



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Maria Jucilene Silva Guida de Sousa

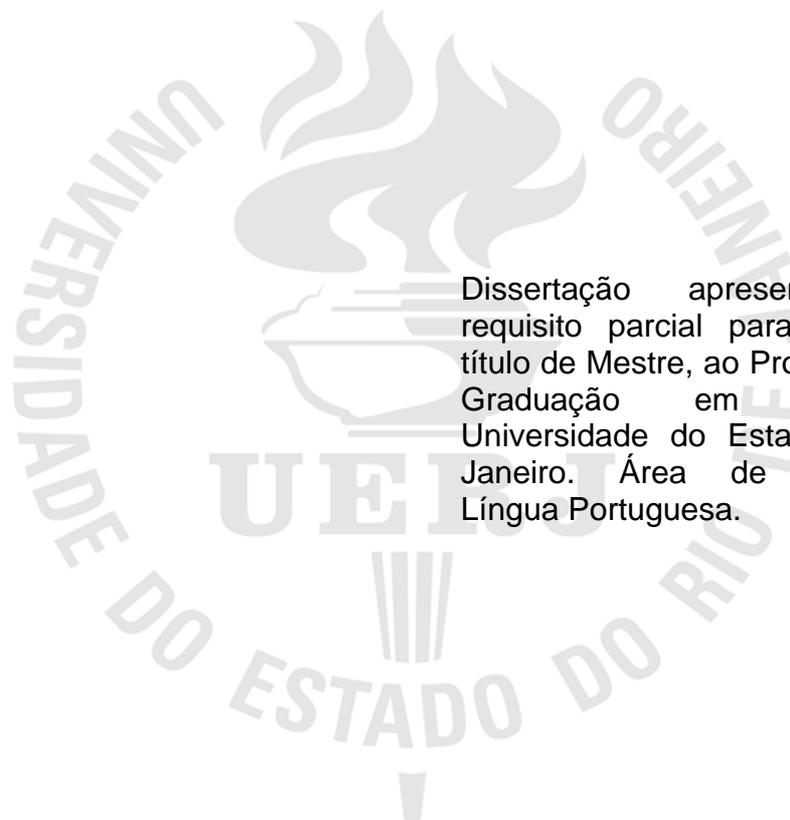
**Texto e expressividade nas letras de canções infantis de  
Vinícius de Moraes**

Rio de Janeiro

2012

Maria Jucilene Silva Guida de Sousa

**Texto e expressividade nas letras de canções infantis de Vinícius de Moraes**



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.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Cezar Henriques

Rio de Janeiro

2012



Maria Jucilene Silva Guida de Sousa

**Texto e expressividade nas letras de canções infantis de Vinícius de Moraes**

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 10 de dezembro de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Claudio Cezar Henriques (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Luci Mary Melo Leon  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Marcia Lisbôa Costa de Oliveira  
Universidade Estácio de Sá

Rio de Janeiro  
2012

## DEDICATÓRIA

Ao meu esposo, amigo e cúmplice Claudio Guida de Sousa e aos meus amados e lindos filhos Hael Silva Guida, Hada Lise e Hanne Lise.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pela graça concedida e por suprir todas as minhas necessidades.

Ao meu esposo Claudio Guida de Sousa, amigo de todas as horas pelo apoio incondicional.

Aos meus filhos, Hael Silva Guida, Hada Lise e Hanne Lise por compreenderem e suportarem os momentos, que estive ausente.

Ao meu competente orientador, amigo, incentivador, professor Dr. Claudio Cezar Henriques, por acreditar na minha capacidade e pela excelente orientação concedida.

A todos os meus professores de mestrado do Programa Minter: UEMA/UERJ, em especial à Coordenadora, Darcília Simões, pelo apoio moral e concessão de materiais de apoio.

Ao Professor Dr. Andre Conforte pela amizade e auxílio.

Aos meus colegas de mestrado pelo companheirismo diante dos desafios.

A todos, que direta ou indiretamente, ajudaram na efetivação deste trabalho.

O estilo é uma maneira muito simples de dizer as coisas complicadas.

*Jean Cocteau*

## RESUMO

SOUSA, Maria Jucilene Silva Guida de. *Texto e expressividade nas letras de canções infantis de Vinícius de Moraes*. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Este trabalho está sob a égide da Estilística que dá suporte para o escritor e o leitor aperfeiçoarem a reflexão, a compreensão, a análise e o uso da linguagem. No entanto, é um estudo que traz como recurso principal: o léxico em movimento, que é o conjunto de todas as palavras de uma língua, e que, portanto é um sistema dinâmico. Neste estudo há predominância da estilística linguística ou descritiva, mas por abordar elementos literários, musicais e pedagógicos acredita-se que se enquadra melhor dentro da estilística do discurso. Tem como objetivo geral verificar as possibilidades de se trabalhar texto e expressividade nas letras de músicas infantis de Vinícius de Moraes e especificamente examinar a pluralidade de gênero nestas letras de música, assim como identificar as marcas linguísticas nelas existentes. O conceito de estilo adotado neste trabalho é o que foi gerado metonimicamente, ou seja, a própria escrita, a linguagem do poeta em relação a sua peculiaridade.

Palavras-chave: Estilística. Estilo. Linguística. Discurso. Expressividade. Música

## RESUMEN

Este trabajo está bajo la égida de la Estilística que da soporte para el escritor y el lector se perfeccionen la reflexión, la comprensión, el análisis y el uso Del lenguaje. Sin embargo, es un estudio que trae como recurso principal: el léxico em movimiento, que es el conjunto de todas las palabras de una lengua, y que, por ló tanto, es un sistema dinámico. En este estudio hay predominancia de la estilística lingüística o descriptiva, pero por abordar elementos literarios, musicales y pedagógicos, se creer que se encuadra mejor dentro de la estilística del discurso. Tiene como objetivo general verificar las posibilidades de si trabajar texto y expresividad en las letras de músicas infantiles de Vinícius de Moraes y específicamente examinar la pluralidad de géneros en estas letras de música, así como identificar las marcas lingüísticas en ellas existentes. El concepto de estilo adoptado en este trabajo es lo que fue generado metódicamente, o sea, la propia escrita, el lenguaje del poeta en relación a la peculiaridad.

Palabras clave: Estilística. Estilo. Lingüística. Discurso. Expresividad. Música

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>VINÍCIUS DE MORAES E SEU MODO DE DIZER</b> .....	15
2	<b>A EXPRESSIVIDADE PELA ESTILÍSTICA: O ESTILO E O DISCURSO</b> ...	20
2.1	<b>Expressividade, Organização Textual, Gênero Textual e Discursivo</b> ...	25
2.2	<b>Gênero Letra de Canção: possibilidades de ampliação da expressividade linguística</b> .....	27
2.3	<b>Expressividade e Estilística: Fônica, Sintática, Léxica e Enunciativa</b> ..	35
2.3.1	<u>Estilística Fônica</u> .....	35
2.3.2	<u>Estilística Sintática</u> .....	36
2.3.3	<u>Estilística Léxica</u> .....	38
2.3.4	<u>Estilística da Enunciação</u> .....	41
3	<b>FIGURAS DE LINGUAGEM: UMA APLICAÇÃO NAS LETRAS DE CANÇÕES INFANTIS DE VINÍCIUS DE MORAES</b> .....	45
3.1	<b>Figuras Fônicas</b> .....	46
3.1.1	<u>Aliteração</u> .....	48
3.1.2	<u>Assonância</u> .....	49
3.1.3	<u>Diáfora (ou Antanáclase)</u> .....	51
3.1.4	<u>Harmonia Imitativa</u> .....	52
3.1.5	<u>Homeoteleuto</u> .....	53
3.1.6	<u>Onomatopeia</u> .....	54
3.1.7	<u>Paranomásia</u> .....	55
3.1.8	<u>Neografismo</u> .....	56
3.2	<b>Figuras Léxicas</b> .....	57
3.2.1	<u>Metáforas</u> .....	61
3.2.1.1	Alegoria.....	61
3.2.1.2	Metáforas Cotidianas.....	62
3.2.1.3	Metáforas Inventivas.....	63
3.2.1.4	Metáforas Conceituais.....	64
3.2.1.5	Símile.....	64
3.2.1.6	Catacrese.....	65
3.2.1.7	Prosopopeia.....	66
3.2.1.8	Sinestesia.....	67
3.2.2	<u>Metonímia</u> .....	68
3.2.2.1	Sinédoque.....	68
3.2.2.2	Antonomásia.....	69

3.2.3	<u>Figuras de Repetição</u> .....	69
3.2.3.1	Anadiplose & Epanadiplose.....	70
3.2.3.2	Anáfora & Epífora ou Epístrofe.....	70
3.2.3.3	Antimetábole.....	71
3.2.3.4	Diácope & Epizeuxe.....	71
3.3	<b>Figuras Sintáticas</b> .....	72
3.3.1	<u>Assíndeto &amp; Polissíndeto</u> .....	75
3.3.2	<u>Enálage</u> .....	75
3.3.3	<u>Hipálage</u> .....	76
3.3.4	<u>Inversão</u> .....	76
3.3.4.1	Prolepse.....	76
3.3.4.2	Anástrofe.....	77
3.3.4.3	Quiasmo.....	77
3.3.5	<u>Omissão</u> .....	78
3.3.5.1	Aposiopese.....	78
3.3.5.2	Braquilogia.....	78
3.3.5.3	Elipse.....	78
3.3.5.4	Zeugma.....	79
3.4	<b>Figuras Semânticas</b> .....	79
3.4.1	<u>Apóstrofe</u> .....	83
3.4.2	<u>Contraste</u> .....	83
3.4.3	<u>Gradação</u> .....	84
3.4.4	<u>Hipérbole</u> .....	85
3.4.5	<u>Ironia &amp; Antífrase</u> .....	85
3.4.6	<u>Lítotes</u> .....	86
3.4.7	<u>Metábole</u> .....	87
3.4.8	<u>Pleonasmo Semântico</u> .....	87
4	<b>CONCLUSÃO</b> .....	89
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92
	<b>ANEXO A</b> - As Abelhas.....	95
	<b>ANEXO B</b> - Aquarela.....	96
	<b>ANEXO C</b> - O Ar.....	98
	<b>ANEXO D</b> - A Arca de Noé.....	99
	<b>ANEXO E</b> - Aula de Piano.....	102
	<b>ANEXO F</b> - Os Bichinhos e o Homem.....	103
	<b>ANEXO G</b> - A Cachorrinha.....	104
	<b>ANEXO H</b> - A Casa.....	105
	<b>ANEXO I</b> - A Corujinha.....	106
	<b>ANEXO J</b> - O Filho Que Eu Quero Ter.....	107

<b>ANEXO K - A Foca</b> .....	109
<b>ANEXO L - A Formiga</b> .....	110
<b>ANEXO M - A Galinha d' Angola</b> .....	111
<b>ANEXO N - O Gato</b> .....	112
<b>ANEXO O - O Girassol</b> .....	113
<b>ANEXO P - O Leão</b> .....	114
<b>ANEXO Q - Menininha</b> .....	115
<b>ANEXO R - O Pato</b> .....	116
<b>ANEXO S - O Peru</b> .....	117
<b>ANEXO T - O Pinguim</b> .....	118
<b>ANEXO U - O Pintinho</b> .....	119
<b>ANEXO V - O Porquinho</b> .....	121
<b>ANEXO W - A Porta</b> .....	122
<b>ANEXO X - A Pulga</b> .....	123
<b>ANEXO Y - O Relógio</b> .....	124
<b>ANEXO Z - São Francisco</b> .....	125

## INTRODUÇÃO

O estudo da expressividade linguística, mais do que buscar significados no som, na forma e no contexto para o entendimento do código linguístico sob o parâmetro do tempo e do espaço, é na verdade, uma intenção de estabelecer uma relação de intimidade com a língua a ponto de reconhecê-la em quaisquer situações comunicativas.

Ser íntimo da língua requer efetiva prática de análise do léxico, do estilo e da morfossintaxe, diante das produções textuais existentes e das que são produtos de sua análise. Isto implica ler, pensar e escrever. Sabe-se que o pensamento é expresso por palavras, que são registradas na escrita, que, por sua vez, é interpretada pela leitura. Ler somente não basta. É imprescindível entender o que se lê. O entendimento sobre o que se lê transcende o mero reconhecimento do léxico, que aparece numa dada estrutura textual. É necessário também compreender o sentido das frases, para que se alcance a finalidade maior da leitura: a compreensão das ideias e, num segundo momento, dos recursos utilizados pelo autor na elaboração do texto, tais como se encontram dentro de sua peculiaridade de escrever ou seu estilo.

No trabalho com a linguagem, o autor do texto procura a melhor expressão e explora determinadas construções ou busca certas imagens com a intenção deliberada de reforçar a mensagem, tornando-a mais criativa e original, mesmo que para realizar isso tenha de sair do paradigma da gramática normativa.

Quando se utiliza de variados recursos linguísticos que saem do “padrão recomendado”, o produtor de texto se vale da função estilística, atitude que não constitui erro, já que, pelo contrário, constitui a força da expressividade que enaltece diversos significados presentes no enunciado.

A expressividade acontece segundo muitos parâmetros, sendo a Estilística, foco deste estudo, um campo que se ramifica em suas aplicações fônica, léxica, sintática e enunciativa, o que constitui a chamada estilística linguística ou descritiva, haja vista que o trabalho do escritor não existe por si mesmo, mas constitui um elo entre as inúmeras perguntas que transitam dentro do autor como algo que ele consegue significar intencional ou inesperadamente por meio da estilística tanto descritiva quanto idealista.

Neste estudo há uma predominância da estilística linguística ou descritiva. No entanto, por abordarmos elementos literários, musicais e pedagógicos, acreditamos que ele se enquadra melhor dentro da estilística do discurso.

O estudo estilístico se faz valer por meio dos processos de manipulação da linguagem que permitem a quem fala ou escreve mais do que simplesmente informar: interessam principalmente as possibilidades de sugerir conteúdos emotivos e intuitivos por intermédio das palavras e de sua organização. Isso não significa fugir ao âmbito dos estudos gramaticais descritivos, mas sim auxiliar a compreensão da gramática viva e eficaz.

O escritor de textos, especificamente o poeta, tem a liberdade e a capacidade de fazer com que as palavras digam coisas diferentes daquilo que convencionalmente querem dizer. Nesse sentido, ser poeta é ser capaz de modificar os significados convencionados da linguagem, ampliando-a para novas possibilidades expressivas.

A ampliação das possibilidades expressivas e comunicativas da linguagem pode ser conseguida por meio da exploração dos mais diferentes recursos linguísticos.

Embasando-nos nisso, buscamos aqui realizar este estudo sobre texto e expressividade nas letras de canções infantis de Vinícius de Moraes, devido à criatividade e ao estilo próprio do poeta, que se vale de recursos que fazem com que o leitor não perceba ao certo o limite existente entre o gênero poesia e o gênero canção de sua obra. Isso se deve à sua origem, que foi estruturada com experiências advindas de uma família de poetas e folcloristas. Pode-se considerar Vinícius de Moraes um poeta que sempre buscou aprender com a língua. Suas obras – a maioria, poesias musicadas por amigos ou por si próprio – denunciam a riqueza da expressividade que faz parte de seu cotidiano. Um dos poemas de Vinícius musicados por Toquinho que caracteriza bem esta sua capacidade de tentar explorar significados diversos por meio das palavras é “O poeta aprendiz”: “Ele era um menino/ Valente e caprino/ Um pequeno infante/ Sadio e grimpante”. Essa canção foi gravada pela primeira vez no disco “Toquinho e Vinícius” (RGE, 1971) e teve uma versão interpretada pela cantora italiana Ornella Vanoni, no disco intitulado “A Un Certo Punto”, de 1975 (RCA). A versão para o italiano (“L'Apprendista Poeta”) é de Sergio Bardotti.

Em sua incansável trajetória de usar e abusar das palavras com ludicidade, Vinícius consegue naturalmente dizer para a “gente grande” coisas importantes e necessárias sob um jeito infantil, simples, claro e figurativo. Seu jeito peculiar de dizer constitui matéria-prima para estudos de expressividade. Na verdade sua linguagem é um tesouro – e por que não dizer tesouro em processo de revelação, pois sua obra foi e continua sendo palco de estudos linguísticos. Esse tesouro às vezes está na areia, às vezes no chão de cimento, ou nas bugigangas que crianças transformam em joias, como nestes fragmentos poéticos: “No fundo do mar/ Sabia encontrar/ Estrelas, ouriços/ E até deixa-dissos”.

Ao lidar com diversas canções infantis de Vinícius de Moraes em suas aulas ou pesquisas, o professor de língua pode se deparar com a seguinte questão: as letras de canções infantis de Vinícius de Moraes constituem recurso relevante para o ensino de texto e expressividade da Língua Portuguesa? Surge daí o objetivo de verificar as possibilidades de se trabalhar texto e expressividade nas letras de canções infantis de Vinícius de Moraes e, conseqüentemente, examinar o subgênero que aqui se denomina letra de canção infantil, conforme será explicado posteriormente. Para alcançá-lo, uma estratégia pertinente consiste em identificar as marcas linguísticas desse *corpus*.

Vale ressaltar que o conceito de estilo adotado neste trabalho é o que foi gerado metonimicamente, ou seja, a própria escrita do poeta, a sua linguagem peculiar. Por isso, este trabalho está sob a égide da Estilística que dá suporte para o escritor e o leitor aperfeiçoarem a reflexão, a compreensão, a análise e o uso mais eficaz da língua. Percebe-se aqui a Estilística relacionada histórica e semanticamente à Poética e à Retórica. No entanto, é um estudo que traz como recurso principal o léxico em movimento, que é o conjunto de todas as palavras de uma língua, e que portanto é um sistema dinâmico, que está na base da inovação lexical, ou seja, de dentro do país para fora, de fora do país para dentro e até internamente, pelo movimento lexical realizado entre os próprios habitantes da nação, pois sabe-se que a história do léxico português – basicamente de origem latina – está associada à história da língua portuguesa e que a expressividade diversificada é oriunda das inúmeras realidades linguísticas do romance lusitânico. Não se pode descartar a importância das relações políticas, culturais e comerciais que intensificam o léxico português por meio de empréstimos de outras línguas. Isso aconteceu entre os séculos XV e XVIII e continua acontecendo até hoje.

A estrutura deste trabalho se configura, no primeiro capítulo, em uma abordagem sobre a vida de Vinícius de Moraes para que se compreenda melhor seu estilo e sua forma criativa de usar a língua, pois são suas canções infantis, especificamente os álbuns “Arca de Noé ” e “Arca de Noé II” e, ainda, o álbum “Vinícius e Toquinho para crianças” que constituem o *corpus* deste trabalho, ou seja, todas as músicas infantis de sua autoria ou em parceria com outros autores.

No segundo capítulo busca-se discutir a expressividade pela Estilística, enfatizando o que se entende por estilo e discurso, assim como apresentando a classificação da Estilística como descritiva, idealista e do discurso. Nesse capítulo aborda-se a existência de uma possível pluralidade de gênero nas letras de canções infantis do poeta Vinícius de Moraes, ou seja, refletindo-se sobre a relação entre o gênero poesia, o gênero letra de canção e o subgênero letra de canção infantil, além de se discutir sobre o que realmente se entende por gênero textual, gênero discursivo e organização textual. Logo em seguida, especificam-se os tipos de Estilística, por meio dos aspectos fônicos, léxicos, sintáticos e enunciativos. A reflexão sobre cada aspecto é constituída de exemplos comentados da obra do Poetinha, quer sejam poemas, crônicas ou canções.

Finalmente, no terceiro capítulo apresenta-se um estudo linguístico do *corpus* deste trabalho, que, como já foi dito, são as letras de músicas infantis de Vinícius de Moraes. É importante frisar que nessa etapa será feita a aplicação das figuras de linguagem fônicas, léxicas, sintáticas e semânticas encontráveis no *corpus*. A designação “figuras semânticas” se deu por uma simples questão de organização em relação à estilística da enunciação, ou seja, para não as chamarmos de “figuras enunciativas” ou “figuras da enunciação” considerou-se mais apropriado chamá-las de figuras semânticas.

Esta pesquisa está referenciada nas obras de autores como Mattoso Câmara Jr., Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, Darcília Simões, José Carlos de Azeredo, Mário A. Perini, Evanildo Bechara, Jean-Michel Adam, Sírío Possenti, Maria Teresa Gonçalves Pereira e, principalmente, nos livros de Claudio Cezar Henriques. Outra característica deste trabalho é a macroanálise e microanálise das possíveis significações existentes no *corpus* já citado, por intermédio dos recursos estilísticos que a Língua Portuguesa oferece.

## 1 VINÍCIUS DE MORAES E SEU MODO DE DIZER

Vinícius de Moraes nasceu na madrugada de dezanove de outubro de 1913 em meio à poesia manifestada pela natureza em forma de um forte temporal. O cenário não poderia ser mais adequado para recepcionar o poeta que chegava para ouvir e dizer com estilo a que viera.

Filho de Lydia Cruz de Moraes e Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, foi morar aos três anos de idade com os seus avós paternos: Maria da Conceição de Melo Moraes e Anthero Pereira da Silva. Foi nesta casa que iniciou o desenvolvimento de seu talento com a poesia, já que seu segundo tio era cronista e folclorista.

Aos onze anos já brilhava no coro do colégio e, a partir daí estabeleceu amizades com pessoas que “respiravam” poesia e música, tais como Moacyr Veloso e Renato Pompeia da Fonseca Guimarães, este sobrinho de Raul Pompeia. Com eles, Vinícius escreveu um épico escolar em dez cantos, de inspiração camoniana: “Os acadêmicos”.

Aos dezesseis anos fez bacharelado em Letras e em 1930 entrou para a faculdade de Direito. Em 1933 formou-se em Direito e concluiu o Curso de Oficial de Reserva. Naquele mesmo ano publicou seu primeiro livro: “O caminho para a distância” pela Schmidt Editora.

Percebe-se que Vinícius de Moraes tinha um projeto pessoal pedagógico que o levava “a passos largos” ao alcance de seus objetivos e à afirmação da reputação que hoje tem de grande poeta nacional e internacional. Além disso, sabe-se que, para lidar com as palavras com tanta habilidade e criatividade como o “Poetinha”, qualquer escritor precisa buscar desde cedo conhecer seu código linguístico e participar efetivamente da construção de sua história por meio de produções literárias e experienciar com paixão a manipulação do léxico, no sentido de evocar significados possíveis do que pode ser dito, lido e compreendido. Foi isso que aconteceu com Vinícius, que não parava de compor versos e de escrever com liberdade, como um poeta sem amarras. Escrevia porque sabia, tanto em jornais, como em revistas e, ainda, como crítico de cinema.

Vinícius buscou ambientes e amigos que lhe proporcionaram enriquecimento em sua bagagem de poeta. Foi em uma viagem que fez em 1950 ao México para visitar seu amigo Pablo Neruda, que se encontrava bastante enfermo,

que conheceu o pintor David Siqueiras e reencontrou seu grande amigo, o pintor Di Cavalcanti.

Sessenta e sete anos foram suficientes para a construção do legado de Vinícius para a história cultural e linguística do Brasil, mesmo que durante esta trajetória tenha havido extravios de originais de algumas de suas obras, como “Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro” e “O dever e o haver”. No entanto o tesouro maior ficou: a lição de que não se pode parar de aprender, nem deixar de buscar descobrir a magia das palavras que dizem algo para alguém.

A predisposição de qualquer poeta para escrever está sempre canalizada para uma finalidade básica, que é a reinvenção da língua. “Assim, ouvirá e fará ouvir a sua voz de liberdade e fraternidade. A poesia como processo de manifestação social sem perder sua qualidade, seu caráter de novidade, de criatividade inventiva” (Dantas, 1988: 19). Nas obras poéticas, mesmo não muito visível, essa reinvenção está presente devido à operacionalização da linguagem pelo escritor. “Sendo poeta, é Ser. Ser humano. Juntam-se, portanto, homem e poeta, numa feliz comunhão reveladora do fazer poético e questionadora da realidade” (idem, p.19).

A obra de Vinícius de Moraes move-se nesse caminho, embora se saiba que ela não se rende apenas ao ideário romântico. Pelo contrário, em sua poesia, sem sombra de dúvida, a palavra não é escrava da emoção do criador. Segundo Pedro Lyra (apud Dantas 1988: 101):

Nesse percurso de 20 anos de poesia – do transcendentalismo à participação – temos o trajeto cultural do mais popular poeta do modernismo brasileiro: ao longo desse trajeto pode-se concluir que sua obra foi uma ascensão contínua e que ele evoluiu do verso-jorro ao verso-contenção, do tom encantatório ao tom denunciante, do apelo místico-individual ao apelo histórico social, do amor platonizado ao amor concretizado, da vida idealizada à vida empírica, em suma: do sublime ao cotidiano – para retomar as palavras de sua própria autidefinição.

Vinícius evidenciou em seu acervo poético diversas estratégias de reinvenção da língua, ou seja, da capacidade de explorar o código linguístico, fazendo com que o léxico ganhasse uma nova roupagem. Não só a palavra passa a significar, mas também o ritmo e a forma passam a gerar conteúdos, e aquilo que se configurava como “politicamente ou logicamente correto” rende-se à ludicidade e ao prazer. “Desse modo, o imenso e valioso acervo poético da Música Popular Brasileira não pode mais permanecer marginalizado como subproduto literário, e portanto, desmerecedor da reflexão séria do crítico brasileiro” (Silva, 1974: 1).

Muitos estudiosos acreditam que Vinícius conseguiu conquistar o equilíbrio entre a tradição e a invenção, e isso se dá pelas próprias características do compositor, que são perfiladas por um caráter lúdico e, por vezes, infantil de dizer o que quer dizer e até o que não quer dizer também. As suas muitas composições que tratam de bichinhos, da natureza e do ser humano, de forma aparentemente ingênua, acentuam a habilidade do poeta em lidar com as palavras, usando e abusando de diminutivos e de onomatopeias, para citar apenas dois exemplos. Justificam considerar que muitas de suas letras são tipicamente infantis e, por isso, o público infantil se identifica muito com os recursos estilísticos utilizados pelo poeta, principalmente as figuras de som ou de harmonia, tais como a repetição e a aliteração (“Lá vem o pato/ Pata qui, pata acolá/ Lá vem o pato/ Para ver o que é que há”); o pleonasma (“Pois eu também dei de sonhar/ Um sonho lindo de morrer”); a assonância (“Corujinha, corujinha/ Que peninha de você”); a paronomásia (“Nossa irmã, a mosca/ É feia e tosca/ Enquanto que o mosquito/ É mais bonito”); a onomatopeia (“A abelha mestra e as abelhinhas/ Estão todas prontinhas/ Para ir para a festa/ Num zune-que-zune”(…)).

Na década de oitenta, Vinícius compôs a coletânea “A Arca de Noé”, que surgiu a partir do livro homônimo que escreveu para seus filhos. O Poetinha tinha o sonho de gravar um álbum exclusivo para o público infantil desde a década de setenta. No entanto, seu sonho só foi realizado após sua morte, por intermédio de seus amigos e parceiros artísticos Toquinho, Fernando Faro e Rogério Duprat, que produziram o disco.

O Poeta-Diplomata compôs todas as músicas do álbum infantil e ainda escolheu os cantores que interpretariam as canções. O disco foi produzido pela gravadora Ariola. A partir desse disco, a Rede Globo de Televisão lançou o musical “Vinícius para Criança”, no mês de outubro de 1980. O musical trazia o nome do disco, “Arca de Noé”, fazendo assim uma homenagem dupla, às crianças e ao Poetinha, que havia falecido pouco antes do especial e do lançamento do álbum.

O Especial “Arca de Noé” foi estruturado de maneira simples, com muita alegria e descontração, características pertinentes ao aspecto infantil que o programa exigia. Uma criança de apenas seis anos de idade chamada Aretha, filha da cantora Vanusa, foi a apresentadora do especial. A dinâmica de apresentação demonstrada por Aretha, pela sua singela e agradável atuação, surpreendeu de tal modo os organizadores do especial que, no ano seguinte, a pequena grande estrela

foi convidada a apresentar a segunda edição do especial: “Arca de Noé II” (1981), que contou com a participação de intérpretes renomados, como Milton Nascimento e Chico Buarque de Holanda (A Arca de Noé), Fábio Júnior (A Porta), Alceu Valença (A Foca), Moraes Moreira (As Abelhas), Marina Lima (O Gato), Elis Regina (A Corujinha) entre outros artistas.

Um dos momentos mais marcantes do especial foi o final do programa. Segundo o site Memória Globo ([www.memoriaglobo.com](http://www.memoriaglobo.com)), o fechamento do especial foi assim apresentado:

Aretha despede-se do “Poetinha” e uma foto de Vinícius de Moraes aparece na tela, congelada. Ao fundo, ouve-se sua voz, declamando versos de Poética I: “De manhã escureço/ De dia tarde/ De tarde anoiteço/ De noite ardo/ À oeste, a morte/ Contra quem vivo/ Do sul cativo/ O oeste é meu norte./ Outros que contem/ Passo por passo:/ Eu morro ontem/ Nasço amanhã/ Ando onde há espaço: Meu tempo é quando”

O Especial “Vinícius para Criança” se constituiu num presente da Rede Globo à Biblioteca do Congresso norte-americano. O musical também ganhou o “Emmy de Ouro” na categoria popular *Arts* durante a nona edição do *Annual International Emmy Awards*. Esse prêmio é considerado o maior da televisão mundial e é concedido pela *National Academy of Television Arts and Sciences*. Outros prêmios que o Especial ganhou foram o “Prêmio Onda” (oferecido pela *Sociedad Española de Radifusión*, como melhor programa do ano), o *Iris Award* (concedido pela Associação de Produtores de Programas de Televisão dos Estados Unidos) e o “Prêmio de melhor musical” (concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA).

A sensibilidade de Vinícius em relação ao universo infantil é descrita por meio das recordações de sua filha Luciana de Moraes, no livreto: “Arca de Noé, poemas infantis” (MORAES, 1991: 5), que relembra os almoços musicais aos domingos, nos quais seu pai sempre se fazia presente. O momento mais importante era aquele em que o Poetinha pegava o violão e fazia o convite aos seus filhos: “Agora vamos brincar de Arca de Noé. Aí era a festa; cantávamos ‘A casa’, ‘O Pato’, ‘As abelhas’, ‘A Galinha d’Angola’ e todas as outras canções do universo infantil de meu Pai”, diz Luciana de Moraes.

O lado lúdico de Vinícius de Moraes era evidenciado até nas suas interpretações dos bichos, ao afinar ou engrossar a voz, grunindo, rosnando e até rugindo. É interessante saber que uma das maiores personalidades da música

popular brasileira conseguia, “mesmo sendo um péssimo ator”, na concepção de sua filha, fazia seus filhos chorarem ao cantarolar trechos de suas músicas infantis, tais como “São Francisco”, nas partes que dizia: “De pé descalço/ Tão pobrezinho”. O grande poeta trazia - e traz - da vida real a destreza de tocar o emotivo das pessoas e leva para a realidade delas, por intermédio de seus poemas e de suas canções, principalmente as infantis, tudo o que constitui o *corpus* deste trabalho.

## 2 A EXPRESSIVIDADE PELA ESTILÍSTICA: O ESTILO E O DISCURSO

Quando alguém usa termos que estão à disposição na língua tentando significar alguma coisa, está diante do que se convencionou chamar de discurso, aqui compreendido como afirmador de conexão entre dois conceitos, que se apresentam revestidos de forma linguística específica.

A palavra é algo que penetra na consciência, e a língua penetra no espírito pelo discurso. “A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas – o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos” (Pessoa, 1998: 262). Ao explorar o discurso, o espírito intenta evocar a essência da palavra, o que é um processo que se realiza fora da fala – pela associação que se faz na memória entre palavras que têm alguma coisa em comum – e na fala – pelo processo de dependência do encadeamento das palavras (relações sintagmáticas). Essa relação de sintagmatização da fala-discurso resulta em uma questão não resolvida, o que dá sentido à necessidade do argumento no ato discursivo.

Um ato discursivo pode ser direto, indireto, alusivo, ou até mesmo retificador, graças aos inúmeros recursos linguísticos e estilísticos, que permitem ao sujeito enunciador exercer um ato criativo, sedutor frente aos anseios do leitor.

Sabe-se que, de um ponto de vista linguístico e estilístico, é preciso ressaltar a importância do contexto para as significações possíveis, pois o contexto entra na construção do sentido dos enunciados. Todo enunciado, por mais breve ou complexo que seja, tem sempre necessidade de um co(n)texto. Assim como Adam (2008: 53), optamos por escrever “co(n)texto”

para dizer que a interpretação de enunciados isolados apoia-se tanto na (re)construção de enunciados à esquerda e/ ou à direita (co-texto) como na operação de contextualização, que consiste em imaginar uma situação de enunciação que torne possível o enunciado considerado. Essa (re) construção de um co(n)texto pertinente parte, economicamente, do mais diretamente acessível: o co-texto verbal e/ou o contexto situacional de interação. Se, em uma interação oral, pode haver concorrência entre co-texto e contexto da enunciação, na escrita, o co-texto é o dado mais imediatamente acessível. Se o co-texto está disponível e se ele se mostra suficiente, o interpretante não vai procurar em outro lugar.

O estudo da estilística não é novo. Desde Aristóteles fala-se de estilos, de tipos e de gêneros literários. Estudar por meio da estilística é buscar a revelação tanto do que o conteúdo textual traz nas entrelinhas quanto da sua significação.

Nesse sentido, entende-se que a estilística interage com a gramática. Sobre tal interação, Câmara (2004b: 24) diz:

Consiste em assinalar, ao lado de um sistema de fundo intelectual, um sistema de expressividade que nele se insinua e com ele funciona inelutavelmente. Assim, compreendida, é o complemento da exposição gramatical, desdobrando-se, como esta, no exame dos sons, das significações e das ordenanças formais (...). Abrangem-se, destarte, todos os valores expressivos que se acham em potencial numa língua e se podem realizar nas mais variadas circunstâncias da atividade linguística.

A estilística e o estilo andam de mãos dadas com o contexto e a situação, pois são estes que absorvem a atenção do leitor. Além disso, permitem perceber o teor sintático, semântico e morfológico da língua.

A estilística estuda a forma expressiva de representação da realidade. É preciso levar em conta que o escritor, ao elaborar um texto acaba criando outra realidade – a realidade artística, que não pode ser analisada como se o leitor estivesse diante do seu mundo real. Pode-se comprovar isso pelas palavras de Câmara (2004a: 110):

Estilística – disciplina linguística que estuda a expressão em seu sentido estrito de EXPRESSIVIDADE da linguagem isto é, a sua capacidade de emocionar e sugerir. Distingue-se, portanto, da gramática, que estuda as formas linguísticas na sua função de estabelecerem a compreensão linguística.

O escritor não trata de tudo; ele seleciona o que julga mais relevante e organiza à sua maneira (estilo) o texto, de modo a provocar certo impacto no leitor. Compreender o como, o quê e os efeitos desse impacto é papel da estilística. O estilo é, pois, imanente à língua, ou melhor, naquilo que ela tem de expressivo, nem sempre exclusividade do texto literário. Segundo Monteiro (1991: 250), “a função poética não se acha confinada aos textos poéticos, mas a todo discurso que se afasta da linguagem denotativa para obter efeitos expressivos”.

O ser humano possui uma forma peculiar de expressar-se dentro de uma determinada época, qualquer que seja o tipo de manifestação cultural. Diante disto pode-se afirmar que todo indivíduo tem seu estilo. Detentor dessa forma de manifestar os diversos afetos de sua alma ou de dizer algo, ele, por ser criativo, consegue manipular as possibilidades da linguagem, explorando conteúdos emotivos e intuitivos por meio de palavras. Pessoa (1993: 103) afirma:

Há duas expressões humanas de estado mental - a palavra e a voz. Não há palavras sem voz, mas há voz sem palavras – no grito, no riso, no trauteio – ou seja, o canto sem palavras. Diferem uma da outra estas duas formas de expressão em que a

palavra é, essencialmente, a expressão de um pensamento ou ideia, e a simples voz é a expressão de uma emoção.

É nesse contexto que a estilística ganha espaço para estudar os fenômenos linguísticos, oriundos da maneira pessoal que o indivíduo tem de lidar com seu código linguístico, seja ela descritiva, idealista ou estilística do discurso.

A estilística descritiva ou estilística linguística estuda os aspectos afetivos da língua, os quais estão a serviço do indivíduo de forma dinâmica. Em outras palavras, a estilística descritiva organiza os meios disponibilizados pela língua como forma de oportunizar ao usuário habilidade em explicitar sua emotividade no enunciado que deseja construir. Para cumprir tal função, a estilística linguística “procura parceria com todos os componentes linguísticos do texto, desde os fonemas, que constroem os morfemas e as palavras até os períodos e parágrafos que constroem a totalidade do texto” (Henriques, 2011a: 56).

A estilística linguística não se reduz a estudar aspectos afetivos somente de determinados tipos ou gêneros de texto. O que é importante considerar nesse sentido são as justificativas elucidativas que o especialista terá de manifestar em relação às análises que fizer do texto, objeto de seu estudo. Sobre essa questão Henriques (2011a: 60) afirma:

ESTILÍSTICA LINGUÍSTICA não é um território tão demarcado por um determinado tipo ou gênero de texto. E isso, no fundo, não deixa de ser uma coisa boa, pois o estilólogo tem à sua frente todas as opções que quiser – desde que justificáveis e elucidativas. Por isso, é possível compreender que ela se, desdobra em outras vertentes, sobretudo a chamada ESTILÍSTICA FUNCIONAL, que tem Roman Jakobson (1896-1982) como seu principal representante.

Por sua vez, a estilística idealista ou literária propõe-se resgatar o princípio da poética enfrentando os desafios existentes nas relações entre forma e conteúdo. Ela exerce uma espécie de crítica, que possui seus próprios métodos e princípios, só que bem mais sistemática do que a crítica em geral.

A estilística literária se preocupa em analisar a complexidade emotiva do autor e seus efeitos psicológicos no leitor. Para isso, examina quais os elementos constitutivos da obra, que estão relacionados ao imaginativo do autor. Para perscrutar os mistérios de criação do autor a estilística idealista interage com a estilística linguística, já que é esta quem cuida do aspecto afetivo manifestado na fala e na escrita, ou seja, “ela está impregnada do próprio prazer do autor ao criá-la e isso vai suscitar no leitor um prazer correspondente” (idem, p. 65).

O analista de texto, por intermédio da estilística literária, faz menção à visão de mundo escritor, analisa os traços literários da obra criando assim uma espécie de produto genético dela. A esse respeito Henriques (ibidem p. 68) ainda diz:

A ESTILÍSTICA LITERÁRIA desvincula-se da linguística e assume um aspecto quase genético, propondo-se a recuperar a gênese, a criação poética, convivendo desafiadoramente com as relações entre forma e conteúdo, materiais e estrutura.

Depois de discorrer sobre a estilística da língua (descritiva ou linguística), a estilística da fala (idealista ou literária), resta agora enfatizar a estilística do discurso ou da norma.

A Estilística do Discurso parte do pressuposto de que, se o falante pode desenvolver um saber elocutivo para ampliar sua competência para falar e, para tal, deve dominar o mínimo necessário de seu código linguístico a fim de ter mais condições de se comunicar melhor nesse código, não pode deixar de buscar a competência em falar sua língua em situações diversificadas ou em contextos determinados. Nesse sentido, irá se valer da Estilística do Discurso ou Estilística da Norma ou ainda da Estilística Funcional.

Não se pode esquecer que a norma está atrelada à individualidade expressiva do texto e este, por sua vez, é monitorado pelo contexto. Assim, fica mais fácil entender que estilo não é a mesma coisa que desvio da norma. Sobre isso enfatiza Henriques (ibidem, p. 78):

Pensemos então na perspectiva de uma análise estilística que leve em conta o saber expressivo. Podemos chamá-la ESTILÍSTICA DA NORMA, ou seja, como a estilística da “ponte” entre *langue* e *parole*, entre a ESTILÍSTICA DESCRITIVA e a ESTILÍSTICA IDEALISTA. Sua posição mais aproximada à língua ou mais aproximada à fala pode ser uma opção do estilólogo, que se permite recorrer aos dados biográficos, aos fatos sociais e históricos, à camada fônica, aos valores semânticos, ao tipo de estrutura sintática, aos elementos da retórica, às funções predominantes da linguagem e a tudo o mais que lhe pareça pertinente para tornar sua análise estilística profícua para seu leitor. A ESTILÍSTICA DA NORMA, entretanto, não é para nós a ESTILÍSTICA DO DESVIO.

O estilo e a estilística desempenham um papel importante no processo de comunicação, pois o ser humano é capaz de exercer sua criatividade por intermédio das linguagens porque é agente de leitura. Está constantemente realizando leituras sobre o que está a sua volta. E, porque lê, interage com o outro descobrindo assim outros estilos ou formas próprias de dizer.

Sabe-se que não se pode dissociar a percepção que se tem de estilo - e por isto de seu estudo, a estilística. Quando se lê, interage-se e, por conseguinte, surge entendimento tanto dos textos em relação a seus códigos quanto dos códigos do leitor em relação aos textos.

Bechara (2010: 615) declara que a estilística é a parte dos estudos da linguagem que se preocupa com o estilo. Este se constitui no conjunto de “processos que fazem da língua representativa um meio de exteriorização psíquica e apelo”. Segundo Câmara (apud Bechara, idem):

O Estilo, que é a solução para se fazer a língua da representação intelectual servir às funções não intelectivas da manifestação psíquica e do apelo, é naturalmente levado a “deformar” os fatos gramaticais quando por eles aquelas funções não poderiam figurar.

Dessa forma, fica mais fácil perceber a relação entre estilística e gramática. Enquanto esta estuda a língua intelectual, aquela estuda a língua emotiva. Ou seja, não são antagônicas, mas se complementam quando buscam compreender a maneira como o indivíduo utiliza os elementos linguísticos para efetivar sua comunicação evidenciando diversas tendências de expressividade. Henriques (2011b: xv) diz que “nenhum assunto é uma ilha”. Afinal, se nossa visão de mundo e o estudo que fazemos sobre as linguagens vão elencar os conectivos significadores ou ressignificadores da comunicação, pode-se concordar com sua afirmação de que “a significação está na gramática e na vida. Está na gramática da vida”.

Três modalidades linguísticas correspondem aos objetivos do falante ou do usuário da língua: a linguagem intelectual, a linguagem afetiva e a estética. Como explica Azeredo (2010: 4), estas duas últimas são traços estilísticos que dão relevância à expressividade do falante.

Vale recordar ainda a contribuição de Bechara (2010: 617) quando ele deixa claro que estilo é diferente de traço estilístico. O estilo está voltado para o perfil emotivo do autor, que tem sua particularidade em dizer; o traço estilístico se reporta à particularidade linguística utilizada por ele (não exclusivo dele), que cumpre um papel estético intencional. O que acontece é um diálogo entre a emoção do escritor e o seu apelo em dizer (estilo) e as particularidades do sistema expressivo para eficácia estética (traço estilístico) que ele elege para atingir seu objetivo em comunicar.

Azeredo (ibidem, 483) ajuda a aprimorar o entendimento sobre traços estilísticos dizendo que são formas de organização da matéria verbal que realçam os valores afetivos e estéticos, por meio de recursos fônicos, arranjos sintáticos, modulações rítmicas, criações mórficas, combinações insólitas, paralelismos, notações gráficas etc.

## **2.1 Expressividade, Organização Textual, Gênero Textual e Discursivo**

A linguagem sempre provocou especulações diversas entre leigos e estudiosos do assunto, tanto no plano superficial quanto nos mais profundos. Todavia, os estudiosos dessa linha estão de acordo quando dizem que a linguagem é uma área híbrida, heterogênea ou multidisciplinar, devido à pluralidade expressiva do usuário – especialmente a linguagem escrita, pois é ela que exerce um papel fundamental na construção e reconstrução de sentidos por ser intralinguística e extralinguística.

Henriques (2011a: 2) diz que o estudo da expressividade é intralinguística e extralinguística, e o caminho para fazer essa conexão é considerar que a linguagem constitui um sistema que integra os conhecimentos de mundo e da sociedade, os quais são compartilhados por seus usuários. São as formações discursivas que determinam o que pode e deve ser dito. Para tanto, não basta a natureza somente das palavras usadas, mas também das construções, nas quais essas palavras se combinam.

Não é tarefa fácil conceituar ou compreender as diversas especificações existentes ou terminologias que surgem envolvendo discurso, texto e gênero, tais como: gênero de discurso, gênero de textos, tipos de textos, tipos de discurso etc. Há muitas denominações, porém é importante considerar que existe um entrelaçamento entre as palavras enunciado, texto, comunicação e discurso. Assim, fica mais inteligível o significado de cada uma. A respeito disso, Henriques (idem, p. 8) mostra a definição de Greimas, para quem “discurso é o objeto do saber visado pela linguística discursiva, sinônimo de texto”, e conclui que “gênero discursivo também é sinônimo de gênero textual”. No entanto, se for possível compreender que os gêneros do discurso se manifestam sob a forma de textos pode-se afirmar também que se está diante de duas situações interdependentes, porém diferentes.

Os gêneros textuais estão relacionados aos aspectos linguísticos, no que se refere a sua caracterização, enquanto que os gêneros discursivos voltam-se para a busca do conhecimento, de como os enunciados são produzidos sob um contexto sócio-histórico, com o intuito de chegar a uma significação de todos os elementos que constituem o enunciado, tais como a temática, o estilo e a forma que compõem o texto.

A verdade é que o ser humano possui uma subjetividade ilimitada e, portanto, a diversidade de seus discursos é infinita, sendo também evidenciada por sua expressividade, que por sua vez é plural. Como bem explica Matos & Medeiros & Travassos, 2001: 9):

Palavras cantadas e recitadas, frequentemente em aliança com movimentos expressivos do corpo, também comparecem na longa tradição de estudos de mito e do ritual desenvolvida pela Antropologia, embora, esta tenha se mostrado, às vezes, mais preocupada com o entendimento de processos e grupos sociais envolvidos do que com a análise das formas expressivas.

A concepção de gênero textual, tipologia textual e gênero discursivo da autora deste trabalho é a mesma de Henriques (2011b, passim 7-15), que reconhece que o termo gênero deve estar “sempre acompanhado de um adjetivo, falando em gênero discursivo e em gênero textual”. No entanto, é importante revisitar aqui o significado de discurso.

Se considerarmos o discurso como o próprio posicionamento do enunciador, fica mais fácil analisar que a formação discursiva implica a construção de uma forma específica de enunciar, a qual é estruturada para um determinado espaço significativo, com a finalidade de efetivar a força elocucionária presente no enunciado. Maingueneau (2008: 15) diz que “entenderemos por ‘discurso’ um dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas”. Este autor articula, algumas hipóteses, que ajudam no entendimento de discurso, enfatizando o caráter constitutivo da relação interdiscursiva, que acontece por meio de um troca entre os interlocutores das condições de possibilidades de significação. A restrição dos planos discursivos é uma dessas possibilidades, ou seja, restringir “tanto o vocabulário quanto os temas tratados, a intertextualidade ou as instâncias de enunciação” se constitui em competências discursivas, que por sua vez, se constituem em “prática discursiva” ou “prática intersemiótica”, pois abrangem outros planos semióticos, como por exemplo,

o musical, o pictórico etc. (idem, p. 22). A partir disso, compreende-se melhor o termo “gênero discursivo”.

Pode-se afirmar que o discurso está para o gênero assim como o texto está para os tipos. Essa interpretação advém da maneira como Henriques (2011a: 12) explica “organização textual” começando pelo termo “texto”:

Todo texto tem um enunciador, que se coloca numa situação de comunicação com um interlocutor mediante uma espécie de troca de significados. Nesse cenário costumam ser levados em conta os traços físicos desses participantes, as informações sobre seus perfis sociais, profissionais, etários psicológicos, as possibilidades de sua interação *in presentia* ou *in absentia* mediante um objeto em papel, em tela, painéis.

Esse autor entende o texto como constituído por três componentes: estrutura, situação e tipo. O primeiro componente é a evidência da forma que o enunciador escolheu para manifestar o enunciado: descrever, narrar, argumentar, expor ou citar.

## **2.2 Gênero “Letra de Canção”: possibilidades de ampliação da expressividade linguística**

A linguagem deve ser vista como forma de interação entre sujeitos sociais, isto é, de sujeitos dinâmicos que visam concretizar uma atividade sociocomunicativa. Por isso, é viável afirmar que, ao falar de gramática do texto não se pode deixar de ter como referência uma concepção sociointeracional de linguagem. Nesse sentido, o produtor de texto tem de articular um “projeto de dizer” e o leitor ou ouvinte, por sua vez, um olhar voltado para o contexto de forma macro e reconhecer os elementos, as sinalizações que o texto lhe oferece para compreensão do discurso.

Entende-se texto como estrutura ou manifestação concreta do discurso. Sem dúvida nenhuma esta manifestação linguística pode consistir em uma só palavra, uma sequência de palavras, ou até uma única frase. Todavia, vale enfatizar que, geralmente, trata-se de sequências maiores que a frase. E esta, por sua vez, deve ser considerada como sentença gramatical que gera o enunciado, manifestação concreta de uma frase em situação de interlocução.

Haja vista a estreita relação entre os processos onomasiológico e semasiológico, verifica-se que a palavra, a frase e o enunciado são alicerces para a que o discurso seja evidenciado. Assim, é importante perceber que todo tipo de organização e gênero textual tem sempre uma missão de “dizer algo” e cabe ao

leitor buscar compreender a força ilocucionária presente no enunciado. Por exemplo, a letra de canção, altamente relevante tanto do ponto de vista discursivo quanto do ponto de vista estrutural; ao falar de letra da Música Popular Brasileira Silva (1974: 1) afirma:

que a letra poética da MPB não é coisa irrelevante e desacreditada do ponto de vista de criação literária, demonstra a atenção que já começa a merecer, através de entrevistas e artigos, de importantes críticos e estudiosos da literatura, como Afrânio Coutinho, Affonso Romano de Sant'Anna, Augusto de Campos, Silviano Santiago, e outros.

O gênero textual soneto apresentado abaixo é um poema musicado em 1963 por Paulo Molin (segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira). Nele se evidencia a perspicácia do poeta em organizar em uma só estrutura textual a argumentação (pela maneira que fundamenta a dimensão de seu pensamento), a narração (manifestada pela mutabilidade temporal e pela sequência da apresentação dos fatos, ou seja, das ações do eu lírico no segundo quarteto e no primeiro terceto) e a descrição (pela predominância de expressões que tentam caracterizar o tipo de ato que o eu lírico pratica e o como pratica: “com tal zelo” (...) “e rir meu riso” (...) “a morte, angústia de quem vive” (...) “que não seja imortal”.

De tudo, ao meu amor serei atento  
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto  
Que mesmo em face do maior encanto  
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento  
E em seu louvor hei de espalhar meu canto  
E rir meu riso e derramar meu pranto  
Ao seu pesar ou ao seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure  
Quem sabe a morte, angústia de quem vive  
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):  
Que não seja imortal, posto que é chama  
Mas que seja infinito enquanto dure.

(Moraes, 2003a: 16).

Com o gênero “letra de canção”, esse processo não é diferente. O ato ilocucionário pode ser evocado por meio da estrutura gramatical em que se assenta o enunciado, que é passível da criatividade do locutor, que de posse de recursos linguísticos diferenciados, além de outros fatores contextuais consegue efetivar seu objetivo em comunicar. Percebe-se também que este gênero pode trazer em seu

bojo a poesia pura, que mesmo sendo um gênero à parte, por ser recitada e não cantada, empresta toda uma carga estilística para o gênero letra de canção, pois sabe-se que “a música e a poesia nasceram juntas e permaneceram inseparáveis por muito tempo. Ainda hoje se observa o scretismo sono-vocal nas sociedades primitivas, isto é, música e poesia encaradas como uma única manifestação artística” (Silva,1974: 5).

A poesia do Poetinha expressa muito bem esta afirmativa, haja vista que muitos intérpretes percebendo nele uma riqueza em dizer o que que queria dizer – ou até o que não queria dizer – musicaram várias de suas produções poéticas: “Pensem nas crianças/Mudas telepáticas/ Pensem nas meninas/ Cegas inexatas/ Pensem nas mulheres/ Rotas alteradas/ Pensem nas feridas/ Como rosas cálidas”. (Moraes, 2003a: 38). “Ora, poesia é estrutura significativa e não estrutura linguística. Não é a linguagem disposta em enunciados que gera a significação, mas é ao contrário, a estrutura significativa que gera o discurso significativo” (Silva,1974: 9).

Esse poema foi musicado por Gerson Conrad para a Banda Secos e Molhados na década de setenta, especificamente no ano 1973, pela gravadora Continental. Em seguida outros artistas a regravaram, como Ney Matogrosso (que era o cantor de Secos e Molhados). O poema musicado fala da tragédia ocorrida em Hiroshima, quando os Estados Unidos lançaram uma bomba atômica contra o Japão. “O título já enuncia a poeticidade do texto. Rosa é beleza, encantamento, criação, construção. Hiroshima, ao contrário é guerra, destruição” (Dantas, 1988: 102). A beleza discursiva do poema é evidenciada pela eficiência que Vinícius teve em denunciar os horrores da guerra e suas consequências na vida cotidiana das pessoas, mesmo com o passar do tempo. Os adjetivos selecionados por Vinícius, “Mudas telepáticas/ Estúpida e inválida”, têm a força de impactar o emocional do ouvinte ou do leitor levando-o a lembrar com tristeza e indignação o fato ocorrido.

O caráter lúdico e ingênuo expresso intencionalmente em grande parte das músicas de Vinícius de Moraes caracteriza bem o que aqui é chamado de letras de canções infantis. É possível entender, nesse sentido, a existência dos gêneros letra de canção (que se desdobra em gênero letra de canção infantil) e poesia (que se desdobra em gênero poesia infantil, juvenil e ainda em outros subgêneros, como crônica, conto, soneto etc.).

Sobre a relação entre poesia e canção, Silva (1974:6) diz:

O reencontro da música e poesia que se observa hoje através da Música Popular é grandemente vantajoso para a poesia. Dissociada da música e confinada ao silêncio do livro, a poesia perdeu muito de seu poder comunicativo e deixou de desempenhar seu papel na sociedade moderna. Desse modo, o reencontro de música e poesia é um importante reforço comunicativo para a poesia.

Pereira (1999: 144) fala do gênero infantil de maneira clara e abrangente:

Tratando-se da criança, cremos que a boa literatura tem de acompanhar seu crescimento. Ao dominar a palavra escrita, irá acostumando-se com ela, explorando-lhe as possibilidades, desvendando os seus mistérios, tendo prazer no seu convívio. A manipulação linguística adequada dos que instrumentam o *Corpus* da Literatura Infantil como criadores do material a ser utilizado determina toda a incorporação do texto ao *modus vivendi* do leitor.

Sabe-se que o gênero infantil tem sua peculiaridade pelo fato de promover um contexto, no qual a criança tem oportunidade de interagir com o mundo a sua volta, por meio de questionamentos e pelas construções cognitivas que faz com ajuda de recursos linguísticos e expressivos no texto. Todavia, adotaram-se, como critério técnico para ratificar o teor infantil, ou para especificar o gênero letra de canção infantil, as músicas que foram gravadas especificamente para o público infantil, ou álbuns que surgiram a partir de especiais infantis na televisão, como é o caso dos discos: “Arca de Noé I e II”, “Chico e Vinícius para crianças”, além de outras músicas que o Poetinha fez com outros poetas, que também gravaram para o público infantil: “Toquinho no Mundo da Criança”.

Sabe-se que “dizer algo” não é uma atividade tão simples por parte do locutor, pois, este deve ter competência linguística necessária para atingir seu objetivo fundamental. Para tanto, cabe-lhe a tarefa desafiadora de assegurar ao seu interlocutor condições suficientes para reconhecer a intenção textual. Ou seja, o locutor precisa realizar atividades linguístico-cognitivas, que são a formulação adequada de seu enunciado visando garantir a compreensão e ainda estimular, facilitar ou conquistar a aceitação de seu interlocutor por intermédio de exemplificações, metáforas, paráfrases, ênfases e outros recursos estilísticos.

O compositor de letra de canção é um locutor que possui, além de um estilo peculiar, uma atividade interacional pautada em três estratégias básicas: a conversação, a negociação e o diálogo. Assim, o processo de comunicação se efetivará de forma eficaz por meio desse jogo social em que não há previsibilidade de tática ou uma técnica única.

As letras de canções, por meio de seu discurso implícito ou explícito podem traduzir-se em denúncia, pedido, sugestão, informação ou qualquer outra “intenção de dizer”, que é o caso da Música Popular Brasileira. Sobre isso afirma Perrone (1988: 166):

O reconhecimento da importância literária da MPB se iniciou com Augusto de Campos, que declarou que ‘os compêndios literários’ teriam que levar em consideração a discografia para entenderem melhor a poesia brasileira depois de 1967. Nossa investigação sobre os repertórios musicais sustenta a relevância desta posição. Em vista da riqueza do lirismo musical que aqui examinamos, podemos afirmar com renovada convicção e com ampliada perspectiva, que as gravações musicais representam uma fonte por excelência para grande parte da poesia brasileira contemporânea, a qual é melhor analisada em seu verdadeiro ambiente musical.

Algumas letras constituem verdadeiras conversações com possibilidades de eficazes diálogos com o interlocutor. É neste sentido que se torna um espaço para a ampliação da expressividade linguística: “Ê! tem jangada no mar/ Ê, iê, iê! Hoje tem arrastão/ Ê! Todo mundo pescar/ Chega de sombra,/ João J'ouviu!/ Olha o arrastão entrando no mar sem fim/ É, meu irmão, me (...)” (“Arrastão”, Vinícius de Moraes e Edu Lobo. Irmãos Vitale S/A. Álbum: “Vinícius: poesia e canção ao vivo”, vol. 1, 1966). A ênfase vocálica dada pelo poeta é uma marca de oralidade, que remete a uma espécie de chamamento da atenção do leitor pelo enunciador para as informações que se processam logo a seguir estabelecendo assim um diálogo entre os interlocutores. A força expressiva atinge uma dimensão vertical e horizontal ao mesmo tempo. Vertical na medida em que o enunciador tende a falar para si mesmo, como se fosse uma expressão de euforia motivacional, alegria por viver a experiência de ir ao mar, e horizontal na forma de convidar a todos que o ouvem a ter a mesma experiência. “Ao se musicar um poema, a música pode se integrar a ele como uma moldura sobre uma tela” (Bugalho in Matos & Medeiros & Travassos, 2001: 299).

Concordamos com Simões (2007: 8) quando diz que a escola não pode se desviar de seu compromisso com o ensino da língua padrão atendo-se à ideia de que “aceitar a fala original é respeitar o sujeito falante.” Deve-se considerar, sim, as variedades linguísticas, mas o verdadeiro respeito para com este sujeito é proporcionar-lhe condições de acesso ao conhecimento necessário de seu código linguístico, para que possa ter competência de expressar-se com liberdade e responsabilidade e, ainda, exercer sua criticidade perante o que está sendo dito à sua volta. A autora em questão afirma (idem p. 22) que as letras de canções:

(...) podem ser consideradas excelente *corpus* a ser explorado nas aulas que têm o registro escrito da língua como meta, contemplando os reflexos do que se diz no que se escreve, com vistas a formar usuários linguisticamente versáteis.

É notório que o ser humano, principalmente a criança, consegue ser mais expressivo quando em contato com a música, porque ela é motivada pelo lúdico, que traz alegria e vontade de pronunciar bem a letra e compreender o que se está cantando: “Como é que pode, a gente ser menino/ Ter sua coragem, traçar seu destino/ Sem pular o muro, trepar no coqueiro/ Ir no quarto escuro, mãe/ Me mete medo, mãe/ Me mete medo, mãe/ Me (...)” (“Sem Medo”, Álbum “Vinícius e Toquinho”, 1974, Tonga Editora Musical). Nesse contexto, a criança, facilmente se identificará com a canção, pois esta traz em seu bojo situações corriqueiras da realidade infantil, uma vez que toda criança precisa brincar, correr, cair, se machucar, pular o muro, subir em árvore, ou seja, ter experiências naturais, que a façam passar por sua formação como pessoa. É o que está na essência da letra dessa música.

De acordo com O Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (1998, vol. 3, p.45):

A música é a linguagem que se traduz em formas sonoras capazes de expressar e comunicar sensações, sentimentos e pensamentos, por meio de organização e relacionamento expressivo entre o som e o silêncio (...) a integração entre os aspectos sensíveis, afetivos, estéticos e cognitivos, assim como a promoção de interação e comunicação social, conferem caráter significativo à linguagem musical.

O estudo estilístico feito a partir de letras de canções possibilita aprender e a compreender a língua padrão por meio da gramática descritiva. Isso significa ter como objetivo formar falantes capazes de utilizar a língua adequadamente a cada situação do ato de comunicar. A música é uma ferramenta poderosa no desenvolvimento da expressividade contextualizada porque possibilita o estudo em diversos campos da língua: o morfológico, o sintático, o semântico e os estilísticos, o que pode ser visto, por exemplo, na música “A foca”, letra de Vinícius de Moraes.

Quer ver a foca  
Ficar feliz?  
É pôr uma bola  
No seu nariz

Quer ver a foca  
Bater palminha?  
É dar a ela  
Uma sardinha

Quer ver a foca  
 Comprar uma briga?  
 É espetar ela  
 Bem na barriga

Lá vai a foca  
 Toda arrumada  
 Dançar no circo  
 Pra garotada

Lá vai a foca  
 Subindo a escada  
 Depois descendo  
 Desengonçada

Quanto trabalha  
 A coitadinha  
 Pra garantir  
 Sua sardinha

São evidentes os contornos icônicos e os recursos expressivos presentes nesse texto musical. A partir dele, o usuário poderá aprimorar seu conhecimento sobre a língua.

A música em questão, pertencente ao gênero letra de canção infantil, possui elementos contextuais suficientes para se afirmar que a força elocucionária suscita um discurso que denuncia uma problemática social: a vida sofrida do trabalhador menos favorecido, que luta arduamente por sua sobrevivência. Levando em consideração essa carga semântica que o texto evoca (por meio da análise do discurso), pode-se afirmar que em cada quarteto do poema é possível perceber estas marcas contextuais: No primeiro, o signo “bola” remete à ideia de ferramenta do trabalhador, que se realiza em ter oportunidade de fazer o que sabe fazer; no segundo, o signo “sardinha” corresponde ao objetivo de seu trabalho, seu alimento, seu sustento; no terceiro, a estrutura sintática dos três últimos versos evoca o sentido de angústia que o trabalhador sofre por não ter o suficiente para sua dignidade, a sua condição é de explorado: “comprar uma briga/ é espetar ela/ bem na barriga”. Há toda uma sequência situacional em cada estrofe e, na última, a ênfase é dada na intenção do locutor de concretizar sua denúncia: “Quanto trabalha/ A coitadinha/ Pra garantir/ Sua sardinha”.

Azeredo (2010: 80) sintetiza bem a possibilidade de o leitor/ouvinte buscar significados pelos contextos oriundos da estrutura frásica e da seleção lexical feita pelo locutor. Ele diz que o que importa de fato é a “criatividade expressa na atividade discursiva que resulta nos textos novos, nos textos possíveis”. É dessa forma que o indivíduo evidencia sua eficiência em estabelecer conexão entre sua visão de

mundo e o objeto de conhecimento que pretende dominar, para aumentar seu potencial cultural pelo poder da palavra.

Fonoestilisticamente, pode-se analisar o poema musical pela ênfase dada pelo locutor aos vocábulos expressivos: “feliz/nariz”, “palminha/sardinha”, “arrumada/garotada”, “escada/desengonçada”, “coitadinha/sardinha”, que se constituem em eco. Bechara (2010: 75) traduz este recurso expressivo da seguinte forma: “Eco é a repetição, com pequeno intervalo de palavras que terminam de modo idêntico”. O poeta consegue dar musicalidade infantil ao poema por meio deste mecanismo, devido aos diminutivos; mas, além disso, o aspecto fonológico que se instaura no eco dá uma ideia de que todos os vocábulos possuem sufixos. Porém, a palavra “sardinha” foge dessa sequência morfológica por ser uma unidade lexical com propriedade semântica e fonológica, embora não apresente um morfema derivacional.

Entende-se que há de se “desnudar” a língua pelo viés do aspecto funcionalista descritivo primando por uma qualidade textual não só atribuída a este ou àquele texto, mas identificando-a em quaisquer textos ditos coloquiais ou mesmo formais. Conforme comenta Pereira (1999: 146):

A gramática de uma língua concretiza-se funcional e esteticamente através de textos com tendências e tipos os mais diversos em se tratando de linguagem. A qualidade e a excelência do material linguístico não passam pelo critério só do popular, do erudito, do fácil, do difícil, do inovador ou do tradicional. Podemos - e devemos - ser vários em um.

Outra possibilidade de exploração da gramática funcional, que é bastante perceptível na música de Vinícius é a marca de oralidade presente no aspecto sintático: “Quer ver a foca”; “É espetar ela”; “Pra garotada”, “pra garantir”. É propício se trabalhar língua falada e língua escrita e, ainda, a pertinência ou adequação do uso de marcas de oralidade neste gênero textual. Ou seja, o gênero letra de música “permite” ao locutor se valer de marcas de oralidade para concretizar seu ato comunicativo, pois neste caso o enunciador se utiliza da conversação informal (que mais se aproxima da linguagem infantil) com seu interlocutor, que por sua vez deve contribuir por meio de seu conhecimento de mundo para que haja um diálogo entre as partes.

## 2.3 Expressividade e Estilística: Fônica, Léxica, Sintática e Enunciativa

É sabido que a expressividade está relacionada à competência do autor em exprimir bem o que pretende dizer por meio da linguagem. A estilística não irá estudar somente uma parte dessa linguagem, mas essa linguagem como um todo.

Sobre isso Pereira (1999: 145) fala com propriedade:

A palavra, considerada em diferentes níveis: fônico, mórfico, sintático e semântico numa abordagem linguística plena, será devidamente apreciada, mesmo que inconscientemente, porque possibilitará momentos de divertimento, aliados à sensibilidade. O texto, com tal tratamento, sem dúvida "pegará pelo pé" o leitor mais resistente, envolvendo-o e conquistando-o definitivamente para a nobre causa de manter viva a Língua Portuguesa nos seus variados desdobramentos e alternativas, sem teorias ou conceitos, apenas por meio de leitura atraente, passando, de maneira subliminar, um conhecimento que, às vezes, não é internalizada na escola.

À estilística não cabe a função de se ater somente à linguagem afetiva, desprezando a linguagem intelectual, mas de buscar a cumplicidade existente entre as duas e perceber como dialogam entre si. Por isso, ela se desdobra em estilística fônica, sintática, léxica e semântica.

### 2.3.1 Estilística Fônica

Retoma-se então o conceito de estilo significando-o como escolha linguística de cada usuário. Assim sendo é importante frisar que cada usuário da língua precisa saber e ter alternativas de escolha, além disso, deve escolher bem para conseguir atingir seu objetivo.

Bakhtin, citado por Henriques (2011a: 29), diz que “a emoção, o juízo de valor, a expressão são coisas alheias à palavra dentro da língua”, e, surgem por meio da forma como são utilizadas ativamente no enunciado.

No universo fonológico essa dinamicidade de escolhas feitas pelo usuário da língua se dá pelos efeitos semânticos obtidos por intermédio dos valores que os fonemas de um código possuem: “Não confunda crocodilo com cocô de grilo” (jargão popular); ou seja, os jogos de palavras, os trocadilhos, o fazer poético constituem material de estudo do comportamento do indivíduo falante.

Henriques (ibidem, p. 95) enfatiza que “os valores estilísticos podem ter uma natureza sonora e se expressam tanto no âmbito das palavras quanto no dos enunciados”. Somam-se à efetivação fonética, ao ritmo, à intensidade, à entonação

e à prosódia. “A fonética descritiva, aproximando-se das ciências físicas e biológicas, interessa-se pelos efeitos acústicos elementares que a nossa audição apreende como unidades sônicas, produzidos pela articulação dos órgãos fonadores” (Henriques, 2007: 6).

O valor expressivo dos sons é o campo de estudo da estilística fônica, que auxilia o usuário, dando-lhe condições de descrever as possibilidades de manifestar a sonoridade da língua com criatividade, conforme pode ser visto no trecho da canção “Aquarela”:

Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo  
 E com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo  
 Corro o lápis em torno da mão e me dou uma luva  
 E se faço chover com dois riscos tenho um guarda-chuva  
 Se um pinguinho de tinta cai num pedacinho azul do papel  
 Num instante imagino uma linda gaivota a voar no céu

No primeiro verso a assonância é manifestada pela repetição do fonema vocálico /é/ nas sílabas tônicas, pela escolha lexical de “qualquer” e “amarelo”, além do que, a palavra “desenho” embora tenha som nasal /ẽ/ entre os dois sons vocálicos abertos, funciona como uma ponte, ou uma passagem rápida – produzida pela própria musicalidade rítmica – ou seja, o som nasal, pela velocidade com que é cantado, acaba disfarçando a nasalização aproximando-se mais do som aberto. Já no segundo verso, a mutabilidade sonora entre os sons /ê/ e /é/ nas palavras “seis”, “retas”, “fazer” e “castelo” cria um efeito expressivo de ludicidade, por meio do jogo de palavras que lembra a limitação que a criança pequena tem no seu aspecto motor ao tentar desenhar. esse tom de brincadeira é retomado no quinto verso pela assonância do som vocálico /i/.

No segundo verso, a aliteração provocada pela repetição do som consonantal /s/ em “cinco”, “seis”, “retas”, “fácil”, “castelo” cria um efeito expressivo afetivo do autor, o que reitera o aspecto lúdico, também produzido pela assonância.

### 2.3.2 Estilística Sintática

A Estilística sintática possui o papel de explicar o valor expressivo das construções. Enquanto a Estilística léxica analisa os efeitos causados pela palavra, a Estilística sintática analisa os efeitos causados pela relação das palavras numa frase. “Se o texto é a unidade maior de funcionamento da língua, não custa nada

repetir que uma frase não é um aglomerado de palavras e que um texto não é um aglomerado de frases (Henriques, 2011a: 113).

Estudar a língua pelo viés da sintaxe é buscar compreender as formas adequadas e eficazes que ajudam a reconhecer os elementos de composição, eleitos pelo autor de um texto quando de sua construção enunciativa. “A sintaxe em duas parceiras especiais. Uma é a semântica (...) outra é a estilística” (Henriques, 2009b: 19)

Em seu livro *Estilística e Discurso* (2011a: 105), Henriques diz que à Estilística sintática interessa o tamanho da frase e sua “arrumação”. No bojo das frases existe o reflexo dos objetivos do autor, o que implica efeitos interessantes na forma como as palavras estão organizadas, quer seja na “combinação dos sintagmas, quer na disposição dos termos e nas escolhas morfossintáticas”.

Sabe-se que uma frase só é adequada quando faz sentido para o interlocutor. Por isso, as escolhas lexicais do autor precisam sintaticamente dizer sua intenção. Neste sentido, é apropriado afirmar que a estilística sintática precisa da morfologia, da própria sintaxe e da semântica para se fazer valer como tal.

Vejamos no poema “Rosário” (Moraes, 2003a: 20) alguns casos de estilística sintática:

(...)  
 Deixava...mesmo no mar  
 Onde se fazia em água  
 Onde de um peixe que era  
 Em mil se multiplicava  
 (...)  
 Lembro que longe, nos longes  
 Um gramofone tocava  
 Lembro dos seus anos vinte  
 Junto aos meus quinze deitados  
 Sob a luz verde da lua.  
 (...)  
 A negra visão escrava  
 Daquele feixe de águas  
 Que sabia ela guardava  
 No fundo das coxas frias!  
 (...).

Na primeira parte do poema há a omissão intencional de um termo da oração: “Onde de um peixe que era/ Em mil se multiplicava”. Aqui é um caso específico de zeugma da unidade lexical “peixes”, pois a omissão é de uma palavra já empregada antes, sob forma gramatical diferente. A zeugma também pode ser identificada na segunda parte do poema com a palavra “anos”, nos versos: “Lembro dos seus anos vinte/ Junto aos meus quinze deitados”. Pode-se perceber ainda um

caso de inversão simples: ao invés de “vinte anos” o autor escolhe a anástrofe: “seus anos vinte”, o que dá um efeito expressivo de época, tanto em relação à idade de alguém, quanto de uma época que já passou e que provoca saudade.

Na última parte (apresentada) do poema há um caso de elipse no verso: “que sabia ela guardava” o efeito expressivo rítmico e ainda estético causado pela omissão da conjunção “que”. A análise das relações aqui presente não é apenas sintática, mas semântica, pois o verso sugere uma possível omissão do pronome “ela” antes verbo “sabia”, o que redundaria na interpretação sobre quem sabia: o enunciador ou a escrava? Ou seja, quando a pretensão do enunciador é de dar um efeito expressivo à linguagem na suas formas de organização das sequências de unidades lexicais, ele se vale da estilística sintática. De acordo com Henriques (2009 a: 65) “essa combinação é o que se chama de “relacionamento sintático”, pois a análise sintática, é em resumo, a análise das relações.

### 2.3.3 Estilística Léxica

É comum ouvir o conceito de léxico como o conjunto de palavras de uma língua. Estudar o léxico significa buscar conhecer melhor e, com profundidade as características e propriedade de cada palavra levando em consideração o hoje e o ontem.

O léxico é um recurso de fundamental importância para haver harmonia linguística sob o prisma semântico, gramatical, textual e estilístico:

Os aspectos expressivos/impressivos das palavras têm ligações com os valores semânticos, morfossintáticos e contextuais em que elas atuam. Os estudos de estilística lexical contribuem para desfazer a ideia errônea de que apenas aos escritores é dada a permissão de fazer experimentações linguísticas. (Henriques, 2011a: 104).

A língua se constitui num sistema que permite a classificação de coisas, as quais previamente selecionadas configuram a expressividade individual do usuário da língua. Basílio (2009: 9) afirma que o léxico é uma espécie de banco de dados, que traz informações pré-classificadas a serviço dos usuários para a construção de seus enunciados. Todavia, não é um sistema fechado. É dinâmico e se expande de acordo com a necessidade de novas construções enunciativas. Dessa forma, não é apenas um conjunto de palavras, mas “processos de formação de palavras, que

permitem a formação de novas unidades no léxico como um todo e também aquisição de palavras novas por parte do falante”.

A variabilidade da língua no seu uso tem causado intensas discussões entre linguistas, gramáticos, filólogos, lexicólogos, lexicógrafos, professores e especialistas da língua materna quanto à postura que o cidadão falante deve ter frente aos aspectos da sua língua escrita e falada. Não têm sido poucas as confusões que se tem visto e ouvido no contexto nacional e internacional em relação ao preconceito linguístico, ao estudo da língua materna. No entanto, mais do que discutir sobre o que falar, como falar, onde falar é compreender o porquê se fala o que se fala naquele dado momento da fala.

A estilística léxica ou morfoestilística ajuda o usuário da língua a compreender as palavras que são utilizadas por ele e pela sociedade sob o ponto de vista de suas relações com a gramática e com a vida. Por isso é que Henriques (2009a: 46) diz que “não se deve entender o léxico apenas como uma lista de palavras que está contida num dicionário” e ainda complementa dizendo que se deve considerar também as relações entre o léxico e o estilo, haja vista que a língua oportuniza ao usuário, escolarizado ou não, condições suficientes para falar sobre qualquer aspecto da realidade por meio de palavras, as quais são arbitrárias e variam de língua para língua e de uso para uso.

Dentro do léxico, ou seja, do conjunto de palavras de uma língua, é possível distinguir os elementos lexicais “plenos” e os elementos lexicais de natureza gramatical, conforme Henriques (ibidem p. 49):

Palavras lexicais referem-se a processos ou objetos existentes no mundo real - verbos, nomes e advérbios. Palavras gramaticais restringem-se ao âmbito interno da língua e de seus enunciados - artigos, preposições, conectivos e palavras dêiticas.

Os recursos léxicos da língua permitem a expressividade da comunicação e a compreensão de que o princípio da economia linguística não se restringe meramente à contabilidade dos vocábulos, mas à capacidade de utilização da forma mais adequada de promover o entendimento mais eficiente entre as pessoas.

Na música “A Felicidade”, de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim (Álbum “João Gilberto Cantando as Músicas do filme Orfeu do Carnaval”, 1959), podem ser vistos recursos léxicos que os autores utilizaram para facilitar a compreensão dos ouvintes e leitores quanto ao discurso explícito e implícito:

Tristeza não tem fim  
Felicidade sim

A felicidade é como a gota  
De orvalho numa pétala de flor  
Brilha tranquila  
Depois de leve oscila  
E cai como uma lágrima de amor

(...)

A felicidade é como a pluma  
Que o vento vai levando pelo ar  
Voa tão leve  
Mas tem a vida breve  
Precisa que haja vento sem parar

A minha felicidade está sonhando  
Nos olhos da minha namorada  
É como esta noite, passando, passando  
Em busca da madrugada  
Falem baixo, por favor  
Pra que ela acorde alegre com o dia  
Oferecendo beijos de amor

Os recursos léxicos, assim como os recursos fônicos e sintáticos, permitem o exercício da análise discursiva por parte do leitor ou ouvinte. Ao se apropriar dos significados que esses recursos evocam, o leitor consegue fazer uma análise mais coerente e fundamentada do que está a sua volta, conforme o exemplo a seguir.

No início da canção, o autor explicita a essência do que vai comunicar, ou seja, diz que a felicidade são momentos da vida que, embora finitos, devem ser cultivados, valorizados e vividos intensamente; ao contrário da tristeza, que é infinita, ou seja está sempre presente. O autor só fala de tristeza na primeira estrofe e em apenas um verso, o que remete à ideia de que, mesmo sendo infinita, pode ser ignorada. Essa leitura discursiva é possível de ser feita pela quantidade e posição das quatro palavras escolhidas pelo autor no início do poema musicalizado, assim como pelo teor denotativo de sua escolha lexical “Tristeza não tem fim”. Durante todo o restante da canção, o poeta trata da felicidade da maneira mais sensível, criativa e conotativa possível, por intermédio de figuras léxicas. Logo no início da segunda estrofe pode ser reconhecida a metáfora comparativa nos versos “A felicidade é como a gota/ De orvalho numa pétala de flor”.

Utilizando a comparação, o autor fala do valor que a felicidade deve ter na vida do ser humano, pois ela, apesar de ser rica e bela, é também passageira. Logo em seguida o autor utiliza-se da alegoria, pela sequência metafórica, lógica e ordenada que expressa a maneira pela qual a felicidade acontece, “Brilha tranquila/

Depois de leve oscila/ e cai como uma lágrima de amor”. Esse processo se repete na terceira estrofe. Porém, na quarta estrofe, o poeta se vale da prosopopeia, que é “um tipo de metáfora que consiste em dar vida, ação, movimento ou voz a seres inanimados” (Henriques, 2011a: 137), como se percebe no primeiro verso da última estrofe: “A minha felicidade está sonhando”. Em seguida, no terceiro verso especificamente, verifica-se que o autor não mais se utiliza da metáfora e sim de outro recurso léxico, a epizeuxe, figura de repetição seguida de vocábulo, com o intuito de enfatizar a singularidade e emotividade sentida pela passagem do momento feliz: “É como esta noite, passando, passando”. Nos dois últimos versos o autor retoma a metáfora pela prosopopeia: “Pra que ela acorde alegre com o dia / Oferecendo beijos de amor” para mostrar que a felicidade não é algo tão distante da realidade, mas algo fruto da atitude de cuidado que se deve ter com os momentos vividos.

#### 2.3.4 Estilística da Enunciação

A concepção de enunciação e enunciado é plural entre os estudiosos da língua por causa das referências de teorias a que são simpáticos. Essa pluralidade de entendimento se deve aos planos discursivos e linguísticos, embora se saiba que é plenamente possível o diálogo entre esses aspectos.

Sobre enunciação, diz Henriques (2009a: 101):

Sob o enfoque discursivo, a enunciação está vinculada ao contexto em seus incontáveis aspectos sociais e psicológicos. Sob o enfoque linguístico, indica o conjunto de ações que o emissor pratica para construir e produzir um enunciado.

O dicionário de Termos Linguísticos I e II (1992) conceitua enunciação como

um processo de produção de sentido a partir da utilização de um sistema linguístico particular, tendo em consideração não só os aspectos especificamente linguísticos, como também os aspectos sociais, culturais e outros, que determinam e regulam a atividade verbal.

A partir desse conceito pode-se entender enunciado, como o resultado da produção oral ou escrita de um falante por meio de seu código linguístico delimitado por marcas formais e informais.

Nesse sentido é fácil reconhecer a interdependência entre enunciado, enunciação e contexto sob o prisma da sincronia e da diacronia e ainda, que a

estilística enunciativa requer a contribuição da estilística fônica, léxica e sintática para se efetivar no processo da análise discursiva e da descrição linguística. Câmara Jr. (2011: 22) diz: “A descrição linguística assenta necessariamente numa análise, ou de composição, do que é enunciado ou escrito. Para fazer tal análise os gramáticos gregos e romanos partiam da unidade do vocábulo”.

Embora tenham significados distintos, enunciado e enunciação são termos inerentes, os quais Charaudeau (2010, p. 81) relacionou ao dizer que, “em sentido restrito, podem corresponder tanto ao *propósito referencial* do ato de linguagem (que por vezes é chamado de *enunciado*) quanto ao *ato de enunciação*, que é distinto do propósito e ao mesmo tempo o engloba”.

Outro aspecto que não pode ser esquecido em relação ao ato da enunciação é o que compreende a *déixis enunciativa*, ou seja, um ato enunciativo se enquadra dentro de uma localização espacial e temporal a ser considerada.

A esse respeito afirma Maingueneau (2008: 88):

O ato de enunciação supõe a instauração de uma “*déixis*” espaciotemporal que cada discurso constrói em função de seu próprio universo. Não se trata, pois, das datas, dos locais em que foram produzidos os enunciados efetivos, tanto mais que o estatuto textual dos enunciadores não coincide com a realidade biográfica dos autores. O espaço-tempo no interior do qual Hegel, por exemplo, escreve *A fenomenologia do Espírito* não é a cidade de Iena em 1806, mas o lugar do advento do Espírito Absoluto. Da mesma forma, a *déixis* a partir da qual o enunciador jansenista profere não é a França do século XVII, mas a Igreja primitiva, a mais próxima possível das origens, com a qual a comunidade de Port-Royal se identifica.

A estilística da enunciação se preocupa com as adequações sintáticas e semânticas. Segundo Henriques (2009a: 101), para se realizar uma análise do discurso frente ao enunciado e à enunciação, é importante atentar para as construções coerentes de períodos e orações e ainda verificar se o texto evidencia uma competência do autor no processo de sua argumentação, descrição, narração ou até mesmo na interpretação.

Interpretar estilisticamente um texto do ponto de vista discursivo ou enunciativo requer ainda, por parte de quem o faz, reconhecer as pessoas do discurso e as pessoas gramaticais, já que não são as mesmas. Enquanto as pessoas do discurso são identificadas pela posição que ocupam no ato de comunicação (pessoa que fala: eu, nós; com quem fala: tu, vós, você, vocês; de quem fala: ele ou eles), as pessoas gramaticais definem a flexão verbal e isso terá

reflexo nos demais pronomes selecionados (teu, teus, tua, tuas, te, ti, contigo, se, si, consigo, seu, seus, sua ou suas, vós, vosso, convosco).

Os dois primeiros parágrafos do texto “A arte de ser velho”, de Vinícius de Moraes, permitem fazer um exercício de análise sob o foco da estilística da enunciação:

É curioso como, com o avançar dos anos e o aproximar da morte, vão os homens fechando portas atrás de si, numa espécie de pudor de que o vejam enfrentar a velhice que se aproxima. Pelo menos entre nós, latinos da América, e sobretudo, do Brasil. E talvez seja melhor assim; pois se esse sentimento nos subtrai em vida, no sentido de seu aproveitamento no tempo, evita-nos incorrer em desfrutes de que não está isenta, por exemplo, a ancianidade entre alguns povos europeus e de alhures. Não estou querendo dizer com isso que todos os nossos velhinhos sejam nenhuma flor que se cheire. Temo-los tão pilantras como não importa onde, e com a agravante de praticarem seus mafeitos com menos ingenuidade. Mas, como coletividade, não há dúvida que os velhinhos brasileiros têm mais compostura que a maioria da velhorrá internacional (tirante, é claro, a China), embora entreguem mais depressa a rapadura. (Moraes, 1962: 33).

A competência argumentativa de Vinícius de Moraes nessa crônica é bastante visível pela explicitação de sua visão de mundo e o emprego expressivo das pessoas do discurso e ainda pela quebra intencional de paralelismo semântico. Isso acontece pela constante utilização do discurso crítico por parte do autor, o que é uma característica de seu estilo, pois por meio desse tipo de discurso ele faz suas inferências argumentativas evocando uma subjetividade na forma como constrói os enunciados e na maneira como cria neologismos lexicais (“maioria da velhorrá internacional”), outra de suas marcas estilísticas. Da mesma maneira que “velhinhos” tem uma carga de expressividade afetiva de carinho, o neologismo “velhorrá” expressa afetividade, mas associada à falta de intimidade ou carinho do autor com os velhos de outros países. “O neologismo é, em suma, uma presença inevitável na língua viva (...) alguns são resultado de ‘pura inventividade’ popular” (Henriques, 2011d: 154).

Num primeiro momento o autor utiliza a terceira pessoa do plural: “vão os homens fechando portas atrás de si”. Logo em seguida o autor se inclui no processo pela utilização da primeira pessoa do plural e do singular: “pelo menos entre nós, latinos da América”, e, em seguida, usa a primeira pessoa do singular: “Não estou querendo dizer com isso”. Essa mistura de pessoas cria uma autoridade maior na sua competência argumentativa, pois o autor fala de si e de outros velhos ao mesmo tempo.

É intencional a escolha do autor em construir as frases pseudoafirmativas: “Não estou querendo dizer com isso que todos os nossos velhinhos sejam nenhuma flor que se cheire”, ao invés de negativas: “Não estou querendo dizer com isso que todos os nossos velhinhos não sejam flor que se cheire”, o que causa uma retomada do leitor para analisar qual a verdadeira intenção do autor, se o “seja nenhuma” é tão negativa quanto “não sejam”, e se ambas as construções sintáticas dizem ou não a mesma coisa, ou seja, Vinícius incita o leitor a fazer uma recategorização semântica do enunciado; mais uma de suas marcas estilísticas.

Percebe-se ainda que o autor se utiliza de recursos idiomáticos na frase: “embora entreguem mais depressa a rapadura”; aqui se percebe a marca de oralidade usada no sentido de dizer que os brasileiros se aposentam mais cedo, ou assumem a velhice mais rápido que os velhos de outros países, surpreendendo o leitor e instalando um discurso irônico.

### 3 FIGURAS DE LINGUAGEM: UMA APLICAÇÃO NAS LETRAS DE CANÇÕES INFANTIS DE VINÍCIUS DE MORAES

É sabido que todo escritor possui a intenção de valorizar o que escreve, na medida de seus conhecimentos linguísticos, na tentativa de ser o mais expressivo possível, ou seja, o mais original, o mais emotivo, o mais significativo e criativo que puder ser. Isso faz parte da vida do ser humano, que tem como uma de suas necessidades básicas, a comunicação e a significação, conforme as palavras de Azeredo (2010: 475):

Viver como um ser humano é, portanto, viver em um mundo povoado de significados. É esse mundo de significados que se manifesta em nossas atitudes, em nossas ações e em nosso relacionamento com os outros. E onde estão os significados? Com certeza não estão nas coisas. Se assim fosse, eles seriam iguais para todos os homens. Os significados estão dentro do homem (...). E como é que os significados chegam lá? Pelo convívio em sociedade, por menor que seja o grupo social, e graças às formas simbólicas por meio das quais essa sociedade compartilha ideias, informações, lembranças descobertas, sentimentos, sonhos, desejos.

Com a pretensão de significar, o enunciador se vale dos recursos estilísticos, de forma proposital ou não. São figuras de linguagem que caracterizam a sensibilidade do falante/escritor e ainda, produzem uma amplitude maior no sentido do enunciado. No entanto, vale frisar que o significado não deve ser confundido com a intencionalidade do falante, nem mesmo com a parte subjetiva do enunciado, mas deve ser entendido a partir do “todo discursivo” numa relação de cooperação entre emissor e receptor, nem sempre consciente de ambas as partes, porém movida por interesses singulares, advindos dos mais variados aspectos: educativo, econômico, religioso, político, estético etc.

A amplificação do sentido da frase enunciada num dado texto, se dá pelas mudanças produzidas pelo modo de dizer do escritor. Suas formas diferenciadas de dizer suscitam interpretações e compreensões, oriundas dos mais variados recursos estilísticos envolvidos no texto.

Vinícius de Moraes deixou um rico legado estilístico por meio de sua obra, a que é representada, dentre outras formas, pelas canções, especificamente suas canções infantis, as quais estão intimamente relacionadas aos animais e à natureza e, à relação destes com o ser humano, num jogo linguístico altamente expressivo e impressionante.

Não há espaço para mediocridade no acervo poético de Vinícius; essa afirmativa é respaldada pela simbologia plural evidenciada nas inúmeras conotações presentes nos seus escritos, que emergem da sonoridade (figuras fônicas) da posição (figuras sintáticas), da inovação, da harmonia (figuras léxicas) e da subjetividade (figuras semânticas) produzida pelo “vocábulo” que o “grande poeta” selecionou para significar. Pode-se ratificar isso nas palavras de Cícero e Ferraz (Moraes, 2003b: 18):

Vinícius de Moraes foi um grande poeta: um dos maiores que já tivemos. Ele não está entre os grandes escritores que publicaram apenas algumas poucas páginas extraordinárias.; ao contrário, encontra-se entre os raros que publicaram muitas páginas extraordinárias (...). Como dizia Manuel Bandeira, Vinícius “tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (...) e, finalmente, homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos”.

Por isso, vale a pena verificar a aplicabilidade das figuras de linguagem nas canções infantis do Poetinha e, para tanto buscou-se analisar as figuras pela seguinte ordem: fônicas, léxicas, sintáticas e semânticas.

### **3.1 Figuras Fônicas**

Os sons da linguagem possuem o potencial de provocar conforto ou desconforto, causando um desvio sonoro que, por sua vez, implica efeitos sensoriais, dependendo da relação dos sentimentos dos interlocutores.

Os recursos fônicos ajudam o usuário da língua a explorar, ao máximo, a expressividade existente na força sonora do enunciado. Isso significa dizer que, quando os elementos expressivos estão relacionados com a musicalidade e a pronúncia das palavras, estão em jogo as figuras fônicas. Segundo Simões & Niels & Rocha (2010:6) as figuras fônicas “produzem efeitos icônicos ou indiciais por meio da exploração da camada fônica da língua”. Segundo a autora, a iconicidade presente nas figuras fônicas está relacionada com o processo imitativo e a indicialidade tem a ver com a sugestão expressa no enunciado, ou seja, o indicial se configura no campo da impressão do enunciador e o icônico manifesta sua expressividade.

Isso pode ser percebido, por exemplo, na música “O relógio”:

Passa, tempo, tic-tac  
 Tic-tac, passa, hora  
 Chega logo, tic-tac  
 Tic-tac, e vai-te embora  
 Passa, tempo  
 Bem depressa  
 Não atrasa  
 Não demora  
 Que já estou  
 Muito cansado  
 Já perdi  
 Toda a alegria  
 De fazer  
 Meu tic-tac  
 Dia e noite  
 Noite e dia  
 Tic-tac  
 Tic-tac  
 Tic-tac...

O texto está recheado de “tic-tac’s”, ou seja, onomatopeias, que são ocorrências, nas quais o “significante é criado como uma tentativa de reprodução da voz de um animal ou de um som ou ruído natural ou artificial” (Henriques, 2011a: 132). O poeta não expressa esse termo de forma aleatória, só porque a temática é o relógio. A onomatopeia ajuda dar ritmo e efeito sonoro à música. É um dos recursos mais facilmente detectados nas canções infantis.

Sabendo-se que os recursos fônicos produzem a expressividade e a impressividade do ponto de vista do enunciador, começa-se a analisar a canção sob o efeito indicial ou sugestivo que o texto dá.

O “tic-tac” no primeiro verso da música, evoca, por exemplo, a ideia de um tempo dinâmico, um tempo maior de existência, como se fosse, um dia (tic...) de cada vez (...tac). No segundo verso a onomatopeia é usada para expressar tempo de forma mais mecânica: horas, minutos, segundos. No terceiro verso, representa a ansiedade do enunciador na espera de algo ou alguém. No quarto verso, o “tic-tac” já se faz valer na possível intenção de dizer que houve o encontro e, nos demais versos, a expressividade “onomatopeica” do poeta ratifica a ideia que o tempo não para. Isso é bastante evidente pelo uso de reticências no final da canção. A escolha lexical feita por Vinícius: tempo, hora, atrasa, dia, noite etc., colaboram para dar mais significado à onomatopeia pura porque reproduz ao máximo o som do relógio. No entanto, existem outros tipos de onomatopeia, os quais serão apresentados posteriormente.

Outro recurso fônico utilizado pelo autor nessa música é a aliteração, que se dá pela repetição acentuada de sons consonantais, sejam em quaisquer posições

dentro da frase: “Passa tempo, tic-tac/ tic-tac, passa hora/ Chega logo, tic-tac/ Tic-tac, e vai-te embora”. A consoante linguodental surda é utilizada de forma contínua para fazer lembrar, com muita proximidade, o som do relógio ao medir o tempo.

A expressividade do autor está atrelada à iconicidade evidente na onomatopeia e sua impressividade é compreendida pela sugestão que a aliteração transmite do som do relógio.

É interessante também notar que a repetição vocálica das sílabas tônicas no verso acima citado se traduz pela assonância, que é mais um recurso fônico utilizado, o qual “fonoesteticamente” implica outro: a harmonia imitativa. Esta ocorre quando a aliteração, somada ou não à assonância, produz um todo significativo, ou seja, a representação da ideia maior expressa no texto. Aqui a psicologia da forma une-se à linguística, na medida em que o processo “gestáltico” é aplicado por meio da harmonia imitativa. Ou seja, para este recurso fônico, o todo é maior que a soma das partes do texto; a forma é que sobressai. Assim, é possível perceber que a expressividade do poeta é vista na própria estética do texto musical, o que apresenta uma quantidade significativa de palavras paroxítonas que reforça o ritmo binário. A utilização de versos hexassílabos, tetrassílabos e dissílabos, exatamente nesta ordem produzindo uma diminuição na estrutura dos versos, vai remetendo a ideia de que o tempo está se esvaindo.

A aliteração, a assonância e a onomatopeia são os recursos estilísticos fônicos mais encontrados nas músicas infantis de Vinícius. Entretanto, outros também são utilizados. Por isso considera-se pertinente organizá-los, um a um, pela variedade de ocorrências existentes no *corpus* deste trabalho:

### 3.1.1 Aliteração

Como já foi dito, a aliteração é a figura fônica que consiste na repetição sucessiva de sons consonantais em qualquer posição no enunciado. Não é utilizada gratuitamente, mas tem uma carga expressiva na sonoridade atrelada ao contexto apresentado.

Esse recurso fônico é percebido nos trechos da música “A corujinha”:

Corujinha, corujinha  
Que peninha de você

Fica toda encolhidinha  
Sempre olhando não sei quê

A aliteração presente, pela utilização contínua do fonema /k/ em todos os versos, nesse trecho musical expressa a sensibilidade do poeta em mostrar-se solidário à situação da coruja. A sonoridade aproxima-se do som que a coruja emite no recôndito de seu isolamento, que é uma peculiaridade dessa ave. Não há elementos contextuais que respaldem a interpretação de desdém ou desprezo por parte do enunciador. O uso de diminutivos contribui para caracterizar a postura carinhosa do sujeito falante no seu ato de interlocução (unilateral) com a coruja.

Também no trecho da música “ O peru”:

Foi dormir e teve um sonho  
Logo que o sol se escondeu  
Que sua cauda tinha cores  
Como a desse amigo seu

O efeito icônico expresso pela quantidade do som /s/ remete ao apelo de silêncio que se faz quando alguém está dormindo para evitar incômodo: “s...ss...ss...sss”, ou seja, a disposição do som /s/ no trecho musical respectivamente, imita um pedido de silêncio que aumenta gradativamente, valorizando mais ainda o acontecimento do sonho do peru.

A aliteração evidenciada em “Come tanto/ até ter dor de barriga” (trecho da música “A Galinha d’Angola) implica uma colisão, para dar um efeito expressivo de humor ou mesmo de confusão existente, tanto no resultado que a galinha terá se comer demais, quanto no efeito desagradável da sonoridade consonantal.

### 3.1.2 Assonância

Essa “repetição sistemática de uma determinada vogal tônica na sequência do enunciado” (Azeredo, 2010: 508) pode ser encontrada na canção “A casa”:

Era uma casa  
Muito engraçada  
Não tinha teto  
Não tinha nada

A sonoridade produzida pelo som /a/ antes e depois da consoante, nas palavras: “engraçada” e “nada”, induz o leitor/ouvinte a paradigmaticamente

as terminações dessa escolha lexical feita pelo autor, como se as duas palavras fossem formadas por sufixos, embora somente a palavra “engraçada” tenha sido formada por derivação sufixal. Assim, fica mais fácil internalizar a ideia de vazio, pobreza, necessidade, suscitada pelo último vocábulo: “nada”. O ritmo, em cada verso que conclui a acentuação da primeira vogal “a-sa”, “ça-da” “a-da” (um, dois, um, dois) e a própria musicalidade sugerem uma espécie de lamento ou “pena” em relação ao estado caótico do lugar casa. O verbo “ser”, que inicia o trecho musical no verso “Era uma casa”, mostra uma possível acentuação da vogal “u”, produzindo uma elisão: “erumacasa”, ou seja, houve uma fusão de vogais com prevalectimento de uma delas; e ainda, dependendo da pronúncia regional, pode-se falar de uma possível acentuação da vogal “a” produzindo uma sinérese quando cantada: “E-ráuma- ca-sa”, ou seja, um hiato que se transforma em ditongo. Os sons produzidos pelos acidentes poéticos possuem uma carga afetiva muito interessante porque já preparam o leitor emocionalmente para o descrédito que a casa terá durante todo o restante do texto: “era”, ou seja, não existe; é um passado que só existe no sentimento de “dó”, na lembrança do enunciador. Essa perspectiva é retomada bem no final da canção com a palavra “zero”, que resgata o sentido do nada, dantes predito, previsto ou sugerido pela assonância.

Outro exemplo que mostra assonância está na música “A Pulga”:

Um, dois, três  
 Quatro, cinco, seis  
 Com mais um pulinho  
 Estou na perna do freguês

Os dois primeiros e o quarto versos mostram a utilização intencional de três palavras cuja vogal tônica fechada /e/ cria um efeito expressivo sonoro festivo, produzindo a ideia de movimento da pulga em conseguir chegar à perna do seu hospedeiro. É perceptível que a rima toante em “três” e “seis” enfatiza a estrutura do movimento da pulga, os sons tônicos: /ê/ e /êi/, que são parecidos funcionam como o momento de parada e de preparação da pulga, para efetivar seu último pulo no último verso apresentado pela palavra “freguês”, que, por sua vez, evidencia a rima soante entre o primeiro e o último verso. A síncope musical reitera a ação do pulo da pulga, como se ela estivesse subindo uma escada. A própria estética do trecho musical faz lembrar uma escada, na qual a pulga está subindo. É importante frisar que Vinícius emprega a assonância geralmente acompanhada da aliteração. É

possível comprovar tal afirmação pelo valor sonoro do fonema /s/ expresso em “três, cinco, seis, freguês”.

Dessa forma, pode-se falar também em harmonia imitativa no mesmo verso, pois a forma da escada citada acima é o efeito produzido pela assonância somada à aliteração que gera, na estrutura textual, a forma de uma escada, que, por sua vez, se associa à ideia maior expressa na música, que é o pulo da pulga.

### 3.1.3 Diáfora (ou Antanáclase)

De acordo com o Dicionário de Termos Linguísticos (1992) a diáfora ou antanáclase vai ocorrer quando há o interesse, por parte do enunciador, de obter um efeito expressivo na utilização de um mesmo significante, mas com significados diferenciados.

Na canção “O Peru” pode-se encontrar exemplo desse recurso fônico:

O peru dança de **roda**  
 Numa **roda** de carvão  
 Quando acaba fica tonto  
 De quase cair no chão

Nos primeiros versos a expressividade do Poetinha é evidenciada pela escolha lexical do significante “roda”, que no primeiro verso significa a maneira pela qual o Peru dançava, ou seja, movimento até mesmo à categoria da dança, ou seja, assim como existe a dança de salão, o autor apresenta a categoria “dança de roda”. Embora haja uma elipse no que se refere ao substantivo “dança a dança de roda”, o uso de apenas um significante (no primeiro verso) para significar tanto o verbo quanto o substantivo cria um efeito expressivo lúdico, com tom de jogo, brincadeira. Já no segundo verso, o significante “roda” significa o tipo da brincadeira, em que a “dança de roda” está inserida; continua a ideia de jogo, mas, aqui, o vocábulo assume nova identidade significativa (figura geométrica). Sabe-se que é uma brincadeira em que os participantes ficam dispostos em círculo.

Outro exemplo onde se percebe a presença da antanáclase ou diáfora é no trecho da música “A Arca de Noé”:

E abre-se a porta da Arca  
 De **par** em **par**: surgem francas  
 A alegria e as barbas brancas  
 Do prudente patriarca

Numa primeira vista parece que o significado de “par” é o mesmo nos dois casos apresentados no segundo verso. No entanto, em “de par” o significado é “os parceiros”, “os gêneros opostos”; em seguida o autor escolhe a estrutura “em par”, o que conota a forma em que os dois animais saíam da arca, ou seja, “de dois em dois” ou “lado a lado”. Assim, verifica-se o efeito expressivo da antanáclase, que explora o teor ambíguo de um mesmo vocábulo.

### 3.1.4 Harmonia Imitativa

Como já foi demonstrado na canção “O Relógio”, harmonia imitativa é a combinação da aliteração com a assonância, que produz um efeito tanto da ideia que está sendo expressa no todo quanto da estética textual. Apresenta-se mais um exemplo dessa figura fônica por meio da música “O Girassol”:

Roda, roda, roda  
 Carrossel  
 Roda, roda, roda  
 Rodador  
 Vai rodando, dando mel  
 Vai rodando, dando flor

(...)

Roda, roda, roda  
 Carrossel  
 Gira, gira, gira  
 Girassol

A assonância produzida pelo som vocálico, oral, átono, posterior e aberto /o/ no primeiro, no terceiro e sétimo versos, e ainda, pelo som /i/ no nono e décimo versos, somada à aliteração, causada pela repetição do som /r/ em todos os versos, e do som /ʒ/ nos dois últimos versos dá um efeito expressivo sinestésico, como se o leitor estivesse num parque de diversões. A disposição dos versos dá ideia do movimento do brinquedo conhecido como carrossel, o que num primeiro momento galopa (o galope simbolizado pela disposição das três palavras: “roda, roda, roda”) e depois pula (ou seja, o pulo representado pela utilização de apenas uma palavra: “carrossel”) produz um efeito de sinestesia no leitor. A harmonia imitativa é oriunda de todo esse processo somada ao teor semântico induzido pelo vocábulo “girassol”, uma palavra composta por composição: “gira” + sol”. O “gira” se assemelhando semanticamente ao “roda” num jogo verbal que conota o fenômeno da natureza

oriundo do sol e da flor girassol.

### 3.1.5 Homeoteleuto

É um recurso fônico que consiste na “coincidência” de terminações ou desinências dos versos ou de orações. Segundo o Dicionário Houaiss, essa figura fônica, “registrada primeiramente por Aristóteles, seria durante algum tempo considerada a matriz da rima”.

Dentre as músicas infantis de Vinícius de Moraes podem ser encontrados casos de homeoteleuto em “Aquarela”:

Vai vo**ando**, contorn**ando**  
 A imensa curva norte-sul  
 Vou com ela viajando  
 Havai, Pequim ou Istambul  
 Pinto um **barco** a vela **branco** naveg**ando**  
 É tanto céu e mar num beijo azul

(...)

Giro um simples **compasso** e num círculo eu **faço** o mundo  
 Um menino **caminha** e **caminhando** chega num muro

Percebe-se que o homeoteleuto nessa canção permite uma análise discursiva por meio da iconicidade fônica e léxica. Nesse sentido é visível o grau de interdependência entre a semântica e a fonética.

As terminações coincidentes “ando”, no primeiro verso, utilizadas expressivamente pelo poeta, criam um efeito de complementaridade da ação de voar, ou seja, o voo é feito em forma de contorno. No quinto verso é possível ter um efeito de sentido pela sonoridade: “arco”, “anco” e “ando”, ou seja, estas terminações constituem verdadeiros significantes com significados independentes, porém interdependentes pelo campo semântico a que se associam. São três classes de palavras: barco (substantivo que produz outro: arco, que é também uma brincadeira de criança), branco (adjetivo: a cor do barco, cor de cal, cor de leite, cor da neve recém-caída, esse adjetivo produz um substantivo anco: um recanto ou cotovelo de terra na costa), navegando (verbo, que produz outro verbo: ando a ação de andar e um adjetivo: ando, que é relativo ou pertencente aos Andes, um lugar sempre coberto de neve, de branco). Há um efeito icônico ou uma “metacoerência” assim concebida: “anco” se relaciona com “navegando” (pela ideia de lugar ou ângulo em

que o barco navega); “ando” se relaciona com “branco” (pelo fato de os Andes remeterem à ideia da cor de cal, da cor do leite), “arco” se relaciona com “barco” (pela ludicidade entre o barco que é um desenho infantil e a brincadeira infantil arco).

A iconicidade pode ser desenvolvida com a mesma profundidade no homeoteleuto no sétimo verso, pelas terminações “asso” e “aço”.

Já no oitavo verso a semelhança do som produzido pela nasalidade em “ino”, “inha” e “ando” é gratuita, sem nenhuma pretensão estilística.

### 3.1.6 Onomatopeia

A onomatopeia, como já dito, é um recurso fônico comumente utilizado nas músicas infantis. Vinícius de Moraes explorou bastante este recurso quando criou significantes na tentativa de reproduzir a voz de algum animal ou um som artificial. Essa reprodução pode acontecer de três maneiras:

Onomatopeia pura, como pode ser visto na canção “O Peru”:

**Glu! Glu! Glu!**  
Abram alas pro peru!

Nesse exemplo há onomatopeia pura porque há a intenção do autor de reproduzir o som emitido pelo animal, ou seja, os fonemas formam palavras que tentam traduzir fidedignamente a “fala” do Peru.

Já na canção “A Galinha d’Angola” pode-se encontrar a onomatopeia interpretativa:

**Tou fraca! Tou fraca!**  
**Tou fraca! Tou fraca! Tou fraca!**  
Coitada, coitadinha  
Da galinha-d’Angola  
Não anda ultimamente  
Regulando da bola

O autor utiliza-se de palavras pré-existentes agrupando-as sem critérios semânticos, apenas com o intuito de reproduzir o som aproximado à voz do animal. Isso gera um efeito expressivo de humor.

Já na canção “As abelhas”, há o caso de palavra onomatopaica:

A abelha-mestra  
 E as abelhinhas  
 Estão todas prontinhas  
 Para ir para a festa  
 Num **zune-que-zune**  
 Lá vão pro jardim  
 Brincar com a cravina  
 Valsar com o jasmim

Nesse caso, há uma pretensão do autor de criar um advérbio ou locução adverbial por intermédio do agrupamento das palavras “zune-que-zune”, ou seja, ele criou o modo pelo qual as abelhas vão para o jardim. Essa marca morfológica caracteriza bem o emprego da palavra onomatopaica, que também pode ser vista no trecho da canção “O Ar”:

Quando sou fraco  
 Me chamo brisa

E se assobio  
 Isso é comum

Quando sou forte  
 Me chamo vento

Quando sou cheiro  
 Me chamo **pum!**

### 3.1.7 Paronomásia

A Paronomásia ocorre quando palavras de significados diferentes são empregadas e associadas sob o ponto de vista fono-ortográfico.

Pode-se verificar um exemplo de paronomásia na música “A Arca de Noé”:

Conduzidos por Noé  
 Ei-los em terra benquista  
 Que passam, passam até  
 Onde **a vista** não **avista**.

Nesse exemplo verifica-se que os dois vocábulos se aproximam tanto no campo sonoro, quanto na grafia, embora tenham significados diferentes, ou seja, são reconhecidos apenas no plano da pronúncia. Os diferentes significados estão relacionados ao aspecto gráfico. Enquanto “a vista” é um substantivo, que, no verso, denota os olhos de alguém, o “avista” é conclusão do ato de enxergar. A expressividade do autor é produzida pela sonoridade das palavras parônimas “a vista” e “avista”, respectivamente substantivo e verbo que ajudam a construir o

sentido profundo do espaço geográfico longínquo por que passavam os animais.

Outro exemplo de paronomásia que permite uma análise icônica interdiscursiva pode ser visto na canção “ O Porquinho”:

Muito prazer, sou o porquinho  
 Eu te alimento também  
 Meu couro bem tostadinho  
 Quem é que não **sabe** o **sabor** que tem  
 Se você cresce um pouquinho  
 O mérito, eu sei  
 Cabe a mim também

Os sons dos vocábulos “sabe” e “sabor” são aproximados e o som /s/ da consoante surda alveolar reitera a ideia de paladar evocado pela palavra “sabor”. É um som formado a partir do contato da ponta da língua com os alvéolos dos dentes superiores. A origem desse som está associada à língua, que é ponto da experiência que se deve ter para saber ao certo se o que entra na boca tem sabor ou não. Apesar de terem significados diferentes do ponto de vista contemporâneo, as palavras “sabe” e “sabor” têm aproximação fônica e semântica, além de etimológica, já que a palavra “saber” é proveniente da mesma raiz da palavra “sabor”.

### 3.1.8 Neografismo

Quando o autor se utiliza de recursos ortográficos visando expressar humor, crítica, ênfase ou clareza, ele está de posse do recurso fônico chamado neografismo. Muitas das vezes esses recursos ortográficos são oficias em outras, são simplesmente adaptados.

É possível encontrar neografismo na canção “São Francisco”:

Lá vai São Francisco  
 Pelo caminho  
 Levando ao colo  
**Jesuscristinho**  
 Fazendo festa  
 No menininho  
 Contando histórias  
 Pros passarinhos.

O autor tem o objetivo de causar um impacto expressivo tanto pela camada sonora: a aglutinação de sons, enfatizada pelo uso do sufixo “inho”, o que dá uma sonoridade expressiva afetiva, quanto pela camada gráfica, pela aglutinação de dois termos: “Jesus + “Cristo”. O autor utiliza-se do neografismo “Jesuscristinho” criando

também um neologismo lexical, ou seja, sonoramente o significado de “Jesuscristinho” é a demonstração de afeto do autor, graficamente significa Jesus Cristo quando criança.

No trecho da música “O Girassol” há outro exemplo de neografismo:

Roda, roda, roda  
 Carrossel  
 Gira, gira, gira  
 Girassol  
 Redondinho como o céu  
**Marelinho** como o sol

Nesse caso, o autor se apropria do sentido original do adjetivo “amarelinho” e forma um outro adjetivo: “Marelinho”, no qual deixa explícita uma possível comparação do girassol com o Céu, o Sol e o Mar; além do que o autor explora a massa sonora em “Marelinho” para dar ênfase à marca de oralidade e regionalidade, pois sabe-se que as formas “amarelinho”, “marelinho” e até mesmo “marelim” coexistem em território brasileiro. Nessa canção, a expressividade reforça a harmonia melódica do ritmo musical.

### 3.2 Figuras Léxicas

À Estilística Léxica correspondem os estudos dos mecanismos de expressividade das palavras relacionadas à semântica, à sintaxe e à morfologia. Assim sendo, não é recomendável buscar definir um vocábulo fora de um contexto.

Porém, mesmo dentro de um contexto é possível detectar uma diferença de significação, que se dá às vezes por meio de uma simples alteração da palavra na frase.

Cabe à estilística léxica explorar o caráter emotivo produzido pela constituição das palavras. Ela ajuda o falante e o leitor na compreensão dos fenômenos do uso da língua não contemplados na regra gramatical prescritiva.

As figuras léxicas são utilizadas por alguns autores e muitas vezes “sentidas” por grande parte de leitores, independentemente do grau de desconhecimento deles sobre a estilística léxica, ou seja, mesmo não sabendo caracterizá-la objetivamente. Na realidade, algumas pessoas “organizam melhor seu vocabulário e por isso podem ser mais eficientes do que outras na construção de teorias ou na descrição do que viram ou em persuadir seus interlocutores a fazer isto ou aquilo, ou em fazer

perguntas pertinentes” (Henriques, 2011b: 2).

Vinícius de Moraes tinha muita intimidade com a língua. Seu estilo é caracterizado pela beleza com que cria os jogos de palavras metafóricos e metonímicos em suas construções textuais. O poetinha sabe, como ninguém, utilizar, repetir e inventar palavras que substituem outras mostrando quão importante é conhecer o léxico para comunicar, expressar, impressionar com estilo os pensamentos e sentimentos dentro de um mundo altamente relacional.

É possível perceber a competência léxica desse autor por intermédio de partes da canção “A Arca de Noé”:

- Sete em cores, de repente  
**O arco-íris se desata**  
**Na água límpida e contente**  
 Do ribeirinho da mata.
- 05 O sol, ao **véu transparente**  
**Da chuva** de ouro e de prata  
 Resplandece resplendente  
 No céu, no chão, na cascata.
- 10 E abre-se a porta da Arca  
 De **par em par**: surgem francas  
 A alegria e as barbas brancas  
 Do prudente patriarca
- Noé, o inventor da uva**  
 E que, por justo e temente  
 (...)
- 15 **Tão verde se alteia a serra**  
 Pelas planuras vizinhas  
 (...)
- E sai levando a família  
 A ver; enquanto, **em bonança**  
**Colorida maravilha**  
 20 **Brilha o arco da aliança.**
- Ora vai, na porta aberta  
**De repente, vacilante**  
**Surge lenta, longa e incerta**  
 Uma tromba de elefante.  
 (...)
- 25 **Vai! Não vai!** Quem vai primeiro?  
 As aves, por mais espertas  
 (...)
- Lutam os bichos de pêlo  
 Pela **terra prometida.**
- 30 "Os bosques são todos meus!"  
 Ruge soberbo o leão  
 "Também sou **filho de Deus!**"  
 Um protesta; e o tigre - "Não!"  
 (...)  
 Quando **o véu da noite** cai

Na terra, e os astros em glória  
 (...)
   
 35 **É doce ouvir** na calada
   
 A fala mansa dos bichos

Para facilitar a análise léxica dessa canção, a ordem numérica dos versos será considerada pela disposição aqui apresentada e não pela disposição no texto completo.

Pode-se verificar que Vinícius consegue contemplar as diferentes categorias das figuras léxicas nessa canção. Por vias de organização didática é interessante analisá-las pela camada metafórica, metonímica e de repetição.

A expressividade metafórica do autor se inicia pela prosopopeia, logo no segundo verso: “O arco-íris se desata”. Um ser inanimado ganha vida e ação e tem o poder de se manifestar por si só; como se estivesse amarrado, atado ele “se desata”. Em seguida, o poeta expressa suas impressões sensoriais por meio da Sinestesia: “Na água límpida e contente”, ou seja a sensação de “ver a água límpida” e, ainda, “estar/ficar contente” é um processo sinestésico. A sinestesia é manifestada, também, no verso 15: “Tão verde se alteia a serra” e no verso 35: “É doce ouvir na calada”. O “verde” expresso não está relacionado com a clorofila da planta, mas com a relação afetiva e sensitiva do autor com a natureza. Assim, é perceptível a sensibilidade do poeta pela hibridação dos dois sentidos, o paladar e a audição expressando sua sensação de bem-estar ao ouvir os pássaros.

O metaforismo de Vinícius continua nos versos 5 e 6: “O sol ao véu transparente/ Da chuva de ouro e de prata” e no verso 33: “Quando o véu da noite cai”, agora em forma de catacrese, ou seja, o escritor usa o significante “véu” em ambos os casos para suprir a falta de outro significante próprio ou específico. Geralmente a catacrese é utilizada pela necessidade de suprir com um significante específico “aquele” significado contextual, sem intenção expressiva. Entretanto, nos dois casos apresentados, o construtor das frases consegue dar expressividade pelo efeito estético causado. Outro exemplo de metáfora utilizada pelo poeta é a alegoria vista em dois momentos, versos 18 a 20: “A ver, enquanto, em bonança/ Colorida maravilha/ Brilha o arco da aliança” e nos versos 22 e 23: “De repente, vacilante/ Surge lenta, longa e incerta”. Percebe-se que a utilização de uma sequência ordenada de metáforas exprimindo ideias diferentes são elencadas para formar um todo significativo em relação à forma que “o arco da aliança brilha” e a forma em

que “aparece a tromba do elefante” com o intuito de promover um tom festivo na subjetividade do leitor.

Já a camada metonímica é identificada pela utilização da antonomásia no verso 13: “Noé, o inventor da uva” e no verso 28: “Pela terra prometida”. Constatase que o autor faz a substituição do substantivo próprio pelo comum, este último é enfatizado com mais precisão. No primeiro caso, o autor mostra tanto o substantivo próprio “Noé”, quanto o substantivo comum que o metonimiza: “o inventor da uva” é expressivo porque o autor se apropria do possível conhecimento contextual bíblico prévio do leitor de saber que Noé não criou a uva, e sim era dado a beber vinho em demasia. Da mesma forma em relação à “terra prometida”, que assume o lugar do nome próprio da região que Deus prometeu aos judeus, “Canaã”. Outro tipo de metonímia utilizado por Vinícius de Moraes nessa canção é a sinédoque, que consiste no alargamento ou redução da significação normal de uma palavra, tanto na designação da parte pelo todo quanto do todo pelas partes. Isso é visto no verso 20: “Brilha o arco da aliança”. O autor intensifica a camada semântica do termo “Arco-íris” já citado anteriormente, o aumento de sentido só poderá ser percebido pelo leitor que tiver conhecimento contextual da Bíblia quando Deus faz uma aliança com o povo judeu de não trazer mais o dilúvio à Terra e como símbolo dessa aliança cria o Arco-íris.

Por fim, e não menos importante, identifica-se a repetição lexical como marca de expressividade do Poetinha, quando este repete palavras intercaladas, de forma intencional, como nos versos 10 e 25, respectivamente: “De par em par: surgem francas”, “Vai! Não vai! Quem vai primeiro?”. A intenção do poeta pela repetição do significante “par” é de enfatizar as partes pelo todo, ou seja, o significante possui dupla significação: substantivo “casal” e advérbio “ao lado do outro”, enquanto que o significante “vai” expressa o todo pelas partes, ou seja, dá a ideia de confusão, de indecisão dos animais sobre quem sairia primeiro.

Continuando com a proposta de mostrar de maneira mais específica a aplicabilidade das figuras léxicas em outras canções infantis de Vinícius, como foi feito com as figuras fônicas, apresenta-se a seguir cada uma delas em trechos diferenciados conforme sua utilização pelo autor.

### 3.2.1 Metáforas

O termo metáfora vem do grego *metaphorá* = transporte, translação. Esse transporte é feito primeiro no plano mental. Em “A Arte Poética”, Aristóteles (2001: 5) principia o conceito de metáfora dizendo que é uma espécie de analogia mental produzida pelo ser humano ao dizer que “os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação delas os instrui, e os induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele sujeito conhecido”.

Segundo Henriques (2009 a: 53), metáfora é a figura de pensamento que atua criando efeito de similaridade produzindo uma pluralidade de interpretações, que podem ser cotidianas (porque já foram incorporadas ao uso comum das pessoas), conceituais (porque revelam a forma como se vê o mundo) ou inventivas (porque criam sentidos baseados no processo de orientação física e no processo ontológico).

#### 3.2.1.1 Alegoria

Entende-se alegoria como a sequência logicamente ordenada de metáforas que exprimem ideias diferentes das enunciadas. Por meio dessa figura léxica, o autor pode virtualizar o significado apresentando mais significados possíveis que não somente o denotativo.

No trecho da música “O Pintinho” há esse tipo de metáfora:

Gosto muito **dessa vida**  
**Ensopada ou cozida**  
**Até assada é divertida**  
**Com salada e aipim**

A alegoria manifestada em todos os versos acima cria uma imagem virtual na mente do leitor sobre o significado de “dessa vida”; os termos “ensopada”, “cozida”, “assada”, “divertida” e “com salada e aipim” remetem à ideia de que a vida para o autor é boa de qualquer jeito. A expressividade do poeta se realiza pela sua escolha lexical, a qual compreende palavras que se inserem dentro de um mesmo campo semântico, e se associam ao significado de comida. O efeito expressivo sobre o “gosto da vida” se aproxima do gosto relacionado ao paladar do autor.

Outro exemplo de alegoria está na música: “A Casa”:

Era uma **casa**  
**Muito engraçada**  
**Não tinha teto**  
**Não tinha nada**

Nesse caso, a alegoria cria um efeito expressivo de humor ao se verificar que o poeta chama de casa uma espécie de “vácuo”, sem “teto”, sem “nada”.

### 3.2.1.2 Metáforas Cotidianas

O léxico de um código linguístico tem um número restrito de palavras. Por esse motivo há as possibilidades de multiplicação dos sentidos das palavras, ou seja, transporta-se o significado de um significante para o campo semântico que não é o seu de origem.

As metáforas cotidianas são transposições de significados que já foram incorporadas à linguagem comum das pessoas, à linguagem cotidiana.

São exemplos de metáfora cotidiana dois versos da canção “Aula de Piano”:

**Abria o peito, mandava brasa**

(...)

Diz o refrão **quem não chora não mama**  
 (...)

No primeiro verso o poeta apresenta duas metáforas cotidianas: “Abria o peito” e “mandava brasa”. É comum as pessoas dizerem umas às outras: “pode se abrir pra mim” “abre o peito e confia” significando o ato de falar sem medo dos sentimentos. Na segunda metáfora do primeiro verso tem-se um efeito expressivo de dar ênfase à atitude da pianista pela utilização do verbo “mandar” como parte de uma expressão em que, por meio da transposição de sentido, seu significado de ordenar, recomendar, determinar, somado ao substantivo “brasa” (fogo ou madeira queimando), recebe um novo significado: “fazer o que deve ser feito”.

Já no segundo verso, os dois verbos “chora” e “mama” têm mantidos os seus significados originais: “ato ou efeito de chorar” e “ato ou efeito de mamar” transpostos pelo processo de derivação por extensão de sentido: “insistir” e “conseguir”. O efeito expressivo afetivo se dá pela intenção do autor em compartilhar

sua alegria em relação à consagração da menina como pianista profissional.

### 3.2.1.3 Metáforas Inventivas

Como já dito no item 4.2.1, as metáforas inventivas estão relacionadas à ousadia do falante em criar sentidos por meio de mecanismos de orientação física: “Hoje Maria está pra baixo” ou seja, Maria está triste; ou ainda, por processos ontológicos, pelos quais cria entidades quase que se valendo de valores prosopopáicos. Ex.: “Não me casarei num julho, mas num agosto de Deus”: aqui a ideia de “meses” do ano é substituída pelo sentido de “vontade de Deus”; ou até para minimizar o grau de impacto da informação dada: “Vive hoje com alegria porque não sabes quando teu dia vai chegar”, ou seja, o sentido de “morte”, geralmente atribuído à “treva”, à “noite” é eufemizado pelos vocábulos “dia vai chegar” significando a hora da morte.

Vinícius de Moraes também cria metáforas inventivas na canção “O leão”:

Leão! Leão! Leão!  
Rugindo como o trovão  
Deu um pulo, e **era uma vez**  
Um cabritinho montês.

O autor se vale de construção geralmente usada nas narrativas infantis, quando se começa a contar uma história. O sentido é de falar do passado. No entanto, o “era uma vez” expresso no terceiro verso ganha o sentido de “morte”, oriundo do ato violento do leão em devorar o cabritinho. A carga expressiva está no intuito de eufemizar o momento violento provocado pelo leão.

Outro exemplo pode ser percebido na canção “A Corujinha”:

Hoje em dia andas vaidosa  
Orgulhosa **como quê**  
Toda noite tua carinha  
Aparece na TV  
(...)

Verifica-se que o autor tem a intenção de fazer uma “pseudocomparação” por intermédio do processo ontológico, no qual atribui a “quê” um significado de entidade, por não achar ou não querer achar outra palavra que se associasse ao orgulho da corujinha. O valor expressivo está em acentuar o grau de orgulho do

animal.

### 3.2.1.4 Metáforas Conceituais

As metáforas conceituais são “uma espécie de denominador comum das muitas metáforas cotidianas sobre um mesmo tema” (Henriques, 2011a:136).

Segundo Lakoff e Johnson (2002: 45):

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões de intelecto. Eles governam também nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana.

Há casos de metáforas conceituais na canção “O Pintinho”:

(...)  
 Volta pro ovo  
 A tia raposa  
  
 Não **marca touca**  
 Tá só te olhando  
 (...)

A construção feita pelo autor não tem nenhuma relação contextual no plano discursivo textual. O significado só é entendido pelo plano abstrato que subjaz ao pensamento humano, e este por sua vez está relacionado a um contrato estabelecido previamente e socialmente sobre o significado de “marca touca” que é o sentido de “dormir”, “estar distraído”. O conceito implícito é o que associa a ideia de “dormir” a “perder a vez, a oportunidade”.

### 3.2.1.5 Símile

O Símile é uma espécie de comparação que emprega a conjunção “como” ou equivalentes em vez das marcas comum de igualdade, conforme diz Henriques (2011a: 136):

Enquanto a comparação requer apenas o uso das marcas dos graus de igualdade e desigualdade (como, mais e menos do que), o SÍMILE ocorre quando essa comparação é associativa, ou seja, quando o cotejo entre as duas partes aproxima dois campos conceituais a princípio independentes e emprega a conjunção “como” (ou equivalentes: tal qual, assim como, do mesmo modo que).

É interessante a maneira como Vinícius se utiliza desse recurso léxico na canção “O Gato”:

Pega e corre, silencioso  
 Atrás de um pobre passarinho  
 E logo pára  
**Como assombrado**  
 Depois dispara

O autor utiliza a conjunção “como” no quarto verso com o valor de “como se estivesse assombrado”. A ausência de “se estivesse” remete à ideia de que o narrador é onisciente, ou seja, sabe tudo, até do estado emocional do gato. O efeito expressivo é de humor, porque a imagem que o leitor cria do “gato assombrado” seja qual for é no mínimo, engraçada.

Outro exemplo do uso do símile pode ser vista na canção “Aula de Piano”:

O professor de piano chegava  
 E começava uma nova lição  
 E a menininha, tão bonitinha  
 Enchia a casa **feito um clarim**

O símile utilizado no último verso apresentado é um processo de comparação da beleza da menininha com um clarim, ou seja, sua beleza era de chamar a atenção de qualquer um. Sabe-se que o “clarim” é um instrumento de sopro que tem o som parecido com o som da corneta, que por sua vez, é utilizada para chamar a atenção ou alertar pessoas. A relação de sentido entre o item léxico “clarim” e o significado de “clarear”, “criar luz” associado ao vocábulo “enchia” cria um efeito estético semântico, no qual a beleza da menininha pode ser entendida como uma luz que enchia a casa.

### 3.2.1.6 Catacrese

Quanto alguém se apropria de um significante com um sentido que não seja o dele, por falta de uma palavra específica que designe determinada coisa acontece a catacrese.

Há casos de catacrese na música “A Formiga”:

As coisas devem ser bem grandes  
 Pra formiga pequenina  
 A rosa, um lindo palácio

(...)

**O bico de pão**, o corcovado  
O grilo, um rinoceronte  
(...)

Por não encontrar um nome específico para o alto-relevo que fica na extremidade do pão, depois de assado, o autor cria o “bico de pão” para facilitar o processo comparativo deste com o “Corcovado”, ou seja, para a formiga esta ondulação no pão é proporcional, ou tão alta quanto o monte situado no Rio de Janeiro, no qual está o Cristo Redentor.

Na canção “O Pinguim” também se encontra caso de catacrese:

Eu só gostaria  
De dar um tapinha  
No seu chapéu jaca  
Ou bem de levinho  
Puxar o **rabinho**  
**Da sua casaca**

Aqui o efeito expressivo é de afetividade com tons de humor, haja vista que o autor compara a pele do animal com um tipo de roupa, a “casaca”, atribuindo à sua parte inferior, meio pontiaguda o sentido de “rabinho”. O frequente uso de diminutivos colabora para o aspecto afetuoso do autor em relação ao pinguim.

### 3.2.1.7 Prosopopeia

Como já foi dito anteriormente, a prosopopeia é o processo metafórico que o autor cria para dar vida, ação, voz ou movimento aos seres inanimados. Como por exemplo, na música “A Porta”:

Eu sou feita de madeira  
Madeira, matéria morta  
Mas não há coisa no mundo  
**Mais viva** do que uma porta.  
**Eu abro** devagarinho  
Pra passar o menininho  
**Eu abro** bem com cuidado  
Pra passar o namorado  
(...)  
Só **não abro** pra essa gente  
Que diz (a mim bem me importa...)  
Que se uma pessoa é burra  
É burra como uma porta.  
**Eu sou muito inteligente!**  
**Eu fecho** a frente da casa  
**Fecho** a frente do quartel  
**Fecho** tudo nesse mundo

**Só vivo** aberta no céu!

A prosopopeia é usada pelo autor com efeito expressivo crítico. Mesmo explicando que uma porta é um ser inanimado no segundo verso, “Madeira, matéria morta” ele metaforiza as funções deste ser sem vida com as funções do ser humano estabelecendo uma comparação de utilidade entre ambos. Isso pode ser confirmado pela “insatisfação” da porta em relação à prepotência do ser humano nos versos “Só não abro pra essa gente/ Que diz (a mim bem me importa...)/ Que se uma pessoa é burra/ É burra como uma porta. Logo em seguida vem “resposta” da porta pelo processo prosopopáico, a qual apresenta uma qualidade que pertence somente ao ser humano: “Eu sou muito inteligente”.

Na canção “O Girassol” é possível perceber a prosopopeia:

O girassol  
Fica um **gentil**  
**Carrossel**

A prosopopeia está no fato de que o carrossel, um ser inanimado, adquire a qualidade de “ser gentil” geralmente atribuída a uma pessoa. Embora se saiba que o vocábulo “gentil” tem o sentido denotativo de elegante, delicado e encantador, adjetivos esses que podem ser perfeitamente atribuídos ao carrossel independentemente da metáfora, a carga expressiva recai sobre sua rara utilização e não pelo valor literalmente semântico.

### 3.2.1.8 Sinestesia

É a figura léxica gerada pela associação de palavras ou expressões em que ocorre combinação de sensações diferentes numa só impressão.

É um “tipo de metáfora que consiste em associar impressões sensoriais diferentes” (Henriques, 2011a: 137).

A canção “O filho que eu quero ter” está cheia de sinestésias:

(...)  
**Vejo um berço** e nele eu me debruçar  
Com **o pranto a me correr**  
E assim, chorando, acalantar  
O filho que eu quero ter

(...)

Quando a vida enfim me quiser levar  
 Pelo tanto que me deu  
**Sentir-lhe a barba me roçar**  
 No derradeiro beijo seu

**E ao sentir também sua mão vedar**  
**Meu olhar dos olhos seus**  
**Ouvir-lhe a voz a me embalar**  
 Num acalanto de adeus

É bastante afetivo o modo pelo qual o autor busca explorar três sentidos, visão, tato e audição, para expressar seu desejo de ser pai. A sinestesia é percebida logo no primeiro verso: “Vejo um berço”. Aqui a visão é metaforizada pela condição de desejo do poeta. A vontade expressa pelo autor é tanta que ele chega a chorar e esse ato é sentido por intermédio da pele, onde correm as lágrimas: “Com o pranto a me correr”; a escolha lexical feita pelo escritor, de “pranto” em vez de “lágrima”, remete à intensidade do desejo que ele tem de ser pai. O tato é evocado novamente no sétimo verso quando o poeta sente (mesmo na imaginação) o beijo do seu filho, já adulto, tocando seu rosto: “Sentir-lhe a barba me roçar”, e, nos versos 9, 10 e 11 o processo sinestésico continua na mistura dos três sentidos já citados, expressando a afetividade nostálgica e precoce do pai que se despede do filho que ainda espera ter: **E ao sentir também sua mão vedar/ Meu olhar dos olhos seus/ Ouvir-lhe a voz a me embalar/ Num acalanto de adeus**”.

### 3.2.2 Metonímia

Consiste na utilização da palavra fora de seu contexto semântico normal, por ter uma significação, que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado.

De acordo com Henriques (2009a: 55) enquanto na metáfora há uma “relação de similaridade semântica”, na metonímia “há uma relação de contiguidade semântica”.

A metonímia pode ocorrer sob três formas como nos casos a seguir.

#### 3.2.2.1 Sinédoque

“Ocorre quando se alarga ou restringe a significação normal de uma palavra e

se designa a parte pelo todo ou vice-versa” (Henriques, 2011a: 138), como pode se exemplificar em trechos da canção “ O pintinho”:

Pintinho novo  
 Pintinho tonto  
 Não estás no ponto  
 Volta pro ovo  
 Eu não me calo  
 Falo de novo  
 Não banque **o galo**

Nesse caso houve um alargamento da palavra “galo” significando “líder”, “aquele que comanda”, pelo significado de “velho”. A carga expressiva afetiva recai sobre o zelo do poeta pela vida do pintinho, que corre perigo.

### 3.2.2.2 Antonomásia

“Tipo especial de metonímia que ocorre quando um substantivo comum assume o lugar de um substantivo próprio por funcionar como seu equivalente semântico” (Henriques, 2011a: 138).

Isso pode ser exemplificado na música “ São Francisco”:

Lá vai São Francisco  
 Pelo caminho  
 Levando ao colo  
 Jesuscristinho  
 Fazendo festa  
 No **menininho**  
 Contando histórias  
 Pros passarinhos

A antonomásia se dá pelo fato de o autor ter usado um substantivo comum, “meninho” em substituição do substantivo próprio, “Jesuscristinho”, expressando sua afetividade à pessoa de Jesus Cristo.

### 3.2.3 Figuras de Repetição

Além da metáfora e da metonímia, a morfoestilística “focaliza a repetição lexical como marca de expressividade. Nesse caso, as palavras são repetidas intencionalmente, segundo um objetivo específico” (Henriques, 2011a: 40), conforme pode ser visto nos casos a seguir.

### 3.2.3.1 Anadiplose & Epanadiplose

Quando a repetição acontece pela repetição da última palavra ou frase de período ou verso, no começo do período ou verso seguinte tem-se o caso de anadiplose ou epanadiplose. É o fenômeno que se verifica na canção “O Relógio”:

Passa, tempo, **tic-tac**  
**Tic-tac**, passa, hora  
 Chega logo, **tic-tac**  
**Tic-tac**, e vai-te embora

Em todos os versos apresentados acima há o caso de anadiplose porque a palavra que termina um verso inicia o verso seguinte.

A repetição intencional intensifica a ideia do tempo controlado pelo relógio.

### 3.2.3.2 Anáfora & Epífora ou Epístrofe

Essas duas figuras de repetição ocorrem também pelo posicionamento delas nos versos. “Enquanto a anáfora consiste na repetição de palavra ou de sintagma no início dos versos, orações ou frase seguidas, a epífora privilegia a repetição no final desses segmentos” (Henriques, 2011a: 141).

Em todas as estrofes da canção “Os bichinhos e o homem”, o autor apresenta as duas figuras; no entanto, somente nas duas estrofes abaixo será analisada a ocorrência desse fenômeno linguístico:

Nosso irmão, besouro  
 Que é feito de couro  
**Mal** sabe voar  
**Mal** sabe voar

Nossa irmã, a barata  
 Bichinha mais chata  
 É prima da borboleta  
**Que** é uma careta  
**Que** é uma careta

As palavras “mal” e “que” são casos de anáfora porque se encontram no início dos versos. As palavras “voar” e “careta” são casos de epífora por se encontrarem no final de cada segmento ou verso. A expressividade lúdica se configura como sendo uma espécie de “parlenda”, de brincadeira comumente utilizada no meio

infantil.

Na canção “A Cachorrinha” também pode ser visto um caso de anáfora e outro de epífora expressando a afetividade do eu lírico, nos versos:

Mas que amor de cachorrinha!  
Mas que amor de cachorrinha!

### 3.2.3.3 Antimetábole

É uma figura de grande efeito expressivo que consiste na mudança da ordem das palavras da primeira oração, resultando numa oração com sentido oposto ao da oração inicial.

Foi o que ocorreu na canção “O Relógio” no trecho:

Já perdi  
Toda a alegria  
De fazer  
Meu tic-tac  
**Dia e noite**  
**Noite e dia**

O efeito expressivo temporal é dado não só pela escolha lexical dos termos “dia” e “noite”, como também pela posição deles nos versos. No quinto verso o significado é “desde que começa o dia até o seu término”, no verso seguinte a ideia evocada é “em todo tempo”.

Outro exemplo de antimetábole está na canção “As Abelhas”:

Lá vão pro jardim  
Brincar com a cravina  
Valsar com o jasmim  
Da **rosa pro cravo**  
Do **cravo pra rosa**  
Da rosa pro favo  
E de volta pra rosa

A repetição das palavras “rosa” e “cravo” num dado momento juntas, ligadas apenas pelo conectivo “pra”, em outro momento juntas, mas invertidas, num outro momento só a repetição de “rosa”, criam um efeito expressivo lúdico em relação à rapidez das abelhas ao trabalharem.

### 3.2.3.4 Diácope & Epizeuxe

“Enquanto a diácope consiste na repetição intercalada de palavras ou sintagmas, a epizeuxe se caracteriza pela repetição seguida do vocábulo”

(Henriques: 2011a, p. 141).

Um exemplo de diácope está na canção “Menininha”:

Fique **assim**, fique **assim**  
Sempre assim  
E se lembre de mim

A intenção do autor em repetir a palavra “assim” é afetiva porque demonstra que o pai não quer o tempo passe para a sua filha.

Um exemplo de epizeuxe pode ser percebido na canção “O Leão”:

**Leão! Leão! Leão!**  
Rugindo como o trovão  
Deu um pulo, e era uma vez  
Um cabritinho montês.

Logo no primeiro verso é possível perceber a epizeuxe advinda da repetição da palavra “leão”, que sugere uma provocação de medo, ou seja, o primeiro verso não é apenas a enunciação do nome do animal e sim a configuração da sua própria personalidade.

### 3.3 Figuras Sintáticas

A descrição de uma língua está para a construção de um enunciado assim como a fala está para a sobrevivência humana, ou seja, há uma relação significativa. Embora se saiba que é possível identificar a classe gramatical fundamental das palavras, mesmo que não estejam presentes em frases, “o estudo da morfossintaxe só se concretiza no momento em que há a construção de um enunciado, isto, é, a construção de uma frase” (Henriques, 2011c: 8).

O usuário da língua possui uma gramática internalizada, apesar de não dispor de conhecimentos “técnicos”, ou não saber os nomes e funções de todos os processos que constrói no cotidiano. No entanto, a tem internalizada, pelas suas relações de fala no meio em que vive, a estrutura sujeito, verbo e objeto, na maioria de suas construções enunciativas,

Perini (2010: 55) exemplifica bem essa questão:

Um falante, ao utilizar sua língua, dispõe de um grande número de conhecimentos sobre ela; e, em particular, dispõe da lista das construções possíveis. Digamos que ele pretende falar de alguém que praticou uma violência contra outra pessoa; e que ele

tenha escolhido para isso o verbo espancar, que tem como uma de suas acepções a de “praticar violência”. Ele sabe que a pessoa que praticou essa violência foi João, e quem sofreu foi Daniel. Ele sabe que igualmente que o verbo espancar pode ocorrer na construção transitiva; isso quer dizer que o Agente (o que praticou a violência) deve ser o sujeito, e o Paciente (que sofreu a violência) deve ser um objeto.

Para compreender melhor “o que diz” ou encontrar a “melhor maneira de dizer algo”, o falante pode se valer dos estudos da análise sintática, que é “um dos pontos fundamentais na formação de quem se pretende um usuário competente da língua” (Henriques, 2011c: 17). Esses estudos permitem estabelecer a relação que os vocábulos mantêm entre si na frase. Buscando entender essas relações, o usuário da língua que pretende aprimorar sua competência linguística entra no processo de descrição linguística. A esse respeito Câmara (2011: 22) diz:

A descrição linguística assenta necessariamente numa análise, ou de composição, do que é enunciado ou escrito. Para fazer tal análise os gramáticos gregos e romanos partiam da unidade do vocábulo. Por isso, o linguista inglês R. H. Robins define a gramática greco-latina como sendo “baseada no vocábulo” (“a word based grammar”) (ROBINS, 1967: 25). Contemporaneamente, o linguista norte-americano Noam Chomsky prefere partir dedutivamente da “sentença”, isto é, de um enunciado que se basta a si mesmo para fim de comunicação, e decompô-la em grupos de vocábulos (ing. *Phrases*) e vocábulos.

Descrever a língua pelo viés da sintaxe requer do descritor, uma postura “holística” sobre a estrutura textual que pretende estudar, pois os estudos morfossintáticos, assim como os estudos lexicais não devem ser feitos dissociados da semântica, isto é, não devem isolar a frase numa análise fragmentada apenas. Bagno (2001: 33) comenta sobre isso:

Se a gente pega uma frase (nem é o texto todo) e se limita a dissecá-la, a cortá-la em pedacinhos e a dar nomes a esses pedacinhos, vamos aprender muito sobre ela, mas também deixaremos de aprender outras tantas coisas, talvez mais numerosas e interessantes. Quem usou essa frase? Quem a pronunciou ou escreveu? Só esse *quem*, para ser respondido, exigiria uma série de informações: nacionalidade do falante, nível de renda econômica etc. Em seguida, podemos perguntar: a que coisas do mundo real se refere o texto produzido? Quais foram as intenções do falante ao usar precisamente aquelas palavras, naquele *arranjo* e não em outro? Que efeitos ele quis produzir em seus interlocutores? De que modo essa frase está articulada com todo o resto do texto de que ela faz parte?

Dessa forma, fica mais fácil entender e reconhecer a importância do estudo das figuras sintáticas, que, por sua vez, ajudam na compreensão da funcionalidade da língua, de uma forma prazerosa, pois os “valores expressivos impressionantes também podem atuar no âmbito dos mecanismos de regência, concordância e colocação, sendo por isso importante conhecer as figuras de linguagem

taxioestilísticas”. (Henriques, 2011a: 142).

Vinícius de Moraes utilizou-se dessas figuras sintáticas com bastante sensibilidade e competência, conforme pode ser visto na canção “O Gato”:

**Com um lindo salto**  
**Leve e seguro**  
**O gato passa**  
**Do chão ao muro**  
 Logo mudando  
 De opinião  
 Passa de novo  
 Do muro ao chão  
**E pisa e passa**  
 Cuidadoso, de mansinho  
 Pega e corre, silencioso  
 Atrás de um pobre passarinho  
 E logo pára  
**Como assombrado**  
 Depois dispara  
 Pula de lado  
 Se num novelo  
 Fica enroscado  
 Ouriça o pêlo, mal-humorado  
 Um preguiçoso é o que ele é  
**E gosta muito de cafuné**

Nos quatro primeiros versos o autor utiliza a anástrofe e produz uma inversão, pela alteração intencional e expressiva da ordem direta da frase: “Com um lindo salto/ Leve e seguro/ O gato passa/ Do chão ao muro” ao invés de “O gato passa do chão ao muro, com um lindo salto leve e seguro”.

Outra figura sintática possível de se perceber nessa canção é o polissíndeto, no verso “E pisa e passa”. Aqui a intenção de caracterizar a ação veloz do gato é expressa pelo uso da conjunção aditiva “e”, que é repetida com o objetivo de reiteração da ideia.

No verso: “Como assombrado”, o escritor utilizou a figura sintática chamada braquilogia, por intencional encurtar a frase no intuito de deixá-la mais simples. É um tipo de omissão de termos que ficam subentendidos, isto é, o verso em questão deixa implícitos os termos em negrito: “**como se estivesse assombrado**”.

Já no último verso, “E gosta muito de cafuné” o processo de omissão é dado pela zeugma, pois a palavra omitida é “ele”, identificada pela forma verbal “gosta” que evoca a terceira pessoa do singular.

É importante verificar como Vinícius explorou a estilística sintática pela análise de cada figura a seguir.

### 3.3.1 Assíndeto & Polissíndeto

O assíndeto é a figura sintática criada pela ausência da conjunção coordenativa entre as palavras ou termos da oração. Já o polissíndeto é a figura sintática criada pela repetição da conjunção coordenativa com o intuito do escritor de reiterar uma ideia expressa.

O assíndeto ocorre na canção “O Peru”:

O peru se viu um dia  
Nas águas do ribeirão  
**Foi-se olhando, foi dizendo**  
Que beleza de pavão

Verifica-se que a ausência da conjunção coordenativa aditiva “e” (assíndeto) remete à ideia de calma, lentidão no processo da apreciação do peru diante de sua estética.

O polissíndeto é percebido na canção “Aquarela” no seguinte trecho:

E o futuro é uma astronave  
Que tentamos pilotar  
Não tem tempo **nem** piedade  
**Nem** tem hora de chegar

A expressividade do autor é sentida pela sugestão de movimento rápido caracterizada pela repetição da conjunção aditiva “nem” (polissíndeto).

### 3.3.2 Enálage

É a figura de sintaxe que se faz pela transposição da função gramatical própria de um elemento linguístico, como por exemplo, o uso do imperfeito pelo futuro do pretérito (gostava de lá ficar, por gostaria), do presente pelo futuro (vamos lá amanhã, por iremos), do adjetivo pelo advérbio (corra rápido por rapidamente) e etc.

“A Pulga” é a canção na qual foi encontrada caso de enálage:

Um, dois, três  
Quatro, cinco, seis  
Com mais um pulinho  
**Estou na perna do freguês**

A transposição feita pelo autor está no uso do presente “estou”, no último verso, ao invés do futuro “estarei”, pois os versos anteriores dão ideia de que a pulga “está indo” e não concretizou ainda o seu pulo onde realmente quer chegar, porque ainda falta um pulinho: “Com mais um pulinho” para chegar ao seu destino. Nesse caso a sequência seria: “com mais um pulinho estarei na perna do freguês”.

### 3.3.3 Hipálage

“Consiste em se associar um adjetivo a um substantivo que não é, do ponto de vista lógico, o seu determinado” (Henriques, 2011a: 145).

A figura sintática hipálage foi encontrada num trecho da canção “A Arca de Noé:

Sete em cores, de repente  
O arco-íris se desata  
Na **água** límpida e **contente**  
Do ribeirão da mata.

Observe-se como o adjetivo “contente” é relacionado intencionalmente à água, o que não é do ponto de vista lógico, já que água não tem o atributo de “estar contente”. O efeito expressivo se dá pelo intuito do autor de intensificar a beleza natural do cenário que descreve.

### 3.3.4 Inversão

É o recurso estilístico sintático que se faz pela alteração intencional e expressiva da ordem direta de uma oração ou frase. Acontece sob três formas:

#### 3.3.4.1 Prolepse

“Para que haja prolepse é necessário que se perceba na inversão uma possível refutação ao interlocutor” (Henriques, 2011a: 145), como por exemplo na canção “A Porta”:

Eu abro de supetão  
Pra passar o capitão.  
Só não abro pra essa gente  
Que diz (**a mim bem me importa...**)

Que se uma pessoa é burra  
É burra como uma porta.

No quarto verso, “Que diz (a mim bem me importa)”, ocorreu uma intercalação de oração, que aumenta o desabafo crítico que a porta faz no enunciado criando um efeito expressivo discursivo do autor em chamar a atenção do leitor para a efetividade da crítica.

#### 3.3.4.2 Anástrofe

Ocorre pela simples inversão da ordem direta da frase ou oração, sem a necessidade de aparecer a refutação para o leitor, como ocorre na canção “Aquarela”:

Entre as nuvens vem surgindo  
Um lindo avião rosa e grená  
Tudo em volta colorindo  
Com suas luzes a piscar

Todos os versos sofreram alteração na ordem direta da oração ou frase. Pela ordem direta seria: “Um lindo avião rosa e grená vem surgindo entre as nuvens, colorindo tudo em volta com suas luzes a piscar”.

#### 3.3.4.3 Quiasmo

“No quiasmo, a inversão tem como requisito a simetria no cruzamento de uma construção (no esquema AB/BA), não havendo necessidade de repetição de palavras (Henriques, 2011a: p. 145). Isso pode ser visto na canção: “A Corujinha”:

Quando a **noite vem chegando**  
**Chega o teu amanhecer**  
E se o sol vem despontando  
Vais voando te esconder

Os dois primeiros versos fazem um cruzamento simétrico pela inversão da estrutura sintática: “a noite vem chegando” se opondo a “chega o teu amanhecer”, ou seja, S + V e V + S.

### 3.3.5 Omissão

A omissão é o processo de deixar implícito algum componente da estrutura sintática. Também ocorre sob quatro formas:

#### 3.3.5.1 Aposiopese

“Na aposiopese, a interrupção da frase sugere ou cria um silêncio que traduz hesitação, emoção” (Henriques, 2011a: 147). Essa figura sintática ocorre em mais um trecho da canção “A Arca de Noé”:

Na serra o arco-íris se esvai...  
 E... desde que houve essa história  
 Quando o véu da noite cai  
 Na terra, e os astros em glória

É perceptível, no primeiro e no segundo versos que o autor pretende alcançar a emotividade do leitor pelo uso das reticências que se traduzem num silêncio de reflexão (aposiopese) sobre a história do dilúvio.

#### 3.3.5.2 Braquilogia

Essa figura é empregada quando a intenção é apenas encurtar a expressão para parecer mais simples e direta.

É possível identificar a braquilogia na canção “O Leão”:

Leão se esgueirando, à espera  
 Da passagem de outra fera...  
 Vem o tigre; **como um dardo**  
 Cai-lhe em cima o leopardo

No terceiro verso, “Vem o tigre; como um dardo”, a braquilogia percebida é: “como sendo”, “em forma de um dardo”. O valor expressivo é de “pintar” na mente do leitor o grau de velocidade do leopardo ao agir com violência sobre o tigre.

#### 3.3.5.3 Elipse

Quando a palavra implícita no enunciado não foi empregada anteriormente,

mas é facilmente identificada pelo contexto, ocorre a elipse, como apresentado no trecho da canção “A Corujinha”:

Corujinha, corujinha  
**Que peninha de você**  
 Fica toda encolhidinha  
 Sempre olhando não sei quê

A elipse presente no segundo verso, “Que peninha de você”, é de “eu tenho”, e ajuda a criar um efeito expressivo afetivo.

#### 3.3.5.4 Zeugma

Quando a palavra implícita no enunciado já tiver sido empregada, ocorre a zeugma. A ocorrência dessa figura está na canção “O Filho que eu quero ter”:

Dorme, **meu pai**, sem cuidado  
**Dorme que ao entardecer**  
 Teu filho sonha acordado  
 Com o filho que ele quer ter

No segundo verso, “Dorme que ao entardecer”, ocorre a zeugma de “meu pai”, vocativo já empregado no verso anterior. Essa figura sintática reforça o aspecto emotivo, presente em todo o texto, entre pai e filho, e ainda contribui para que a métrica do verso continue dando musicalidade, que vem sendo produzida desde o início da canção por intermédio da rima evidenciada em todos os quartetos.

### 3.4 Figuras Semânticas

Por meio da língua os seres humanos interagem entre si, com o mundo à sua volta e com o transcendente. Ela é o elo entre os processos de significação e as diversas áreas de vida do ser humano e ainda o ajuda a organizar sua vida, pois é o instrumento que mobiliza o funcionamento do seu raciocínio.

A busca por interpretar “o que é”, “como é”, “porque é”, “onde é” e “para que é” no universo faz com que a pessoa esteja sempre dentro de um cenário semântico.

É importante reconhecer, portanto, que a semântica é responsável pelo tratamento das estruturas comunicativas dentro dos enunciados, visando à compreensão das significações possíveis dentro e fora deles.

Os estudiosos da língua concordam que um dos maiores obstáculos da semântica é significar o termo “significado”. “O sentido é um dado imediato e fundamental de nossa experiência com as línguas” (Tamba, 2006: 7). Por isso, é fácil (e é consenso) considerar o sentido como objeto de estudo da semântica, mas é difícil ter um alinhamento de ideias entre os especialistas e teóricos da língua quanto às delimitações desse objeto. Conforme diz Tamba (*ibidem*, p. 10):

Os manuais contemporâneos definem a semântica, com uma bela unanimidade, por meio de seu objeto de estudo: o sentido aprendido através das formas e estruturas significantes das línguas. Mas seu consenso só vai aí, porque eles delimitam de modo diverso o campo de investigação da semântica, como mostram as três definições seguintes:

1. “A semântica é o estudo do sentido” (J. Lyons)
2. “A semântica é o estudo do sentido das palavras” (P. Guiraud).
3. “A semântica é o estudo do sentido das palavras, das frases e dos enunciados” (P. Lerat).

O falante tem a capacidade de manifestar elementos situacionais que refletem na aceitabilidade do seu locutor. Assim, “aquele que fala utiliza formas de língua que organizam o tempo e o espaço a partir de um eu, aqui, agora” (Mazière, 2007: 20). Ele pode, por exemplo modalizar (talvez, certamente) a estrutura frásica (imperativa, condicional) que exprime a sua intenção de comunicar.

Nesse sentido, a análise do discurso é de grande valia para se compreender os processos de significações existentes no texto (enunciado); no entanto não se deve recorrer ao equívoco de pensar que a análise do discurso é a chave para todas as respostas dos problemas de semântica. Há que se ater para o fato de que existem observações imprescindíveis a serem feitas sobre o processo de análise do discurso, conforme diz Possenti (2009: 71):

Por um lado, tanto as teorias quanto as práticas de análise mostram que fazer (análise do) discurso e (linguística do) texto não são a mesma coisa, seja pelos dispositivos teóricos e metodológicos mobilizados (mesmo que cada um desses campos não seja homogêneo), seja pelos resultados obtidos. O que colabora para demarcar as diferenças. Por outro lado, as confusões decorrem do fato de os *corpora* da análise do discurso (AD) serem tipicamente textuais, o que pode dar a entender que a AD analisa textos, nada mais que isso. Com suas teorias próprias, evidentemente. Mas pode parecer que é apenas mais uma entre tantas. Além disso, as teorias (linguísticas) de texto passaram a incorporar “exteriores” e deixaram de ser quas/pseudogramáticas (da coesão). Assim, podem ser vistas como tratando “também” da enunciação (sujeito, paráfrases, digressões), e até mesmo de posições ou de efeitos ideológicos.

É imprescindível considerar que outras áreas linguísticas contribuem no processo de interpretação, como por exemplo a estilística da enunciação, que, associada às demais estilísticas, constitui ferramenta poderosa para o especialista da língua aprimorar seus estudos na área.

Ao discorrer sobre estilística da enunciação, Henriques (2009a: 101) diz:

A adequação semântica ocorre quando um texto demonstra competência na argumentação (ou na descrição ou na narração ou na interpretação), evidenciada por seu autor a partir de uma seleção de opiniões, dados e fatos fundamentados no seu conhecimento de mundo. Mas é sempre oportuno lembrar que, embora recomendáveis para as situações referenciais da vida comum, os paralelismos semântico e sintático podem ser quebrados com arte e criatividade.

Dentro da estilística da enunciação existem recursos para ajudar o especialista da língua nos seus estudos sobre discurso, enunciado, estilo, texto, enunciação etc.: são as figuras semânticas, que atuam no campo dos pensamentos e sentimentos. Henriques (2011a: 148) enfatiza essa questão sobre a semântica e as figuras de semântica quando diz que:

(...) os textos são concluídos quando as operações sintáticas são dadas como encerradas. É certo também tudo que se passa antes do “consum-matum est” (do bem, é claro) do texto tem o carimbo da aprovação semântica. Isso significa que os valores expressivos/impressivos também podem atuar no campo dos pensamentos e sentimentos, sendo por isso importante conhecer as figuras de linguagem SEMASIOESTILÍSTICA.

Vinícius de Moraes explorou as figuras semânticas com bastante qualidade estilística, como pode ser comprovado em quase todas as estrofes da canção “O Filho Que Eu Quero Ter”:

É comum a gente sonhar, eu sei  
Quando vem o entardecer  
Pois eu também dei de **sonhar**  
**Um sonho lindo de morrer**

Vejo um berço e nele eu me debruçar  
Com o pranto a me correr  
E **assim, chorando, acalantar**  
O filho que eu quero ter

**Dorme, meu pequenininho**  
Dorme que a noite já vem  
Teu pai está muito sozinho  
De tanto amor que ele tem

De repente o vejo se transformar  
Num menino igual a mim  
Que vem correndo me beijar  
Quando eu chegar lá de onde vim

Um menino sempre a me perguntar  
**Um porquê que não tem fim**  
 Um filho a quem só queira bem  
 E a quem só diga que sim

**Dorme, menino levado**  
 Dorme que a vida já vem  
 Teu pai está muito cansado  
 De tanta dor que ele tem

Quando a vida enfim me quiser levar  
 Pelo tanto que me deu  
 Sentir-lhe a barba me roçar  
 No derradeiro beijo seu

E ao sentir também **sua mão vedar**  
 Meu **olhar dos olhos** seus  
 Ouvir-lhe a voz a me embalar  
 Num acalanto de adeus

**Dorme, meu pai**, sem cuidado  
 Dorme que ao entardecer  
 Teu filho **sonha acordado**  
 Com o filho que ele quer ter

A primeira figura semântica utilizada pelo Poetinha nessa canção é o pleonasma semântico, o que pode ser percebido, na primeira estrofe, nos versos “Pois eu também dei de sonhar/ Um sonho lindo de morrer”. O poeta repete redundantemente a ideia de “sonho”, não de forma gratuita, mas com o intuito de obter efeito expressivo, ou seja, não é qualquer sonho, mas “um sonho lindo”, que, por sua vez, é intensificado pelo poeta, como sendo um “sonho lindo de morrer”. Aqui o intensificador “lindo de morrer” apresenta outra figura semântica usada pelo autor, a hiperbole, que representa a expressão de um exagero intencional para a apresentação da ideia desejada. A hipérbole também é vista na quinta estrofe, especificamente no verso 18, “Um porquê que não tem fim”, que expressa a ideia de que o menino perguntava demais.

Na segunda estrofe o poeta utiliza a gradação, figura semântica que se “caracteriza pela acumulação sucessiva de palavras ou expressões que intensificam progressiva ou regressivamente uma ideia” (Henriques, 2011a: 149). A gradação é feita no verso 7, “E assim, chorando, acalantar”. É perceptível a sucessão de atitudes do pai que, depois de imaginar o berço e se debruçar sobre ele (versos 5 e 6), chora e, ainda chorando, “acalenta” o filho.

A terceira figura semântica utilizada é a apóstrofe, que ocorre pela intenção do autor de “chamar” ou “invocar” seu locutor, o que pode ser percebido no primeiro verso da terceira estrofe: “Dorme, meu pequenininho”; no primeiro verso da sexta estrofe: “Dorme, menino levado”; e, ainda, no primeiro verso da última estrofe:

“Dorme, meu pai, sem cuidado”. A invocação nos três contextos tem efeito informativo, poético e afetivo do pai em relação ao (carinho externado) filho, e deste para com o seu pai.

O oximoro é outra figura semântica que foi usada por Vinícius para dar mais carga expressiva à canção. Essa figura é um tipo de contraste que o poeta utiliza para explorar ideias semânticas opostas com o objetivo de contrariar o senso comum. No terceiro verso da última estrofe, “Teu filho sonha acordado”, esse fenômeno se dá pelo uso do adjetivo “acordado” na função de predicativo, o que contribui para formar um aglomerado de ideias possíveis na mente do leitor, ou seja, “sonhar acordado” pode equivaler a “desejo intenso”, “esperança” etc.

Outras canções de Vinícius apresentam figuras semânticas. É importante analisá-las individualmente, conforme sua incidência nas músicas.

#### 3.4.1 Apóstrofe

É a figura semântica que se caracteriza pela interpelação direta a pessoas reais ou imaginadas.

Na canção “O Pinguim” há um caso de apóstrofe:

**Bom dia, pinguim**  
Onde vai assim  
Com ar apressado?

É fácil perceber que o autor invoca seu interlocutor, o pinguim, pelo chamamento utilizado no primeiro verso: “Bom dia, pinguim”. O efeito retórico tem por objetivo aproximar o leitor do personagem principal, e é caracterizado do início ao fim do poema, como se estivessem sendo apresentados (pinguim e leitor) formalmente.

#### 3.4.2 Contraste

É o processo de exploração, pela expressividade, do teor semântico de oposição. Acontece de três maneiras: antítese, paradoxo e oximoro.

Foram encontradas nas canções de Vinícius dois casos, o oxímoro, já analisado anteriormente na canção “O filho que eu quero ter”, e a antítese, que é a figura semântica pela qual se opõem, numa mesma frase, duas palavras ou dois pensamentos de sentido contrário (p.ex.: com luz no olhar e trevas no peito).

Na canção “Aquarela” foi encontrada uma ocorrência de antítese:

Sem pedir licença muda nossa vida  
E depois convida a **rir ou chorar**

O autor explorou a oposição entre as duas ideias, “rir” e “chorar”, como se fossem duas possibilidades que se tem para escolher apenas uma. O efeito expressivo se dá pelo discurso embutido de fazer refletir sobre a questão de que o ser humano está sujeito tanto à tristeza quanto à alegria e de que isso é um fator iminente de vida.

### 3.4.3 Gradação

É a figura semântica que apresenta aumento ou diminuição da ideia que se quer apresentar, de maneira gradativa, contínua, de grau em grau, como é possível ver na canção “O Gato”:

Passa de novo  
Do muro ao chão  
**E pisa e passa**  
**Cuidadoso, de mansinho**  
**Pega e corre, silencioso**  
Atrás de um pobre passarinho

A caracterização da maneira como o gato age, feita pelo autor, nos versos “E pisa e passa/ Cuidadoso, de mansinho/ Pega e corre, silencioso” mostra a sequência de movimentos do felino numa construção ascendente e tem o propósito de destacar de maneira enfática a sutileza das ações do animal.

Outro exemplo de gradação se percebe na canção “A Arca de Noé”:

**Ora vai, na porta aberta**  
**De repente, vacilante**  
**Surge lenta, longa e incerta**  
Uma tromba de elefante.

Nesse caso a gradação é descendente, pois só no final da estrofe o leitor tem como saber o que é que “Ora vai, na porta aberta/ De repente, vacilante” surgindo “lenta, longa e distante”, isto é, pelo processo catafórico o autor fala da tromba do elefante. O efeito expressivo é de humor pelo jogo de palavras construído e pelo posicionamento dos vocábulos que se assemelham à maneira como a tromba do elefante aparece.

#### 3.4.4 Hipérbole

“Consiste em usar formas e expressões (não plausíveis) que representem o exagero pretendido para se apresentar uma ideia.” (Henriques, 2011a: 149).

Para uma melhor compreensão apresentam-se dois exemplos em canções diferentes para análise do efeito expressivo em cada uma delas:

“O Porquinho”:

E na feijoada  
Mesmo requentada  
**Agrado a toda gente**

“Aquarela”:

**De uma América a outra consigo passar num segundo**

O exagero contido no verso “Agrado a toda gente”, na música “O Porquinho” tem o valor expressivo de enfatizar a presunção do porquinho ao falar de si mesmo, na primeira pessoa do singular, esnobando seu valor, como prato preferido, principalmente no Brasil, haja vista que o prato típico aqui é a feijoada.

Na canção “Aquarela”, o exagero contido no verso “De uma América a outra consigo passar num segundo” privilegia o poder da imaginação do eu-lírico na criação dos seus desenhos, ou seja, tudo é possível no campo da fantasia.

#### 3.4.5 Ironia & Antífrase

“Enquanto a ironia ocorre quando o enunciado transmite, literalmente, uma ideia contrária ao pensamento que se quer comunicar, a antífrase explícita no enunciado essa contradição” (Henriques, 2011a: 149).

A ironia pode ser reconhecida no trecho da música “Menininha”:

Fique assim, meu amor  
Sem crescer  
Porque o mundo é ruim, é ruim  
E você vai sofrer de repente  
Uma desilusão  
**Porque a vida é somente**  
**Teu bicho-papão**

A ironia não está precisamente nas palavras, mas no interdiscurso, o qual se faz valer pelo que já foi dito (no terceiro verso “Porque o mundo é ruim, é ruim”) em relação à vida, e que se efetiva nos dois últimos versos, em tom irônico: “Porque a vida é somente/ Teu bicho papão”, isto é, aquilo que a criança ouvia nas canções de ninar sobre “bicho-papão”, na verdade, são as desilusões da vida que terá quando crescer. Por isso seu pai insiste em pedir que ela não cresça.

Na canção “Aquarela” encontra-se caso de antífrase:

**E ali logo em frente** a esperar pela gente **o futuro está.**

Nesse verso há uma contradição explícita no enunciado em relação ao substantivo “futuro”, o qual está sendo utilizado com ideia de proximidade e não no seu sentido literal de tempo distante, ou seja, no enunciado o futuro “está ali” bem próximo.

#### 3.4.6 Lítotes

Quando o escritor utiliza uma expressão negativa para fazer uma afirmação, ele está usando a figura semântica chamada lítotes. Esse fenômeno pode ser identificado na canção “Aula de Piano”:

Diz o refrão **quem não chora não mama**  
**Veio o sucesso e a consagração**  
Que finalmente deitaram na fama  
Tendo atingido a total perfeição

O uso de um provérbio popular “quem não chora não mama (uma frase negativa) é a base na qual o autor se sustenta para dizer que a menina se tornou uma eficiente pianista no verso “Veio o sucesso e a consagração” (frase afirmativa), ou seja, ele usa a lítotes e efetiva o objetivo de apresentar o resultado de tanto

esforço da pianista pela hipérbole vista no último verso: “Tendo atingido a total perfeição”.

### 3.4.7 Metábole

É o processo de repetição de uma ideia por meio de palavras diferentes, como nos três casos abaixo.

“O Pato”:

Pintou o caneco  
**Surrou** a galinha  
**Bateu** no marreco

“O Relógio”:

Passa, tempo  
 Bem depressa  
**Não atrasa**  
**Não demora**

“Arca de Noé”:

O sol, ao véu transparente  
 Da chuva de ouro e de prata  
**Resplandece resplendente**  
 No céu, no chão, na cascata.

A carga expressiva tanto no exemplo da canção “O Pato” quanto no exemplo da canção “O Relógio” é de ênfase, ou seja, a intenção do autor é enfatizar a ideia de “agressão física” no primeiro caso, e a ideia de “tempo” no segundo caso. Já no exemplo da canção “Arca de Noé”, o efeito expressivo poético se dá pelo uso do adjetivo “resplendente”, que está muito próximo do ponto de vista semântico e léxico, da forma verbal “resplandece”.

### 3.4.8 Pleonasmo Semântico

“Consiste em repetir, redundante mas justificadamente, uma ideia a fim de obter efeito expressivo” (Henriques, 2011a: 150).

Na canção “Aquarela”, Vinícius apresenta um caso interessante de pleonasmo semântico:

Numa folha qualquer eu desenho um **sol amarelo**

Sabe-se que foi convencionado no meio social escolar e, principalmente, nas séries iniciais, que a cor do sol é amarela, por causa do brilho intenso que essa estrela diurna esparge, e, por isso, justifica-se o pleonasma semântico. No entanto a intenção do autor no verso acima citado se justifica pela expressividade estética que ele demonstra na canção, desde o seu título até o final da música, evocando a ideia de “colorido”, ou seja, poderia ser um sol vermelho, azul, dependendo do estado emocional do escritor, mas o “sol amarelo” traduz mais o cenário escolar, infantil e alegre que é seu objetivo.

## 4 CONCLUSÃO

Na realização de um estudo linguístico não se pode perder de vista que o conteúdo (objeto de estudo), a maneira como ele é apresentado e a sua interpretação são elementos de análise que não devem ser considerados isoladamente.

A Estilística, como ciência, tem o estilo como seu objeto de estudo, mas dentro de uma estrutura abrangente, que compreende a estética, a expressividade e impressividade linguística visando dar significação às cargas emotivas que os enunciados evocam, sob os efeitos fônicos, léxicos, sintáticos e semânticos.

Não se tem um consenso quanto às delimitações da estilística, já que estudos (como este) comprovam a cada instante que o estilo pode ser estudado associado a todas as áreas da língua, tanto no que se refere ao aspecto estrutural do enunciado, quanto ao seu aspecto discursivo. Pode ainda, considerando as formas de interpretação das enunciações, o estudo estilístico tratar do estilo individual que o produtor do texto ou o enunciador utiliza quando lida com recursos linguísticos, pela sua capacidade de comunicar, emocionar e suggestionar.

O enunciador, como indivíduo linguístico, utiliza formas de língua que se organizam num tempo e num espaço gerando um discurso, que por sua vez é o seu dito no exato momento de sua produção. O discurso é a matéria-prima do analista do discurso, que não é uma pessoa neutra. Pelo contrário, é aquele que assume posturas quanto à língua e quanto ao sujeito enunciador.

O analista de discurso deve ter em mente, na sua análise, que práticas discursivas diferentes produzem também uma diversidade de usos da linguagem pelo falante e o resultado dessa análise é sua interpretação, atrelada tanto ao nível da análise (palavra, frase, texto), quanto ao objeto da análise (sentido de dicionário, sentido em rede). Quem sela a veracidade dessa interpretação é a semântica.

A semântica, sendo responsável por estudar o sentido nos diferentes aspectos da língua, rompe as delimitações a ela impostas e desafia o linguista semanticista a estabelecer meios de investigação teórica, que minimizem a distância que existe entre o domínio da semântica interna dos elementos e o das estruturas linguísticas em sua globalidade, pois ainda há muitos limites face às diversas modalidades possíveis de uma análise de sentido linguístico.

Para ajudar a quebrar os limites semânticos, é importante reconhecer a semântica não como uma entidade, mas como uma relação entre aquilo que se expressa pelo linguístico e pelo não linguístico também.

Este trabalho é uma maneira de estabelecer a relação entre o linguístico e o não linguístico, a partir do momento em que explora o teor pragmassemântico “do que foi dito”, do “como foi dito”, do “que poderia ter sido dito”, do “por que foi dito”, do “para que foi dito” e até do que “poderá ser dito”. A atenção do especialista da língua ao fazer esse tipo de estudo está voltada para a estética, para a escolha lexical, para o posicionamento das palavras no enunciado e para as referências intrafásicas e extrafásicas (relação entre linguagem e realidade). Em outras palavras, o analista se dedica a observar quando e como se faz a retomada entre as partes dos textos, nas quais são utilizados os referentes textuais (pronomes de terceira pessoa, advérbios, conectivos, numerais, substantivos e verbos passíveis de substituição, paráfrases etc.) e quando ou como se faz uma representação mental em relação ao componente do mundo real passível de argumentação, descrição ou relato por meio de vocábulos.

As figuras estilísticas são instrumentos significativos para a efetivação de um estudo estilístico de *corpus*. Este é o caso desta pesquisa.

Constatou-se aqui que as letras de músicas infantis de Vinícius de Moraes possuem muitas marcas estilísticas nos campos fônico, léxico, sintático e semântico. Esse acervo é propício à aplicabilidade das figuras de linguagem. Isso significa que é perfeitamente possível estudar texto e expressividade investigando os recursos estilísticos nas análises de letras de músicas infantis de Vinícius de Moraes, o que de forma extraordinária soube explorar de modo significativo e com bastante sensibilidade os recursos estilísticos que estão disponíveis na língua, haja vista que foi possível reconhecer no *corpus* figuras de todos os tipos, fônicas, léxicas, sintática e semânticas.

Verificou-se também que, ao lidar com letra de música, o especialista trata de uma pluralidade de gêneros (conforme tratado no capítulo 3, especificamente no item 3.2), tais como: gênero letra de música, gênero infantil, gênero poesia, os quais podem ainda ramificar-se em outros, como nos gêneros poesia infantil e gênero letra de música infantil.

No gênero letra de música infantil (especificamente no *corpus* desta pesquisa), as duas marcas linguísticas, coloquial e formal, dialogam entre si, sendo

que a primeira é encontrada em um grau maior de ocorrências do que a segunda. Isso só justifica o fato de que o gênero infantil se caracteriza por aproximar-se da linguagem de uso da criança, não com um discurso monótono e pobre, sem apresentar condições para ampliação de seu conhecimento linguístico. Ao contrário, esse modo de organização textual permite que o público infanto-juvenil se depare com situações desafiadoras, que são fundamentais para aprender a refletir e dominar sua língua de forma autônoma, como foi visto na análise das figuras estilísticas.

Observou-se que dentre as letras de canções infantis de Vinícius de Moraes existem aquelas que não têm uma linguagem eminentemente infantil, tais como “Aula de Piano”, “O Filho Que Eu Quero Ter” e “São Francisco”. Como possuem uma linguagem mais adulta, têm traços de mais formalidade. Elas fazem parte do *corpus* por atenderem ao critério técnico aqui adotado para sua constituição dentro do gênero letra de música infantil, isto é, fizeram parte de álbuns produzidos para o público infantil, ou fizeram parte de especiais infantis transmitidos na televisão.

Este tipo de estudo técnico traz para o especialista da língua um prazer em perscrutar de maneira mais profunda os campos possíveis a serem explorados, pela descrição da língua em sintonia com o falante, numa relação viva, funcional, pragmática e sincrônica.

Vale dizer que este tipo de estudo técnico não se esvazia pela concretização da análise do *corpus* que foi selecionado e analisado com os objetivos já comprovados, e pode ser tomado como uma contribuição para a continuidade de estudos nessa área.

A Língua Portuguesa dispõe de mecanismos suficientes que permitem ao especialista ajudar as pessoas de seu país a compreenderem e evoluírem pelo uso incisivo e competente da língua falada e da língua escrita. Assim, se a estilística é o estudo da expressividade (e da impressividade), pode-se concluir que a observação e a interpretação dos recursos estilísticos em textos da vida real são formas de propiciar em cada cidadão a oportunidade de domínio da arma mais poderosa contra a alienação, a palavra.

## REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel. *A linguagem textual*. São Paulo: Cortez, 2008.

ARISTÓTELES. *A arte Poética*. Tradução de Paulo Gastão Galvão. Edição eBookBrasil, 2001.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2010.

BAGNO, Marcos. *Português ou brasileiro? um convite à pesquisa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2001.

BASILIO, Margarida. *Formação e classes de palavras no português do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Referencial curricular nacional para a educação infantil / Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria de Educação Fundamental*. Brasília: MEC/SEF, 1998. 3v.: il.

CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 44. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de linguística e filologia*. 25. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004 a.

\_\_\_\_\_. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. impr. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2004 b.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. Tradução Angela M.S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

DANTAS, José Maria de Sousa. *MPB o canto e a canção*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Versão Online. Disponível em: <[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)>. Acessado em: 03 set. 2012.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

DICIONÁRIO DE TERMOS LINGUÍSTICOS I-II. Associação Portuguesa de Linguística. Instituto de Linguística Teórico e Computacional. 1 Ed. Portugal: Edições Kosmos, 1992.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Estilística e Discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011 a.

\_\_\_\_\_. *Léxico e Semântica: estudos produtivos sobre palavra e significação*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011 b.

\_\_\_\_\_. *Sintaxe: estudos descritivos da frase para o texto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011 c.

\_\_\_\_\_. *Morfologia: estudos lexicais em perspectiva sincrônica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011 d.

\_\_\_\_\_. *Língua portuguesa: semântica e estilística*. Curitiba: PR: IESDE Brasil, 2009 a.

\_\_\_\_\_. *Língua portuguesa: morfossintaxe*. Curitiba: PR: IESDE Brasil, 2009 b.

\_\_\_\_\_. *Fonética, fonologia e ortografia: estudos fono-ortográficos do Português*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

LAKOFF, Mark; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado da Letras; São Paulo: EDUC, 2002 [1980].

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org). *Ao encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MAZIÈRE, Francine. *A análise do discurso: história e práticas*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MEMÓRIA GLOBO. *Dramaturgia. Entretenimento. Jornalismo. Esportes. Educativos*. Disponível em: <[www.memoria.globo.co](http://www.memoria.globo.co)>. Acesso em: 05 set. 2012.

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

MORAIS, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Receita de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Nova antologia poética*. Seleção e organização Antonio Cícero, Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 b.

\_\_\_\_\_. *A arca de Noé: poemas infantis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *O caminho para a distância*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1962.

MORAES, Vinícius; LOBO, Edu. Arrastão. In: *Álbum: Vinícius: poesia e canção ao vivo*. Irmãos Vitale, 1966. v.1

MORAES, Vinícius de; JOBIM, Antônio Carlos. A Felicidade. In: *Álbum: João Gilberto Cantando as Músicas do fim Orfeu do Carnaval*. 1959.

MORAES, Vinícius de; TOQUINHO. Sem Medo. In: *Álbum: Vinícius e Toquinho*. Tonga Editora Musical, 1974.

\_\_\_\_\_. O Poeta aprendiz. In: *Album: Toquinho e Vinícius*. RGE, 1971.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. Língua portuguesa e sedução: do binômio possível nos textos de literatura infanto-juvenil. *Perspectiva*, Florianópolis, v.17, n.31. p. 141-156, jan./jun. 1999.

PERINI, Mário A. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Tradução José Luis Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

POSSENTI, Sírio. *Questões para análise do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SIMÕES, Darcília; KAROL, Luis; SALOMÃO, Any Cristina (Org.). *Português se aprende brincando*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

SIMÕES, Darcília Marindir; NIELS, Karla Menezes; ROCHA, Karla Menezes. Matrizes técnico-teóricos para uma estilística semiótico-funcional: modelo aplicado. In: *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. Évora: Universidade de Évora, 2010.

TAMBA, Iréne. *A semântica*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

**ANEXO A - As Abelhas**

**Autor: Vinícius de Moraes.**  
**Álbum: Arca de Noé**  
**Interpretação: Moraes Moreira**  
**Gravadora: Ariola.**  
**Ano: 1980.**

A abelha-mestra  
E as abelhinhas  
Estão todas prontinhas  
Para ir para a festa  
Num zune-que-zune  
Lá vão pro jardim  
Brincar com a cravina  
Valsar com o jasmim  
Da rosa pro cravo  
Do cravo pra rosa  
Da rosa pro favo  
E de volta pra rosa

Venham ver como dão mel  
As abelhas do céu  
Venham ver como dão mel  
As abelhas do céu

A abelha-rainha  
Está sempre cansada  
Engorda a pancinha  
E não faz mais nada  
Num zune-que-zune  
Lá vão pro jardim  
Brincar com a cravina  
Valsar com o jasmim  
Da rosa pro cravo  
Do cravo pra rosa  
Da rosa pro favo  
E de volta pra rosa

Venham ver como dão mel  
As abelhas do céu  
Venham ver como dão mel  
As abelhas do céu

**ANEXO B - Aquarela****Autores: Vinícius de Moraes, Toquinho, Guido Morra e Maurizio Fabrizio.****Álbum: Herdeiros do Futuro/ Projeto Guri.****Interpretação: Toquinho.****Gravadora: Circuito Musical****Ano: 2002****Obs.: Esta música foi gravada pela 1ª vez, por Toquinho no disco “Acquarello” em 1983.**

Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo  
 E com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo  
 Corro o lápis em torno da mão e me dou uma luva  
 E se faço chover com dois riscos tenho um guarda-chuva  
 Se um pinguinho de tinta cai num pedacinho azul do papel  
 Num instante imagino uma linda gaivota a voar no céu

Vai voando, contornando  
 A imensa curva norte-sul  
 Vou com ela viajando  
 Havaí, Pequim ou Istambul  
 Pinto um barco a vela branco navegando  
 É tanto céu e mar num beijo azul  
 Entre as nuvens vem surgindo  
 Um lindo avião rosa e grená  
 Tudo em volta colorindo  
 Com suas luzes a piscar  
 Basta imaginar e ele está partindo  
 Sereno indo  
 E se a gente quiser  
 Ele vai pousar

Numa folha qualquer eu desenho um navio de partida  
 Com alguns bons amigos, bebendo de bem com a vida  
 De uma América a outra consigo passar num segundo  
 Giro um simples compasso e num círculo eu faço o mundo  
 Um menino caminha e caminhando chega num muro  
 E ali logo em frente a esperar pela gente o futuro está

E o futuro é uma astronave  
 Que tentamos pilotar  
 Não tem tempo nem piedade  
 Nem tem hora de chegar  
 Sem pedir licença muda nossa vida  
 E depois convida a rir ou chorar  
 Nessa estrada não nos cabe  
 Conhecer ou ver o que virá  
 O fim dela ninguém sabe  
 Bem ao certo onde vai dar

Vamos todos numa linda passarela  
De uma aquarela que um dia enfim  
Descolorirá

Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo  
Que descolorirá  
E se faço chover com dois riscos tenho um guarda-chuva  
Que descolorirá  
Giro um simples compasso e num círculo eu faço o mundo  
Que descolorirá

**ANEXO C - O Ar (O Vento)****Autores: Vinícius de Moraes, Toquinho e Bacalov.****Álbum: Arca de Noé 2.****Interpretação: Boca Livre.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1981.**

Estou vivo mas não tenho corpo  
Por isso é que não tenho forma  
Peso eu também não tenho  
Não tenho cor

Quando sou fraco  
Me chamo brisa

E se assobio  
Isso é comum

Quando sou forte  
Me chamo vento

Quando sou cheiro  
Me chamo pum!

## ANEXO D - A Arca de Noé

**Autores: Vinícius de Moraes, Toquinho e Ernst Nahle.**

**Álbum: Arca de Noé.**

**Interpretação: Chico Buarque e Milton Nascimento.**

**Gravadora: Ariola.**

**Ano: 1980.**

Obs.: Esta música aparece no álbum "Arca de Noé 2" apenas como faixa instrumental.

Sete em cores, de repente  
O arco-íris se desata  
Na água límpida e contente  
Do ribeirinho da mata.

O sol, ao véu transparente  
Da chuva de ouro e de prata  
Resplandece resplendente  
No céu, no chão, na cascata.

E abre-se a porta da Arca  
De par em par: surgem francas  
A alegria e as barbas brancas  
Do prudente patriarca

Noé, o inventor da uva  
E que, por justo e temente  
Jeová, clementemente  
Salvou da praga da chuva

Tão verde se alteia a serra  
Pelas planuras vizinhas  
Que diz Noé: "Boa terra  
Para plantar minhas vinhas!"

E sai levando a família  
A ver; enquanto, em bonança  
Colorida maravilha  
Brilha o arco da aliança

Ora vai, na porta aberta  
De repente, vacilante  
Surge lenta, longa e incerta  
Uma tromba de elefante

E logo após, no buraco  
De uma janela, aparece  
Uma cara de macaco  
Que espia e desaparece

Enquanto, entre as altas vigas  
Das janelinhas do sótão  
Duas girafas amigas  
De fora as cabeças botam

Grita uma arara, e se escuta  
De dentro um miado e um zurro  
Late um cachorro em disputa  
Com um gato, escouceia um burro

A Arca desconjuntada  
Parece que vai ruir  
Aos pulos da bicharada  
Toda querendo sair

Vai! Não vai! Quem vai primeiro?  
As aves, por mais espertas  
Saem voando ligeiro  
Pelas janelas abertas

Enquanto, em grande atropelo  
Junto à porta de saída  
Lutam os bichos de pêlo  
Pela terra prometida

"Os bosques são todos meus!"  
Ruge soberbo o leão  
"Também sou filho de Deus!"  
Um protesta; e o tigre - "Não!"  
Afinal, e não sem custo  
Em longa fila, aos casais  
Uns com raiva, outros com susto  
Vão saindo os animais

Os maiores vêm à frente  
Trazendo a cabeça erguida  
E os fracos, humildemente  
Vêm atrás, como na vida

Conduzidos por Noé  
Ei-los em terra benquista  
Que passam, passam até  
Onde a vista não avista

Na serra o arco-íris se esvai...  
E... desde que houve essa história  
Quando o véu da noite cai  
Na terra, e os astros em glória

Enchem o céu de seus caprichos  
É doce ouvir na calada  
A fala mansa dos bichos  
Na terra repovoada.

**ANEXO E - Aula de Piano****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: Arca de Noé.****Interpretação: As Frenéticas.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1980.**

Depois do almoço na sala vazia  
 A mãe subia pra se recostar  
 E no passado que a sala escondia  
 A menininha ficava a esperar  
 O professor de piano chegava  
 E começava uma nova lição  
 E a menininha, tão bonitinha  
 Enchia a casa feito um clarim  
 Abria o peito, mandava brasa  
 E solfejava assim:

Ai, ai, ai  
 Lá, sol, fá, mi, ré  
 Tira a mão daí  
 Dó, dó, ré, dó, si  
 Aqui não dá pé  
 Mi, mi, fá, mi, ré  
 E agora o sol, fá  
 Pra lição acabar

Diz o refrão quem não chora não mama  
 Veio o sucesso e a consagração  
 Que finalmente deitaram na fama  
 Tendo atingido a total perfeição  
 Nunca se viu tanta variedade  
 A quatro mãos em concertos de amor  
 Mas na verdade tinham saudade  
 De quando ele era seu professor  
 E quando ela, menina e bela  
 Abria o berrador  
 Ai, ai, ai,  
 Lá, sol, fá, mi, ré

**ANEXO F - Os Bichinhos e o Homem****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: Arca de Noé 2.****Interpretação: Céu de Boca.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1981.**

Nossa irmã, a mosca  
É feia e tosca  
Enquanto que o mosquito  
É mais bonito  
É mais bonito

Nosso irmão, besouro  
Que é feito de couro  
Mal sabe voar  
Mal sabe voar

Nossa irmã, a barata  
Bichinha mais chata  
É prima da borboleta  
Que é uma careta  
Que é uma careta

Nosso irmão, o grilo  
Que vive dando estrilo  
Só pra chatear  
Só pra chatear

E o bicho-do-pé  
Que gostoso que ele é  
Quando dá coceira  
Coça que não é brincadeira

E o nosso irmão carrapato  
Que é um outro bicho chato  
E primo-irmão do bacilo  
Que é irmão tranquilo  
Que é irmão tranquilo

E o homem que pensa tudo saber  
Não sabe o jantar que os bichinhos vão ter  
Quando o seu dia chegar  
Quando o seu dia chegar

**ANEXO G - A Cachorrinha****Autores: Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim****Álbum: Arca de Noé 2.****Interpretação: Elas.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1981.**

Mas que amor de cachorrinha!  
Mas que amor de cachorrinha!

Pode haver coisa no mundo  
Mais branca, mais bonitinha  
Do que a tua barriguinha  
Crivada de mamiquinha?

Pode haver coisa no mundo  
Mais travessa, mais tontinha  
Que esse amor de cachorrinha  
Quando vem fazer festinha  
Remexendo a traseirinha?

**ANEXO H - A Casa****Autor: Vinícius de Moraes.****Álbum: Arca de Noé.****Interpretação: Boca Livre.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1980.**

Obs.: Esta música foi gravada pela 1ª vez por Vinícius de Moraes em 1972, no disco: "Vinícius canta nossa filha Gabriela".

Era uma casa  
Muito engraçada  
Não tinha teto  
Não tinha nada  
Ninguém podia  
Entrar nela não  
Porque na casa  
Não tinha chão  
Ninguém podia  
Dormir na rede  
Porque a casa  
Não tinha parede  
Ninguém podia  
Fazer pipi  
Porque penico  
Não tinha ali  
Mas era feita  
Com muito esmero  
Na Rua dos Bobos  
Número Zero.

**ANEXO I - A Corujinha****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: A Arca de Noé****Interpretação: Elis Regina.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1980.**

Corujinha, corujinha  
Que peninha de você  
Fica toda encolhidinha  
Sempre olhando não sei quê

O seu canto de repente  
Faz a gente estremecer  
Corujinha, pobrezinha  
Todo mundo que te vê  
Diz assim, ah, coitadinha  
Que feinha que é você

Quando a noite vem chegando  
Chega o teu amanhecer  
E se o sol vem despontando  
Vais voando te esconder

Hoje em dia andas vaidosa  
Orgulhosa como quê  
Toda noite tua carinha  
Aparece na TV  
Corujinha, coitadinha  
Que feinha que é você

**ANEXO J - O Filho Que Eu Quero Ter****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: Arca de Noé 2.****Interpretação: Paulinho da Viola.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1981.****Obs.: Esta música foi gravada pela 1ª vez por Vinícius de Moraes em 1971, no disco: “São Demais os Perigos Dessa Vida”.**

É comum a gente sonhar, eu sei  
Quando vem o entardecer  
Pois eu também dei de sonhar  
Um sonho lindo de morrer

Vejo um berço e nele eu me debruçar  
Com o pranto a me correr  
E assim, chorando, acalantar  
O filho que eu quero ter

Dorme, meu pequenininho  
Dorme que a noite já vem  
Teu pai está muito sozinho  
De tanto amor que ele tem

De repente o vejo se transformar  
Num menino igual a mim  
Que vem correndo me beijar  
Quando eu chegar lá de onde vim

Um menino sempre a me perguntar  
Um porquê que não tem fim  
Um filho a quem só queira bem  
E a quem só diga que sim

Dorme, menino levado  
Dorme que a vida já vem  
Teu pai está muito cansado  
De tanta dor que ele tem

Quando a vida enfim me quiser levar  
Pelo tanto que me deu  
Sentir-lhe a barba me roçar  
No derradeiro beijo seu

E ao sentir também sua mão vedar  
Meu olhar dos olhos seus  
Ouvir-lhe a voz a me embalar  
Num acalanto de adeus

Dorme, meu pai, sem cuidado  
Dorme que ao entardecer  
Teu filho sonha acordado  
Com o filho que ele quer ter

**ANEXO K - A Foca****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: Arca de Noé.****Interpretação: Alceu Valença.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1980.**

Quer ver a foca  
Ficar feliz?  
É por uma bola  
No seu nariz.

Quer ver a foca  
Bater palminha?  
É dar a ela  
Uma sardinha.

Quer ver a foca  
Fazer uma briga?  
É espetar ela  
Bem na barriga!

**ANEXO L - A Formiga****Autor (es): Vinícius de Moraes e Paulo Soledade.****Álbum: Arca de Noé 2****Interpretação: Clara Nunes.****Gravadora. Ariola.****Ano: 1981.**

As coisas devem ser bem grandes  
Pra formiga pequenina  
A rosa, um lindo palácio  
E o espinho, uma espada fina

A gota d'água, um manso lago  
O pingo de chuva, um mar  
Onde um pauzinho boiando  
É navio a navegar

O bico de pão, o corcovado  
O grilo, um rinoceronte  
Uns grãos de sal derramados,  
Ovelhinhas pelo monte

**ANEXO M - A Galinha d'Angola****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho****Álbum: Arca de Noé 2.****Interpretação: Ney Matogrosso.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1981.**

Coitada, coitadinha  
Da galinha-d'Angola  
Não anda ultimamente  
Regulando da bola

Ela vende confusão  
E compra briga  
Gosta muito de fofoca  
E adora intriga  
Fala tanto  
Que parece que engoliu uma matraca  
E vive reclamando  
Que está fraca

Tou fraca! Tou fraca!  
Tou fraca! Tou fraca! Tou fraca!

Coitada, coitadinha  
Da galinha-d'Angola  
Não anda ultimamente  
Regulando da bola

Come tanto  
Até ter dor de barriga  
Ela é uma bagunceira  
De uma figa  
Quando choca, cocoroca  
Come milho e come caca  
E vive reclamando  
Que está fraca

Tou fraca! Tou fraca! Tou fraca!

**ANEXO N - O Gato****Autores: Vinícius de Moraes, Toquinho e Bacalov.****Álbum: Arca de Noé.****Interpretação: Marina****Gravadora: Ariola.****Ano: 1980.**

Com um lindo salto  
 Leve e seguro  
 O gato passa  
 Do chão ao muro  
 Logo mudando  
 De opinião  
 Passa de novo  
 Do muro ao chão  
 E pisa e passa  
 Cuidadoso, de mansinho  
 Pega e corre, silencioso  
 Atrás de um pobre passarinho  
 E logo pára  
 Como assombrado  
 Depois dispara  
 Pula de lado  
 Se num novelo  
 Fica enroscado  
 Ouriça o pêlo, mal-humorado  
 Um preguiçoso é o que ele é  
 E gosta muito de cafuné

Com um lindo salto  
 Leve e seguro  
 O gato passa  
 Do chão ao muro  
 Logo mudando  
 De opinião  
 Passa de novo  
 Do muro ao chão  
 E pisa e passa  
 Cuidadoso, de mansinho  
 Pega e corre, silencioso  
 Atrás de um pobre passarinho  
 E logo para  
 Como assombrado  
 Depois dispara  
 Pula de lado  
 E quando à noite vem a fadiga  
 Toma seu banho  
 Passando a língua pela barriga

**ANEXO O - O Girassol****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: Arca de Noé 2.****Interpretação: Jane Duboc.****Gravadora: Ariola****Ano: 1981.**

Sempre que o sol  
Pinta de anil  
Todo o céu  
O girassol  
Fica um gentil  
Carrossel

Roda, roda, roda  
Carrossel  
Roda, roda, roda  
Rodador  
Vai rodando, dando mel  
Vai rodando, dando flor

Sempre que o sol  
Pinta de anil  
Todo o céu  
O girassol  
Fica um gentil  
Carrossel

Roda, roda, roda  
Carrossel  
Gira, gira, gira  
Girassol  
Redondinho como o céu  
Marelinho como o sol

## ANEXO P - O Leão

**Autores: Vinícius de Moraes e Fagner**

**Álbum: Arca de Noé 2.**

**Interpretação: Fagner.**

**Gravadora: Ariola**

**Ano: 1981**

(Inspirado em William Blake)

Leão! Leão! Leão!  
Rugindo como o trovão  
Deu um pulo, e era uma vez  
Um cabritinho montês.

Leão! Leão! Leão!  
És o rei da criação  
Tua goela é uma fornalha  
Teu salto, uma labareda  
Tua garra, uma navalha  
Cortando a presa na queda.

Leão longe, leão perto  
Nas areias do deserto.  
Leão alto, sobranceiro  
Junto do despenhadeiro.  
Leão na caça diurna  
Saindo a correr da furna.  
Leão! Leão! Leão!  
Foi Deus que te fez ou não?

O salto do tigre é rápido  
Como o raio; mas não há  
Tigre no mundo que escape  
Do salto que o Leão dá.  
Não conheço quem defronte  
O feroz rinoceronte.  
Pois bem, se ele vê o Leão  
Foge como um furacão.

Leão se esgueirando, à espera  
Da passagem de outra fera...  
Vem o tigre; como um dardo  
Cai-lhe em cima o leopardo  
E enquanto brigam, tranquilo  
O Leão fica olhando aquilo.  
Quando se cansam, o Leão  
Mata um com cada mão.

Leão! Leão! Leão!  
És o rei da criação!

**ANEXO Q - Menininha****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: Arca de Noé.****Interpretação: Toquinho.****Gravadora: Ariola****Ano: 1980.**

Obs.: Esta música foi gravada pela 1ª vez por Vinícius de Moraes em 1971, no disco: "São demais os perigos dessa vida" e ainda foi regravada em 2002 pela gravadora "Circuito Musical" no álbum: Herdeiros do Futuro/Projeto Guri. Com o título: "Valsa para uma menininha".

Menininha do meu coração  
 Eu só quero você  
 A três palmos do chão  
 Menininha, não cresça mais não  
 Fique pequenininha na minha canção  
 Senhorinha levada  
 Batendo palminha  
 Fingindo assustada  
 Do bicho-papão

Menininha, que graça é você  
 Uma coisinha assim  
 Começando a viver  
 Fique assim, meu amor  
 Sem crescer  
 Porque o mundo é ruim, é ruim  
 E você vai sofrer de repente  
 Uma desilusão  
 Porque a vida é somente  
 Teu bicho-papão

Fique assim, fique assim  
 Sempre assim  
 E se lembre de mim  
 Pelas coisas que eu dei  
 E também não se esqueça de mim  
 Quando você souber enfim  
 De tudo o que eu amei

**ANEXO R - O Pato****Autores: Vinícius de Moraes, Toquinho e Paulo Soledade.****Álbum: A Arca de Noé.****Interpretação: MPB-4****Gravadora: Ariola****Ano: 1980.**

Obs.: Esta música foi gravada pela 1ª vez por Vinícius de Moraes em 1972, no disco: "Vinícius canta nossa filha Gabriela".

Lá vem o Pato  
Pata aqui, pata acolá  
Lá vem o Pato  
Para ver o que é que há.  
O Pato pateta  
Pintou o caneco  
Surrou a galinha  
Bateu no marreco  
Pulou do poleiro  
No pé do cavalo  
Levou um coice  
Criou um galo  
Comeu um pedaço  
De jenipapo  
Ficou engasgado  
Com dor no papo  
Caiu no poço  
Quebrou a tigela  
Tantas fez o moço  
Que foi pra panela.

**ANEXO S - O Peru****Autores: Vinícius de Moraes, Toquinho e Paulo Soledade.****Álbum: Arca de Noé 2****Interpretação: Elba Ramalho.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1981.**

Glu! Glu! Glu!

Abram alas pro peru!

O peru foi a passeio  
Pensando que era pavão  
Tico-tico riu-se tanto  
Que morreu de congestão

O peru dança de roda  
Numa roda de carvão  
Quando acaba fica tonto  
De quase cair no chão

O peru se viu um dia  
Nas águas do ribeirão  
Foi-se olhando, foi dizendo  
Que beleza de pavão

Foi dormir e teve um sonho  
Logo que o sol se escondeu  
Que sua cauda tinha cores  
Como a desse amigo seu

**ANEXO T - O Pinguim****Autores: Vinícius de Moraes e Paulo Soledade.****Álbum: Arca de Noé 2.****Interpretação: Toquinho.****Gravadora: Ariola****Ano: 1981.**

Bom dia, pinguim  
Onde vai assim  
Com ar apressado?  
Eu não sou malvado  
Não fique assustado  
Com medo de mim  
Eu só gostaria  
De dar um tapinha  
No seu chapéu jaca  
Ou bem de levinho  
Puxar o rabinho  
Da sua casaca

Quando você caminha  
Parece o Chacrinha  
Lelé da caixola  
E um velho senhor  
Que foi meu professor  
No meu tempo de escola  
Pinguim, meu amigo  
Não zangue comigo  
Nem perca a estribeira  
Não pergunte por quê  
Mas todos põem você  
Em cima da geladeira

**ANEXO U - O Pintinho**

**Autores: Vinícius de Moraes, Toquinho, Gilda Mattoso, Sérgio Bardotti e Pipo Caruso.**

**Álbum: Arca de Noé 2.**

**Interpretação: As Frenéticas.**

**Gravadora: Ariola**

**Ano: 1981.**

Pintinho novo  
 Pintinho tonto  
 Não estás no ponto  
 Volta pro ovo  
 Eu não me calo  
 Falo de novo  
 Não banque o galo  
 Volta pro ovo  
 A tia raposa

Não marca touca  
 Tá só te olhando  
 Com água na boca  
 E se ligeiro você escapar  
 Tem um granjeiro  
 Que vai te adotar

O meu ovo está estreitinho  
 Já me sinto um galetinho  
 Já posso sair sozinho  
 Eu já sou dono de mim  
 Vou ciscar pela cidade  
 Grão-de-bico em quantidade  
 Muito milho e liberdade  
 Por fim

Pintinho raro  
 Pintinho novo  
 Tá tudo caro  
 Volta pro ovo  
 E o tempo inteiro  
 Terás pintinho  
 Um cozinheiro  
 No teu caminho  
 Por isso eu digo  
 E falo de novo  
 Pintinho amigo  
 Então volta pro ovo  
 Se de repente você escapar  
 Num forno quente você vai parar

Gosto muito dessa vida  
Ensopada ou cozida  
Até assada é divertida  
Com salada e aipim  
Tudo lindo, a vida é bela  
Mesmo sendo à cabidela  
Pois será numa panela  
Meu fim  
Por isso eu digo  
E falo de novo  
Pintinho amigo  
Então volta pro ovo  
E se ligeiro você escapar  
Tem um granjeiro  
Que vai te adotar

**ANEXO V - O Porquinho****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: Arca de Noé 2.****Interpretação: Grande Otelo.****Gravadora: Ariola****Ano: 1981.**

Muito prazer, sou o porquinho  
Eu te alimento também  
Meu couro bem tostadinho  
Quem é que não sabe o sabor que tem  
Se você cresce um pouquinho  
O mérito, eu sei  
Cabe a mim também

Se quiser, me chame  
Te darei salame  
E a mortadela  
Branca, rosa e bela  
Num pãozinho quente  
Continuando o assunto  
Te darei presunto  
E na feijoada  
Mesmo requentada  
Agrado a toda gente

Sendo um porquinho informado  
O meu destino bem sei  
Depois de estar bem tostado  
Fritinho ou assado  
Eu partirei  
Com a tia vaca do lado  
Vestido de anjinho  
Pro céu voarei

Do rabo ao focinho  
Sou todo toicinho  
Bota malagueta  
Em minha costeleta  
Numa gordurinha  
Que coisa maluca  
Minha pururuca  
É uma beleza  
Minha calabresa  
No azeite fritinha

**ANEXO W - A Porta**

**Autor: Vinícius de Moraes.**  
**Álbum: Arca de Noé.**  
**Interpretação: Fábio Júnior.**  
**Gravadora. Ariola.**  
**Ano: 1980.**

Eu sou feita de madeira  
Madeira, matéria morta  
Mas não há coisa no mundo  
Mais viva do que uma porta.  
Eu abro devagarinho  
Pra passar o menininho  
Eu abro bem com cuidado  
Pra passar o namorado  
Eu abro bem prazenteira  
Pra passar a cozinheira  
Eu abro de supetão  
Pra passar o capitão.  
Só não abro pra essa gente  
Que diz (a mim bem me importa...)  
Que se uma pessoa é burra  
É burra como uma porta.  
Eu sou muito inteligente!  
Eu fecho a frente da casa  
Fecho a frente do quartel  
Fecho tudo nesse mundo  
Só vivo aberta no céu!

**ANEXO X - A Pulga****Autores: Vinícius de Moraes e Toquinho.****Álbum: Arca de Noé.****Interpretação: Bebel Gilberto.****Gravadora: Ariola****Ano: 1980.**

Um, dois, três  
Quatro, cinco, seis  
Com mais um pulinho  
Estou na perna do freguês

Um, dois, três  
Quatro, cinco, seis  
Com mais uma mordidinha  
Coitadinho do freguês

Um, dois, três  
Quatro, cinco, seis  
Tô de barriguinha cheia

Tchau  
Good bye  
Auf Wiedersehen

**ANEXO Y - O Relógio****Autores: Vinícius de Moraes e Paulo Soledade.****Álbum: Arca de Noé.****Interpretação: Walter Franco.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1980.**

Passa, tempo, tic-tac  
Tic-tac, passa, hora  
Chega logo, tic-tac  
Tic-tac, e vai-te embora  
Passa, tempo  
Bem depressa  
Não atrasa  
Não demora  
Que já estou  
Muito cansado  
Já perdi  
Toda a alegria  
De fazer  
Meu tic-tac  
Dia e noite  
Noite e dia  
Tic-tac  
Tic-tac  
Tic-tac...

**ANEXO Z - São Francisco****Autores: Vinícius de Moraes e Paulo Soledade.****Álbum: Arca de Noé.****Interpretação: Ney Matogrosso.****Gravadora: Ariola.****Ano: 1980.**

Obs.: Esta música foi gravada pela 1ª vez por Silvio Caldas em 1956, no disco: "Silvio Caldas".

Lá vai São Francisco  
Pelo caminho  
De pé descalço  
Tão pobrezinho  
Dormindo à noite  
Junto ao moinho  
Bebendo a água  
Do ribeirão.

Lá vai São Francisco  
De pé no chão  
Levando nada  
No seu surrão  
Dizendo ao vento  
Bom-dia, amigo  
Dizendo ao fogo  
Saúde, irmão.

Lá vai São Francisco  
Pelo caminho  
Levando ao colo  
Jesuscristinho  
Fazendo festa  
No menininho  
Contando histórias  
Pros passarinhos.