, mais recentemente, transferido para o *forró*.

Veja-se nos versos do funk homônimo, “Se tu tá querendo na Maria estacionar / Tu balança o chaveiro / Põe na mão um rodstar¹⁶ / A Maria só diz não / Quando o sinal tá vermelho”, que a conotação sexual também se faz presente, especialmente, nos trechos *Se tu tá querendo na Maria estacionar* e *A Maria só diz não / Quando o sinal tá vermelho*, pois numa interpretação metafórica, *estacionar* lembra a *penetração* e *sinal vermelho*, *menstruação*. Logo, o duplo sentido¹⁷ não é exclusivo¹⁸ do gênero musical *forró*.

¹⁵ “Maria Gasolina” (DJ Marlboro - Maria Gasolina - by Dj Marlboro/formiga/formigão). 1,2,3,4 / A Maria é um barato / 4,3,2,1 / Mas não é pra qualquer um / Se tu vai pegar Maria / Vê se não dá uma de Zé / Pois quem chegar primeiro / Ela vai dizer qualé / Pode ser carrinho de pipoca / Ou de mão, ou camburão / Também carrinho de pipoca / Ou de mão, ou camburão / Maria...Maria... Gasolina / Olha só quem tá passando / A danada da Maria / Que não pode ver um carro / Quer carona todo dia / Se tu tá querendo na Maria estacionar / Tu balança o chaveiro / Põe na mão um rodstar / A Maria só diz não / Quando o sinal tá vermelho”.
http://letras.azmusica.com.br/D/letras_dj_marlboro_12859/letras_otras_8584/letra_maria_gasolina_293112.html.

DJ Marlboro - Funk Brasil - Vol 1(1989), 2(1990), 3(1991), 5(1996) e Edição Especial (1994). In: <http://classicosdofunk.blogspot.com/search/label/DJ%20Marlboro> [Consulta em 14/02/2012].

¹⁶ Referência à marca *Roadstar* que identifica acessórios de sonorização de veículos.

¹⁷ O Gênero sertanejo também explora o duplo sentido de conotação sexual: “A Garagem da Vizinha” [Quim Barreiros ou Sandro e Gustavo?]. Lá na rua onde eu moro / Conheci uma vizinha / Separada do marido / Está morando sozinha / Além dela ser bonita / É um poço de bondade / Vendo meu carro na chuva / Ofereceu sua garagem. / Ela disse: "Ninguém usa desde que ele me deixou. / Dentro da minha garagem teia de aranha juntou. / Põe seu carro aqui dentro, senão vai enferrujar. / A garagem é usada, mas seu carro vai gostar." / Refrão (2x) / Põe o carro, tira o carro. / Na hora que eu quiser / Que garagem apertadinha / Que doçura de mulher / Tiro cedo, ponho a noite / e também de tardezinha / Tô até trocando óleo na garagem da vizinha... / Só que meu possante tem / Uma linda carretinha / Que eu uso pra vender coco / Na minha cidadezinha / Mas a garagem é pequena / O que é que eu faço agora? / O meu carro fica dentro / e os cocos ficam de fora / A minha vizinha é boa / Da garagem vou cuidar / Na porta o mato cresceu / Dei um jeito de cortar / A bondade da vizinha / é coisa de outro mundo / Quando não uso a da frente / Uso a garagem do fundo / Refrão (3x) . In: <http://letras.terra.com.br/sandro-e-gustavo/48748/> [Consulta em 13/02/2012].

Garagem da Vizinha. Sandro e Gustavo. Estilo: Sertanejo / Country. Gravadora: ABRIL. Selo: Abril. Ano: 2000, faixa 3.

¹⁸ “Quem não lembra do refrão: ‘...põe o carro, tira o carro a hora que eu quiser. Que garagem apertadinha, que delícia de

Na canção interpretada pelo *Arriba Saia*, o eu-lírico usou uma *pickup* para seduzir a Maria Gasolina. A *pickup* é, segundo o *Dicionário Eletrônico Aurélio*, *pickup* [ˈpɪkəp] [Ingl.] “Camioneta dotada de boleia e carroceria aberta à maneira dos caminhões.”

Fonologicamente (conforme já mostrado no estudo da *homofonia*), o estrangeirismo *pickup* pode ser transcrito da seguinte maneira: /pi kʼa pi/. Os quatro primeiros fonemas constituem uma homofonia com a palavra *pica*, que, segundo o *Dicionário Aulete Digital*, é o nome de um “tipo de lança antiga”. Além disso, funciona como um dos sinônimos para *pênis*, por origem metafórica. O órgão sexual masculino, novamente, é valorizado pela potência, pela firmeza, pela agressividade, por um suposto domínio sobre a mulher. Considerando o fato de que o idioma inglês é bastante difundido, o sujeito que conhece o significado do termo *up* (= *para cima*), vai entender que o eu-lírico pretende dar à Maria Gasolina uma *pickup*>*pica up*> *um pênis ereto*, pronto para a atividade sexual.

Cumprindo uma observação acerca de campo semântico. Simões (2002)¹⁹ diz o seguinte sobre o termo:

Damos o nome de **campo semântico** ao conjunto dos empregos de uma palavra num determinado contexto. Dessa forma, o campo semântico de uma determinada palavra é dado pelas diversas nuances de significado que ela assume. Num mesmo texto, a palavra **justiça** pode ser utilizada com significações diversas, como "aquilo que é conforme ao Direito", "a faculdade de julgar segundo a consciência", "o Poder Judiciário" etc. As diversas acepções que essa palavra toma serão dadas pelas relações dela com outras palavras do mesmo texto.

Nessa letra, articulam-se dois *campos semânticos*, sendo um relativo a *carro*: *carrão*, *cruza*, *retão*, *Avenida Getúlio Vargas*, *saidinha*, *gasolina*, *buzina*; e outro relativo às *relações interpessoais*: *eu te vejo*, *you*, *gandaia*, *namorar*, *vira a cara*, *conquistei*, *entrar na minha*, *eu te dou*, *saidinha*, *sair com essa mulher*, *pega*, *quer*. Desse modo, são estabelecidas duas linhas de sentido, fortalecendo a ambiguidade. Observe-se que, no eixo das relações interpessoais está contido o campo das relações sexuais.

3.8 Quando o pau levanta

A oitava música de que se ocupa esta pesquisa é “Quando o pau levanta”, gravada por

mulher...”? E como brasileiro já gosta de uma sacanagem, o refrão virou mania nacional e rendeu à dupla a marca superior a 350 mil cópias vendidas.” In: <http://www.letas.com.br/biografia/gustavo> [Consulta em 14/02/2012]. Esse refrão pertence a uma música sertaneja.

¹⁹ In: <http://www.darciliasimoes.pro.br/aulas> Material de aula, 2002.

Manhoso, em 2002²⁰.

Só passo no pedágio quando o pau levanta
 Só passo no pedágio quando o pau levanta
 Só passo no pedágio quando o pau levanta
 Se o pau não levantar eu não posso passar

Lá no pedágio tem uma lourinha
 que é uma gracinha
 Educada até demais
 Quando ela me vê
 começa a dizer
 Para de correr
 Cuidado, rapaz
 E libera a pista
 quando o pau levanta
 e o pneu canta
 e eu viajo em paz

Nesse texto, a palavra *pedágio* torna-se uma metáfora inusitada de *vagina*, pela semelhança oriunda das acepções *túnel* e *passagem*.

Pedágio. [Do lat. vulg. **pedaticu*, pelo it. *pedaggio*.]

Substantivo masculino. Bras.

1. Tributo cobrado pelo direito de passagem por uma via de transporte terrestre, como uma estrada, uma ponte, um túnel, etc. [Sin.: (ant.): *peagem*.]

2. P. ext. Local onde se paga esse tributo; passagem. [Sin. ger. (lus.): *portagem*.] [AURÉLIO, *s.u.*]

Observe-se que ambas as acepções aceitam a hipótese da metáfora que transforma o *pedágio* em *vagina* ou vice-versa.

A palavra *pau* (já comentada quando se tratou de polissemia), também metaforicamente, torna-se um sinônimo para *pênis*, e enfatiza a rigidez e a agressividade associadas ao universo masculino. A expressão *quando o pau levanta*, que, em uma primeira linha de sentido, faz referência ao bloqueio do pedágio (da cancela); em uma segunda linha,

²⁰ O CD completo está disponível para *download* no *site* do artista: www.manhoso.com.br.

de sentido obsceno, remete a um *pênis ereto*. A ereção do pênis é uma condição necessária para a penetração na relação sexual, assim como é necessário que a cancela seja erguida para que o motorista atravesse o pedágio. Nesse caso, a potência masculina é questionada, pois está submetida a condicionamentos: *quando o pau levanta, se o pau não levantar* (expressões também conectadas à ideia de pedágio), havendo a possibilidade do êxito e a do fracasso.

Na segunda estrofe, a lourinha educada do pedágio instrui o homem para que prossiga em seu caminho, ou em sua atividade sexual. Note-se que a lourinha é *educada até demais*, ou seja, tem um conhecimento superior a respeito de algum conteúdo, que pode ser entendido como uma vasta experiência em relações sexuais. As recomendações da lourinha: *Para de correr, Cuidado, rapaz* indicam que a pressa e o nervosismo são inimigos de um bom desempenho.

3.9 Isca de Anzol

A próxima análise trata da canção “Isca de Anzol (A Minhoca do Severino)”²¹, composição de João Gonçalves e Clemilda, gravada por Clemilda em 1986²².

Eu mandei trazer minhocas bem compridas
 pra peixe que sente bastante fome
 lá no rio tem peixe de todo jeito
 tem daqueles que engole até um homem
 tem peixe que pesa quinhentas gramas
 tem outros que você até se espanta
 com essa pobre minhoquinha
 ele engole até a linha
 e nem faz cosca na garganta

Guarda essa minhoquinha, Severino
 pra que é que isso dá?

²¹ Algumas falas e exclamações da cantora que constam da gravação foram desconsideradas no registro da letra da música, neste trabalho.

²² Registra-se trecho da canção “Pescaria em Boqueirão”, na qual a temática da pescaria é associada à do sexo, gravada por João Gonçalves, em 1976, composição sua e de Messias Holanda: “Quem for a pescaria lá em boqueirão / Lá não leve isca, lá tem de montão / Lá tem tanta minhoca que causa admiração / Ô lapa de minhoca, eita que minhocão / Com uma minhoca dessa se pega até tubarão”. In: <http://letras.terra.com.br/joao-goncalves/1964080/>[Consulta em 14/02/2012].

Tão pequena que nenhum peixe belisca
além disso não dá isca
pra quem gosta de pescar

Eu quero uma minhoca bem grande
Se alguém tiver me mande
que eu vou pra Ribeirão
Meu anzol pega baroca e garoupa
e se tiver dando sopa
pega até tubarão

A música interpretada por Clemilda traz em seu bojo um desafio à masculinidade, ridicularizando o órgão sexual do personagem Severino, pela sua anatomia e capacidade questionável de proporcionar prazer. A palavra *minhoca* ou no diminutivo *minhoquinha* é polissêmica, significando, no contexto dúbio da canção, o verme usado como isca na pescaria ou o *pênis*, enfatizando sua flacidez e um tamanho diminuto.

Consultando o dicionário, volta-se ao título da canção e segue-se, passo a passo, a construção do duplo sentido, observando o campo semântico da obscenidade que se constitui sob o véu de uma ingênua pescaria.

Vejam-se as informações lexicológicas sobre: *isca*, *anzol* e *minhoca*.

isca¹. [Do lat. *esca*, ‘alimento’.] Substantivo feminino.

1. Engodo que se põe no anzol para pescar. [Sin. (no RS): carnada.]
2. Combustível que recebe as faíscas do fuzil para comunicar fogo.
3. Pedaco de febra de bacalhau.
4. Cul. Tira de fígado, temperada e frita, e servida com molho.
5. Fig. Chamariz, engodo, negaça.
6. A mecha que se põe no isqueiro.
7. Bras. MG Zool. V. minhoca (1).

anzol. [Do lat. vulg. **hamiciolu*, dim. de *hamus*, ‘gancho’.] Substantivo masculino.

1. Pequeno gancho para pescar, terminado em farpa na qual se põe a isca.
 2. Qualquer gancho com finalidade análoga à do anzol (1).
 3. P. ext. Fig. Isca, engodo:
- A mulher servia-lhe de anzol para pegar os incautos.* [Pl.: *anzóis*.]

minhoca. [De or. controversa.] Substantivo feminino.

1. Zool. Designação geral dos animais anelídeos, oligoquetos, sobretudo das formas terrestres. São em certos países us. comercialmente para a pesca amadorística. Constituem, por outro lado, substancial parcela na alimentação de certas aves, anfíbios, peixes e outros invertebrados e são utilizadas, ainda, como adubo (2). [Sin.: *bichoca* (bras.), *gogo* (ô) (N.E.) e *isca* (MG).]
2. Chulo O pênis.
3. Bras. No pôquer, a menor sequência, *i. e.*, aquela em que o ás entra como a última carta decrescente. [AURÉLIO, *s.u.*]

Como se pode ver, em *isca* e *anzol*, há uma coincidência semântica de sentido quando

interpretados como *engodo*. Assim sendo, a pescaria, por si mesma, é uma prática em que se ludibria o peixe com a isca para capturá-lo. Logo, é um treinamento para a sedução. Transpondo isso para as relações humanas, verifica-se que os vocábulos *isca* e *anzol* passam a ser traduzidos como *armadilha* (*arapuca, ardil, emboscada, cilada* etc. [HOUAISS, s.u.]) com a qual se aprisiona *a caça, a pesca, o parceiro*.

Seguindo esse raciocínio, verifica-se que *minhoca*, em sua primeira acepção é *alimento*. O que reitera a ideia de sedução sexual como caça, uma vez que já se viu o ato sexual como *comer*, logo, a *minhoca* pode ser vista como o alimento que seduz o peixe ou como o que o órgão sexual feminino engole. Essa inversão do papel de poder e comando investido na figura feminina está comprovada na letra nos versos: “Guarda essa minhoquinha, Severino / pra que é que isso dá?”, com que a voz da mulher deprecia o objeto de poder sexual masculino: pênis = minhoca > minhoquinha (pênis pequeno e flácido).

As minhocas têm corpo cilíndrico, formado por anéis. São animais viscosos, pois seu corpo é revestido de fina cutícula que se protege com o muco secretado, mantendo a umidade indispensável para a respiração cutânea. Locomovem-se de forma ondulatória com um movimento de estica-e-encolhe: fixam as pontas das cerdas no solo, facilitando o seu deslocamento, pela contração de forte musculatura da parede do corpo. Vivem enterradas. Escavam galerias e canais. Essas características avolumam as semelhanças entre a aparência da minhoca e a imagem que se tem do pênis.

A ideia de flacidez decorre da aparência mole do tecido que recobre tanto o corpo da minhoca quanto o do pênis, permitindo a ambos uma aparência flácida assemelhada à dos moluscos. Ilustrando:



Figura 8 – minhoca como metáfora de pênis flácido

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi> [Consulta em: 15 ago. 2011].

A foto parece materializar a ideia que sustenta o deboche da mulher em relação à

“Minhoca de Severino”, outro título para a música “Isca de anzol”.

A polissemia é, então, baseada, mais uma vez, na metáfora, que associa a *minhoca* ao *pênis* por características semelhantes, sobretudo, na forma. O tamanho do pênis — *Eu mandei trazer minhocas bem compridas* — é considerado, no imaginário popular, correlato da virilidade: o pênis grande — *Eu quero uma minhoca bem grande* — é relacionado à força, à superioridade, à capacidade de domínio sobre as mulheres, enquanto o pênis pequeno — *com essa pobre minhoquinha* — é relacionado à frustração, à insegurança, à incapacidade para o sucesso nas relações, conforme sugere a expressão “nem faz cosca na garganta”, na primeira estrofe. Cumpre acrescentar a relação icônica (imagética) entre *garganta* a *vagina*, além da possibilidade de a primeira evocar o sexo oral.

Transcreve-se a primeira estrofe pela reiteração da palavra *peixe*:

Eu mandei trazer minhocas bem compridas
 pra peixe que sente bastante fome
 lá no rio tem peixe de todo jeito
 tem daqueles que engole até um homem
 tem peixe que pesa quinhentas gramas

É importante observar que *peixe* é um nome genérico, um hiperônimo para *piranha*, um dos sinônimos de *prostituta* na linguagem chula. Nesse sentido, pode-se considerar o termo *peixe*, na canção analisada, como uma referência à mulher que, na letra em análise, mostra um apetite sexual insaciável, desejando engolir “minhocas bem grandes, bem compridas”.

3.10 Chupa que é de uva

Por último, será analisada a letra da canção “Chupa que é de uva”, composição de Rodrigo Mell e Elvis Pires, gravada pela banda Aviões do Forró, em 2009.

Vem meu cajuzinho
 Te dou muito carinho
 Me dá seu coração
 Me dá seu coração
 Vem meu moranguinho

Te pego de jeitinho
 Te encho de tesão
 Te encho de tesão

Me deixa maluca
 Tira o mel da fruta
 Me mata de amor
 Me mata de amor
 Me pega no colo
 Me olha nos olhos
 Me beija que é bom
 Me beija que é bom

Na sua boca eu viro fruta
 Chupa que é de uva
 Chupa, chupa
 Chupa que é de uva
 Na sua boca eu viro fruta
 Chupa que é de uva
 Chupa, chupa
 Chupa que é de uva
 Chupa, chupa
 Chupa que é de uva

Nesta canção, percebe-se, pela repetida ocorrência da forma verbal *chupa*, que é polissêmica, uma referência ao sexo oral. A omissão do objeto do verbo *chupar* é uma lacuna a ser preenchida pelo interlocutor no texto musical. O eu-lírico se coloca na condição de fruta a ser degustada, mas não completa a frase, fazendo parecer, à primeira vista, que *chupar* seria intransitivo. No entanto, a sequência de versos

Na sua boca eu viro fruta
 Chupa que é de uva
 Chupa, chupa

explica que há um pretense diálogo em que um “eu” se apresenta a um “tu” como fruta, e este deve desfrutá-lo.

A repetição de *chupa* lembra o *upa upa*, que é uma onomatopeia relacionada à cavalgada, o que contribui para a construção imagética da ideia de ato sexual subjacente à letra.

A interpretação da música é dividida por dois cantores, um homem, que canta a primeira e a terceira estrofes, e uma mulher, que canta a segunda estrofe. Observa-se que, apesar da exposição dos corpos femininos das dançarinas que acompanham as bandas de forró na atualidade, há indícios de um equilíbrio maior, embora não absoluto, na relação entre os papéis masculino e feminino nesta música.

Em “Chupa que é de Uva”, o homem e a mulher fazem apelos um ao outro, orientando as ações da prática sexual, revelando uma troca de carícias e um entrosamento do casal na busca pelo prazer. A primeira e a segunda estrofes apresentam vocábulos, expressões e algumas formas no diminutivo que indicam afetividade e aproximação entre os parceiros: *Vem meu cajuzinho, Te dou muito carinho, Me dá seu coração, Vem meu moranguinho, Te peço de jeitinho, Me mata de amor, Me pega no colo, Me olha nos olhos, Me beija que é bom.*

Outro dado interessante é que a associação das frutas com o sexo perpassa diversos estilos musicais como a MPB, a música romântica, em decorrência de serem meios de obtenção de prazer tanto o paladar quanto o contato sexual. Ultimamente, essa tem sido uma marca forte do *funk*, movimento em que dançarinas sensuais têm alcançando popularidade como mulheres-frutas: Mulher Melancia, Mulher Jaca, Mulher Moranguinho, Mulher Pera, Mulher Maçã.

As letras de música analisadas representam a variedade de forró conhecida como *fórró de duplo sentido* ou *fórró safado*, que se caracteriza pela articulação dos recursos linguísticos para comunicar, de maneira mais ou menos implícita, um conteúdo obsceno e provocar o riso. Nesse processo de elaboração da linguagem, são explorados, principalmente, o potencial fônico e semântico de palavras e expressões, produzindo efeitos de sentido bastante criativos, por meio da *polissemia*, *homofonia*, *sinonímia* e *metáfora*, fenômenos recorrentes como desencadeadores da ambiguidade. Observou-se que o forró de duplo sentido tem percorrido décadas, acompanhando o desenrolar das relações humanas e revelando o modo brasileiro de pensar e viver a experiência sexual.

Serão tecidas, então as considerações finais do estudo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *forró safado* ou *forró de duplo sentido* se caracteriza pelo emprego de recursos linguísticos com a finalidade estilística de produzir, por meio da ambiguidade, uma conotação obscena e provocar o riso. Ou seja, há uma elaboração do pensamento e da linguagem, diferenciando-a do uso comum, para que se extraia prazer da atividade mental e expressiva, ao qual ainda se somam o deleite do ritmo, da melodia e do contato físico na dança em pares.

Duas linhas de sentido se combinam nessas canções, cada uma com seu campo semântico específico; uma que é correta, dentro dos padrões estabelecidos para o bom comportamento, mas que deixa brechas por onde se insinua outra face, maliciosa e debochada. Ocorre um deslocamento de sentido, e a descoberta da mensagem oculta surpreende o ouvinte, provocando-lhe o riso.

Na produção do duplo sentido, a relação entre autor(es) e ouvinte(s) se estreita, na medida que as lacunas oferecidas pela comunicação ambígua são preenchidas pelo receptor do texto, a quem cabe a tarefa de compreender as referências ao sexo. Desse modo, o ouvinte se torna coprodutor da obscenidade contida nessas músicas, com as quais se familiariza e se identifica, por participar da construção de seu sentido.

Além disso, a abordagem irreverente das relações humanas contribui, nessas canções, para o compartilhamento não só do riso e da malícia, mas também de uma brasilidade marcada pelo refúgio na alegria, que é um bálsamo recorrente com que os brasileiros se aliviam dos desprazeres da vida.

As dez letras de músicas que compõem o *corpus* desta dissertação se destacam pela articulação engenhosa dos recursos da língua, possibilitando efeitos de sentido variados. Pelo aproveitamento da matéria fônica, torna-se possível a associação de palavras ou expressões à temática do sexo (em sua maioria termos chulos), em decorrência da semelhança ou coincidência sonora. Quanto ao aproveitamento das potencialidades semânticas de palavras ou expressões, recorre-se aos termos caracterizados pela latência de múltiplas conotações, de modo que o sentido malicioso se atualiza nas canções obscenas: isto é, para quem escuta tais canções com a mente focada no potencial obsceno, automaticamente encontra formas grosseiras, rudes, para substituir o que fora insinuado na canção. Observou-se, nas letras de música analisadas, que a ambiguidade e, conseqüentemente, a obscenidade e o humor são resultado da elaboração criativa da linguagem, que culmina em alguns fenômenos abundantemente explorados no *forró safado*: *polissemia*, *homofonia*, *sinonímia* e *metáfora*.

As canções estudadas, por um lado, assumem uma postura transgressora, expondo o que é interdito pelas regras socialmente impostas: os órgãos genitais, as práticas sexuais que visam ao prazer, ridicularizando os costumes e as instituições sociais. Por outro lado, atuam com uma postura conservadora, visto que tornam objeto do riso condutas sexuais geralmente desviantes, de modo a exercer uma coerção sobre comportamentos de exceção, principalmente quando se trata da atividade sexual da mulher. A atividade sexual do homem, por sua vez, é celebrada como um exercício de virilidade, força e poder.

Reconhecendo o forró como um fenômeno que ultrapassa os limites do Nordeste, constituindo-se como um movimento decorrente do diálogo entre a cultura do interior e a cultura das metrópoles - em especial, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília - defende-se o forró como patrimônio nacional, visto que manifesta o pensamento brasileiro por meio da música, da dança e da língua. Este trabalho é comprometido com a valorização da pluralidade cultural do Brasil e destaca a importância de se estudar a língua em suas realizações legítimas, nas produções de seus falantes e artistas. Em um território vasto e de cultura diversificada, as particularidades de cada região e as relações que se estabelecem nesse contexto plural enriquecem a identidade brasileira em sua totalidade.

Conclui-se que o *forró de duplo sentido* é uma rica seara para estudos de Língua Portuguesa, pelo emprego perspicaz dos recursos linguísticos e pela produção inteligente e divertida de sentidos, que revela o jeito irreverente do povo brasileiro de viver e lidar com seus pudores e despudores.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo (criação e supervisão geral). *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ARRIBA SAIA, Maria Gasolina. In: *Forró Arriba Saia: O Pião está comendo a Coroa*. Vol. 1. Gravado ao vivo na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro. CD. São Paulo: Cinemamusic, 2007, faixa n. 3.
- _____. Advogado. In: *Forró Arriba Saia: O Pião está comendo a Coroa*. Vol. 1. Gravado ao vivo na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro. CD. São Paulo: Cinemamusic, 2007, faixa n. 4.
- AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, s.d. Versão digital.
- AURÉLIO. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* versão 7.0. 5 ed. Positivo, 2010.
- AVIÕES do Forró. Não é Nada Disso (Bicicleta). In: *Aviões do Forró ao vivo: O voo do sucesso*. CD. Caucaia - CE: CD+, [20--]. faixa n. 1.
- _____. Chupa que é de uva. In: *Aviões do Forró vol. 6*. CD. São Paulo: Cooperdisc, [20--]. Faixa n. 18.
- _____. Disponível em: <www.avioesdoforro.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2011.
- BECKER, Sandro. O Tico-Tico. In: *É Só Alegria*. Coleção Dois CDs Bis. 2 CDs. Rio de Janeiro: EMI, 2000, CD 2, faixa n. 2.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Conceito Linguístico de Palavra*. In: BASÍLIO, Margarida. (org.) *Palavra* n. 5. Rio de Janeiro: Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica, 1999, p. 81-97.
- BRASIL. Lei nº. 11.176, de 6 de setembro de 2005. Institui o dia 13 de dezembro como o “Dia Nacional do Forró”. <Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11176.htm>. Acesso em: 15 ago. 2011.
- BRÉAL, Michel. *Ensaio de Semântica*. Trad. Aída Ferrás, Eduardo Guimarães, Eleni Jacques Martins e Pedro de Souza. São Paulo: EDUC e Pontes, 1992.
- CÂMARA Jr. Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- _____. *Estrutura da Língua Portuguesa*. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *Dicionário de linguística e gramática referente à língua portuguesa*. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. Ilustrado. São Paulo: Global, 2002.
- CLEMILDA. Isca de Anzol (A Minhoca do Severino) In: *Clemilda*. Coleção Nova Série. CD. Manaus: Warner Music Brasil, 2007. Faixa n. 6.
- DARCÍLIA Simões. Disponível em: <www.darciliasimoes.pro.br/aulas>. Acesso em: 15 ago. 2011.

- DUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente* (1905). Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.8
- HOUAISS, Instituto. *Dicionário Houaiss Eletrônico*. Versão monousuário 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.
- JACKSON do Pandeiro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jackson_do_Pandeiro>. Acesso em: 15 ago. 2011.
- LACERDA, Genival. Dor de Dente (Melô da Bochecha). In: *É Só Alegria*. Coleção Dois CDs Bis. 2 CDs. Rio de Janeiro: EMI, 2000, CD 2. Faixa n. 3.
- _____. Radinho de Pilha. In: *Genival Lacerda. Super 3: 3 Coletâneas de Sucessos*. 3 CDs. Manaus: Warner Music Brasil, 2009. CD 3. Faixa n. 2.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- LETRAS.mus.br. Terra. Disponível em: <www.lettras.terra.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2011.
- LOPES, Ana Cristina M. e RIO-TORTO, Graça. Qual o objecto de estudo da Semântica? In: *O essencial sobre semântica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 27-39.
- LUIZ Gonzaga. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Gonzaga>. Acesso em: 15 ago. 2011
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.
- MANHOSO. Briga no Forró. In: *Manhoso: coletânea 3*. Manaus: [s.n.], [19--]. 1 CD. Faixa n. 12.
- MANHOSO. Disponível em: www.manhoso.com.br. Acesso em: 25 ago. 2011.
- _____. Quando o pau levanta. In: *Eu só passo no pedágio quando o pau levanta*. CD. 2002, faixa n. 1.
- MARQUES, Maria Helena Duarte. *Iniciação à semântica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.
- MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística: Manual de análise e criação do estilo literário*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- O REI DA MUNGANGA. Direção e Roteiro de Carolina Paiva. São Paulo. Flora Filmes, 2009. Documentário (70 min.) em DVD.
- PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. Trad. Maria Therezinha M. Cavallari. 4. ed. São Paulo: Best Seller, 2001.

PEREIRA Jr., Luiz Costa. *Com a língua de fora: a obscenidade por trás de palavras insuspeitas e a história inocente de palavras cabeludas*. São Paulo: Angra, 2002.

PORTAL MEC. Disponível em:

<http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=290&Itemid=816>. Acesso em: 13 fev.2012.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análise linguística de piadas*. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

_____. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984.

REI, Claudio Artur de Oliveira. *A palavra caetana: estudos estilísticos*. 2002. 183 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

RIBEIRO, Manoel P. *Gramática aplicada da língua portuguesa*. 16. ed. Rio de Janeiro: Metáfora, 2006.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário do palavrão e termos afins*. Recife: Guararapes, 1980.

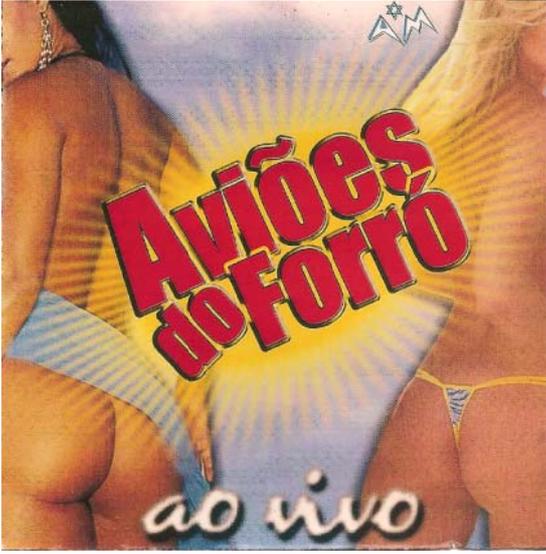
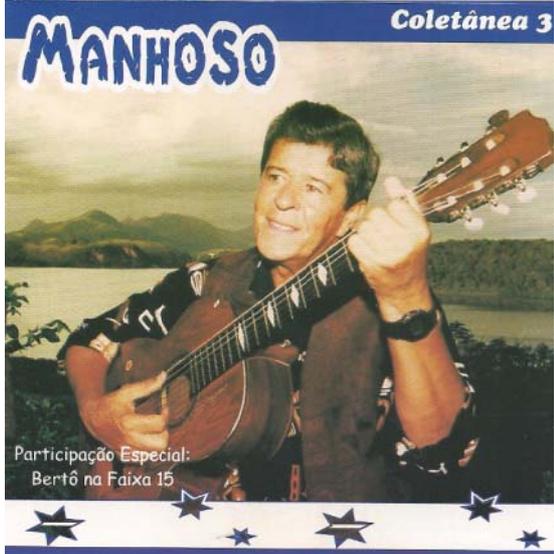
TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. *Contracampo*, Niterói, n. 20, p. 132-146, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.felipetrota.com.br/textos/on-line>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

VAGALUME: letras de músicas. Disponível em: <www.vagalume.com.br>. Acesso em: 25 ago. 2011.

VALENTE, André Crim. *A linguagem nossa de cada dia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

ANEXO A – Capas dos CDs

 <p>Aviões do Forró ao vivo</p>	 <p>MANHOSO Coletânea 3</p> <p>Participação Especial: Bertô na Faixa 15</p>
 <p>AVIÕES DO FORRÓ vol. 6</p>	 <p>nova série</p> <p>CLEMILDA</p>
 <p>DOIS CDs BIS</p> <p>É Só Alegria</p>	 <p>Super 3 3 COLETÂNEAS DE SUCESSOS</p> <p>Genival Lacerda</p> <p>42 SUPER HITS!!</p>