



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcia Meurer Sandri

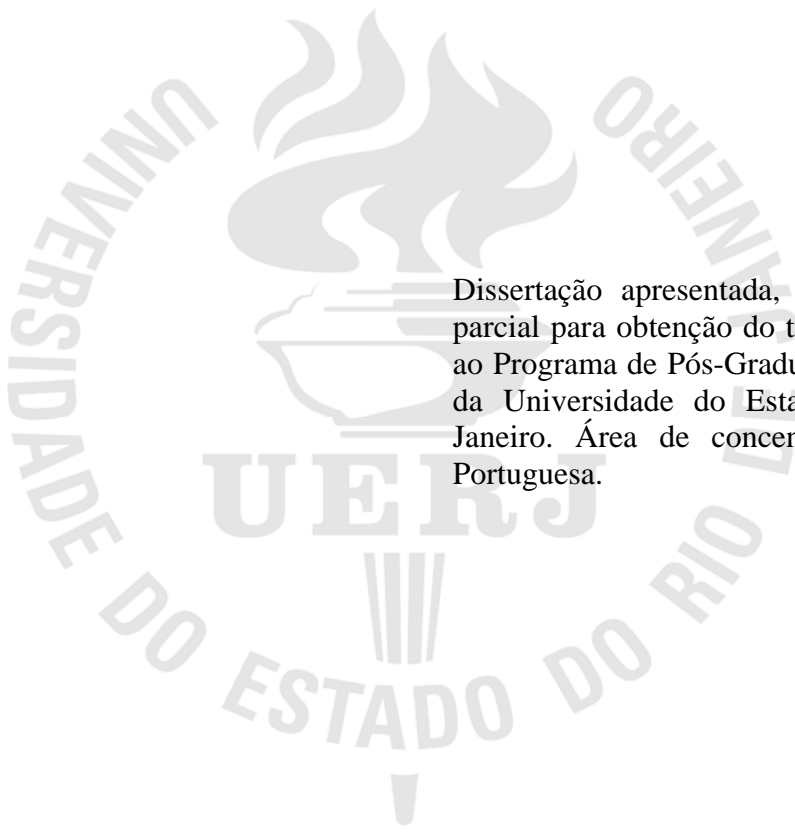
A estilística em ação no cancionário balsense

Rio de Janeiro

2012

Marcia Meurer Sandri

A estilística em ação no cancionero balsense



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

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S219 Sandri, Marcia Meurer.
A estilística em ação no cancioneiro balsense / Marcia Meurer Sandri. – 2012.
92 f. : il.

Orientador: Claudio Cezar Henriques.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Linguagem e línguas - Estilo – Teses. 2. Santos, Deusamar – Canções e música – Teses. 3. Sociolinguística – Teses. 4. Língua portuguesa – Balsas (MA) - Teses. I. Henriques, Claudio Cezar. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 801

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

Assinatura

Data

Marcia Meurer Sandri

A estilística em ação no cancionero balsense

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

Aprovada em 11 de dezembro de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Claudio Cezar Henriques (Orientador)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Darcília Marindir Pinto Simões
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Rosaura de Barros Baião
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2012

Ao meu pai e à minha mãe, a quem devo o que sou.

AGRADECIMENTOS

A Deus, agradeço por me conceder as oportunidades para realizar meus sonhos.

À minha família, pelo apoio e pela compreensão nos momentos de ausência.

Ao Professor Doutor Claudio Cezar Henriques, pelo privilégio de ter sido orientada por este grande mestre, a minha gratidão pelos ensinamentos e pelo exemplo de educador.

A todos os professores do Minter, os meus sinceros agradecimentos pelas contribuições, e, em especial, à Coordenadora Professora Doutora Darcília Simões, que tornou este curso de Mestrado uma realidade.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, representada pela Coordenação da Pós Graduação em Letras, por ter acolhido o projeto de capacitação dos professores efetivos da UEMA.

À Universidade Estadual do Maranhão, representada pelo Magnífico Reitor Professor José Augusto Silva Oliveira, por buscar incansavelmente a qualidade no ensino superior do nosso Estado, obrigada pelo apoio às reivindicações do CESBA.

Aos colegas de trabalho e de estudo, tornamo-nos uma família ao longo desta convivência, com todas as implicações inerentes. Oportunidade ímpar para conhecer o lado mais humano e familiar de cada um de nós.

E, em especial, à grande amiga e parceira, Suzan. Este curso possibilitou a nossa aproximação, muito além da profissional, e descobri em você uma pessoa justa, sensível e altruísta. Ganhei uma amiga de verdade! Obrigada pela força sempre!

Canto e palavra.
A palavra convertida em música. A música expressa em palavras.
Canto & palavra. Canto + palavra: forma dupla de expressar-se,
semântica e sonoramente, silábica e ritmicamente.
Está em historiadores da linguagem e em filósofos a ideia de que
poesia e música surgiram juntas como forma de expressão do
indivíduo e da comunidade. E nisto o canto guerreiro, o canto
religioso, o canto laborial e o canto festivo demonstram essa
integração de canto e palavra.
Canto ou palavra?
Affonso Romano de Sant'Anna

RESUMO

SANDRI, Marcia Meurer. *A estilística em ação no cancioneiro balsense*. 2012. 92 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta dissertação tem como objeto de estudo a interpretação da expressividade fônica, lexical, sintática e enunciativa, aliada aos aspectos semânticos que envolvem os estudos de estilística linguística. O *corpus* abrange as letras de dez canções populares do cantor e compositor Deusamar Santos, artista notadamente reconhecido em sua localidade e que representa a cultura de Balsas, município do interior do Maranhão. O estudo se relaciona com o tema e com a realidade sociocultural contidos nessas canções. A linguagem da canção popular representa um recorte da língua em uso e atua como marca de caracterização de um grupo de falantes de uma região, ou seja, o léxico regional. O lirismo temático contido nas letras dessas composições está expresso na exaltação ao rio Balsas e à cidade homônima. A análise estilística com base nos diferentes estratos possibilita descrever a estrutura do texto e apreender significados interessantes do universo linguístico e cultural do local, como contribuição para o desvelamento de particularidades importantes da língua.

Palavras-chave: Estilística. Letra de canção. Balsas-MA.

ABSTRACT

This paper has as its object of study the interpretation of phonic, lexical, syntactic and enunciative expressiveness, coupled with the semantic aspects that involve the study of linguistic stylistics. The corpus encompasses the lyrics of ten popular songs of singer-songwriter Deusamar Santos, a notably well-known artist in his hometown and that represents the culture of Balsas, an inland city of Maranhão. The study relates to the topic and the sociocultural reality contained in these songs. The language of popular songs represents a sample of language in use and serves as a mark of characterization of a group of speakers of a region, i.e. the regional lexicon. The thematic lyricism found in the lyrics of these compositions is expressed in the exaltation of the Balsas River and the namesake city. The stylistic analysis based on different strata enables us to describe the structure of the text and infer interesting meanings from the local linguistic and cultural universe, as a contribution to the unveiling of important features of the language.

Keywords: Stylistics. Lyrics. Balsas-MA.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Álbum “A minha cidade”, de Deusamar Santos, 2003.....	14
Figura 2 –	Moeda do Século I d. C, dos romanos balsenses.....	15
Figura 3 –	Rio Balsas em Balsas/MA.....	16
Figura 4 –	Igreja Santo Antônio de Balsas.....	18
Figura 5 –	Deusamar Santos	19

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A SELEÇÃO DO CORPUS: a temática da exaltação ao rio Balsas	13
1.1 Um pouco de história	15
1.2 Deusamar Santos, o trovador de Balsas	18
2 GÊNEROS TEXTUAIS: o gênero “letra de canção”	19
2.1 Os gêneros “letra de canção” e “poesia literária”: convergências e divergências	21
2.2 A letra de canção e a variação linguística	28
3 ESTILÍSTICA: percurso histórico e tendências	32
3.1 O que é estilo?	40
3.2 Estilo e língua	43
4 A EXPRESSIVIDADE NAS CANÇÕES DE DEUSAMAR SANTOS	47
4.1 A estilística fônica	48
4.2 A estilística lexical	57
4.3 A estilística sintática	65
4.4 A estilística da enunciação	70
4.5 A dêixis discursiva	74
5 CONCLUSÕES	81
REFERÊNCIAS	84
ANEXO – Letras das canções de Deusamar Santos (<i>corpus</i>)	88

INTRODUÇÃO

A língua é a expressão de uma cultura, de uma ideologia, de uma sociedade. Analisar a expressão linguística é seguir pistas, marcas que o indivíduo, enquanto membro e representante dessa sociedade, deixa explícitas ou implícitas no texto.

A tendência contemporânea dos estudos linguísticos, abarcando a estilística descritiva e a idealista, revela que os diferentes gêneros textuais podem ser analisados à luz da estilística, sendo que os critérios de análise são determinados pelos aspectos imanentes ao texto. Além disso, o estudo parte da imanência em direção à extrapolação textual pelos elementos sociais, históricos e culturais presentes na superfície do discurso.

A orientação para esta análise, com base em critérios textuais, é dada pela estilística discursiva, método analítico que explora os elementos fônicos, léxicos, sintáticos, semânticos e enunciativos, além de elementos *paratextuais* como a intertextualidade, a paráfrase e a paródia.

A canção abarca a linguagem verbal e musical e, no caso da *letra de canção* como gênero textual, supõe-se produtivo observar a língua no registro oral e escrito. Afinal, a realização da linguagem quase sempre ocorre apenas em uma das modalidades. Unir essas “faces da moeda”, atenuadas na leitura em voz alta, compete à música, que permite diminuir os aspectos dessa dicotomia, para se perceber a existência de elementos textuais que contribuem para a realização oral.

Neste estudo, privilegia-se o registro escrito do gênero *letra de canção*, sem esquecer-se da intencionalidade de sua manifestação oral, sonora e rítmica. Nesse aspecto, supõe-se que a letra de canção e a poesia podem apresentar as mesmas características, dependendo da análise de algumas questões sobre as quais se discorrerá ao longo desta dissertação.

As letras das canções de Deusamar Santos, compositor balsense, como campo de investigação estilística, delimitadas em dez composições cujo tema é a cidade e o rio Balsas, suscitam indagações: o *corpus* escolhido possui expressividade? É possível realizar uma análise na linha da estilística discursiva em letra de canção? Qual a contribuição dessa investigação para os estudos da língua?

Na perspectiva dessas questões, o presente estudo busca demonstrar não só a expressividade no cancionário balsense, bem como apresentar peculiaridades linguísticas regionais. Para tanto, nosso trabalho se inicia com a descrição de alguns fatos sócio-históricos do município de Balsas, por tratar de tema regional, e sobre o autor das letras escolhidas. Na sequência, traçamos algumas análises sobre o gênero *letra de canção* e a variação linguística.

E acrescentamos ainda, pela relevância, algumas inserções históricas da origem e evolução da poesia e da canção, com dados importantes sobre os pontos convergentes e divergentes entre os dois gêneros.

O percurso e a evolução dos estudos estilísticos, mesmo que de forma sintetizada, também são aqui incluídos, pois nos parece relevante, ora contraditórios, ora cooperativos, para orientar a base teórica de quem pretende construir um estudo estilístico.

Após a chamada destes pontos subsidiários, parte-se para a análise do *corpus* nas diferentes modalidades, fônica, léxica, sintática e enunciativa, orientadas para a semântica do texto, incluindo-se a discursividade pelos elementos enunciativos.

As referidas modalidades constituem-se em partes do capítulo “A expressividade nas canções de Deusamar Santos” e estão organizadas de modo a permitir uma visão mais coerente da análise, visto que são complementares e nem sempre têm delimitações perceptíveis.

Para finalizar, empreende-se uma análise dos elementos enunciativo-discursivos das composições. Essa análise possibilita verificar a intencionalidade discursiva e a existência de sentidos implícitos ao texto, completando a análise estilística.

O *corpus* escolhido e a temática estão relacionados com o interesse em estudar o contexto local, já que para o ensino eficiente de língua materna é importante aproximar a norma em uso da norma linguística padrão. Essa estratégia privilegia a experiência linguística do aluno que, de posse de sua norma, pode apreender as modalidades da língua que o ajudarão a tomar posse da linguagem plena.

1 A SELEÇÃO DO *CORPUS*: a temática da exaltação ao rio Balsas

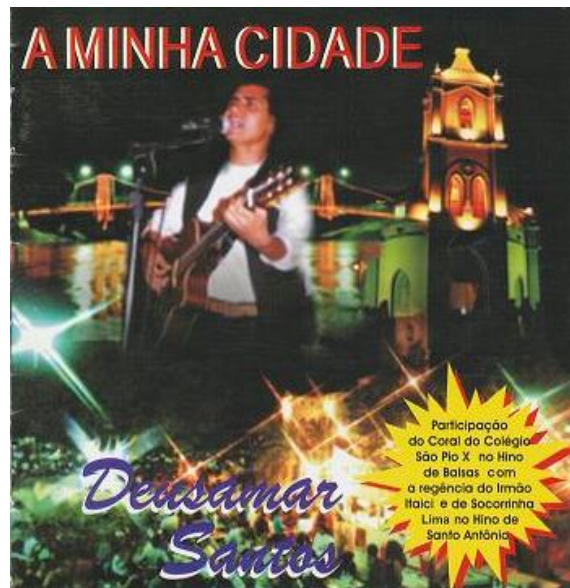


Figura 01 – “A minha cidade”.
Fonte: Deusamar Santos, 2003. (Capa do CD).

“A minha cidade levo no meu peito, na mão / No meio aqui passa um rio / Que é vida é inspiração”¹. com estes versos do compositor balsense Deusamar Santos é possível compreender a temática escolhida neste estudo. A exaltação ao rio e à cidade de Balsas, município da região sul do Estado do Maranhão, está presente nas canções do trabalho lançado em 2003, intitulado “A minha cidade”. São dez composições elaboradas em diferentes momentos, que o cantor resolveu reunir em um único CD composto por treze letras no total, tendo também o *Hino da cidade*, o *Hino a Santo Antônio* e *Balsas querida*, que não são de sua autoria.

Nos versos “Pra Vila Nova eu vim de balsa / As águas mansas imbalançam meu sonhar”² aparece o termo que deu nome ao rio e ao município: balsa. A palavra indica embarcação usada na travessia de canais ou rios, e este sentido está presente na origem e usos do termo.

O topônimo e hidrônimo *Balsas* forma-se a partir do plural do vocábulo *balsa*. A origem do termo *balsa*, provavelmente, vem do latim ibérico, do português e espanhol *balsa*, e do catalão *bassa*, para nomear a vasilha de madeira usada para pisar uvas, o mesmo que *dorna*. O termo *balsa* possui o primeiro registro escrito em 1314 (Houaiss, s.u.) e pode estar

¹ Canção A minha cidade, faixa 08, CD A minha cidade, 2003.

² SANTOS, 2003, Canção Carafbas, faixa 01, CD A minha cidade.

associado ao topônimo lusitano *Balsa*, uma antiga e importante cidade romana do Século I a.C. que era o centro urbano de Tavira até o Século VI de nossa era, na região costeira do Algarve, Portugal. Um dado interessante: essa antiga cidade, cujos moradores eram conhecidos como *balsenses*, era um importante centro urbano e cultural da época e vivia da agricultura, além de ter um intenso comércio fluvial ou marítimo. Os romanos *balsenses* tinham moeda própria como a da figura 02, do século I d.C.³



Figura 02: Moeda do século I d. C.

Segundo J.P. Machado (Houaiss, s.u.), são cognatos os termos *abalsado*, *abalsar*, *abalseirado*, *abalseirar*, *balsa*, *balsão*, *balsear*, *balsedo*, *balsedoso*, *balseiro*, *embalsamento*, *embalsar*, *rebalsar*. O *Dicionário Houaiss* (2009) também registra o termo *balsense*, no Brasil a partir de 1892, relativo a Balsas (MA) ou o que é seu natural ou habitante, ou aos *balsenses* do Paraná, cujo emprego data de 1954. Além disso, o termo pode se referir ainda a uma árvore, *pau-de-balsa* (*Ochroma pyramidale*) da América Central, Antilhas e Norte da América do Sul, cuja madeira é mais leve do que a cortiça, embora mais forte e usada especialmente para fazer jangadas. Mais acepções, “2. Madeira dessa árvore. 3. Jangada de grandes dimensões, usada na travessia de rios onde não existe ponte” (Dicionário Michaelis online). No presente contexto temático, é o talo da folha da palmeira buriti. Pode-se encontrar também

espécie de jangada grande, usada para transportar cargas pesadas, geralmente em pequenas distâncias. Bras. Aglomerado de troncos, toras, ou tábuas de madeira, reunidos à feição de jangada, que desce o rio e, chegado ao destino, é desmanchado, sendo a madeira vendida. Madeira mais leve que a cortiça usada na construção de balsas e jangadas (AURÉLIO, 1988).

Nas demais acepções encontradas, pode se tratar de um termo regional, usado com algumas particularidades. Pode ser uma grande embarcação com fundo achatado que transporta cargas, veículos e pessoas na travessia de um rio, baía ou canal, como as que são utilizadas na travessia sobre o rio Tocantins. Ou, ainda, a acepção de transporte flutuante preso a um cabo (não possui motor), que faz a travessia de veículos e pessoas em rios onde

³ Informações encontradas no site <http://www.portugalromano.com/2011/09/cidade-romana-de-balsa-tavira/>

não há ponte, como as existentes sobre o rio Parnaíba. Esses dois importantes rios desenham o mapa do Maranhão tanto para a região Norte quanto para a Nordeste, respectivamente. Por inexistência de pontes, a travessia alternativa, ainda nos dias de hoje, ocorre em balsas.



Fonte: www.balsas.ma.gov.br

Figura 03 – Rio Balsas – Balsas/MA: O rio Balsas, maior afluente da margem esquerda do Parnaíba, com cerca de 510 km de extensão, nasce na região denominada Gerais de Balsas, local de altas chapadas cobertas por cerrado nativo, e atravessa inúmeros municípios na região sul do estado.

A canção *Meu ego* lembra, nos versos “E como um rio que corre / Eu moro em seu leito / Vem como o nascer do sol / Ilumina meu ego”,⁴ que há uma balsa parcialmente submersa no rio Balsas, num local denominado *pontão*. Isto explica o passado do rio que deu nome a um município localizado às suas margens, o município de Balsas. “É uma cena suprema / Riquezas, bens naturais / Os córregos, Igarapés / Que descem lá do Gerais / Banha cidade aldeias / E desce em transfusão / Enchentes e calmarias / Encantam essa mansidão”⁵.

1.1 Um pouco de história

O Maranhão, Estado da região Nordeste do Brasil, localiza-se na região chamada de Meio-Norte, uma área de transição entre a caatinga nordestina e a mata amazônica. A formação do Estado do Maranhão se divide em dois movimentos povoadores distintos. O

⁴ SANTOS, 2003, Canção Meu ego, faixa 13, CD A minha cidade.

⁵ *Idem*, Canção Sou um peixe deste rio, faixa 09.

primeiro povoamento foi o de colonos que se instalaram no litoral do Estado através de fortificações e invasões, trazendo riquezas através de atividades principalmente agrícolas como açúcar e algodão, e sobrepondo-se no perfil econômico e cultural ao restante do Maranhão.

Já o segundo movimento no interior do Estado, a partir de 1730, origina-se das caatingas nordestinas, provenientes do vale do rio São Francisco, pela atuação de povos que estabeleceram fazendas de gado. A ocupação de vaqueiros e fazendeiros deu-se pela disputa de terras com as tribos indígenas existentes nos sertões maranhenses e foi motivada pela demanda de carne exigida pela economia açucareira em todo o litoral nordestino e pela exploração de minérios em Minas Gerais, sendo portanto um movimento de extensão da atividade pecuária. “Nos sertões, a pecuária, atividade dominante e com características próprias, determinou não só a organização produtiva, mas a forma de povoamento e de ocupação do território” (CABRAL, 1992, p.144).

Tal migração foi atraída pela existência de rios e riachos perenes, vegetação propícia às pastagens de bovinos, que ocupavam as regiões ribeirinhas, onde havia habitação de indígenas. Ali era a via de acesso que permitia o controle do território, possibilitando assim uma série de conflitos, marcados por violência de ambos os lados na disputa pela terra⁶.

“O Jacobina o violeiro / Fez de tudo pra essa festa começar / Pra Vila Nova eu vim de balsa / As águas mansas imbalançam meu sonhar”⁷. Dos descendentes desses povos migrantes, do segundo movimento, originou-se o município de Balsas, expresso nos versos da canção *Caraíbas*, inspirada no topônimo *Porto das Caraíbas*, denominado inicialmente *Porto da Passagem*, lugar às margens do rio Balsas, que depois recebeu o nome de *Vila Nova*, primeiro povoado, cujo fundador é Antônio Jacobina, o violeiro mencionado nos versos da canção. Nesse local existiam fazendas de gado de famílias residentes no município vizinho, denominado *Riachão*.

A facilidade de transporte de mercadorias, pelo rio Balsas, para abastecer aqueles fazendeiros em substituição à tropa de animais, valendo-se de embarcações como canoas e batelões que eram levados à vara (na subida do rio) e remo (na descida), com o auxílio das correntezas, marcou a vida da população local. No trajeto normal da língua, o substantivo comum passou metonimicamente a designar o rio e o município. As balsas eram feitas de talos de buritis, amarradas com varas e travessas de embira. Desta forma, ampliava-se não só

⁶ BAÚ e SANDRI, 2008, p.52

⁷ SANTOS, 2003, Canção Caraíbas, faixa 01, CD A minha cidade.

a travessia de mercadorias que abasteciam a região, como também o envio dos produtos para outros lugares (COELHO NETTO, 1979).



Fonte: www.ma.gov.br

Figura 04 – Igreja Santo Antônio de Balsas

Em 1879, Vila Nova tinha duas ruas e o largo, depois chamado de *Largo da Igreja*, atualmente *Praça Getúlio Vargas*, onde foi construída a Igreja de Santo Antônio. O lugarejo é elevado à categoria de vila em 7 de outubro de 1892. Mais tarde, Vila Nova de Santo Antônio de Balsas torna-se Santo Antônio de Balsas e, depois, Balsas, município emancipado em 22 de março de 1918.

Atualmente, o município de Balsas possui 83.459 habitantes, segundo censo do IBGE em 2010. É a terceira maior cidade do Estado em território urbanizado, e o maior município do Maranhão em área total (urbano e rural), com 13.141.637 km² de área. É cortado pela Rodovia Transamazônica e é um centro sub-regional, com influência sobre o sul do vizinho Estado do Piauí. A atividade econômica predominante é o agronegócio, promovida pela vinda de inúmeros migrantes de todas as regiões do Brasil, principalmente da região sul do país.

O perfil do balsense atual (nascido ou migrado) diversifica-se em relação aos indivíduos das demais cidades do Maranhão. Essa diferença se faz notar no tipo físico e, principalmente, na cultura, já que houve forte miscigenação nas últimas décadas, em decorrência dos grupos vindos de outras regiões do Brasil e também do exterior.

Complementam o contexto sociocultural do *corpus* desta dissertação algumas informações sobre o autor dos versos que analisaremos adiante. Trata-se de um artista conhecido regionalmente e de relevante importância para os balsenses como promotor da cultura local.

1.2 Deusamar Santos, o trovador de Balsas

A cultura de um povo pode estar representada em diferentes manifestações artísticas, e a música é uma delas. Mesmo que a composição tenha a autoria de um único indivíduo, este está inserido em um contexto sócio-histórico e cultural que perpassa sua obra.

O cantor e compositor Deusamar Rocha dos Santos é balsense e possui mais de vinte anos de experiência como artista, realizando shows. Gravou seis CDs e, entre seus trabalhos produzidos, o mais recente é o CD *Terra*, um álbum com dezesseis músicas sobre ecologia e preservação da natureza, obra dedicada à educação ambiental. Deusamar Santos é licenciado em História pela Universidade Estadual do Maranhão, já foi Secretário Municipal de Cultura e Secretário do Meio Ambiente na Prefeitura de Balsas.

O compositor possui um estilo genuinamente brasileiro, tendo levado o seu canto a várias regiões do Brasil e à Europa (Alemanha e Áustria), onde participou de festivais de música importantes. Pelo excelente trabalho que vem promovendo na área educacional e social, uma equipe de cineastas da Suíça produziu recentemente um documentário exclusivo com o compositor sobre seu trabalho em prol da natureza. As filmagens e a documentação foram realizadas durante uma turnê do artista com o show *Terra* em cidades do Jalapão, no Estado do Tocantins. O artista é um voluntário de causas humanitárias e ações de solidariedade e um incansável defensor da natureza e dos movimentos ambientais.

Além disso, o compositor é reconhecido no município como o maior representante da cultura balsense, justamente por focalizar a história e a cor local. O tema da natureza está sempre presente em sua obra, e a descrição das belezas do rio Balsas é o mote para expressar os sentimentos genuinamente balsenses.

*Sou um peixe desse rio / Uma flor desse quintal/
Água pura dessa fonte / Vento forte no varal. (bis)*



Fonte: Deusamar Santos

Figura 05 – Deusamar Santos

2 GÊNEROS TEXTUAIS: O GÊNERO *LETRA DE CANÇÃO*

Para compreender a concepção de gênero, é preciso percorrer historicamente a evolução dos gêneros.

Já na Antiguidade Greco-latina havia inquietação em como conceituar ou delimitar o conceito de gênero. A primeira tentativa mais consciente dessa tarefa é o *Livro III da República* (394 a.C.) de Platão, em que os gêneros dividiam-se em três modalidades de imitação ou mimese: o teatro (tragédia e comédia); a poesia lírica (ditirambo); e, a poesia épica. Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), repudiando a hierarquia platônica, sistematizou os gêneros na sua obra *Poética*, privilegiando a arte poética. Considerando o meio em que se realiza a mimesis, Aristóteles opôs a poesia ditirâmbica à tragédia e à comédia, conforme o emprego do ritmo, da melodia e do verso. Diferenciou tragédia e comédia e contrapôs também, no que respeita à mimesis, o processo narrativo do processo dramático. Dessa forma, nesse período já havia interesse pela sistematização dos gêneros, apesar de alguns tratados como a *Aulética*, o *Ditirambo* e a *Citarística* terem-se perdido (MARCUSHI, 2008, p. 148).

Depois de Platão e Aristóteles, a questão dos gêneros é retomada pelo romano Horácio (65 a.C. - 8 a.C.) na *Epistulae ad Pisones*, determinando a pureza de cada gênero. Na Idade Média, devido à ascensão da poesia trovadoresca, não houve postulados significativos, com exceção de Dante Alighieri, que categorizou os gêneros em nobre, médio e humilde, respectivamente, epopeia/tragédia, comédia e elegia. Os renascentistas destacaram “...a leitura da mimesis aristotélica como imitação da natureza e não como processo de recriação” (SOARES, 2007, p.12). O normativismo clássico passou a ser o referencial de quanto maior a imitação, melhor a obra.

Com o advento do Romantismo, no Século XVIII, substituiu-se o normativo pelo descritivo, por influência do ideal de liberdade de criação. O neoclássico cede espaço para o espírito romântico, em que a subjetividade do artista predomina, e a obra torna-se soberana. Percebe-se aí o hibridismo dos gêneros e, por influência das teorias científicas do Século XIX, a configuração do gênero como uma substância viva, capaz de nascer, crescer, declinar e morrer (MOISÉS, 2004, p. 198).

Diante dessa retrospectiva histórica dos gêneros, percebe-se que a preocupação em conceituá-los ou categorizá-los não é recente, e ainda há questionamentos a respeito de categorias como *gênero*, *gênero textual*, *gênero discursivo*, *tipologias textuais e modalidades*. Além disso, para compreender melhor um termo recomenda-se recorrer à(s) aceção(ões)

dicionarizada(s), pois, partindo-se da reflexão conceitual, é possível uma aproximação da abordagem desejada.

Etimologicamente, a palavra *gênero* vem do latim *genus, generis*, com sentido de descendência, origem, e possui a acepção ampla de “conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades” (HOUAISS, s.u.). “O trato dos gêneros diz respeito ao trato da língua em seu cotidiano nas mais diversas formas. Eles são um ‘artefato cultural’ importante como parte integrante da estrutura comunicativa de nossa sociedade” (MARCUSHI, 2008, p.149).

Sob a ótica da Análise do Discurso, tem-se a seguinte concepção:

A categoria de gênero do discurso é definida a partir de critérios situacionais; ela designa, na verdade, dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos e que são concebidos habitualmente com a ajuda das metáforas do ‘contrato’, do ‘ritual’ ou do ‘jogo’. [...] Por sua própria natureza, os gêneros evoluem sem cessar par a par com a sociedade (MAINGUENEAU, 2009, p.234).

Pelas acepções encontradas, a de Swales (1990 *apud* MARCUSHI, 2008, p. 29), “hoje, gênero é facilmente usado para referir uma categoria distintiva de discurso de qualquer tipo, falado ou escrito, com ou sem aspirações literárias”, parece englobar o amplo sentido do termo na *Linguística* e em outras *áreas de estudo*.

E, de acordo com esta categorização, os gêneros se subdividem em primários e secundários; as situações espontâneas ou informais de comunicação ocorrem por meio dos gêneros primários, e as formais por gêneros secundários. Entretanto, nada impede que os gêneros se mesquem: “Na língua escrita, podemos empregar marcas de oralidade e sua reiteração pode transformá-las em novas formas alternadas e ancoradas no espaço escrito de prestígio” (HENRIQUES, 2011a, p.9).

Isto é o que ocorre com os diferentes gêneros nos mais diversos usos e funções. O mito do gênero puro é uma polêmica histórica, e cada vez mais se comprova a hibridização dos gêneros, tanto na forma quanto no uso. Intrinsecamente há relação entre o gênero e o nível de linguagem. Um exemplo disso é a letra de canção: embora seja uma composição para ser acompanhada por instrumento musical, possui as condições para apresentar os aspectos do gênero secundário, porém, talvez propositadamente, o autor/emissor a elabora nos moldes do gênero primário para atingir um maior número de interlocutores. “A forma composicional da música, então, pode atuar em qualquer esfera de atividade humana, porém em cada uma delas estará sujeita às características próprias de cada esfera⁸.

⁸ Vemos propagandas musicalizadas, na esfera publicitária; o hino, na esfera religiosa; os cantos de torcida, na esfera esportiva; as cantigas de ninar, na esfera familiar, entre outros. Assim, teremos gêneros diferentes devido não apenas às designações – música/canção e *jingle* (canção publicitária), – mas há todo um conjunto de elementos que caracterizam o

2.1 Os gêneros *letra de canção* e *poesia literária*: convergências e divergências

É preciso diferenciar os gêneros *letra de canção* e *poesia literária*, embora haja na forma algumas semelhanças. Antes disso, torna-se necessário mencionar que os termos *poesia literária* embora pareçam redundantes são empregados nesta dissertação como especificação do texto considerado literário e versificado, equivalente a *poema* ou *poesia strictu sensu*.

A poesia literária possui a sua origem nas cantigas medievais. Essas composições eram elaboradas conforme as notas musicais, já que havia o acompanhamento de um aparato instrumental. Tanto as cantigas líricas quanto as satíricas possuíam essa característica.

A presença de figuras literárias no surgimento da canção popular é mencionada em estudos históricos tanto de literatura quanto de música popular. A discussão naturalmente se volta para a Idade Média, quando toda poesia era ainda cantada. Compêndios das literaturas europeias geralmente consideram a arte músico-poética dos trovadores provençais.

Somente após o período do Humanismo, como fase transitória entre a Idade Média e a Moderna, com o declínio da produção lírica, é que surge a poesia dissociada da pauta, devendo, então, ter ritmo próprio. Muitos trovadores desse período perderam-se tentando compor uma produção de qualidade e nem sempre conseguindo êxito.

Já no período clássico, Camões, com seu *engenho e arte*, demonstra o novo fazer poético. A partir daí, a produção lírica ganha autonomia artística, embora ainda presa às concepções normativistas da Antiguidade Clássica. O lirismo podia ser então expresso por meio de canções, sonetos, odes, elegias, écoglas, rondós, haicais e outras formas poéticas. Com os românticos no Século XVIII, a produção lírica tenta libertar-se da forma clássica e surge o verso livre exigindo ainda mais estilo na elaboração artística.

Com o advento do Modernismo no início do Século XX, além da superação do normativismo formal, surge com grande impacto a liberdade estética da língua. A variação dá o tom da modernidade em contraste com a norma linguística padrão. Com isso, o poema literário adquire total liberdade de criação, sendo que a novidade está a cargo da individualidade do artista. Portanto, o texto literário adquire características linguísticas populares, aproximando-se da arte não erudita.

No Brasil, a canção tem sua origem nas primeiras modinhas, polcas, cançonetas, marchinhas, sambas, baiões e outros ritmos que deram impulso à produção musical no país.

gênero: o conteúdo temático, o estilo, a finalidade, a relação com o destinatário, o meio de veiculação, o momento sócio-histórico-ideológico e também o contexto de produção” (MALANSKI e COSTA-HÜBES, 2008, p.7).

Há indícios de que a modinha teria nascido na Bahia seiscentista, “de músicos mestiços tocadores de viola, como o mulato João Furtado” (TINHORÃO, 1975, p.10), e depois, um século mais tarde, causado impacto em Portugal (1775) com Domingos Caldas Barbosa cantando acompanhado de viola em tom direto e malicioso, como ele se dirigia às mulheres, o que chocou os europeus da corte da rainha D. Maria I. Esse feito de Caldas Barbosa rompeu com as formas consagradas de canção, que eram cantigas sobre fatos guerreiros e inspiravam ânimo e valor.

Ribeiro dos Santos, português doutor em cânones, ao descrever um sarau na casa da Marquesa de Alorna (esposa do Conde de Assumar, donatário da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, 1717-1721), demonstra-se impressionado com os jovens que interpretam cantigas de amor indecorosas cheias de suspiros, de requebros e que, no julgamento dele, se explicam pelo fato de as restrições morais serem menores na colônia. A conotação de modinha era, como o poeta Nicolau Tolentino chegou a chamar, de “vulgar modinha” com sentido depreciativo, modinha do povo.

Embora Caldas Barbosa tivesse surpreendido a sociedade de seu tempo e também não possuísse formação erudita em escolas europeias, suas modinhas populares fizeram tanto sucesso no Século XVIII que quase todos os compositores eruditos começaram a compor modinhas em Portugal. A popularização do poeta e compositor carioca foi tão vasta que Sílvio Romero, quando começou a coletar o repertório do Nordeste Brasileiro para a sua obra *Cantos Populares do Brasil*, em meados do Século XIX, percebeu a procedência de várias modinhas cantadas pelos informantes como sendo de Caldas Barbosa. Com isso, Sílvio Romero nota a expansão das modinhas do cantor carioca, pois muitos dos informantes eram analfabetos, moradores de pequenas cidades do interior do país, o que significa que aquela obra fora transmitida oralmente como canções tradicionais.

No Século XVIII, a canção popular sofre influência da modinha de salão, trazida pela corte real de D. João VI e pela ópera italiana no Brasil. Ao lado dessa condição elevada de peça erudita, clássica, geralmente “impressa em partes para piano quando composta em nível de salão, continuava a ser cultivada anonimamente por cantores e músicos de rua” (TINHORÃO, 1975, p.17). Nessa fase contribuíram os poetas e escritores românticos que se reuniam na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, e cultivavam na nota popular de Laurindo Rabelo a retomada do gênero popular.

[...] ligando-se a instrumentistas das camadas populares, livravam suas músicas dos preconceitos eruditos, embora sua condição de adeptos da poesia romântica em nível literário os levasse a requintar a parte da letra, através de um preciosismo que mais tarde seria responsável pela tradição de pernosticismo de várias gerações de letristas semi-analfabetos da música popular brasileira (TINHORÃO, 1975, p. 18).

Entretanto, para intermediar os literatos compositores da primeira metade do Século XIX e os cantores de rua da Bahia ao Rio de Janeiro, surge um compositor completo, cuja obra, às vezes em parceria com o dramaturgo maranhense Artur Azevedo, resume toda a trajetória da modinha do plano erudito ao violão do povo: o ator, cantor e violonista, Xisto Bahia.

O sucesso do baiano Xisto Bahia, o livre trânsito junto a intelectuais da época e o prestígio junto ao público de elite do teatro fizeram com que vários poetas e cronistas se transformassem em autores de modinhas famosas. Aqui se percebe uma confluência maior entre a canção popular e a poesia, já iniciada ainda pelos românticos da Praça Tiradentes.

A visão de Sílvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*, é esta:

A modinha é a mais rica das formas por que se manifesta a inspiração de nosso povo. / É isto inexato. A modinha nem é a forma mais rica do nosso lirismo popular, nem é a forma mais perfeita do nosso lirismo culto. / A forma mais rica da poesia popular são os romances, as xácaras, as orações, os reisados, as cheganças, os versos-gerais. O povo não faz, nunca fez modinha (*apud* TINHORÃO, 1975, p.24).

Já há aí nas palavras de Romero uma tentativa de delimitar o popular e o erudito, pois com a inserção de poetas românticos na modinha, esta não era vista como popular. Talvez venha desta época a tradição de aproximar poesia e música popular no país como consequência deste processo,

a modinha de música composta por tocadores de violão do povo, com letra escrita por poetas de melhor nível literário da época, espalhou-se pelas camadas mais humildes em fins do século XIX e início do século XX, na voz de boêmios e seresteiros, o romantismo dos seus versos sofreu um processo de adaptação cultural que faria tal gênero de canção merecer mais do que nunca a classificação de popular (TINHORÃO, 1975, p.25).

Essa adaptação cultural foi intensificada com uma figura importante na história da música popular brasileira, ou no dizer de Tinhorão, “um tipo curioso: o maranhense criado no interior do Ceará, que atendia pelo nome original de Catulo da Paixão Cearense” (*idem*, p. 27). Foi esse poeta, que também poderia se chamar Catulo da Paixão Maranhense, um dos precursores da música popular regional no Brasil. É de sua autoria a letra da famosa canção, *Luar do sertão*. Catulo percebe o momento favorável às criações regionais, por ocasião do I Centenário da Abertura dos Portos, no Rio de Janeiro, em 1908, e como trovador urbano, com habilidade excepcional para apresentações nos bairros aristocráticos da Cidade Maravilhosa, consegue realizar uma audição com o maestro cearense Alberto Nepomuceno (pioneiro dos temas folclóricos, regionais) no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, para o que diz sobre o feito: “Fiz, como já disse o grande Hermes Fontes, uma grande reforma na modinha, civilizando-a”.

Catulo adaptou a temática para o exótico nacional cultivado desde a primeira década do Século XX, destacando o folclórico e a cultura popular. Além disso, inseriu o português brasileiro e as variantes regionais em suas letras.

Essa música do povo dificilmente chega a ser impressa ou editada em partituras. Entretanto, em 1902, a Casa Edison do Rio de Janeiro começa a gravar em discos o vasto repertório dos cantores de rua de fins do Século XIX e início do Século XX. Entre vários tocadores de violão e seresteiros está o palhaço de circo Eduardo das Neves, comparado aos maiores cançonetistas do *vaudeville* francês, dada a sua importância como artista de picadeiro e de palcos de cafés-cantantes e teatros no início do século passado (TINHORÃO, 1975).

Além de Eduardo das Neves ter contato com o público humilde frequentador de circo, tinha contato também com o público médio dos teatros, e ainda difundia seu trabalho pelo país viajando com companhias de circo e de teatro. Essa miscelânea de público exigiu do artista o contentamento dos gostos, abrindo o seu repertório a todos os gêneros da época. Assim, no início do Século XX, Eduardo das Neves une “um grande número de arranjos cômicos, desafios sertanejos, marchas, cateretês, canções sertanejas, cançonetas e canções modernas” (TINHORÃO, 1975, p. 32), confundindo-se os temas e ritmos, representando, assim, a estilização da modinha, o que fez com que ela recebesse o nome de *canção*, num tom mais libertário, ora aderindo mais ao quase erudito, ora mais ao cômico, ao popular, e também aos temas regionais.

A modinha que agora se chama canção na geração de 1920 é difundida junto com o teatro de revista e os chamados cine-teatros, nos intervalos de projeção de filmes. As companhias cariocas de teatro de revista que viajavam por todo o Brasil começam a revelar artistas nos diferentes Estados do país. Com isso, a partir da década de 30 ganha projeção a difusão pelo rádio dos gêneros *canção*, *canção sertaneja*, *valsa-canção* e *tango-canção*, difusão que perdurará de forma intensa até o surgimento da televisão, a partir de 1950. Essas canções tinham um tom sentimental e menos rebuscado, cedendo lugar aos sambas-canção, que serviam tanto para cantar como para dançar.

Talvez em decorrência dessa informalidade, a canção volta a ser de interesse dos poetas e músicos requintados. Entre eles, o poeta romântico Araújo Jorge, com música de José Carlos Burle, o músico paraense Jaime Ovale com o poeta Manuel Bandeira e, em 1957, o neto do compositor de modinhas do Século XIX, Melo Moraes Filho, o poeta carioca Vinícius de Moraes. Nota-se claramente o retorno da parceria entre poetas e músicos na composição das canções populares, ao lado do ritmo massificado pelas rádios nas décadas de 60 e 70.

Nesta trajetória da música popular brasileira, alguns nomes não podem ficar à margem pela enorme contribuição que deram: Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e Noel Rosa, o mineiro Ari Barroso, o baiano Dorival Caymmi e outros mais.

Na perspectiva dos temas regionais, Dorival Caymmi, o poeta do mar, é o grande representante da música do Nordeste ao lado de Luiz Gonzaga, o rei do baião. Caymmi assim dizia em entrevista à *Revista de Música Popular* (1955 apud MARIZ, 1977, p. 224): “acredito que todo compositor como eu, que não sabe música, compõe imaginando a linha melódica, confrontando semelhanças com outras canções, pesando a força lírica, procurando as palavras. Faço minhas músicas em geral andando na rua, nos lugares em que posso falar sozinho”. O cantor baiano sabia como ninguém explorar os recursos fônicos da sua voz à temática de suas canções.

O pernambucano Luiz Gonzaga “foi uma das figuras mais populares da década de 50” segundo Mariz (1977, p. 244) e suas músicas ainda hoje exercem grande admiração no público, sendo comemorado em 2012 o centenário de nascimento do artista, com muitas homenagens em todo o país. Gonzaga popularizou o ritmo do Nordeste e prenunciou a canção de protesto que viria logo na década posterior.

No Rio de Janeiro, a Bossa-Nova, lançada ao final da década e início dos anos 60, teve como representantes o baiano João Gilberto, “com seu violão gago, o já mencionado poetinha Vinícius de Moraes, letrista e mentor intelectual, e Tom Jobim, o compositor” (MARIZ, 1977, p.253). Esse trio revolucionou a música, divulgando a cultura brasileira para várias partes do mundo. Há que se mencionar também Sérgio Mendes como um dos expoentes dessa época.

Roberto Carlos consolidou a MPB como estilo musical, e a música de protesto de Chico Buarque e Caetano Veloso aproximou ainda mais o estilo da canção brasileira com a poesia literária, tanto que algumas composições são consideradas versões modernas de cantigas trovadorescas.

Além disso, é necessário mencionar que muitas das canções brasileiras conhecidas do público são, na verdade, textos poéticos. A canção “Monte castelo”, de Renato Russo, cita o mais célebre soneto de Camões, “Amor é fogo que arde sem se ver”; a canção “Ouvir estrelas”, da banda Kid Abelha é o poema com o mesmo título de Olavo Bilac; a canção “Canteiros” de Fagner é uma adaptação do poema de Cecília Meireles “A marcha”; as canções “Fanatismo”, “Impossível”, “Tortura”, também de Fagner, são adaptações dos poemas “Fumo” e “Qualquer música”, dos escritores portugueses Florbela Espanca e Fernando Pessoa.

A lista é vasta, e podemos citar ainda as canções “Alma caiada”, “Charme do mundo”, “Fullgás”, “Acontecimentos”, “À francesa”, “Último romântico”, “Inverno”, gravadas por Marina Lima, Bethânia, Caetano Veloso, Lulu Santos, Gal Costa, Zizi Possi, Adriana Calcanhoto, todas são poemas de Antônio Cícero. Outros autores tiveram seus poemas musicados por diferentes cantores em nosso país, como Drummond por Milton Nascimento e Samuel Rosa e outros. Veja o que diz o poeta Antônio Cícero sobre as relações entre letra de canção e poesia:

A velha e polêmica questão: música é, ou pode ser, poesia?

Que a letra de uma canção é capaz de ser um bom poema quando separada da melodia é algo que já foi provado amplamente. Vou citar duas dessas provas. Os poemas líricos gregos eram originalmente letras de música. Embora as melodias correspondentes a cada um deles tenham sido esquecidas, eles permanecem como alguns dos maiores poemas que se conhecem. Outra prova, bem mais próxima de nós, é o livro *Letra Só*, que reúne as letras de Caetano Veloso. Basta lê-lo para verificar que se trata de um grande livro de poemas (ANTÔNIO CÍCERO em entrevista ao blog de MEDEIROS, 2007).

Para que a letra de canção seja poesia é preciso haver um ritmo e uma sonoridade própria, e estes independem da pauta musical. Porém, afirmar que toda e qualquer letra de canção pode ser poesia havendo estes requisitos é simplificar o conceito de poesia. Ser poesia depende de inúmeros fatores que corroboram o lirismo literário de um texto.

Ainda para se perceber essa proximidade entre os dois gêneros textuais, alguns artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda são compositores, que praticam, reconhecidamente, o amálgama entre letra de canção e poesia. Além do poeta Antônio Cícero, a cantora Adriana Calcanhoto também musicou inúmeros poemas de Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes e até do português Mario de Sá-Carneiro. O próprio Vinícius de Moraes, compositor e músico, escreveu poemas/composições juntamente com Toquinho e Tom Jobim.

O reencontro de música e poesia que se observa hoje através da MP [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. [...] o reencontro de música e poesia é um importante reforço comunicativo para a poesia (SILVA, 1974, p.6).

Os aspectos textuais da letra de canção e da poesia invadem simultaneamente um campo ou outro e isso depende da forma como cada gênero é vazado. A poesia *stricto sensu* ou poema possui como requisito primordial a versificação, pelo menos até o Modernismo, o ritmo próprio, a conotação. Entretanto, a letra de música pode conter ou não tais aspectos, independentemente da pauta musical. Assim, outros elementos interferem no que seja considerado poesia, como, a novidade ou a originalidade de uma criação artística. Então, a letra de canção pode ou não ter poesia e ser ou não considerada obra poética. Nas palavras de Affonso Romano de Sant’Anna,

Canto e palavra.

A palavra convertida em música. A música expressa em palavras. Canto & palavra. Canto + palavra: forma dupla de expressar-se, semântica e sonoramente, silábica e ritmicamente. Está em historiadores da linguagem e em filósofos a ideia de que poesia e música surgiram juntas como forma de expressão do indivíduo e da comunidade. E nisto o canto guerreiro, o canto religioso, o canto laborial e o canto festivo demonstram essa integração de canto e palavra.
Canto ou palavra? (*apud* MATOS, 2001, p.11).

Percebendo-se então a comunhão entre palavra e música, é interessante considerar como se originam os elementos verbais e musicais da canção.

A poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são exatamente iguais. O reconhecimento das diferenças fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical é um pré-requisito indispensável para uma discussão entre as duas formas (PERRONE, 1988, p.11).

É relevante saber que existem vários modos de composição; às vezes, texto e música são criados em conjunto, sendo que a criação pode se dar durante a *performance* - os chamados improvisos -, ou, em outros casos, antes da *performance*, em graus variados. Por exemplo, as letras podem ser compostas depois de um longo processo de composição parcialmente conjunta, sendo que letra e música, neste processo, não são entidades separadas. Às vezes, um elemento é criado primeiro, em separado, pode ser a letra que será musicada mais tarde, mas também pode ser em diferentes versões por diferentes compositores. “Em outros casos é a música que é composta primeiro e tem uma letra feita posteriormente para ela” (FINNEGAN *in* MATOS *et al.*, 2008, p.23).

Também a mesma melodia pode servir de base para letras totalmente diferentes ou para letras traduzidas em línguas diferentes. Nesse caso, criar uma “nova canção” significa compor uma nova letra para uma melodia existente. Com essas possibilidades de criação de letra e música, certamente a dúvida continua, a letra de música pode ser considerada poesia?

Ampla discussão em torno desta polêmica já aconteceu, pois os dois elementos foram frequentemente identificados como distintos, levando em consideração a questão de assimilação, antagonismo, negociação, recriação.

Diversos fatores entram em jogo nessas correlações. Metro, ritmo, melodia, fraseado, repetição, acento, congruência ou não entre notas e sílabas, ordenações silábicas (uma nota por sílaba) ou melismáticas (muitas notas por sílaba), canto a várias vozes ou canto solo, estruturas estróficas, adição (ou não) de sons instrumentais, contraponto, harmonia, - tudo isso e muito mais foi posto sob o microscópio, como também o foram a ênfase e emoções por vezes associadas às versões musicadas por oposição às faladas (FINNEGAN *in* MATOS *et al.*, 2008, p.26).

Nesse caso, nem a linguagem nem a música são conceitos unívocos, livres de ambiguidades. Opor estas duas expressões seria inevitavelmente tendencioso, ou seletivo na melhor das perspectivas, referindo-se somente a alguns dos elementos envolvidos. Entretanto,

o desempenho da arte verbal é a propriedade unânime de conjunção das categorias texto e música.

Seria mais útil pensar não em música versus linguagem, mas nos modos complexos segundo os quais os seres humanos apresentam sua artesanaria vocal, tomando “poesia” e “canção” enquanto termos guarda-chuva para o espectro de maneiras de atribuir propriedades sonoras a qualquer emissão vocal – musicá-las, poderíamos dizer, de diversas e relativas maneiras, percorrendo uma série de dimensões variadas e superpostas como entonação, ritmo, timbre, onomatopeia e muito mais, por vezes em conjunção com sons instrumentais e apresentação multissensorial (FINNEGAN *in* MATOS *et al.*, 2008, p.29).

A canção existe porque é viabilizada pelos múltiplos modos da voz humana, que explora um complexo conjunto de recursos auditivos. Entretanto, o texto, a letra de canção, pode apresentar alguns recursos fônicos auxiliares na *performance* musical.

Alguns desses [recursos] estão em certa medida sinalizados no interior dos textos escritos – rima, aliteração, assonância, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural como verso e estrofe - , mas isso é apenas uma pequena amostra. Outros são menos aparentes na escrita e mais bem capturados pelo ouvido humano, podendo ser auxiliados por modernas tecnologias de áudio, como as sutilezas de volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade, ênfase, timbre, onomatopeia, silêncio – um incrível espectro de recursos (*idem*).

São esses recursos textuais coincidentes, em grande parte, que pertencem também à poesia, daí a semelhança ou confronto entre ambas as expressões que causam polêmica.

No entanto, o requisito que interessa desta dissertação é a expressividade da letra de canção independentemente de se estar descrevendo poesia ou não, de se estarem utilizando recursos de análise poética, literária ou linguística. O propósito aqui é a descrição linguística como um todo. Se o estudo seguirá uma linha mais literária ou não dependerá do próprio texto, que oferecerá pistas para a chave mais adequada.

2.2 A letra de canção e a variação linguística

No caso do gênero *canção*, este pode ser visto como híbrido, por ser considerado ora *música*, ora *poema cantado* - o que determina essa classificação, além do grau de formalismo e modo, é a sintonia. A adequação do texto às dimensões distintas de sintonia, ou seja, o *status*, a tecnicidade, a cortesia e a norma podem diferenciar um gênero de outro.

Isto porque, segundo Travaglia (2003, p. 42), a variação linguística apresenta dois tipos, o dialeto e o registro. A variação dialetal ocorre em seis dimensões: territorial, social, por idade, sexo, geração e função. E as variações de registro classificam-se em três tipos: grau de formalismo, modo e sintonia. Sendo assim, o uso do gênero textual pouco influencia na variação dialetal, enquanto na variação de registro o gênero o determina completamente.

O gênero textual determina a variação de registro, e o grau de formalismo representa o estilo do autor nos aspectos fonológico, morfológico, sintático e nos usos estilísticos em geral.

O emissor, mesmo não tendo consciência da escolha do gênero, faz uso dele elaborando-o conforme alguns aspectos que o tornam único e original. “O indivíduo nasce e aprende a língua de sua comunidade” (1981, p.132). A afirmação de Gladstone Chaves de Melo explica grande parte da variação dialetal e até mesmo as variações de registro mais usuais de uma comunidade⁹.

As interações sociais imprimem determinados aspectos linguísticos a seus falantes em decorrência de processos sociais, históricos, espaciais e temporais. Assim, a língua como resultado de processos é um patrimônio cultural que permite reconhecer a identidade de um povo. As variedades linguísticas são a consequência desse dinamismo e oferecem possibilidades ao falante de escolher o léxico que melhor represente a sua realidade, quer individual ou coletiva. Afinal, a língua é o instrumento de expressão humana que reflete a visão de mundo e o entendimento do indivíduo.

No *corpus* em análise, tal variação parece óbvia porque representa a língua em uso como fator de identificação cultural e regional. O dialeto empregado nas letras das canções pode ser classificado no nível regional ou diatópico, já que parte do léxico representa o contexto sociocultural. “Pra Vila Nova eu vim de balsa / As águas mansas imbalançam meu sonhar ¹⁰ E vai molhando, vai banhando ela ¹¹ Barraca e cumiduria / E que admiração ¹² Simbora minha gente já é hora”¹³.

A variação de registro também apresentada nos versos anteriores aproxima o emissor do receptor numa cumplicidade linguística cumprindo o requisito na dimensão da sintonia. Segundo Tatit (1996 *in* Costa, 2005, p. 108), “uma canção é uma fala camuflada em maior ou menor grau”, porque há contornos da oralidade na escrita, já que se trata de um gênero híbrido, verbal e musical. Por isto, há ajustamento do texto quanto ao *status*, pois o emissor tenta em alguns versos nivelar a escrita aos recursos da oralidade. Há também adequação quanto à tecnicidade porque o compositor conhece os seus interlocutores e compartilha da temática expressa nos versos, assim como da variação na dimensão da norma, pois a

⁹ “É, com efeito, na língua e pela língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente. O homem sentiu sempre – e os poetas frequentemente cantaram – o poder criador da linguagem, que instaura uma realidade imaginária, anima as coisas inerentes, faz ver o que ainda não existe, traz ante nós o já desaparecido. Por isto tantas mitologias, ao ter que explicar que na aurora dos tempos pôde nascer alguma coisa do nada, cita como princípio criador do mundo esta essência imaterial e soberana, a Palavra” (PRETI, 2000, p. 12).

¹⁰ SANTOS, 2003, Canção Caraíbas, faixa 01, CD A minha cidade.

¹¹ *id.*, Canção Rio de sorte, faixa 02.

¹² *ibidem*, Canção Saudação, faixa 05.

¹³ *ibidem*, Canção Fala francês, faixa 07.

modalidade utilizada dá mais expressividade ao texto, conferindo a presença do estilo do autor.

“Da Canaã / *A gente* desce, ama, pensa, / Roda a boia, passa o tempo / E não tem pressa de chegar”¹⁴: a expressão “a gente”, em vez de “nós”, é utilizada com frequência na oralidade: [...] “Os brasileiros empregam em geral a forma *a gente*, especialmente na língua falada semiformal e informal, como equivalente de *nós*, seja com um valor genérico/indeterminado, seja para a referência dêitica situacional identificada” (AZEREDO, 2010, p.176, grifo do autor).

“E vai molhando, vai *banhando ela* / Esse rio não tem pena de ninguém”¹⁵: o uso do pronome pessoal como objeto direto, segundo Bechara (2006, p. 175), “se dotado de acentuação enfática, em prosa ou verso - “Olha ele!” [EQ apud SS]” (cit. do autor) - também está previsto, o que não se observa aqui, mas, o uso frequente na oralidade do PB; como explica Azeredo (2010, 549), “são arrolados como característicos do português brasileiro (...) o uso de ele e respectivas variações como complemento direto do verbo”.

Nos termos, “olhando é pra sorte” em “Fico olhando é pra sorte desse rio / Que banha esse corpo que ela tem”¹⁶, observa-se o uso do verbo ‘ser’ enfático e a contração de ‘para’ como registro informal. Nos versos “Vou *arrudiar* fogueira / Pegue na minha mão”¹⁷, a palavra “arrudiar” apresenta *prótese* como um arcaísmo, e, tanto em “arrudiar” como em “imbalançar”, nos versos “As águas mansas *imbalançam* meu sonhar”¹⁸, notam-se vogais substitutivas [u] e [i] que aparecem por alçamento das vogais [o] e [e], comuns na oralidade regional.

E a palavra “simbora”, que aparece nos versos “*Simbora* minha gente já é hora / Muita gente diz que a onda / Agora é falar Inglês”¹⁹, qual é a explicação? O termo apresenta-se provavelmente como uma redução da expressão popular “vamos-se embora” (em lugar de “vamo-nos embora” ou, vamos embora) por crase das vogais em [e] de se e [e] de embora, associado ao alçamento natural de [e] para [i] ocorre o regionalismo “simbora”. É comum no Nordeste a expressão “vamu simbora” e em Balsas é uma característica comum do registro oral.

¹⁴ SANTOS, 2003, Canção Da Canaã, faixa 04, CD A minha cidade.

¹⁵ *Id.*, Canção Rio de sorte, faixa 02.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*, Canção Saudação, faixa 05.

¹⁸ *Ibidem.*, Canção Caraíbas, faixa 01.

¹⁹ SANTOS, 2003, Canção Fala Francês, faixa 07, CD A minha cidade.

No caso da palavra “adimiração”, expressa nos versos “E que *adimiração* / Alegria que contagia / Isso é que é São João”²⁰, como no registro oral, aparece a inserção de um fonema no interior do vocábulo – “por epêntese de um [i] desfazem-se encontros consonantais artificiais como [gn] (digno), [bs] (absoluto)” e outros exemplos”, conforme Azeredo (2010, p. 389). Este recurso ocorre pela necessidade da base vocálica da sílaba em língua portuguesa, e o dialeto regional do *corpus* torna expressiva a transposição da oralidade para a escrita.

Estes e outros recursos estilísticos analisados revelam que textos produzidos em diferentes gêneros podem apresentar expressividade, e a letra de canção popular produzida no interior do país, tipicamente regional, pode e deve ser estudada como parte das pesquisas linguísticas que descrevem o português do Brasil.

Antes de se realizar mais análises do *corpus*, é preciso falar sobre a estilística como uma disciplina que orienta os estudos contemporâneos e refletir sobre o conceito de estilo e expressividade. Assim, retorna-se ao campo do objeto com mais segurança sobre o método de análise empregado, podendo-se explorar e descrever os recursos mais expressivos que o texto oferece.

²⁰ *Id.*, Canção Saudação, faixa 05.

3 ESTILÍSTICA: PERCURSO HISTÓRICO E TENDÊNCIAS

Para se compreender o que é expressividade em um texto recorre-se ao estilo. O estilo é o objeto dos estudos estilísticos, e a estilística é uma disciplina recente em termos de sistematização dos estudos linguísticos contemporâneos. A palavra estilística “tem seu primeiro registro por escrito [em português] no ano de 1899”, segundo Henriques (2011a, p. 51). É interessante refazer sinteticamente o percurso desta disciplina, buscando a origem para compreender as linhas atuais de estudo convergentes e divergentes no campo estilístico.

Inegavelmente, os estudos linguísticos partem do surgimento dos primeiros textos da cultura ocidental e possuem suas origens na Grécia. Segundo Monteiro (2009), a consciência em estabelecer métodos de uso expressivo da linguagem já existia antes mesmo de Aristóteles e das obras homéricas. Entretanto, após diferentes tentativas de sistematização, as que marcam o início de ideias que ecoam até os nossos dias são as de Platão, já se pensando na dicotomia fundo e forma, e Aristóteles, no campo da *Retórica* e da *Poética*.

É na *Retórica* que surge a preocupação nítida com a expressividade da linguagem já destacando-se “o senso de equilíbrio na simplicidade, a clareza, a elegância e a propriedade como atributos do discurso capaz de envolver e persuadir”, nas palavras de Monteiro (2009, p. 10). A *Poética* sistematiza a questão dos gêneros literários estudando as estruturas poéticas daquele período, classificando-os. As bases estabelecidas por Platão e Aristóteles nos estudos linguísticos influenciaram os demais estudiosos ao longo do tempo e ainda influenciam, tão notáveis e revolucionárias eram para o contexto daquele período.

Autores romanos como Cícero e Horácio descreviam as características do discurso poético e sugeriam normas do uso da língua, valorizando a elegância do estilo. Também Quintiliano deu sua contribuição marcante aos estudos estilísticos defendendo as normas do “uso elegante da língua, dando destaque às figuras, ao ritmo da prosa, etc” (MONTEIRO, 2009, p.11). Esses pensadores antigos concebiam a existência de três estilos que normatizavam os gêneros determinando a composição, o vocabulário, a sintaxe, as figuras e os ornamentos e que tomaram como modelo as obras de Virgílio, as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*, representadas pela “roda de Virgílio, cujos anéis indicam a condição social correspondente a cada um dos três estilos, com os nomes, os animais, os instrumentos, as residências e as plantas que convém atribuir-lhes” (GUIRAUD, 1978, p. 21 e 23).

Interessante perceber que, já no tempo de Dante Alighieri, este possuía uma percepção linguística que é a base da estilística de Bally. Segundo Guiraud, em *De Vulgari Eloquentia*, Alighieri notava certas particularidades entre as palavras: “algumas pertencem às crianças,

outras às mulheres, outras aos homens, certo número pertence ao campo e outro tanto às cidades e que, entre as últimas, umas são aperfeiçoadas e polidas, enquanto as restantes são rudes e descuidadas” (*idem*, p.23, grifo do autor). Essa concepção “dantesca” já previa por antecipação a enorme miscelânea linguística do variacionismo que somente a sociolinguística e a dialetologia sistematizariam mais tarde.

Após Alighieri, no Século XVII surgem estudiosos como Boileau, cuja concepção de arte baseava-se na premissa da beleza eterna e permanente, assim como na possibilidade de inferência analítica além de Buffon, com a valorização do conteúdo ideológico do texto, Condillac, com a subjetividade individual que a linguagem pode proporcionar, e Baumgarten, em 1750, com a obra intitulada *Æsthetica*, decreta a falência da Retórica clássica e aponta novas tendências para os estudos do estilo. Desse momento então, a Estilística adquire *status* de disciplina e busca o seu próprio objeto, cujas inclinações apontam para diferentes correntes ou tendências.

A linguística define-se como ciência durante o Século XIX, sob a influência da filosofia reinante. É materialista e considera a língua como objeto concreto, divisível em elementos simples e isoláveis. [...] Seu domínio privilegiado é o dos sons, da substância concreta, diretamente observável e mensurável da linguagem, e que foge ao controle consciente do indivíduo. Vêm, a seguir, as formas, objeto da morfologia, e depois a sintaxe, onde a linguística histórica e positivista se encontra muito menos à vontade (GUIRAUD, 1978, p.47).

Nessa perspectiva, segundo Guiraud (1978), o estilo como fenômeno individual e de natureza psíquica não possui espaço nos estudos linguísticos que só podiam estudar a língua em seus recursos físicos e materiais. Entretanto, o pensamento científico e a renovação das doutrinas linguísticas resgatam a noção de estilo com o auxílio de duas grandes correntes, o idealismo e uma renovação positivista. A partir destes posicionamentos surgirão várias tendências no campo estilístico.

No início do Século XX nascem duas disciplinas com o nome de Estilística com estudos distintos sobre a língua: a estilística da expressão e a estilística do indivíduo. A primeira, a estilística da expressão, estuda as relações da forma com o pensamento e é imanente, considerando as estruturas e seu funcionamento dentro do sistema da língua. Já a estilística do indivíduo realiza a análise das relações da expressão com o indivíduo ou do grupo social que a elabora e a usa e se parece com a crítica literária (GUIRAUD, 1978, p. 54 e 55).

Abrindo-se um parêntese neste percurso, na classificação de Henriques (2011a), *a priori*, a estilística da expressão ou descritiva é a estilística linguística e a estilística do indivíduo ou idealista, a literária; entretanto, depois de descrevê-las, o autor conjuga-as na estilística do discurso, já se incorporando as influências atuais da linguística textual e da

análise do discurso, podendo-se analisar estilisticamente tanto o texto literário como o não literário. Tentar-se-á fazer aqui a mesma distinção, descrevendo sinteticamente as inúmeras correntes entre estas duas vertentes principais.

A estilística descritiva estuda os meios de expressão, entendidos como a “a ação de manifestar o pensamento por meio da linguagem” (*idem*, p. 60). Estes meios constituem-se nas formas (vocabulário, morfologia), estruturas sintáticas e fonológicas, instituindo um tríplice valor na expressão: nocional, expressivo e impressivo. Os valores expressivos e impressivos compõem os valores estilísticos. Este estudo postula a existência de variantes estilísticas com base no modo particular de exprimir uma mesma ideia, na sinonímia, nas onomatopeias e nas palavras foneticamente motivadas relacionadas ao significado e à originalidade.

Charles Bally, discípulo de Saussure, considerado o pai da estilística, publicou em 1902 o *Traité de stylistique française*, cujo objetivo, de base racional, da estilística da expressão, assim se define: “A estilística estuda os fatos da expressão da linguagem do ponto de vista do seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade mediante a linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade” (BALLY, 1944 *apud* GUIRAUD, 1978, p. 64).

O objeto da estilística de Bally é o conteúdo afetivo da linguagem e a forma pode representar as relações sociais entre emissor e receptor. É uma estilística da língua e não da palavra, cujos caracteres afetivos podem ser efeitos naturais ou efeitos por evocação.

Segundo Guiraud (1978), existe adequação da forma ao fundo, ou seja, “uma aptidão natural da forma para expressar certas categorias do pensamento; [...] há um vínculo natural entre o som e o sentido nas onomatopeias e em grande número de palavras: “sombre” (sombrio, escuro, triste, lóbrego), por exemplo, é uma palavra naturalmente própria a expressar a ideia da escuridão” (p. 66).

Os efeitos naturais são controversos, tanto podem expressar a motivação entre significante e significado pelas correspondências sinestésicas quanto o uso de determinados vocábulos que expressam afetividade. A esse respeito, Bally comenta: “Quantas ideias errôneas se divulgam sobre a harmonia imitativa e efeito onomatopaico de certos sons e de certas palavras! Na maioria dos casos, trata-se de pura ilusão: é o sentido da palavra que leva à procura de um efeito musical num grupo de sons.”²¹

²¹ BALLY, Charles, *Traité de stylistique* in CRESSOT, 1980, p.28.

Mattoso diz que nem todas as palavras têm a motivação sonora, “mas sempre há, pelo menos, um conteúdo estético determinado pelos sons constitutivos do vocábulo”. E que o meio mais simples para se obter efeito estilístico com o emprego de palavra sonicamente adequada é a onomatopeia.

existe toda uma categoria de palavras dotadas de expressividade interna e natural: são as onomatopeias e as palavras foneticamente motivadas, do tipo “*sombre*” (sombrio, escuro, triste) ou “*monotone*” (monótono), nas quais o espírito percebe uma relação entre a forma da palavra e o seu significado; sua originalidade reside nesse caráter, do qual se acha desprovida a maioria das outras palavras da língua (GUIRAUD, 1978, p. 63).

No caso dos valores ou efeitos evocativos, ocorre a remissão pela expressão da identidade do autor/emissor. Este efeito de evocar se dá pelo tom, língua de época, classes sociais, grupos sociais, pelas regiões, pela biologia, conforme Guiraud (1978, p. 68 e 69), e ainda há diferenças entre homens e mulheres, já percebidas por Cícero, que, na verdade, identificam-se com as variações linguísticas diafásicas, diastráticas e diatópicas em nomenclatura atual.

A estilística de Bally estuda a afetividade excluindo os valores didáticos e estéticos, “a língua lexicalizada e gramaticalizada e não o emprego particular que dela pode fazer determinado indivíduo, em circunstâncias e com objetivos também determinados”, o que termina por excluir a forma literária, nas palavras de Guiraud (1978, p. 71). O próprio Bally estende o conceito de afetividade para o de expressividade.

A expressividade foi, mais tarde, estendida ao estudo da expressão literária. Evidentemente, esse ponto de vista muito legítimo apresenta o perigo – bem percebido por Bally – de confundir o estudo dos meios de expressão com o do estilo individual: todo estilo literário tende a ser um estilo individual. Esse perigo nem sempre foi evitado (*idem*, p. 72).

Assim, os princípios dos estudos de Bally tomaram novas dimensões nos seus sucessores e contemporâneos, dado o caráter conceitual suscetível de novos conceitos, e conceitos mais amplos. Destarte, as contribuições posteriores completaram as pesquisas incluindo-se mais recursos que constituem disciplinas da gramática, a fonética, a morfologia, a sintaxe e a semântica da expressividade. Para Guiraud, “a estilística, com efeito, não é uma nova parte da linguística, mas um aspecto particular da expressão, que interessa a todos os elementos da língua” (1978, p.73).

“A estilística vem complementar a gramática”. Da língua em senso estrito “transborda o ato linguístico, que é a enunciação do termo em dadas circunstâncias, porque nele se revela o entusiasmo de quem assim nos fala ou ainda o seu esforço para nos fazer participar desse entusiasmo. O alcance representativo do termo se desdobra num alcance expressivo, em que se integram as funções da manifestação psíquica e do apelo” (CÂMARA JR., 2004, p. 14).

O autor de *Contribuição à estilística portuguesa* comenta que “a conceituação [do estilo e da estilística] nos moldes de Bally é que vai ao cerne do assunto. A apreensão da

personalidade linguística e o estudo das possibilidades de escolha nela repousam e dela se nutrem” (*idem*, p.16). E afirma que Bally não inclui nos estudos estilísticos a linguagem literária, por esta não ser espontânea, porque “a possibilidade de uma língua individual, como traço de personalidade, está imanente no conceito de estilo, que vem sendo focalizado, no âmbito literário especialmente, desde a Antiguidade clássica” (*ibidem*, p. 9).

Essa posição inicial de Bally, de delimitar o objeto da estilística descartando o texto literário, pela percepção de que o escritor literário “faz da língua um emprego voluntário e consciente, determinado por uma intenção artística” (MONTEIRO, 2009, p. 14), é corroborada pelo argumento de Cressot (1980, p. 15) no sentido contrário: “a obra literária constitui, por excelência, o domínio da estilística, precisamente por implicar uma escolha mais “voluntária” e “consciente”.

Desta concepção surge a estilística idealista, cujos postulados principais possuem origem no pensamento de Croce, que vê “a unidade do espírito humano, fonte de todo o conhecimento” (MONTEIRO, 2009, p. 15 e 16) manifestado como exemplo na arte, “resultante da intuição que harmoniza na obra literária a emoção com a palavra que a expressa”.

Nas taxionomias sobre estudos estilísticos na vertente de Bally, Martins (2008, p.20) denomina *estilística da língua*, estendendo-se para a linha de David Crystal e Derek Davy em *estilística como sociolinguística*. Já Henriques (2011a) designa o termo genérico *estilística linguística*, desdobrável em *estilística funcional* ou descritiva, de Jakobson, e *estilística estrutural*, influência de Saussure, além de mencionar a *estilística da norma*, de Coseriu, a qual se retomará mais adiante.

A segunda vertente, a concepção idealista, prende-se às impressões que o texto literário causa no leitor. A análise do texto é imanente e ele deve ser considerado como um todo, extraindo-se as partes analisáveis. Esse processo de análise estilística visa a ser uma chave de interpretação do texto literário, pelo processo intuitivo. Percebe-se nesta linha de estudo a influência de teorias filosóficas e psíquicas, como a fenomenologia de Husserl, o espiritualismo de Humboldt e o intuicionismo de Bergson.

Vossler e Spitzer identificam-se com a ideia de atingir a própria fonte de onde flui a palavra, a gênese da criação literária, ou seja, nas palavras de Monteiro (2009):

O método spitzeriano divide dois momentos na tarefa interpretativa: no primeiro, motivado pela intuição, tenta-se captar numa obra os pormenores linguísticos que possibilitam a penetração do leitor no universo do discurso, até a obtenção de uma visão totalizadora; no

segundo, de base dedutiva, procura-se comprovar a validade da interpretação por meio de dados de toda espécie.²²

Vários pesquisadores filiaram-se a essa corrente, entre eles Dámaso Alonso, Castagnino, Hatzfeld, Amado Alonso e outros mais. Dentre os mais proeminentes seguidores, Dámaso Alonso reafirma que a estilística “não só pode como deve interessar-se pelo estudo dos textos literários, já que a linguagem poética e a usual são apenas graus de uma mesma realidade” (MONTEIRO, 2009, p. 19), e sustenta que a intuição é o método mais eficaz, abrangendo os elementos afetivos, o lógico e o imaginativo-sensorial. Já Amado Alonso esboça uma estilística com dupla finalidade: “considerar os aspectos de construção do texto e analisar o prazer estético por ele veiculado”(ibidem). Algumas destas diretrizes coincidem no campo da crítica literária, como a corrente do *New Criticism* de Ramson.

O êxito dos estudos linguísticos e o princípio do Estruturalismo interferem na trajetória da estilística, criando novas designações de correntes que não possuem o mesmo método. Mencionar-se-ão rapidamente algumas delas a título de complementação da trajetória percorrida até aqui.

A estilística estrutural preconiza um método mais objetivo de análise dos textos literários, centrando-se apenas nos fatos estilisticamente marcados, o que acaba incidindo nas noções de desvio e norma. Com isso, esta tendência tenta instituir critérios mais objetivos ou delimitar um campo da linguística voltado para a análise literária. Seu representante mais expressivo é Michel Riffaterre.

A estilística gerativa foi iniciada por Ohmann (1964), utilizando-se da teoria de Chomsky para descrever “um conjunto de regras específicas, que são aplicadas à estrutura profunda com o fim de se obter uma estrutura superficial determinada, no caso, a estrutura poética” (idem, 2009, p. 25). Essa corrente tenta delimitar as regras de uma gramática da literatura, já que constata que na literatura em geral e, principalmente, na poesia, há comumente construções agramaticais.

Retomando o percurso, a retórica clássica ficou desacreditada por muito tempo, pois se reduzia a analisar uma lista de múltiplas figuras do texto. Entretanto, na segunda metade do Século XX, um grupo de pesquisadores liderados por Dubois (1970) reformula os critérios antigos na estilística retórica com dois objetivos: “o de utilizar os métodos linguísticos para a análise do texto literário e o de transpor o conceito de função poética, formulado por Jakobson, para o de função retórica” (MONTEIRO, 2009, p. 27).

²² Tal método conhecido como *círculo filológico* consiste numa hermenêutica de acesso aos textos literários, cujo esquema se baseia na leitura e localização dos traços estilísticos recorrentes, na interpretação psicológica desses traços e, por fim, na comprovação de sua pertinência e relevância (MONTEIRO, 2009, p. 16 e 17).

Segundo o autor de *Manual de análise e criação do estilo literário* (2009), a estilística retórica de Dubois postula a distinção feita por Hjelmslev entre os planos da expressão e do conteúdo. Essa tendência analisa o conjunto de desvios, as metáboles da língua, que deixam perceptível uma marca, e é nesse aspecto que se descobrem os fatos de estilo. Também nesta linha, a estilística retórica estende-se a textos não literários, e parece conceber a expressividade em um campo mais amplo, visto inclusive como objeto da Semiótica, que, conforme Monteiro (2009) dificulta a demarcação dos estudos estilísticos.

A estilística poética esteve, assim como a retórica, esquecida durante muito tempo. Porém, os formalistas russos preocuparam-se em buscar os conceitos de literariedade e entenderam que o princípio da forma devia adquirir uma acepção mais ampla, a qual considerasse o texto literário como um dos aspectos da forma. Assim, Jakobson amplia as funções da linguagem de Bühler em mais três, sendo uma delas a função poética. Henriques (2011a) cita Tadié (1992), que divide a poética do Século XX em *poética da prosa* e *poética da poesia* e, ainda, *poética da leitura*.

A estilística semiótica une os campos da estilística de base estruturalista e da semiótica de Greimas, cujo intuito é o de englobar “todos os temas relacionados às linguagens enquanto sistema de signos” (MONTEIRO, 2009, p. 32). Essa nova vertente, inicialmente, tinha dois objetivos básicos: o estudo da organização da obra de arte (a produção do sentido dentro do texto) e a análise dos tipos de discurso literário. Entretanto, foram as pesquisas com narrativas que tiveram maior êxito com os trabalhos de Propp, Souriau, Greimas, Claude Bremond e Todorov, entre outros. Diante de critérios tão amplos, fica difícil estabelecer o que compete à estilística ou à semiótica, como *ciência global dos signos* (*ibidem*).

Existe também uma tendência ou método estilístico que não chega a constituir uma corrente, mas cujos estilólogos “possuem formação linguística e lidam com os conceitos de norma e desvio,” (*idem*, p. 35) a estilística estatística.

Que os fatos linguísticos se distribuem segundo determinados princípios matemáticos ninguém duvida. Basta pensar nas constatações a que já se chegou em termos de frequência do léxico, o que tem propiciado uma consciência mais nítida da estrutura da linguagem humana.²³

Nessa concepção, o valor estilístico está relacionado à ideia de frequência, enquanto forma, pois um vocábulo se torna poético pela generalização do uso pelos escritores.

No percurso mencionado até aqui se percebe uma nítida receptividade dos critérios estilísticos voltados para o texto literário, ou, vice-versa, com possibilidade de uso para

²³ Assim, por exemplo, Zipf (*ap. Ullmann*, 1964) forneceu provas da existência de uma relação direta entre o número de significados de uma palavra e o uso que dela se faz. Numa fórmula precisa, o número de significados tende a ser igual à raiz quadrada de sua frequência relativa. Nesse sentido, explica Malmberg (1979), os vocábulos mais frequentes são também os mais pobres em conteúdo e, de modo oposto, os de emprego raro são justamente aqueles que apresentam maior conteúdo semântico (MONTEIRO, 2009, p. 34 e 35).

qualquer tipo ou gênero textual. A estilística retórica atual é uma delas, os estudos semióticos, a estilística sociolinguística e a estilística da norma incluem-se neste rol. Isto sem falar dos estudos da pragmática, da enunciação e do discurso que tem influenciado toda a área dos estudos da língua na atualidade. Critérios linguísticos aliados a literários dão origem a novos estudos estilísticos contemporâneos da língua.

A última tendência aparece na obra *Estilística e Discurso*, de Claudio Cezar Henriques, lançada em 2011, a *estilística do discurso* ou *estilística da norma*. O presente estudo estilístico no gênero *letra de canção* orienta-se por esta linha, sem desconsiderar os critérios das demais vertentes quando o texto assim o exigir.

A estilística da norma é uma aplicação a partir das ideias de Coseriu, que instituiu a norma como unidade fundamental da gramática. Segundo o critério da norma, a competência linguística de um falante está estruturada em três planos: o saber elocutivo (fala), o saber idiomático (língua) e o saber expressivo (falar uma língua em situações e contextos determinados) (HENRIQUES, 2011a, p.74).

A denominação *língua histórica*, substituída por *língua funcional*, é a utilizada nas distinções espaciais (diatópicas), sociais (diastráticas) e individuais (diafásicas), porque cada falante utiliza esta língua realizando escolhas, conforme a situação comunicativa, social, cultural, “às vezes automática, outras vezes reflexivamente” (*ibidem*).

Para se analisar as estruturas linguísticas de uma língua particular, é necessário analisá-las separadamente com cuidadosa observação, “a subjetividade, a originalidade e a criatividade do indivíduo tanto quanto a variabilidade das unidades do discurso de uma dada comunidade linguística”, segundo Henriques:

Consideremos, a título de ilustração, o uso linguístico corrente praticado por uma comunidade linguística, ou seja, a realização habitual, natural, que é, a um tempo, complexa e homogênea em procedimentos e em unidades e objetivamente funcional.[...] O levantamento das realizações linguísticas praticadas normalmente por uma comunidade linguística é o que Coseriu chama de “norma da língua” (1980, *apud* HENRIQUES, 2011a, p. 75).

Coseriu esquematizou os níveis de estruturação das línguas funcionais em falar concreto, o mesmo que *parole* de um lado, e de outro, a norma e o sistema equivalentes a *langue*, além do tipo linguístico que não estava previsto em Saussure. Para entender melhor este esquema, a norma compreende as realizações linguísticas de uma dada comunidade; exemplo: “E vai molhando, vai banhando ela”.²⁴ Este é o falar concreto da maior parte da comunidade balsense, representada na letra da canção de Deusamar Santos. É também a norma, pelo predomínio do uso - não se ouve ninguém dizer “vai banhando-a”. O sistema é a

²⁴ SANTOS, 2003, Canção Rio de sorte, Faixa 02.

descrição desta norma, no exemplo dado: o uso do pronome após o verbo é marca da variante oral; e, o tipo, conforme o princípio linguístico, é a correspondência às regras do sistema da língua, ou seja, o pronome pessoal deve vir anteposto ao verbo na frase. Esta é uma das possibilidades para se compreender a estrutura postulada por Coseriu.

No exemplo anterior se poderia confundir norma com desvio. Afinal, infringir a norma padrão é desvio ou até “erro”. Porém, as variantes têm a sua norma pelo domínio de uso, como no exemplo prático de Monteiro,

Imaginemos como ilustração, as notas dos alunos de uma turma. É esperável que, havendo um bom critério avaliativo, as notas altas e as baixas ocorram em pequena proporção, concentrando-se a maior parte em torno da média. Ou seja, numa classe, os alunos superdotados serão tão raros quanto os de fraco poder de raciocínio.

Assim, num gráfico estatístico de uma distribuição normal, observa-se que a frequência diminui gradativamente em dois sentidos, configurando os desvios positivo e negativo. A norma ocupa a área de maior concentração dos dados, enquanto os desvios têm índices muito baixos. Esse modelo de distribuição pode ser aplicado aos fatos linguísticos (2009, p. 45).

Com esse exemplo analisado pela estilística da norma, pode-se perceber que este é um dos recursos linguísticos utilizáveis, a caracterização da norma de determinado grupo social. Porém, não se pode perder de vista os recursos subjetivos ou criativos do compositor, já que se trata de letra de canção popular. Para isto, serão analisados os recursos fônicos, léxicos, sintáticos e enunciativos mais expressivos no *corpus* escolhido, ou, a descrição do estilo pela estilística do discurso.

Antes disso, vamos ao termo principal dos estudos estilísticos, o estilo.

3.1 O que é estilo?

A origem do termo “estilo” é do latim *stilus*, e significa “qualquer objeto em forma de haste pontiaguda, ponteiro de ferro para escrever sobre tabuinhas enceradas”²⁵. Henriques (2011a) comenta que a palavra sofreu um processo metonímico e passou a designar o objeto, a própria escrita, e depois, a característica textual.

No *Dicionário Houaiss* (2009), a entrada do substantivo *estilo* é do Século XIV, e na acepção de origem coincide: “ponteiro ou haste de metal, osso etc., com uma ponta aguda e outra achatada, us. pelos antigos para escrever sobre tábuas cobertas de cera”, entretanto, além desta, há outras acepções que interessam ao presente estudo:

2 modo pelo qual um indivíduo usa os recursos da língua para expressar, verbalmente ou por escrito, pensamentos, sentimentos, ou para fazer declarações, pronunciamentos etc.
Exs.: *e. dramático; e. prolixo; e. solene*

²⁵ na definição do *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado (1977), e na obra homônima de Antenor Nascentes (1955) conforme Henriques, (2011a, p. 25).

- 3 maneira de exprimir-se, utilizando palavras, expressões que identificam e caracterizam o feitio de determinados grupos, classes ou profissões
Ex.: *e. dos comentaristas esportivos*
- 4 maneira de escrever que segue o padrão social de correção gramatical e elegância
Exs.: *texto em bom e.; manual de e.*
- 5 Rubrica: sociolinguística.
cada um dos graus de formalidade de um discurso escrito ou falado; registro

As cinco primeiras acepções dicionarizadas dão ideia da complexidade do termo relacionado ao uso da língua. As demais acepções que ainda constam no compêndio e não são citadas aqui não se relacionam diretamente com a linguagem. *Estilo*, na forma restrita, possui várias conotações dependendo do critério que cada estilólogo adota. A princípio, estilo remete a escolha, e escolha remete a livre arbítrio. Saussure postulou que a língua é arbitrária, ou seja, não podemos realizar escolhas sob pena de sermos incompreendidos.

Como se define formalmente, porém, a grande parcela do estilo que assim escapa ao conceito saussuriano da língua? Evidentemente, por uma linguagem que transcende do plano intelectual para carrear a emoção e a vontade.[...] O estilo é a definição de uma personalidade em termos linguísticos.[...] e dele transuda uma representação do universo, e por este prisma será uma língua individual. [...] abrange também todos os fenômenos específicos que aparecem em nossa linguagem como meio de exteriorização e apelo. A rigor, são eles os fenômenos mais típicos da personalidade, pois o sistema representativo temo-lo de usar em franca harmonia com o que a respeito impera em nosso grupo social (CÂMARA JR., 2004, p. 13).

Nessa tentativa de conceituar estilo, Mattoso relaciona a característica individual como representação mental do sujeito, porém inegavelmente associada às características linguísticas do grupo social ao qual o indivíduo pertence; portanto, o estilo é individual e ao mesmo tempo representativo de um grupo social.

A língua permite uma liberdade expressiva que é característica, por assim dizer, individual. Entretanto, essa originalidade é inteligível, caso contrário a expressividade não cumpriria a sua função: "Estamos por demais impregnados na atmosfera social para apresentar a este respeito uma originalidade a cem por cento" (*idem*, p. 16). Neste ponto, Mattoso alia-se a Sapir do ponto de vista do estudo da personalidade na análise da linguagem: "temos a impressão de ser originais e até aberrantes, quando, em suma, estamos apenas repetindo um padrão social com a mais ligeira das notas de individualidade" (2004, p.16).

O estilo individual se esbate, assim, no estilo de uma época, de uma classe, de uma cidade, de um país. E é desta sorte que se pode falar até no estilo de uma língua, como pôs em evidência Bally para o francês em cotejo com o alemão (este voltado para o sujeito falante, aquele orientado para o ouvinte (CÂMARA JR, 2004, 16).

Para Guiraud, estilo "é o aspecto do enunciado que resulta da escolha dos meios de expressão determinada pela natureza e intenções do indivíduo que fala ou escreve" (1978, p. 149). O mesmo autor tenta estabelecer as causas determinantes da especificidade do estilo ou da escolha consciente ou não de uma forma determinada, por um indivíduo ou grupo de

indivíduos determinados, em determinada situação, e reduz o problema a três grandes pontos: a natureza da impressão ou o tema, a fonte da expressão, e o alvo da expressão.

O *Dicionário de Linguística* de Dubois *et al* (1978, p. 243), além de conceituar estilo no período clássico, comenta as definições dadas na evolução do termo, o que já foi feito aqui, e acrescenta mais alguns conceitos, como o de Cressot: “o estilo pertence à fala, ele é a escolha feita pelos usuários em todos os comportamentos da língua”; para Riffaterre, “a língua exprime, o estilo sublinha”, conceitos estes bastante difusos em relação ao que se pretende esclarecer aqui.

Estilo, para Garcia (2004), é “a forma pessoal de expressão em que os elementos afetivos manipulam e catalisam os elementos lógicos presentes em toda a atividade do espírito”.

Para Henriques (2011a, p. 203), estilo é aquilo “que caracteriza um autor, de sua ‘personalidade’ linguística, portanto, da subjetividade, ou seja, das marcas que o enunciador deixa no texto, bem como do aspecto afetivo (ou expressivo) da linguagem, que está intimamente ligado a essa subjetividade: afetivo implica subjetivo”.

Para Monteiro (2009, p. 44), estilo “seria uma forma peculiar de encarar a linguagem com uma finalidade expressiva”. O mesmo autor, assim como Martins (2008, p.19), cita Herculano de Carvalho²⁶ (1973), para quem o estilo é “um conjunto objetivo de características formais presentes num texto como resultado da adequação do instrumento linguístico aos propósitos específicos do ato em que foi produzido”.

Além disso, Martins (2008, p. 18) recorre a Georges Mounin e Nils Erik Enkvist para agrupar as várias classificações de acordo com os critérios em que se baseiam. Na sistematização de Mounin: “1) as que consideram estilo como desvio da norma; 2) as que o julgam como elaboração; e, 3) as que o entendem como conotação”. Na sistematização de Enkvist:

1) estilo como adição, envoltório do pensamento; 2) estilo como escolha entre alternativas de expressão; 3) estilo como conjunto de características individuais; 4) estilo como desvio da norma; 5) estilo como conjunto de características coletivas (estilos de época); 6) estilo como resultado de relações entre entidades linguísticas formuláveis em termos de textos mais extensos que o período.

Diante desta classificação, pode-se perceber que dependendo do método estilístico haverá um recorte ou delimitação do objeto a ser analisado. Nesse caso, dependendo do enfoque analítico dado ao texto, qualquer um destes conceitos será estilo.

²⁶ Na obra *Teoria da Linguagem: natureza do fenômeno linguístico e a análise das línguas*, t. I. Coimbra: Atlântida.

3.2 Estilo e língua

Dentre os diferentes conceitos de estilo, ora voltado para a língua usual, ora para a língua como arte, sem querer discutir o que seja arte, Bakhtin (2011, p.180), em *Estética da criação verbal*, postula as relações do autor, do texto e do contexto de produção, demonstrando a interação entre esses elementos, o que já se sabe não ser exclusivamente uma característica deste gênero, mas de todas as demais produções escritas.

o estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida; esse estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos de enformação e acabamento do homem e do seu mundo, e determina a relação também com o material, a palavra, cuja natureza, evidentemente, deve-se conhecer para compreender tal relação” (2011, p.180).

Dessa forma, há de se compreender que o estilo se conforma por fatores externos ao autor, ou seja, a delimitação, a representação, o caráter estilístico. No entanto, como resultado em forma de expressão verbal, o estilo é característica individual. Há um limite não muito específico entre o que é coletivo e o que é individual.

Para compreender melhor a questão ou “problema” do estilo, é interessante percorrer algumas análises sobre língua e suas particularidades. Partindo-se do conceito saussureano é possível refletir com Bally, Jakobson, Guiraud, Câmara Junior e, mais recentemente, Bahktin sobre as relações de usos intencionais ou não da língua, o que está diretamente vinculado à concepção de estilo.

A arbitrariedade do signo definida por Saussure só é infringida quando o autor ou emissor cria novas possibilidades de uso do signo linguístico. De uma forma lúdica e extrema, basta lembrar do conto infantil de Ruth Rocha “Marcelo, marmelo, martelo”²⁷, em que o protagonista do conto questiona o nome das coisas. Essa criação pode ser espontânea ou não, depende da intencionalidade de quem a produz. Depende também do gênero discursivo a ser empregado. Usa-se aqui o termo discurso como atividade linguística mais ampla envolvendo as modalidades escrita e oral.

Câmara Jr. (2004) lembra da composição do signo linguístico e afirma que a expressão sonora da linguagem é muito mais complexa do que simplesmente uma sequência de sons produzidos mecanicamente. Cada som pelos detalhes descritivos de sua produção transmite uma significação própria. Esta noção reporta-se à aquisição da linguagem por imitação. O indivíduo de posse do modelo, ou dos modelos, realiza a sua escolha, a seleção lexical que lhe

²⁷ ROCHA, Ruth. *Marcelo, marmelo, martelo e outras histórias*. Rio de Janeiro: Salamandra C. Editorial S.A., 1976.

convier, por isto a sistematização é individual, ainda que o signo seja arbitrário. O eixo paradigmático e o sintagmático possibilitam esta escolha. É, por certo, excessivo dizer que "toda mudança histórica na língua decorre do esforço para uma expressão pessoal".

A anulação da arbitrariedade é tanto maior quanto mais ela funciona como manifestação psíquica ou apelo, e a poesia lírica consubstancia em essência a exteriorização de um estado d'alma na tentativa de relacionar os conjuntos sonoros com os respectivos significados. "Se a manifestação e o apelo são, entretanto, funções normais dessa linguagem, é fácil perceber que a carga expressiva, estendendo-se a todos os elementos linguísticos, forceja por anular o princípio de arbitrariedade, sob cuja égide eles se constituíram".²⁸ Entretanto, este efeito não é completamente nulo, há um limite, pois senão não haveria comunicação.

Continuando na reflexão dos processos psíquicos em relação à língua, a obra mattsiana comenta também a dicotomia de Humboldt, *érgon* e *enérgia*: para o autor, o interesse está na *enérgia*, ou, atividade dos indivíduos, isto é, no trabalho eternamente ocorrente do espírito para se expressar, porém não ficamos confinados apenas na atividade, porque "a *enérgia* está latente no *érgon* sob o aspecto de soma dos trabalhos psíquicos individuais".

Para o autor, "há um deslocamento de valor no estudo gramatical, que passa a ser uma sintomatologia da atividade linguística", isso sem deixar de analisar as estruturas da linguagem, pois há uma complexidade na representação do universo por parte dos homens. Mattoso cita Leo Weisgerber quando este diz que "temos diante de nós a pesquisa de um universo linguístico em que a cultura de um povo se entrosa, se reflete e se alimenta"; e isso resulta numa segunda dicotomia: o plano individual em confronto com um plano coletivo.

Eis a essência do estilo na língua, a tensão que há entre a representação pura e a expressão das emoções e dos impulsos humanos no código. A todo momento, o instrumento linguístico é avaliado e julgado tanto por quem o produz como por aquele que recebe. Há uma busca constante de pistas ou vestígios na língua das marcas individuais, embora estas possam ser o resultado da expressão de um grupo.

A percepção da estrutura ou mesmo do estilo de cada indivíduo só se torna mais nítida com a análise dos aspectos fônicos, mórficos, semânticos e sintáticos, ou seja, cada

²⁸ "A personalidade linguística caracteriza-se pelos traços não-coletivos do seu sistema e pela manifestação psíquica que funciona em sua linguagem. Por outro lado, os traços não-coletivos do sistema são fáceis ou, antes, inelutavelmente transpostos para o plano da emoção e da vontade expressiva. A liberdade que a língua faculta num ou noutro ponto permite-nos ser originais continuando, pelo menos, inteligíveis; e essa oportunidade o nosso espírito logo aproveita para o fim das suas exigências expressivas" (CÂMARA JR, 2004, p.15-16 e 18).

particularidade em destaque evidencia a representação que o indivíduo faz da realidade interior e exterior.

Para isso, Mattoso se vale da tripartição de Bühler, em que diz

a língua abarca a função representativa, que também está - é certo - na própria essência da linguagem; mas deixa de fora fenômenos específicos da manifestação anímica e do apelo ou atuação social, embora ambas estas funções se desdobrem sobre a pauta do sistema intelectual das representações simbólicas. A língua absorve, destarte, uma carga afetiva que se infiltra em seus elementos e os transfigura por assim dizer (CÂMARA JR, 2004, p. 14).

Nesse caso, as escolhas lexicais do indivíduo têm uma representação afetiva e ao mesmo tempo apelativa, pois o emissor intui no enunciado a participação do receptor, usando os termos mais elementares da comunicação. Assim podemos depreender as funções de linguagem de Jakobson, com destaque para a função emotiva e apelativa.

A expressão é a ação de manifestar o pensamento por meio da linguagem. A língua é composta de formas (tempos de verbos, plurais, singulares), de estruturas sintáticas (elipse, ordem das palavras), de palavras que são outros tantos meios de expressão (GUIRAUD, 1978, p.60).

Para Guiraud (1978), a expressão que constitui valor estilístico possui valor *expressivo* que é mais ou menos inconsciente, e *impressivo* que é intencional – podendo ser intenção direta e natural, e intenção imitada (p. 61).

No processo de análise linguística é possível separar o nível formal do nível semântico, ou ainda, do nível fonológico. Entretanto, tal separação é meramente artificial, para efeitos de estudo. Jakobson (2007, p. 16) questiona: “Que podemos dizer da linguagem quando nada sabemos das significações?”, uma vez que linguagem e significação são faces de um mesmo objeto, pois a finalidade maior da linguagem é a comunicação e isso só ocorre quando há sentidos a serem compartilhados.

Voltemos às funções linguísticas. Mencionei a ênfase no tema (*topic*), no emissor e no receptor; vemos quantas coisas novas podemos descobrir ao analisar esse problema fundamental do emissor e do receptor. Além disso, é ainda possível dar ênfase ou ao código ou à mensagem. Esta ênfase na mensagem propriamente dita constitui a chamada função poética (JAKOBSON, 2007, p.20).

Também nas linhas de estudo do campo estilístico, Guiraud (1978, p. 11) menciona a variação dos métodos que pode ser um levantamento mais abstrato e mesmo julgamentos estéticos e subjetivos, entretanto, qual seja o fenômeno linguístico ou literário a estilística sempre será necessária para complementar os estudos descritivos da língua.

No caso do presente estudo, o *corpus* em análise é objeto de criação individual. Todavia, como produto social, possui características do contexto em que o autor está inserido, ou seja, é a representação discursiva de uma coletividade.

O conceito saussuriano de língua admite *langue* e *parole* e coloca o discurso como concessão marginal; além disso, o próprio Saussure não explorou os seus estudos na *parole*, deixando impossível de fundamentar a ampliação do campo da linguística.

Segundo Henriques (2011a, p.1), “quando os membros de uma comunidade linguística observam suas práticas verbais de modo consciente e crítico, podem inferir conteúdos subjacentes, reavaliar suas concepções de mundo, entender atitudes pessoais ou sociais”.

Para se analisar a língua, Jakobson (2007, p. 16) sugere: “Assim, nós nos damos conta, cada vez mais, do fato de que nosso objetivo supremo é a observação da linguagem em toda a sua complexidade”. Neste discurso, Jakobson aproxima os campos disciplinares da linguística e da antropologia, demonstrando a concepção de que a linguagem, o homem e a cultura são elementos indissociáveis.

Não é possível se fazer um estudo completo do campo linguístico sem que se leve em consideração o emissor, o receptor e todos os elementos da comunicação, incluindo-se aí o contexto. Esse contexto engloba as questões de ordem social, cultural, histórica, etc. “Com efeito, os antropólogos têm sempre afirmado e provado que a linguagem deve ser concebida como uma parte integrante da vida social, que a Linguística está estreitamente ligada à Antropologia Cultural” (*idem*, p. 17). Nas palavras de Bahktin compreende-se a relação existente entre o discurso do autor, o texto e o contexto nele inserido:

Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo. O estilo propriamente verbalizado (a relação do autor com a língua e os meios de operação com esta determinados por tal relação) é o reflexo do seu estilo artístico (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionada por essa relação) na natureza dada do material; (BAHKTIN, 2011, p. 180).

A estilística discursiva é o método eleito para se fazer uma análise nesta linha, podendo-se operar no campo linguístico-gramatical como nos recursos literários aliados aos elementos extratextuais ou contextuais e intertextuais.

E tanto o campo linguístico oferece subsídios à análise literária como o contrário, a análise linguística não pode prescindir dos estudos da literatura, ambas se complementam. Jakobson destaca a importância desta interdisciplinaridade necessária na análise de textos:

Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos (JAKOBSON, 2007, p. 162).

4 A EXPRESSIVIDADE NAS CANÇÕES DE DEUSAMAR SANTOS

Conforme Henriques (2011a, p. 93 e 94), “a estilística é parceira potencial do que está no entorno do texto, mas concretamente tudo se inicia dentro dele. Portanto, interessam a ela todos os componentes do texto [...] que constroem a totalidade do enunciado”. Na análise convém observar que “tipo de expressividade” está representada nas partes marcadas de um texto palpável, material, e a intencionalidade presente, tanto do texto (função/gênero) quanto do analista, que destacará e analisará o que realmente interessa.

Nesse propósito, a análise dos elementos expressivos da letra das canções de Deusamar Santos descreve as micro e macrorrelações nos critérios da estilística fônica, léxica, sintática e da enunciação. Como a canção é um gênero artístico (comunhão da palavra e da música), importa descrever a representatividade lírica na relação palavra e sentido.

O artista trata diretamente com o objeto enquanto momento do acontecimento do mundo – e isso determina posteriormente (aqui, é claro, não se trata de ordem cronológica mas de hierarquia de valores) a sua relação com o significado concreto da palavra enquanto elemento puramente verbal do contexto, determina o uso do elemento fonético (imagem acústica), do emocional (a própria emoção tem relação axiológica com o objeto, está orientada para o objeto, e não para a palavra, embora o objeto também possa ser não dado sem levar em conta a palavra), do pictural, etc (BAKHTIN, 2011, p. 180-181).

O presente estudo demonstra a frequência lexical aliada ao campo semântico como recurso estilístico expressivo do tema predominante, o que está intimamente relacionado a uma realidade intencional ou não do autor. A canção popular é a expressão da cultura por excelência, pois denota uma linguagem bastante próxima da língua oral, utilizando-se de escolhas lexicais que remetem ao ambiente cultural próprio de um povo.

Assim, selecionaram-se canções populares do cantor e compositor Deusamar Santos por se tratar de um artista reconhecido em sua localidade e que representa a cultura de Balsas, município do interior do Maranhão. Em decorrência disso, será oportuno investigar as sutilezas de sua linguagem, a fim de possibilitar a observação e a percepção da linguagem sul-maranhense com a descrição de suas particularidades.

Para tanto, foram escolhidas dez canções do CD *A Minha Cidade*²⁹, lançado em 2003, cujos títulos são:

1. CARAÍBAS
2. RIO DE SORTE

²⁹ SANTOS, Deusamar. *A minha cidade*. Compact Disk Digital Áudio 199.016.911. São Paulo: MCK Comercial e Representação Fonográfica Ltda, 2003.

3. DA CANAÃ
4. SAUDAÇÃO
5. CHORO POR VOCÊ
6. FALA FRANCÊS
7. A MINHA CIDADE
8. SOU UM PEIXE DESTE RIO
9. AS CACHOEIRAS
10. MEU EGO

As outras três canções presentes no CD não são de sua autoria, incluindo o *Hino de Balsas*, e por esse motivo ficaram à margem deste estudo, embora apresentem a mesma temática das demais composições. Iniciemos a descrição estilística do *corpus* nas modalidades já mencionadas.

4.1 A estilística fônica

Na obra *Linguística e comunicação*, de Jakobson (2007), há uma passagem alegórica bastante interessante sobre expressividade. As palavras do autor levam à reflexão sobre o que pode ou não ser expressivo em um determinado texto. Contudo, é necessário aproximar-se do texto, “chegar mais perto” e contemplar o que há de secreto sobre a superfície para se surpreender com as sugestões e possibilidades da língua.

Um missionário censurou seu rebanho africano por andar despido. ‘E o senhor?’, responderam os nativos, apontando-lhe para o rosto, ‘não anda também despido em alguma parte?’ ‘Bem, mas é meu rosto.’ ‘Pois bem’, retorquiram os nativos, ‘conosco, tudo é rosto.’ Assim também, em poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético (p.161).

A fonoestilística ou estilística fônica é o estudo dos “valores expressivos de natureza sonora observáveis (fonemas e prosodemas) nas palavras e nos enunciados”, com grande importância na função emotiva e poética, conforme Martins (2008, p. 45). Para Henriques (2011a, p. 130), “os sons podem sugerir valores expressivos/impressivos para o que temos a comunicar”, sendo relevante perceber, destacar e analisar os recursos sonoros da fonoestilística.

Os sons das palavras frequentemente apresentam oposições ou diferenças de acordo com a forma como são pronunciadas, dependendo do acento, da entoação, altura e ritmo.

Essas sutis marcas expressivas ou impressivas estão diretamente ligadas aos estados de espírito ou traços da personalidade (estilo) do emissor.

Descrever a expressividade fônica das palavras ou vocábulos é um dos recursos estilísticos auxiliares e complementares à significação. “Considerando-se o fato de que, ‘no discurso humano, sons diferentes têm uma significação diferente’, o famoso manual que *Leonard Bloomfield publicou em 1933* concluía que ‘estudar a coordenação entre certos sons e certas significações é estudar a língua’” (JAKOBSON, 2007, 98).

Além disto, a estilística fônica mostra os traços expressivos em que se desvela a manifestação psíquica ou o apelo e não se confunde com o conceito de fonema, já que este está a serviço exclusivo da função representativa.

Ao lado da fonologia, que se circunscreve à língua ou estrutura linguística, foi prevista pelo Círculo de Praga a estilística dos sons vocais, ou estilística fônica. Os traços estilísticos (...) revelam estados da alma e impulsos da vontade, latentes na enunciação das palavras, e, nesta base, distinguem como duas ou mais enunciações o que é uma palavra única pelo prisma representativo (CAMARA JR, 2004, p 29).

Uma mesma palavra pode ter diferentes sentidos dependendo, além do texto e do contexto, da forma sonora como ela é enunciada, pois, quando alguém pronuncia “bonito!”, nem sempre essa pessoa está querendo elogiar, ao contrário, pode estar inclusive ironizando uma determinada situação.

a maneira por que um exemplo de verso é realizado por um dado exemplo de execução depende do modelo de execução do recitante; este pode apegar-se a um estilo escandido, tender para uma prosódia semelhante à prosa, ou oscilar livremente entre estes dois polos (JAKOBSON, 2007, p. 143).

Recorre-se à fala, como exemplo, justamente por aliar o recurso sonoro à forma lexical simultaneamente, o que não ocorre com a escrita. É preciso a inferência do leitor para depreender tal sentido. Isto auxilia a afirmação de que traços estilísticos revelam estados d’alma e impulsos da vontade, que podem não ser os mesmos sempre que se utilizar de um mesmo vocábulo ou palavra.

É evidente que esses valores sônicos não ficam aderidos permanentemente às palavras em que assim os surpreendemos. É preciso que o estado psíquico do sujeito falante e o dos ouvintes tenham transposto a linguagem para além do plano meramente intelectual. A frase puramente informativa é neutra a esse respeito, e nela a motivação sônica se esvai. Ao contrário, na poesia lírica as palavras a rigor nunca valem apenas pelo seu significado representativo; em todas, ou quase todas, emerge o elemento sensorial acústico, e não raro a comunicação linguística repousa praticamente nele (CÂMARA JR, 2004, p.41).

Entretanto, estas marcas fônicas podem ser expressivas para uns e para outros não, dependendo também dos estados de espírito do leitor ou até mesmo do conhecimento dos recursos estilísticos possíveis para o analista. Assim, serve para estabelecer parâmetros de análise o que diz Auerbach *apud* Henriques (2011a, p.95): “o método de interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e colocar os

acentos do modo que preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto”, ou seja, tanto na questão da recepção quanto na análise é o texto o objeto de estudo e como tal é ele que determina quais recursos podem ser descritos. Entretanto, é necessário que o analista conheça o seu objeto de estudo para que possa depreender recursos significativos que auxiliem na interpretação.

Uma das motivações sonoras é o uso das rimas. Rima é um termo “provavelmente originário do gr. *rhythmós*, pelo lat. *rhythmus*, ritmo, harmonia, por associação com o alto antigo al. *Rim*, número, sequência³⁰.

No *corpus* em análise, pode-se perceber que há sonoridade pelas rimas ou homofonias empregadas. No caso da canção “Caraíbas”, as rimas aparecem no segundo e quarto verso de cada estrofe como em palavras *começar-sonhar*, *amanhecer-ver*, *apaixonar-namorar*, *coqueirais-Gerais*, *representar-lugar*. Ou, na canção “Da Canaã”, no décimo e décimo segundo versos, *enganar-preservar* e outras ocorrências. Nas demais canções, as rimas ora seguem o esquema monorrímico, como nas canções “Rio de Sorte”, “Sou um peixe deste rio” e “As cachoeiras”, ora não, apresentando-se esquemas variados, ou mesmo, sem qualquer regularidade sonora.

Na homofonia da canção “Caraíbas” e da “Da Canaã” há predomínio de verbos no infinitivo. Na primeira estrofe de “Caraíbas”, aparecem os verbos *começar* e *sonhar* como transcrito a seguir:

O Jacobina o violeiro
 Fez de tudo pra essa festa **começar**
 Pra Vila Nova eu vim de balsa
 As águas mansas imbalançam meu **sonhar**

Neste fragmento pode-se inferir o uso da rima para ressaltar o processo de início da festa, simbolizado como algo agradável, alegre, e a continuidade desse estado afetivo com o verbo *sonhar*, representado pelo infinitivo verbal, ou desejo infinito, sentido de que jamais termine, afinal, esses versos relacionados ao contexto, refletem o início, o nascimento da cidade de Balsas, mencionado pela chegada do fundador Antônio Jacobina, que era também violeiro.

Conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rímicadas (JAKOBSON, 2007, 144).

³⁰ MOISÉS, 2004, p. 384.

As rimas que aparecem nas primeiras canções são em sua maioria pobres, porque se utilizam palavras das mesmas classes gramaticais (ou que possuem a terminação em –ão, -ar, -er, -ado, -oso, -íssimo, etc.³¹) - com exceção da última. Entretanto, ainda nos versos brancos, é possível notar motivações sonoras que marcam o ritmo.

Nas figuras de som ou de harmonia, a aliteração é a “repetição de um som ou de um grupo de sons no início de várias sílabas ou de várias palavras de um mesmo enunciado” (DUBOIS *et al*, 1978, p. 40), ou “incidência reiterada de fonemas consonantais idênticos” (TAVARES, 2002, p. 217), “repetição continuada dos mesmos sons consonantais, independente da posição que ocupam nas palavras, distribuídas em sequência ou com proximidade” (HENRIQUES, 2011a, p. 130). O poder evocativo da aliteração ou da assonância é importante para depreender sentidos na interpretação do texto.

Há aliteração em diferentes passagens das letras de Deusamar, como na canção “Caraíbas”, na terceira estrofe, em que a sonoridade do /ʒ/ e do /ʃ/ está reiterada em cinco palavras.

Hoje eu vou de Caraíbas
Pra gente se apaixonar
Eu ver lá na janela
O jeito dela querendo me namorar

A sonoridade representada nesta estrofe pode produzir uma harmonia imitativa que amplia o sentido da mensagem. *Caraíbas* é topônimo do porto às margens do rio Balsas onde fundou-se o primeiro povoado que deu origem ao município. Lugar simbólico para os balsenses como ponto histórico e cultural da cidade. Lugar belo e agradável, era ponto de encontro na cidade do passado e continua com esta característica até o presente, por meio de festas e eventos. A principal atração, o banho no rio Balsas. A aliteração pode sugerir o barulho da reunião de pessoas no local de lazer.

Quanto à percepção afetiva descrita nesses fragmentos, veja-se o que diz Bechara (2006, p.73):

Muitas vezes utilizamos os fonemas [com objetivos simbólicos] para melhor evocar certas representações.[A aliteração] é a repetição de fonema, vocálico ou consonântico, igual ou parecido, para descrever ou sugerir acusticamente o que temos em mente e expressar, quer por meio de uma só palavra ou por unidades mais extensas.

O sossego do vento ou o barulho ensurdecedor do mar ganham maior vivacidade através da aliteração dos seguintes versos:

“As asas ao sereno e sossegado vento” (utilização do fonema fricativo alveolar sonoro e surdo).

“Bramindo o negro mar de longe brada” (utilização principal dos fonemas b, r e d).

³¹ MOISÉS (2004, p. 391) cita Castilho (1908) para explicar rima pobre de acordo com a forma como os vocábulos finalizam, em que Castilho diz serem “sons mais triviais”.

A aliteração tem o poder evocativo de relacionar a imagem acústica do signo ao significado/objeto no mundo das coisas. Evidentemente, tal relação necessita de coerência entre significante e interpretação textual.

O mesma evocação do barulho de reunião de pessoas também aparece na aliteração de /ž/ quando o eu lírico conclama, ironicamente, o povo a mudar, a transformar a sua cultura, uma crítica à alienação do povo que o eu-lírico chama de “minha gente”, sobre o momento social em que o município de Balsas vivia quando da expansão econômica do município pela atividade agrícola, isto na estrofe da canção “Fala francês”:

Simbora minha gente já é hora
Muita gente diz que a onda
Agora é falar Inglês.

Jakobson diz que mesmo que um fonema apareça apenas uma vez, mas se for uma palavra chave e possuir substância contrastiva no texto, esta palavra pode ser expressiva.

Por efetiva que seja a ênfase na repetição, em poesia, a textura sonora está longe de confinar-se a combinações numéricas, e um fonema que apareça uma única vez, mas numa palavra-chave, em posição pertinente, contra um fundo contrastante, pode adquirir relevo significativo (JAKOBSON, 2007, p. 155).

O referido fragmento possui mais recursos passíveis de análise, inclusive enunciativa, que serão percorridos no capítulo próprio. Outro fragmento em que se repete a aliteração com sugestão de harmonia imitativa é na letra “Rio de sorte”, segunda estrofe, veja-se:

E assim eu tenho inveja desse rio
Que desce pelas curvas que ela tem,
Toca a macieza dessa pele,
Sente esse cheiro que faz bem

A aliteração em /s/ ocorre em sete vocábulos nesta estrofe e sugere o deslizar da água do rio em um banho sobre o corpo “dela”. Na estrofe seguinte há verbos no gerúndio *molhando/banhando/escorrendo* que dão a ideia de ação prolongada do banho no rio, como um verdadeiro espetáculo para o eu lírico, uma projeção imagética de interação entre a voz do discurso e o meio, o rio.

Ainda é possível verificar o mesmo efeito de harmonia imitativa também em “Sou um peixe deste rio”, na primeira estrofe:

Sou um peixe desse rio
Uma flor desse quintal
Água pura dessa fonte
Vento forte no varal.

A sugestão neste fragmento com a aliteração em /v/ e /f/ pode estar relacionada ao sintagma *vento forte*. “Somada ao evidente efeito lúdico produzido pela sonoridade das palavras, a aliteração e a assonância participam da construção do sentido segundo as especificidades temáticas de cada texto” (AZEREDO, 2008, p.508).

Quanto ao recurso fônico *assonância*, no quarto verso de “Caraíbas”, “As águas mansas im**balançam** meu sonhar”, percebe-se a sugestão sonora pela reiteração da vogal /a/ nasal relacionada à significação das palavras *mansa*, *balançam*, compondo a ideia de mansidão. Na segunda estrofe da mesma letra, há sugestão sonora da vogal oral aberta /ɔ/ com a interjeição regional de uso informal ‘ó’ como redução das formas verbais *olha* ou *olhe* ou *olhem* (Houaiss, s.u.) relacionada ao nome “Maria Não se Pode”, uma personagem do imaginário social no passado da cidade que assustava as pessoas à meia-noite, quando retornavam de festas e bebedeiras. Era descrita como uma mulher muito alta, sempre vestida de branco e que pedia cigarros aos homens.

À meia-noite a cavalaria
Desaparece antes do amanhecer
Vi Maria, vi Não se Pode
Quando anoitece só o homem pode ver.

É possível ainda encontrar assonância em /a/ na composição “Da Canaã”, segunda estrofe, nas sílabas tônicas das palavras *água/sabe/vontade/dá/mar*, nos versos, sugerindo, ou não, imagens de tonalidade clara, brilhante, relacionadas ao sentido da descrição da água, termo-chave, e o apelo para a motivação sonora da palavra *mar* [mah] e o barulho das ondas em rebentação:

No meio dessas águas cristalinas
Não sabe a vontade que me dá
Vontade de saber o que se destina
E descer nesse rio até o mar.

A mesma figura aparece em “Caraíbas”, terceira estrofe, com a vogal oral aberta média /i/ em oposição à baixa /a/, podendo novamente sugerir a imagem da água que “alucina”, que ora suscita, provoca encantamento, sedução, “clara e cristalina”, ora não, pois se trata de alucinação.

O rio me alucina
De ribanceira, curiós e coqueirais
De águas claras cristalinas
Seus olhos verdes que descem do meu Gerais

Câmara Jr. diz que é possível associar efeitos sugestivos/imitativos em palavras que reiteram certo som expressivo relacionado à interpretação do texto.

Fora do âmbito das onomatopeias, é igualmente possível por meio do acúmulo de palavras com um dado som expressivo, na técnica de que nos fala Grammont, atingirmos efeitos imitativos em alta escala (2004, p.43).

Outra figura fônica frequentemente utilizada nas letras e que auxilia no ritmo e na cadência sonora reiterativa é o homeoteleuto. Segundo Dubois (1978, p.325), homeoteleuto “é a recorrência, como final de dois ou mais segmentos sucessivos numa frase, da mesma palavra, da mesma construção, da mesma cláusula rítmica ou da mesma rima”, ou, “é a coincidência de terminação, principalmente em pontos sensíveis da cadeia sonora. É uma espécie de rima.” Nas palavras de Gladstone C. Melo (1976, p. 65), o homeoteleuto é sinônimo de rima consoante. No *corpus* é perceptível o recurso sonoro apontado, como as terminações em negrito na letra da canção “Caraíbas”, na segunda estrofe:

A meia-noite a **cavalaria**
 Desaparece antes do amanhecer
 Vi **Maria**, vi Não se Pode
 Quando anoitece só o homem pode **ver**.

As palavras *cavalaria/Maria* como seres mitológicos regionais se opõem aos semas contrários *desaparece/anoitece* e *amanhecer/ver* (desaparecer/ver; noite/manhã) que formam a figura do homeoteleuto. Esta passagem apresenta uma intensa expressividade, já que conjuga de forma mais explícita a sonoridade e o sentido nas palavras chave da estrofe. A letra “Fala francês” também apresenta o homeoteleuto com frequência; veja-se:

Simbora minha gente já é **hora**
 Muita gente diz que a onda
Agora é falar Inglês.

E eu que vou **passando**
 Na **avenida** cheirando inseticida
 E aleijando o Português.

A reiteração sonora das terminações nas palavras *simbora/hora/agora* relaciona-se aos semas *Inglês/Português* e às conotações temporais nos semas *passando/cheirando/aleijando* e espacial *avenida/inseticida* (cidade/campo). Na letra da canção “A minha cidade” pode-se perceber uma construção sonora peculiar. Já que a composição não possui versos simétricos, o homeoteleuto foi a solução encontrada em algumas passagens sensíveis, atraindo o leitor para a expressividade do texto. É necessário reproduzir toda a referida letra, conforme segue:

A minha **cidade** levo no meu **peito**, na **mão**

No meio aqui passa um **rio**
 Que é vida é **inspiração**
 Moleque tombando **areia**
 Menino **vadeia** nas margens do **rio**
 Um salto lá da ponte velha
 Sobre as correntezas da um **calafrio**. (bis)
 E a moça se **bronzeia** é a **sereia** daqui
 E nas águas se **espelha** é a natureza a **sorrir**
 E quem chora a dor da **saudade**
 Lembrando um passado tão longe **daqui**
 E por onde estiver um filho dessa terra
 Que seja **feliz**. (bis)
 A **felicidade** habita o meu **coração**
 A **ansiedade** esperança me traz **emoção**
 Sonhos e **fertilidade**
 Vagueiam essa **veia**, percorre esse **chão**
 Quisera que a **felicidade**
 Fosse pro meu povo a **Lei a razão**. (bis)
 Na festa do **padroeiro** a família é sempre é **mais**
 Que o santo **casamenteiro** enlace essa gente de **paz**
 Na praça a menina **passeia**
 Brilha, **incendeia** os corações.
 E eu peço a Deus em uma prece
 Que tudo aconteça no ano que vem. (bis)

A composição se inicia com as mesmas palavras do título catafórico e se nota a figura do homeoteleuto em várias passagens. A palavra-chave é *cidade*, e ela aparece três vezes no texto sob o recurso da figura reiterativa, além de ter a mesma terminação em mais três palavras, evocando seis vezes o mesmo sentido acrescido de outros mais. A razão de tal elaboração parece ser a ênfase sonora que remete à semântica da palavra: É a motivação sonora que especialmente justifica do ponto de vista estilístico a rima. O poeta se fixa, para ela, nos sons que a sua intenção poética condiciona, ou num vocábulo que é praticamente evocado pelos sons que encerra (CÂMARA JR, 2004, p.45).

Também é perceptível o homeoteleuto nas palavras *areia/vadeia/bronzeia/sereia* e a reiteração sonora com *espelha*, demonstrando que a consoante lateral / / pode apresentar variante em -élia, ou, -eia, com o apagamento completo da consoante lateral. O mesmo recurso aparece em *mais/paz*, o que neste caso não seria homeoteleuto, apenas homofonia. Na forma verbal *vadeia*, expressivamente o recurso do neografismo auxilia na combinação fônica com as formas análogas *bronzeia/passeia/incendeia*, presentes na letra da canção: “(...) a possibilidade entre o ditongo e o hiato, nos grupos vocálicos átonos, tem utilização estilística para expressar, respectivamente, tensão nervosa ou serenidade e doçura” (CÂMARA JR, 2004, p.46).

A homofonia também está presente no fragmento da canção “Sou um peixe deste rio” abaixo transcrito:

Ao encontrar-se com o sol
 As águas parecem **crístais**
 Nas curvas e corredeiras
 Brejos e **buritizais**
 No remanso peixe foge
 E segue brincando de **paz**
 Mergulhos e cangapés
 Na volta que o rio **faz**.
 Que pena...

Quanto às rimas soantes, notam-se alguns recursos expressivos como as palavras *crístais*, *buritizais*, *paz* e *faz* pela inserção natural da semivogal /y/ na sílaba final com consoante fricativa. Câmara Júnior (2004, p.37) diz que “com chiante pós-vocálica, como nos plurais dos nomes (ou, neste caso, substantivos e verbos), a articulação do iode é um acompanhamento mecânico de vogal, [...] justamente porque não se sente contraste acústico da vogal simples para ditongo entre uma e outra palavra”. Esse mesmo processo de rima ocorre na letra da canção “As cachoeiras” com as palavras *cai*, *paz* e *refaz*.

Para interpretar a sonoridade do verso é preciso ter em mente a relação entre som e sentido, afinal o recurso sonoro não está ali elaborado por acaso. Mesmo que o emissor não tenha consciência disso, a combinação ou reiteração sonora produz significados.

Essa relação semântica baseia-se tanto na equivalência de recursos técnicos que produzem a sonoridade quanto na significação da palavra propriamente dita. O sentido depreendido dessa relação pode levar à interpretação da poesia.

“Existem dois elementos na beleza que a rima oferece ao espírito, a semelhança ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado” (HOPKINS *apud* JAKOBSON, 2007, p. 145). Este recurso é o apelo linguístico das sensações e percepções mentais que aproximam o leitor do escritor. “Qualquer que seja a relação entre som e significação nas diferentes técnicas de rima, ambas as esferas estão necessariamente implicadas” (JAKOBSON, 2007, p. 145).

A relação sonoridade e sentido é um dos recursos estilísticos mais significativos e confere um alto grau de subjetividade à poesia.

O pensamento lógico da poesia decorre não raro dessa atmosfera sônica, que se estabelece por um impulso de exteriorização anímica. A insistência no som o torna, por sua vez, o centro emotivo da composição e prepara a ambientação emotiva do leitor ou do ouvinte (CÂMARA JR, 2004, p.45).

Entretanto, como material subjetivo, pode suscitar dúvidas e controvérsias, já que, como Jakobson diz, as tentativas de interpretação por meio dos recursos fônicos são meras especulações e possibilidades de leitura e compreensão de um texto.

Sem dúvida alguma, o verso é fundamentalmente uma ‘figura de som’ recorrente. Fundamentalmente, sempre, mas nunca unicamente. Todas as tentativas de confinar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima, ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificação empírica. A projeção do princípio de equivalência na sequência tem significação muito mais vasta e profunda (JAKOBSON, 2007, p. 144).

E é isto o que se fez aqui. Perceber os recursos fônicos mais expressivos e que pudessem relacionar-se ao sentido da palavra na cadeia escrita. Além disto, mesmo tendo-se evitado elementos macrotextuais ou contextuais nesta parte do trabalho, foi preciso, em um momento ou outro, relacionar certas passagens, já que se trata de um universo regional, e a análise estilística discursiva não prescinde do contexto. Por isto, a expressividade de um texto está relacionada à função sensorial, emotiva e às experiências do indivíduo, tanto do escritor como do leitor.

4.2 A estilística lexical

Na concepção de Saussure, a palavra tem um significado intelectual, uma base referencial e representativa da linguagem.

Um valor representativo desses nem sempre é bem delimitado e nítido, pois as palavras da língua, com os seus significados, não resultam de um raciocínio homogêneo e consciente sobre o mundo das coisas, mas de uma atividade da inteligência intuitiva, procurando consubstanciar experiências parceladas, sem a visão de um conjunto. (CÂMARA JR, 2004, p.49).

Porém, mesmo em cada palavra dita referencial existe uma tonalidade afetiva e, tanto nesta função quanto na emotiva (implícita), as circunstâncias de serem socializadas igualmente são enormes, ou quase equivalentes. Caso contrário, o apelo não funcionaria na interação verbal.

Há, além disso, uma complexidade maior na questão do léxico. As experiências individuais contagiam os vocábulos com “sensações agradáveis ou desagradáveis que decorrem das próprias coisas” (CÂMARA JR., 2004, p.49). Entretanto, esse universo não é igual para todos os indivíduos, e, muitas vezes, nem semelhante. Ainda assim, há uma tonalidade afetiva que parece ser absoluta, como resultado de sensações convencionadas.

Mattoso (2004, p.52) diz que assim “chegamos, portanto, a uma primeira conclusão de estilística léxica: a de que há uma tonalidade afetiva para as palavras, decorrente de uma

natureza mais ou menos convencional atribuída às coisas designadas”. Esta primeira conclusão não encerra o conceito de estilística léxica.

Há ainda a questão do inventário léxico individual que pode ser formado pelos vocábulos transmitidos e pelos vocábulos adquiridos. O primeiro diz respeito ao vocabulário transmitido na infância e o segundo a um conjunto complexo adquirido pelas interações sociais. Ambas, como formação do inventário individual, advêm pela transmissão usual, salvo pela aquisição literária. É por isso que no uso cotidiano raramente utiliza-se de arcaísmo, por exemplo, aspecto este interessante nas escolhas lexicais do indivíduo.

Dáí se depreende a enorme influência do meio social no léxico individual. Por isso há variações diatópicas, diastráticas e diafásicas na linguagem de cada falante ou escritor. Cabe à estilística lexical perceber essas escolhas relacionadas ao gênero que fornecerão pistas para a intencionalidade/finalidade dos diferentes textos.

Da mesma maneira que, se nós perdemos de vista a significação da palavra, perdemos a própria palavra, que fica, assim, reduzida à sua realidade física, acompanhada do processo fisiológico de sua produção. O que faz da palavra uma palavra é sua significação (BAHKTIN, 1981, p.33, versão digitalizada).

Uma das formas para se analisar as escolhas é o agrupamento de palavras, ou aproximação semântica do léxico relativo ao tema. Para isso, segue-se um esquema de palavras por grupos semânticos da canção “Caraíbas” transcrita abaixo:

O Jacobina o violeiro
 Fez de tudo pra essa festa começar
 Pra Vila Nova eu vim de balsa
 As águas mansas imbalançam meu sonhar
 Á meia-noite a cavalaria
 Desaparece antes do amanhecer
 Vi Maria, vi Não se Pode
 Quando anoitece só o homem pode ver.

Hoje eu vou de Caraíbas
 Pra gente se apaixonar
 Eu ver lá na janela
 O jeito dela querendo me namorar. (bis)

O rio me alucina
 De ribanceira, curios e coqueirais
 De Águas claras cristalina
 Seus olhos verdes que descem do meu Gerais

Eu fiz psiu pra ela
 Ela quis representar
 Daqui pra Trezidela
 É a mais linda do lugar.

C01 – CARAÍBAS

(topônimo inserido em Balsas)

<i>Topônimos</i>	<i>Natureza</i>	<i>Personagens</i>	<i>Tempo</i>
Vila Nova	água	Jacobina	passado (f.verbais)
Caraíbas	rio	cavalaria/Maria Não se Pode	passado (f.verbais)
Gerais	ribanceira, curios coqueirais	eu-lírico	presente (advérbio)
Trezidela	olhos verdes	ela = fig.feminina	presente (f.verbais)

Nesta classificação dos grupos lexicais é importante mencionar que as escolhas são relativas ao tema, independentemente de as palavras serem ou não marcadas por expressividade sonora. O critério é a expressividade temática, dada a variedade diatópica e diastrática do *corpus*.

Na análise da canção “Caraíbas” é possível perceber que há uma divisão espaço-temporal em passado e presente. A escolha de vocábulos que expressam o espaço representado por toponímicos relativos ao tema *Balsas* (topônimo e hidrônimo) como *Vila Nova* (toponímia antiga da cidade), *Caraíbas* (local de fundação do município), corresponde a elementos da natureza, como a *água*, o *rio* e o *personagem* real (*Jacobina*) ou míticos (*cavalaria e Maria Não se Pode*), tudo isto relativo ao passado de Balsas.

Na outra parte da canção, aparece como topônimo relativo a Balsas o substantivo próprio *Gerais*, correspondente à zona rural do município, e *Trezidela*, povoamento (bairro) no lado oposto da margem do rio que atravessa uma cidade. Como elementos da natureza, *ribanceira*, *curios* e *coqueirais*, elementos que permeiam ambos os espaços, urbano e rural, e *olhos verdes* como metáfora de água ou descrição da figura feminina (antecipação descritiva dos versos seguintes), que, junto com o eu-lírico, pertencem ao espaço-temporal presente da cidade. Observe-se que o eu-lírico permeia passado e presente no discurso, talvez sugerindo que este, como “filho de Balsas”, herdou a tradição e a cultura do fundador.

Esta análise possibilita realizar uma leitura interpretativa, separando os grupos léxicos correspondentes e relacionando-os entre si, conforme as relações semânticas do texto.

Outra canção em que se percebe a expressividade temática é a “A minha cidade”, letra já inserida aqui em páginas anteriores:

C07 – A MINHA CIDADE

(topônimo Balsas)

<i>Espaços</i>	<i>Personagens</i>	<i>Sentidos associados</i>
cidade	eu-lírico	inspiração
rio	moleque/menino	calafrio
água	moça	sereia (beleza)
terra	filho	saudade
chão	eu-lírico/povo	felicidade, ansiedade, fertilidade, sonhos
festa	padroeiro/família	paz
praça	menina	coração (emoção)

Na seleção léxica, a descrição de sentidos associados aos espaços e personagens como mote para a temática está presente em toda a composição. Cada palavra descrita na letra “A minha cidade” remete a um espaço e a um personagem que se funde ao eu-lírico. Nestas correspondências percebe-se a relação do eu-lírico com sensações/sentidos ou significados abstratos que descrevem a temática da letra. Há entre estas escolhas duas que atraem a atenção: *moleque* e *menino*, nos versos “*Moleque* tombando areia / *Menino* vadeia nas margens do rio”. Ambas provocam uma impressão/expressão relacionada à escolha e ao sentido da palavra. No *Dicionário Houaiss* (2009), pode-se encontrar as seguintes acepções para a palavra *moleque*:

- substantivo masculino
- 2** Regionalismo: Brasil.
garoto de pouca idade
- 3** Regionalismo: Brasil.
menino criado à solta; menino de rua
- 4** Regionalismo: Brasil.
garoto travesso
- 5** Regionalismo: Brasil.
pessoa brincalhona, trocista, engraçada

E para a palavra *menino*:

- substantivo masculino
- 1** criança ou adolescente do sexo masculino; garoto, guri
- 2** filho

Tanto o substantivo *moleque* quanto *menino* podem ser adjetivos dependendo da função no texto. No caso da letra em análise, ambos são substantivos, por isso transcreveram-se somente as acepções nominativas. Nota-se com clareza que não são termos sinônimos, embora na acepção 3 da palavra *moleque* se faça menção à palavra *menino*. Entretanto, *menino* como sinonímia de *moleque* exigiu mais especificação, no caso, “menino criado à solta, ou, menino de rua”, para demonstrar que não é qualquer menino, mas aquele “garoto travesso”, brincalhão, que parece aproximar-se mais do sentido da palavra *moleque* depreendido na letra da canção. Afinal, não é o menino tombando areia, é o moleque tombando areia, este que é criado à solta, diferente do menino que na acepção é o garoto, o filho, portanto, possui família, e se está “vadiando” às margens do rio, não é o moleque traquina que resolve se atirar sobre as águas do rio “lá da ponte velha” causando calafrio em quem presencia tal fato, pelo iminente perigo das águas.

Os sentidos dos termos *menino* e *moleque* são diferentes, e a escolha de cada termo relaciona-se com os demais termos da frase, complementando-se o sentido. Isto se comprova com o verso “Menino vadeia nas margens do rio” por “moleque vadeia nas margens do rio”. Nesse caso, o verbo está apenas reiterando a ação prevista pela função do substantivo moleque, não há novidade, diferentemente da forma escolhida na letra da canção, quem “vadeia” é o menino, esta escolha é expressiva. “é a tonalidade afetiva que principalmente separa os sinônimos. A escolha do termo exato não é mais, muitas vezes, do que o senso estilístico de integrar cada palavra num estado da alma ou na vibração de um apelo” (CÂMARA JR, 2004, p.55).

A sinonímia pode ser compreendida superficialmente e disso decorre o equívoco em julgar que determinadas palavras têm o mesmo sentido, quando na verdade não têm. Na dúvida, a análise léxica pode auxiliar para diferenciar o sentido geral do específico.

O léxico temático selecionado poderia ser analisado, em cada termo, comparando-se com prováveis sinônimos para depreender a expressividade na escolha. Todavia, pela dimensão da análise, opta-se por fazer um recorte das possibilidades, tendo-se assim uma demonstração de análise interpretativa. Além disso, preferiu-se selecionar somente os substantivos, por sua alta representatividade semântica, que, segundo Meillet, *apud* Mattoso Câmara Jr., “engloba todos os vocábulos que indicam coisas, quer se trate de objetos concretos ou de noções abstratas, de seres reais ou de espécies”, demonstrando assim um recorte dentro do universo cultural linguístico.

Antes de se mencionar as figuras lexicais existentes nas letras das canções, vejamos a análise de mais uma letra, expondo a seleção lexical relacionada à temática. A última letra selecionada é “Sou um peixe deste rio”:

Sou um peixe desse rio
 Uma **flor** desse quintal
 Água pura dessa **fonte**
 Vento forte no **varal**. (bis)

É uma **cena** suprema
 Riquezas, bens **naturais**
 Os córregos, Igarapés
 Que **descem** lá do Gerais
 Banha cidade aldeias
 E **desce** em transfusão
 Enchentes e calmarias
 Encantam essa mansidão.
 Que **pena**, que **pena**
 Que o homem destrói sempre **mais** (bis)

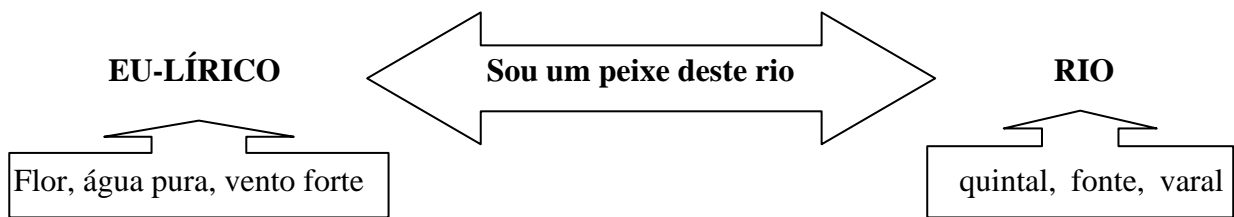
Refrão:

Ao encontrar-se com o sol
 As águas **parecem cristais**
 Nas curvas e corredeiras
 Brejos e buritizais
 No remanso peixe foge
 E segue brincando de **paz**
 Mergulhos e cangapés
 Na volta que o rio **faz**.
 Que **pena**...

A composição apresenta-se com uma forma irregular, pois as estrofes e versos não possuem harmonia. O recurso fônico não é muito explorado, apenas a aliteração na primeira estrofe e o homeoteleuto comum no final da maioria dos versos. Há versos inclusive que quebram o ritmo, diferenciando-se no jogo sônico. Entretanto, o intuito aqui é léxico; para isso, recorre-se ao esquema dos grupos semânticos, possibilitando depreender particularidades da seleção lexical em análise.

Na primeira parte da canção aparece o eu-lírico subentendido pela forma verbal inicial na metáfora de um peixe. Esta relação metafórica/metonímica já está presente no título e segue com as comparações entre o eu-lírico e o objeto de exaltação, o rio.

Sou um peixe desse rio
 Uma **flor** desse quintal
 Água pura dessa **fonte**
 Vento forte no **varal**. (bis)



Na sequência, a letra segue com uma descrição impressionante do eu-lírico sobre “a cena suprema”, exaltação do nascimento do rio formado por córregos e igarapés no Gerais de Balsas. Nestes versos há várias palavras metonímicas em relação ao rio.

Campos lexicais:

Natureza/rio: *córrego, igarapé, água, corredeira, remanso, enchente, brejo, mergulho*

Ser/eu-lírico: *peixe, flor, água pura, vento forte.*

Expressões/impressões: *cena suprema, transfusão, mansidão, cristais, paz.*

Nos últimos quatro versos iniciados pela expressão “no remanso peixe foge / e segue brincando de paz”, há uma retomada da relação *peixe* (eu-lírico) e *rio* que ficou temporariamente suspensa na sequência da letra em que se descreve a formação do rio, da sua importância para “cidade e aldeias” (a silepse da palavra cidade destaca uma em especial, Balsas, entre outras banhadas pelo rio) e na constatação da destruição da natureza pelo homem representada pela símbole “que pena”. Esta retomada que se iniciou por uma relação metonímica continua nestes versos finais com o eufemismo “brincando de paz”, ou seja, o eu-lírico, por meio de sua voz, de seu canto, tenta pregar a harmonia entre homem e natureza.

Ainda na mesma letra, há duas palavras com iniciais maiúsculas, *Gerais* e *Igarapés*. A primeira é topônimo do local da nascente do rio, a segunda palavra é um substantivo comum, que significa riacho que nasce na mata e deságua em rio (Houaiss, s.u) . Entretanto, o nome *igarapé* aparece no verso intercalado por duas rimas expressivas, *naturais* e *Gerais* e está com inicial maiúscula, assim como o nome da região onde nasce o rio, para sugerir uma equivalência semântica entre ambas as palavras. *Igarapé* representa o nascimento do rio, a junção na natureza de rio e mata. Assim, as palavras *Gerais* e, no plural, *Igarapés* simbolizam o nascimento, a formação do rio exaltado na letra. “A maiúscula pode ainda sugerir uma personificação, uma idealização, ou a intenção de uma profundidade metafísica” (MARTINS, 2008, p.91).

Além dessa canção analisada, o termo *rio* está presente em mais seis canções, e aparece graficamente quinze vezes, inclusive nos títulos das composições. Ainda é relevante perceber que muitos dos termos analisados referem-se à palavra *rio* por extensão de sentido metonímico: *água, cachoeira, fonte, banho, leito, balsa, ribanceira, boia, correnteza, córrego, igarapé, peixe, enchente, curva, corredeira, brejo, remanso, mergulho, cangapé, volta*.

Por comparação ou símile com o termo *rio*, aparecem no texto palavras como *vida, ego, inspiração, natureza*, e até mesmo metáforas, *olhos verdes, destino e vida*. Já o termo *peixe* adquiriu novo sentido no verso da canção “sou um *peixe* desse rio”, peixe por metonímia como parte do rio, parte da natureza, do lugar. As acepções encontradas no *Dicionário Houaiss* ainda não contemplam essa significação que poderá incluir-se como sentido alternativo. A mesma relação metonímica ocorre com os termos, *flor* e *quintal*, logo no verso seguinte.

O termo *rio* também teve a inserção de mais um sentido figurado por metáfora em outra canção. *Rio*, nos versos da letra “Da Canaã”, “Vontade de saber o que se destina / E descer nesse *rio* até o mar” pode significar o curso da vida, o caminho, a trajetória da vida. “E o verde enfeitando a ribanceira / Na volta o *rio* gosta de enganar / No coração nasce uma certeza / Que o *rio* a gente tem que preservar”, o verde da ribanceira também pode ter uma conotação por metáfora, como algo que acompanha a vida, porém está à margem e por isso é atraente, desviando a atenção do curso da vida. Logo em seguida, a constatação: “na volta o rio gosta de enganar”, revela a desilusão, a frustração para aquele que se ilude e descuida da própria vida, de sua existência, ratificado pelo substantivo *volta*, “fato imprevisto que reverte uma situação boa para má; revés, vicissitude” (Houaiss, s.u.). E, então, os versos seguintes corroboram a sequência do sentido com os dois substantivos *coração* e *certeza* para concluir “tem que preservar”, o mesmo que cuidar.

O termo *lugar*, por exemplo, possui muitas conotações; entretanto, no verso da letra “Caraíbas” de Deusamar, “daqui pra Trezidela / é a mais linda do *lugar*”, a palavra relaciona-se aos antecedentes *daqui* e *Trezidela*, que representam as duas margens do rio Balsas, ou seja, daqui, o centro, para Trezidela, um dos bairros da cidade na outra margem do rio. *Trezidela*, no *Dicionário Houaiss* (2009), é um termo regional do Maranhão desde 1757, e significa “localidade ribeirinha vizinha à cidade mais importante, na margem oposta do rio”. Nesse caso, o termo *lugar* pode significar direção quanto espaço, por isso há mais de uma conotação presente no verso.

Na letra “Saudação” há um neografismo justificado pelo jogo aliterativo em /s/ que só se torna perceptível quando se atenta para a palavra *sabumbeiro*, análoga a *sanfoneiro*, em lugar de *zabumbeiro*:

Compassos que o sabumbeiro
Faz a animação
E a arte do sanfoneiro
Sacode o meu coração.

Continuando com a leitura das marcas expressivas/impressivas, nota-se mais um termo no seguinte verso da mesma canção:

Pinga boa e canjica,
Milho verde e quentão,
Vou **arrudiar** fogueira
Pegue na minha mão.

Depois da acumulação descritiva de objetos que pertencem ao universo das festas juninas, no verso seguinte ressurgem o eu-lírico subentendido pela forma verbal *vou*, seguido de “arrudiar” fogueira e na sequência uma apóstrofe, “pegue na minha mão”. A forma verbal, por ser uma representação da oralidade, apresenta prótese, *a-rrudiar* (arcaísmo), em vez de *rodear*, ocorrendo também o alçamento. O mesmo processo ocorre com o termo “cumiduria” ao invés de *comedoria*. Essas palavras grafadas como na oralidade demonstram a representação anímica da conjunção palavra e canto.

Também são perceptíveis palavras com sufixos diminutivos característicos da expressão afetiva como em “Aonde eu estiver eu vou voltar / *Doidinho* pra te ver”, da canção “Choro por você”, em que *doidinho* intensifica o sentido. O mesmo ocorre com a palavra *pertinho* em “Aonde a moça bonita seduz o sol / Ficar com você é estar *pertinho* do céu”.

Enfim, o estudo demonstra que os temas de exaltação ao rio e à cidade de Balsas estão aqui representados pela conotação do léxico das canções associada ao contexto sociocultural. A análise empreendida até o momento demonstrou possibilidades e significados interessantes do universo linguístico e cultural de Balsas, e as composições do referido artista têm em comum o mesmo tema, como uma representação emotiva do “eu” que, por meio de nomes e adjetivações, expressam a intencionalidade e a identidade do emissor.

4.3 A estilística sintática

A expressividade no plano sintático ocorre pelas relações sintagmáticas que normalmente escapam da previsibilidade. A posição no interior do período, o sintagma verbal

precedendo o nominal, ou, no interior do próprio sintagma, o adjetivo precedendo o nome e outras construções especiais influenciadas também pelo eixo paradigmático, denotam o estilo de quem escreve. Também a escolha da construção coordenativa ou subordinativa influi na intenção e na recepção do texto. Enquanto a coordenação apresenta uma sintaxe mais afetiva, a subordinação oferece uma construção lógica.

As relações no nível da coordenação são paratáticas e constituem significantes de uma linguagem prevalentemente afetiva, mais apropriada para a transmissão de estados emocionais. Ao contrário, as construções no nível da subordinação são hipotáticas e implicam necessariamente uma rigidez de raciocínio lógico, sendo significantes de linguagens especificamente informativas (MONTEIRO, 2009, p.106).

A sintaxe coordenativa, ao lado da construção simples, é a escolha predileta da linguagem poética, óbvio que com sua devida criatividade, como o hipérbato, a omissão, o anacoluto e outras mais que o escritor desejar. A letra de canção, por se aproximar da poesia, pode utilizar-se dos mesmos recursos mencionados.

O primeiro passo para analisar sintaticamente a composição é desconstruir a forma. Além da leitura atenta para depreender a expressividade, é preciso perceber a pontuação utilizada e, a partir desta, localizar a posição dos sintagmas nominal e verbal, se tiver, além dos complementos. Em “Caraíbas”, primeira estrofe, a sintaxe apresenta-se assim:

O Jacobina o violeiro / Fez de tudo pra essa festa começar / Pra Vila
Nova eu vim de balsa / As águas mansas imbalançam meu sonhar

O sintagma nominal aparece na posição tradicional acompanhado de seu aposto sem a pontuação habitual “O Jacobina o violeiro”, talvez uma sugestão expressiva de antonomásia parcial, Jacobina Violeiro. É comum utilizar-se a competência profissional ou habilidade acompanhada do primeiro nome para referenciar o indivíduo. Azeredo (2008, p.422) diz que “é essencialmente metonímico o processo de identificação dos indivíduos por qualquer expressão que sintetize uma predicação, tipificando aquele ou aquilo de que fala por sua função, posição ou ocupação.

Observando ainda o primeiro verso, percebe-se o uso da contração coloquial da preposição *pra* e o elemento demonstrativo exofórico *essa* que se relaciona a uma informação contextual, ou seja, “essa festa” representa a fundação da cidade no passado. No verso seguinte, “Pra Vila Nova eu vim de balsa”, o hipérbato ou topicalização destaca o lugar *Vila Nova* como lugar no passado que deu origem ao município de Balsas. Logo se nota que esse topônimo está antecedendo a palavra *balsa*, “eu vim de balsa”, numa alusão clara de que *Vila Nova* é um topônimo anterior ao originado pelo vocábulo *balsa*.

Isto se comprova na ordem direta, “eu vim de balsa pra Vila Nova”: *balsa* antecede *Vila Nova* na construção, o que fere a intencionalidade evocativa do verso. No verso seguinte, a expressividade está marcada na derivação imprópria do verbo *sonhar*. A expressão “meu sonhar” indica a ação do eu-lírico, ação representada pelo infinitivo como um processo contínuo. Por exemplo: *sonhar* – ato em desenvolvimento; *sonho* – resultado do processo ou ato; *meu sonhar* – dupla perspectiva.

Outro verso que se torna expressivo ainda na letra “Caraíbas” é “Hoje eu vou de Caraíbas / pra gente se apaixonar”. O que representa o verbo *ir* seguido de uma preposição qualificativa? Em uma forma análoga, não semântica, poderia ser “hoje eu vou de carro”. *Ir de carro* não causa nenhum estranhamento, já “hoje eu vou de Maracanã”, produz uma relação sintática que não é natural. O que significa “hoje eu vou de Maracanã”? Pode significar que hoje o indivíduo *vai ao Maracanã*, mas, não somente isso, antes mesmo de *ir*, ele já *está imbuído do clima atraente e animado* da torcida que irá passar alguns momentos no estádio de futebol. A mesma relação de sentido ocorre na expressão “hoje eu vou de Caraíbas”, diferente da forma simples, *hoje eu vou ao Caraíbas, Porto das Caraíbas*.

A diferença reside no fato de que “ir ao, ou ir para”, verbo de ação, é diferente de “ir de”, exprimindo o estado do sujeito, portanto, verbo de estado. Veja-se que o sintagma preposicionado “de Caraíbas”, semanticamente relacionado ao verbal, exerce a função de advérbio de lugar, “vou ao Caraíbas”, como também, a função qualificativa, adjetiva, de estado do sujeito. Também essa construção pode fazer alusão a *ir/vir de*; exemplo: “Quando você vai a São Paulo? Você vem de Barretos?” (NEVES, 2000, p.30), alternando as formas verbais “vou a” por “vou de”, por isso já denotando o envolvimento emotivo do sujeito. Ainda na mesma estrofe “Eu **ver** lá na janela / O jeito dela querendo me namorar” aparece a enálage, quando uma forma verbal está empregada fora do uso habitual.

Também em “Caraíbas” apresenta-se expressividade/impressividade nos seguintes versos “O rio me alucina / De ribanceira, curiós e coqueirais / De Águas claras cristalina / Seus olhos verdes que descem do meu Gerais”, em que há, além da prolepse em *cristalina*, uma inversão do segundo e terceiro versos, como complementos especificadores do sujeito, “O rio de águas claras, cristalinas, ribanceira, curiós e coqueirais, me alucina, seus olhos verdes que descem do meu Gerais”. Entretanto, esta construção na ordem direta, embora afetiva, não tem tanta expressividade como a anterior, como se pode ver também na canção “As cachoeiras”, “Fonte de água pura / de encanto e paz / esconde mistérios / que o tempo não desvendou”.

Também é possível perceber o referenciador possessivo *seus* em “*seus* olhos verdes que descem do meu Gerais” que na frase retoma anaforicamente o termo *rio*. Entretanto, nos versos com inversão, o compositor joga com a metáfora, ora relacionada ao *rio*, ora relacionada à *figura feminina* presente tanto na estrofe anterior como na posterior a esta. Este é o recurso que causa expressividade.

Em “Rio de sorte”, o recurso fórico é utilizado com frequência como em “Fico olhando é pra sorte *desse* rio / Que banha *esse* corpo que ela tem / Molha *esse* corpo inteiro / Sou *dessa* beleza um refém”. Nota-se o uso do referenciador demonstrativo anafórico em lugar do catafórico logo no início da composição, como também a enálage em “fico olhando é”. Esse recurso demonstra uma distância entre o eu-lírico e a concretude da descrição, ou seja, pode sugestivamente representar imagens idealizadas, inatingíveis.

Outros recursos léxico-sintáticos aparecem nas letras, como na “Da Canaã”, primeira estrofe:

Da Canaã
A gente desce, ama, pensa,
Roda a bóia, passa o tempo
E não tem pressa de chegar. (bis)

O primeiro aspecto que chama a atenção é a inversão “A gente desce da Canaã, ama, pensa...”. Outro recurso utilizado é a gradação progressiva das formas verbais, em *descer*, ato de percorrer o rio abaixo, *amar*, ato de namorar, paquerar e, *pensar*, ação de refletir sobre a vida, sobre a sua própria condição humana. Entretanto, no verso seguinte, “roda a boia, passa o tempo”, a polissemia pode representar uma contínua progressão ou não, dependendo da análise interpretativa. “Rodar a boia” pode sugerir o ato em si, as pessoas que descem o rio, geralmente sobre câmaras pneumáticas infladas, no sentido de “percorrer, navegando, no sentido da correnteza”. Nesse caso, o sentido é regressivo e não haveria gradação. Mas, em outro sentido, pode também significar “cair dando voltas sobre si”, ou seja, metáfora de tomar consciência de si de sua passiva realidade social, portanto, o sentido continuaria progressivo e, aliado as formas verbais anteriores, completaria o sentido gradativo.

Nos versos seguintes, “No meio dessas águas cristalinas / Não *sabe a vontade* que me dá / *Vontade de saber* o que se destina / E descer nesse rio até o mar”, a expressividade se dá pela antimetábole, completando a interpretação dos versos anteriores. Ainda na letra “Da Canaã”, a letra encerra com um epifonema “No coração nasce uma certeza / Que o rio a gente tem que preservar”, conscientização ambiental evocada nos versos.

O recurso do epifonema, “declaração sentenciosa com que se encerra um discurso ou frase, ou ‘apenas um conceito ou comentário breve que se acrescenta a qualquer texto’ (TAVARES, 2002, p. 355), aparece também em outras letras do compositor, como na canção “Saudação”, “O céu com lua e estrelas / Cuidado com o balão”; na canção “A minha cidade”, “E quem chora a dor da saudade / Lembrando um passado tão longe daqui / E por onde estiver um filho dessa terra / Que seja feliz”, ainda na mesma canção, “Quisera que a felicidade / Fosse pro meu povo a Lei a razão”, sempre como uma advertência ou constatação reflexiva sobre o assunto discorrido.

Na letra “Fala francês” aparece uma deprecação, caso semelhante ao epifonema, porém, com o acréscimo da ironia, como nos versos “Simbora minha gente já é hora / Muita gente diz que a onda/ Agora é falar Inglês”. No verso também há um neografismo da palavra “simbora”. Outro recurso semelhante que significa interpelação discursiva ou semântica é a apóstrofe, presente em “Saudação” , nos versos “Vou arruinar fogueira / Pegue na minha mão”.

Um efeito sintático expressivo/impressivo é o polissíndeto e na letra “A minha cidade” esse recurso está presente, como em “*E* a moça se bronzeia é a sereia daqui / *E* nas águas se espelha é a natureza a sorrir / *E* quem chora a dor da saudade”, como forma sugestiva de repetição rítmica, e isso se revela no paralelismo parcial dos dois primeiros versos. Em contraposição, o assíndeto, como recurso sintático pela supressão de conectivos, aparece na sequência da mesma canção, “A felicidade habita o meu coração / A ansiedade esperança me traz emoção/ Sonhos e fertilidade”, como efeito sugestivo de agilidade na prolação dos estados ou emoções expressas.

O pleonasma também está presente nas canções de Deusamar Santos, embora em raríssimo caso, como este encontrado em “E eu *peço* a Deus em uma *prece* / Que tudo aconteça no ano que vem”, versos finais da canção “A minha cidade”. O anacoluto com realização sintática semelhante aparece na letra “Caraíbas” , “Hoje eu vou de *Caraíbas* / Pra gente se apaixonar / Eu ver *lá* na janela / O jeito dela querendo me namorar”, e, em “*O rio* me alucina / De ribanceira, curios e coqueirais / De *Águas* claras cristalina / *Seus* olhos verdes que descem do meu Gerais”.

Nos versos transcritos, “Eu *ver* lá na janela”, em “Caraíbas”; “Fico olhando é pra sorte desse rio”, e, “E vai molhando, *vai banhando ela*”, em “Rio de sorte”; “Este ano é com você”, “Gostoso é dançar a quadrilha”, e , “Isso é que é São João”, da letra “Saudação”, as formas verbais estão empregadas fora de sua construção habitual. Trata-se da enálage muito utilizada na oralidade e que transmite ênfase conforme a intencionalidade do emissor. Nas letras

analisadas, a enálage foi um recurso amplamente utilizado, diferente da lítotes que apareceu somente nestes versos junto com a hipérbole, também da letra “Saudação”, “*Nem gosto de me lembrar / Eu morro de emoção*”, frase negativa com valor de afirmação.

Dessa forma, embora houvesse mais recursos a serem descritos, caso se prosseguisse com as análises morfossintáticas, pode-se depreender que as construções predominantes nas letras das canções de Deusamar são as coordenativas, pelo fato de se utilizar do recurso oral e também apresentar características poéticas que oferece sugestivas imagens representadas por uma linguagem emotiva e afetiva, com índices apelativos. Assim, a função emotiva e a apelativa, presentes no gênero em análise, exibem marcas textuais interessantes que serão descritas na próxima parte, a análise enunciativa.

4.4 A estilística da enunciação

“A língua dá o tom da interação social na medida em que é basicamente por meio dela que construímos, estabelecemos, mantemos e modificamos relações com nossos semelhantes”, nas palavras de Azeredo (2008, p. 67). Essas relações interpessoais se efetivam por meio das intenções expressas em palavras ou enunciados. Por enunciado se entende “cada ato real de comunicação verbal praticado por uma pessoa em uma situação única no tempo e no espaço” (*idem*, p.79).

Henriques (2011a, p. 116) diz que “o enunciado é individual, sendo perfeitamente natural que reflita os traços, gostos e preferências de quem escreve ou fala – qualquer que seja a situação de comunicação por meio de palavras”. E não é apenas o gênero literário que apresenta as marcas de individualidade, o estilo; outros gêneros igualmente apresentam as escolhas que o usuário fez na produção de enunciados, por mais que haja oscilação no grau da escritura, aqui restrito a gêneros da escrita.

Na análise enunciativa, as funções da linguagem exercem um papel fundamental, a descrição do elemento comunicativo central dos enunciados. Assim, a função emotiva está representada pela ocorrência dos verbos em primeira pessoa, em que o emissor privilegia os estados de alma e impressões subjetivas. Entretanto, nem sempre o uso em primeira pessoa apresenta a figura do enunciador com clareza.

No caso da canção em análise, “Da Canaã / A gente desce, ama, pensa, / Roda a bóia, passa o tempo / E não tem pressa de chegar”, o uso do pronome pessoal “a gente” em vez de “nós” já faz parte do traço característico do português brasileiro, como assinala Azeredo

(2010, p.549): “o uso de a gente como expressão genérica ou indeterminadora da pessoa do discurso que inclui o enunciador: a gente quase não sai de casa, não convidaram a gente não”.

O uso do termo “a gente”, que não é “nós” nem “eu”, pode ser frequente como um processo de indeterminação do sujeito (Bagno, 2012, p.745), afinal pode ser qualquer um que “Da Canaã desce, ama, pensa”. É um recurso estilístico, mas acima de tudo, linguístico, pela predominância do uso na oralidade. Conforme Bagno (2012, p. 743)

para o sujeito plural, se verifica no PB contemporâneo uma concorrência entre **nós** e **a gente**, com ampla preferência pelo segundo IP (índice de pessoa). Pesquisas sociolinguísticas nos informam que nas faixas etárias mais jovens a forma **nós** é francamente minoritária. Na escola e nos livros didáticos, tenta-se fazer uma distinção entre **nós** e **a gente** com base na variação estilística: **nós** ocorreria em contextos mais monitorados, enquanto **a gente** ocorreria em contextos menos monitorados (grifo do autor).

Também para analisar o estilo descrevem-se as construções imprevisíveis dos enunciados aquilo que foge aos hábitos sintáticos ou semânticos. Entre essas descrições, destaca-se a figura do enunciador representado pelo sujeito que pode ser o eu-lírico, personagens, fatos e ações, enfim, aquele que emite o enunciado. Ainda, o enunciador pode estar implícito na forma verbal apresentada, distinguindo-se pela desinência número-pessoa.

Já na canção “Carafbas”, primeira estrofe, aparece a seguinte construção:

O Jacobina o violeiro

Fez de tudo pra essa festa começar
Pra Vila Nova **eu** vim de balsa
As águas mansas imbalançam meu sonhar

Nota-se explicitamente que a letra da canção se inicia em P3 (terceira pessoa) com verbo no pretérito perfeito “fez”, ele fez, o personagem histórico Jacobina fez. Já no terceiro verso, “eu vim de balsa”, muda para a P1 (primeira pessoa) do mesmo tempo verbal, recurso estilístico que faz qualquer destinatário que leia o texto ou cante seus versos, ser um daqueles moradores que vieram de balsa no passado do município. É uma forma de apelar indiretamente ao receptor para que comungue dos ideais dos desbravadores do passado.

Na segunda estrofe da mesma canção, o esquema enunciativo se repete: os dois primeiros versos em P3, agora a personagem é a cavalaria que desaparece, tempo presente, forma verbal que alude a permanência da lenda ainda nos dias atuais, principalmente, entre os moradores mais idosos.

À meia-noite **a cavalaria**
Desaparece antes do amanhecer
Vi Maria, **vi** Não se Pode
Quando anoitece só o **homem** pode ver.

No terceiro verso, a construção em P1 é retomada, assim como o tempo verbal pretérito, para encerrar no último verso com P3 novamente, e a forma verbal composta no presente e infinitivo. Relacionando-se ao sentido dos enunciados, pode-se notar que ambos, enunciador e formas verbais, conjugam passado e presente, emissor e receptor de acordo com a intencionalidade do gênero textual em análise. Nas demais estrofes da letra predomina o enunciador em P1, com as formas verbais no tempo presente.

Na letra da canção “Choro por você”, o enunciador em P1 relaciona-se pelo discurso direto com a segunda pessoa, P2, “você” :

Choro, choro por você
 Choro, choro por você. (bis)
 Aonde eu estiver eu vou voltar
 Doidinho pra te ver

O tempo presente expressa a ação de chorar nos dois primeiros versos. Já no terceiro, a construção que continua em P1 termina no último verso com o pronome anafórico em P2 para retomar por coesão, “você”, também P2. Ocorre que a P2 “você” leva o verbo à P3. Esse recurso foi necessário para que houvesse a reiteração sonora de você/ver, que fonologicamente apresentam terminações homônimas pela pronúncia balsense.

A letra “Fala francês” apresenta uma construção expressiva/impressiva. Nota-se uma ambiguidade da construção verbal logo no título. Isso ocorre porque a forma pode estar conjugada na P3 do presente do indicativo, como em “ela fala francês”, assim como na P2 do imperativo, em “fala [você] francês”. Esse duplo sentido é desfeito na primeira estrofe:

Fala francês, fala francês
 A menina lá de Balsas
 Ainda fala francês. (bis)

Os versos apresentam o sentido da forma verbal na P3, “a menina ainda fala francês”, tempo verbal presente acompanhado do advérbio “ainda” para destacar com ênfase essa competência ou habilidade. Na estrofe seguinte, o enunciador conclama ao receptor que ele chama de “minha gente”, acompanhado pelo advérbio “agora”, a falar inglês. Percebe-se um tom irônico do enunciador que se confirma na próxima estrofe – quando diz estar passando na avenida, cheirando inseticida e aleijando a língua portuguesa.

Em todas as letras do *corpus* há a presença da P1, em menor ou maior exposição. Entretanto, mesmo onde não aparece diretamente o enunciador, apenas descrições subjetivas deste, o enunciador está presente manifestando suas impressões sobre a sua realidade. Na canção, “Sou um peixe deste rio”, não é diferente; observa-se que a enunciação em P1 na

primeira estrofe se realiza por sentidos metonímicos da comunhão entre o eu-lírico e a natureza, representada pela figura do *rio*.

Da segunda estrofe em diante, o enunciador é contemplativo pela presença predominante de nomes [substantivos, adjetivos e advérbios] que descrevem o nascimento do rio Balsas, “cena suprema”, e o seu percurso, para, nos últimos versos, reaparecer já em forma de peixe, “no remanso peixe foge e segue brincando de paz”. É um recurso metafórico com alto grau de conotação.

Na última letra, a canção “Meu ego”, o enunciador apresenta-se de forma explícita logo nos versos iniciais. Transcreve-se abaixo a letra integral da canção:

Eu não vou embora daqui
Eu não vou embora daqui.

É a estrela que brilha
 No céu do **meu** coração
És uma forte emoção
 Que mora em **meu** peito

Tenho a cada instante
 Um sonho sem defeito
 Que vive só **eu** e **você**
 Num mundo perfeito.

Refrão:
 E como um rio que corre
Eu moro em **seu** leito
 Vem como o nascer do sol
 Ilumina **meu** ego

E mesmo com a distância existe
 Uma sintonia
 Que rege a vida e **me** dar (*sic*)
 Um tom de alegria. (*grifo meu*)

A enunciação é direta, representada pelo eu-lírico no dístico inicial e, na sequência, a qualificação nos versos, “**É** a estrela que brilha / No céu do meu coração / **És** uma forte emoção / Que mora em meu peito”. Observa-se que as formas verbais “é” e “és” provavelmente estão relacionadas com a próxima estrofe “Tenho a cada instante / Um sonho sem defeito / Que vive só *eu* e *você* / Num mundo perfeito”. Sendo assim, as formas verbais estão relacionadas com a forma pessoal *você*, e, nesse caso, há diferenças expressivas em, “[*você*] é a estrela que brilha”, em seguida, “[*tu*] és uma forte emoção”.

Pela análise interpretativa da ocorrência do símile na penúltima estrofe “E como um rio que corre / *Eu* moro em *seu* leito”, o pronome *você* poderia estar vinculado ao termo *rio*.

Ainda assim, isso não explica a forma verbal utilizada. Se o verso fosse reescrito para a forma sintática adequada ficaria assim: “é a estrela que brilha / é uma forte emoção”. Há diferença? Certamente que há. A expressividade/impressividade parece ter desaparecido em parte, talvez pela repetição. Talvez isso explique o uso de uma forma diferente, com intuito de ênfase, ou, “intensificação semântica”, proporcionando mais apelo ao enunciado. Portanto, para a intencionalidade e o gênero há funcionalidade semântica.

Pelas análises empreendidas, os enunciados demonstram uma intensa relação do eu-lírico com a natureza, primeira confidente e parceira das emoções expressas. *Natureza* representada pelo *rio* que é símbolo da vida, como meio de subsistência, de lazer, de locomoção e, acima de tudo, símbolo de beleza, fonte de inspiração do poeta. Também há uma relação enunciativa com o *outro* que figura, às vezes, pelo pronome *ela*, *você* e *minha gente*.

O gênero *letra de canção* possibilita construções novas, criativas, que intensificam o sentido pela sonoridade, pelo ritmo, atraindo o leitor/ouvinte para aderir a emotividade.

A lírica é uma visão e uma audição do interior de mim mesmo pelos olhos emocionais e na voz emocional do outro: eu me escuto no outro, com os outros e para os outros. A auto-objetivação lírica é uma possessão pelo espírito da música, uma impregnação e uma penetração por ele. O espírito da música, o coro possível – eis a posição autorizada e firme da autoria interna situada fora de mim, dessa autoria de minha vida interior. Eu encontro a mim mesmo na voz inquieto-emocionada do outro, encarno-me na voz cantante do outro, encontro nela um enfoque autorizado de minha própria emoção interior; pelos lábios de uma possível alma amorosa eu canto a mim mesmo (BAKHTIN, 2011, p. 156).

A enunciação possibilita verificar a discursividade do texto, ainda que circunscrita aos limites do texto. Assim, a próxima e última parte deste estudo, antes das considerações finais, continuará com a análise da enunciação com enfoque discursivo, relacionando o tema ao contexto e a possíveis intertextos.

4.5 A dêixis discursiva

Em se tratando de estilística, como foi visto no capítulo 3, há várias linhas de estudo e critérios de análise. Entretanto, duas possibilidades foram aventadas: o estilo é individual ou coletivo, social? A estilística faz ou não parte da gramática? Os argumentos colocados lado a lado, mesmo que superficiais, foram mencionados, e, para relembrar o posicionamento do presente estudo, Marina Yaguello, no prefácio da obra traduzida, *Marxismo e filosofia da linguagem*, sintetiza a ideia de Bakhtin a respeito:

Bakhtin fez uma aplicação prática das teses desenvolvidas nas duas primeiras. Dessa forma, busca demonstrar a natureza social e não individual das variações estilísticas. Com efeito, a maneira de integrar "o discurso de outrem" no contexto narrativo reflete as tendências sociais da interação verbal numa época e num grupo social dado. [...] Não há para ele fronteira clara

entre gramática e estilística. (YAGUELLO, Marina, apresentação da obra, BAHKTIN, 1981, p.10, versão digitalizada).

A questão é: se for obra literária, o estilo é individual. Sendo assim, subentende-se que, não sendo literário, é coletivo. Não usando de silogismo para refutar argumentos, pensa-se que o estilo tanto pode ser individual como social, não há fronteiras delimitadas entre um e outro. O usuário da língua é um ser social, cultural, histórico, ideológico e não há como negar isto. As influências/vozes contextuais dialogam com as possibilidades nas escolhas linguísticas do indivíduo. Obviamente, o ato da escolha é individual, mas a possibilidade/realização linguística é social.

Todo produto da ideologia leva consigo o selo da individualidade do seu ou dos seus criadores, mas este próprio selo é tão social quanto todas as outras particularidades e signos distintivos das manifestações ideológicas. Assim, todo signo, inclusive o da individualidade, é social (BAHKTIN, 1981, p.42, versão digitalizada).

Tendo-se percepção dessa natureza humana, o campo dos estudos estilísticos possibilita aos membros de uma comunidade linguística observar suas práticas verbais de modo consciente e crítico, podendo “inferir conteúdos subjacentes, reavaliar suas concepções de mundo, entender atitudes pessoais ou sociais” (HENRIQUES, 2011a, p.1). Essa é a contribuição da estilística discursiva nos estudos linguísticos contemporâneos.

Dêixis é uma palavra de origem grega que significa ‘indicar, mostrar’ e toma como referência textual categorias dêiticas: *eu, tu, aqui, agora*. Do momento da enunciação, neste caso, o texto, a letra escrita que é o *aqui e agora* nas relações entre emissor e receptor, se faz referência ao *ethos* discursivo, a outras vozes que permeiam o *corpus*. “Esse agora – momento da enunciação – é o marco temporal básico do falante, e os fatos e ideias relatados pela pessoa que fala/escreve podem ser situados em época simultânea, anterior ou posterior a esse marco temporal” (AZEREDO, 2008, p. 204).

Partindo-se do texto, é interessante conhecer as relações que transitam alimentando-se mutuamente, língua e sociedade – e ideologia. Do material em análise, nesta seção também se partirá da ordem das composições para observar alguma possível relação na organização das canções.

A letra da canção “Caraíbas”, cujo título original, e mais catafórico, é “De Caraíbas para cá”, relata dados históricos e culturais sobre o município de Balsas. Inicia-se com o nome do fundador do município, Antônio Jacobina, que era violeiro, e que se instalou às margens do rio Balsas com um comércio, dando início ao povoamento do local. Isso está marcado pelo verbo no pretérito, “fez”. O rio era a única via de contato entre as comunidades nesta região, no final do Século XIX não havia estradas.

O Jacobina o violeiro / Fez de tudo pra essa festa começar

Antônio Ferreira, caboclo tostado de sol e mesclado de raças, filho de Jacobina, foi um deles [caribocas do São Francisco]. Habitara-se a subir o rio Balsas e viera afeiçoar-se a Vila Nova, antigo Porto das Caraíbas, da qual se tornaria o principal habitante. Despertou o comércio, sobretudo o de trocas, e como fosse músico animava as festas nos arredores e povoado incipiente.(...) Antônio Ferreira Jacobina, nome adotado agora, é tido e aclamado como o verdadeiro fundador de Santo Antônio de Balsas (COELHO NETTO, 1979, p.104).

Nos versos seguintes, “Pra Vila Nova eu vim de balsa / As águas mansas imbalançam meu sonhar”,

Sob a natural chefia de Antonio Jacobina, Vila Nova transformava-se em agradável logradouro. (...) O comércio já se desenvolvia bastante pois o rio Balsas não só possuía a beleza das suas correntes de águas cristalinas e ligeiras como era o caminho natural do trânsito de batelões e canoas que já traziam, entre muitos produtos o sal, o primeiro alicerce para a economia nascente na região. Não faltava nestes primeiros passos da Vila o ambiente boêmio dos fins de semana...Vila Nova, muito alegre, atração para os que ali se encontravam, finalmente distração da vida dura das fazendas, da lavoura dos arredores e das ribeiras vizinhas onde residiam (COELHO NETTO, 1979, p.104).

Nessa passagem, o enunciador declara-se, com o verbo no passado, parte da história, ou parte do mesmo processo de povoamento no município, ou, ainda, como herdeiro direto dos fundadores da cidade, comumente chamado de “filho de Balsas”: “E por onde estiver um **filho dessa terra** / Que seja feliz”. Como nos versos de cordel de Pedro Abreu (1998):

Muitos que vinham pra festa
 Não queriam mais voltar
 Uns para fazer negócios
 E outros para brincar
 Assim nestas condições
 Que vi Balsas se criar.

Geralmente, essas festas aconteciam às margens do rio Balsas, daí a intertextualidade com os versos da canção “Caraíbas”. Observa-se a proposição no tempo presente – *hoje* – em P1 na modalidade individual e coletiva (a gente/nós) relacionada a P3 – *dela, ela*:

Hoje eu vou de Caraíbas
Pra gente se apaixonar
 Eu ver lá na janela
 O jeito dela querendo me namorar. (bis)

A tradição das festividades permanece até o presente. Em Balsas o grande destaque são os treze dias de comemoração ao padroeiro Santo Antônio. A letra, “Saudação”, expressa nos versos, na forma verbal P1 do presente, a mencionada tradição existente desde a formação do município:

Vamos espantar a saudade
 É hora da saudação

**Na festa de Santo Antônio,
São Pedro e São João.**

A enunciação temática se repete na canção, “A minha cidade”, em que o enunciador invoca, no presente, indiretamente o santo em benefício do(s) interlocutor(es), representado(s) por “essa gente”, *eles*, P3:

Na **festa do padroeiro** a família é sempre é mais
Que o santo casamenteiro enlace **essa gente** de paz

O título da canção “Caraíbas”, mencionado no início da análise, era “De Caraíbas pra cá”, em que o próprio compositor explica a mudança:

“DE CARAÍBAS PRA CÁ”

Na verdade, o título dessa música é: *De caraíbas pra cá*. Porque a ideia foi fazer uma historiografia de Balsas através da poesia, da música. A letra fala das belezas naturais de Balsas, das histórias, das lendas... Por isso, o título é, de Caraíbas pra cá. Lembra que Caraíbas era o nome do porto que originou a cidade? Então é isso, de “Caraíbas, o porto, pra cá”, até hoje. O povo é que começou a chamar a música somente de Caraíbas (SANTOS, 2012, grifo do autor, *por e-mail*).

Fora muito bem escolhido este lugar [porto das Caraíbas], próximo que era da fazenda Caraíbas, do outro lado do rio, e da fazenda Bacaba, quase junto ao mesmo (...). O porto das Caraíbas era passagem obrigatória para todos os que atravessavam o rio das Balsas nas viagens, a pequenos negócios ou em visitas de pessoas conhecidas na sua ribeira (COELHO NETTO, 1979, p.103).

Na letra, “Rio de sorte”, a enunciação refere-se a fatos e impressões com verbos no tempo presente. Continua, já da parte final da canção “Caraíbas”, a interlocução em P1 referindo-se à P3, *ela e rio/ele*.

E assim **eu tenho** inveja **desse rio**
Que desce pelas curvas que **ela tem**,

A mesma enunciação prossegue na letra “Da Canaã”, no tempo presente, só que agora com o enunciador coletivo “a gente” equivalente a *nós*:

Da Canaã
A gente desce, ama, pensa,
Roda a bóia, passa o tempo
E não tem pressa de chegar.

Na canção “Choro por você”, os enunciados apresentam uma declaração possivelmente dirigida ao *rio – você*, expresso no último verso da letra. A emoção descrita pela sensibilidade do eu-lírico demonstra a importância do rio e a necessária proximidade de se viver com ele e por ele.

Choro, choro por **você**

Choro, choro por você. (bis)
 Aonde **eu** estiver **eu** vou voltar
 Doidinho pra **te** ver

Aonde a moça bonita seduz o sol
 Ficar com **você** é estar pertinho do céu.
Aqui sei que a felicidade sou **eu**
Aqui esse rio que passa é **meu**

Já na canção “Fala francês”, a enunciação refere-se ao tempo presente com os advérbios “ainda, é hora, agora”, e dirige-se a um interlocutor coletivo “minha gente”/vocês sobre condições sociais “a menina/ela, eu”, em contraposição espacial/temporal – “lá de Balsas” para o momento enunciativo, o presente, expresso pela forma verbal “eu que vou passando”:

Fala francês, fala francês
 A menina **lá de Balsas**
Ainda fala francês. (bis)

Simbora **minha gente** já **é hora**
 Muita gente diz que a onda
Agora é falar Inglês.

E **eu** que vou passando
 Na avenida cheirando inseticida
 E aleijando o Português.

Sutilmente, a enunciação revela traços de ironia na interpelação da segunda estrofe. Quando o enunciador diz que “a onda agora é falar inglês”, leva ao contexto atual em relação ao passado, o *francês* era a língua internacional de prestígio, hoje, o *inglês*. Essas duas relações estabelecem uma oposição *passado/presente*. A mensagem da canção está na terceira e última estrofe com formas verbais no gerúndio *passando/cheirando/aleijando*, numa crítica implícita à exploração econômica do país, pelo sema de seu idioma, *português*. E a letra remete ao contexto regional pelos termos metonímicos *avenida/Balsas* e *inseticida/agricultura*.

Em menos de dez anos, a área plantada com soja foi multiplicada por oito e, com o rendimento das lavouras, a produção aumentou 14 vezes (veja os números em “Sem Parada”). O impulso da expansão do plantio tem feito o município de Balsas crescer aceleradamente. Calcula-se que, nos últimos anos, a economia tenha evoluído em um ritmo febril entre 23 e 24% ao ano. O aumento da população registra média anual de 2,4%, e Balsas já abriga mais de 60 mil habitantes, muitos vindos de regiões próximas, atraídos pelos empregos gerados na esteira da agroindústria da soja. [...] Foi o transporte barato até o porto através dos trilhos das estradas de ferro Carajás e Norte-Sul, que deu impulso ao crescimento do polo produtivo de soja para exportação no cerrado maranhense.³² (CARVALHO, dez/1999, p.24).

³² CARVALHO, Patrícia. Regiões: Expansão de fôlego. p. 24. Revista Globo Rural, no. 170, Dezembro, 1999.

Desse modo, a letra da canção relaciona-se com elementos dêiticos ao contexto sócio-econômico da região do município de Balsas, já que houve uma significativa transformação social e cultural na região pela intensa demanda de terras para a atividade agrícola. Na sequência das composições, o discurso, que inicia pela retomada da história da cidade, depois a exaltação das belezas naturais e a ironia da letra anterior, se transforma num apelo de conscientização ambiental. Na letra, “Sou um peixe deste rio”, o eu-lírico representado pelo verbo na P1 se designa um peixe – *rio*, ou uma flor – *quintal*, ou ainda, água pura – *fonte*, como também vento forte – *varal*. Relações metonímicas e metafóricas de dependência semântica. Assim, é a convicção discursiva de que o ser humano depende tanto do rio, da água para sobreviver quanto o peixe, por isso, a comparação comprovada por outro texto, recentemente publicado, do próprio compositor comentando a canção.

Sou um peixe desse **rio**
 Uma flor desse quintal
 Água pura dessa fonte
 Vento forte no varal

Além de falar das belezas e riquezas naturais, a música quer nos mostrar que o rio é o habitat de várias espécies; é essencial para nós humanos, com a mesma importância que é para o peixe. As bandeiras de preservação e defesa dos rios e córregos não são somente uma questão romântica de conservação da natureza, das nossas belezas naturais, é uma questão de sobrevivência também da espécie humana (SANTOS, 2011, p. 67).

Essa ideologia se comprova na letra da mesma canção:

Que pena, que pena
 Que o homem destrói sempre mais (bis)

E a canção “Meu ego” , a última letra analisada do *corpus*, parece apresentar um desfecho para esta trajetória discursiva das composições, como se pode observar o refrão nos versos:

Eu não vou embora **daqui**
Eu não vou embora **daqui**

Concluindo-se a análise discursiva nestes versos, as referências dêiticas, “eu e você”, representam a comunhão do *homem e natureza*, respectivamente:

Tenho a cada instante
 Um sonho sem defeito
 Que vive só **eu e você**
 Num mundo perfeito.

Essa idealização representa a bandeira da preservação do meio ambiente, tema polêmico e gerador de conflitos, mas atual e importante para decisões que orientem a exploração da terra no Brasil.

5 CONCLUSÕES

O álbum cujo título é “A minha cidade”, gravado em 2003, está aqui observado sob os aspectos fônico, léxico, sintático e enunciativo. Descrevemos o objeto da temática, o rio e o município de Balsas, pois o contexto é necessário à compreensão do tema nas letras selecionadas.

Feita essa contextualização temática, partiu-se para uma síntese dos gêneros em uma tentativa de demarcar/descrever o gênero *letra de canção*. Na sequência, empreendeu-se uma análise dos gêneros *letra de canção* e *poesia literária*, buscando interpretar suas convergências e divergências. Após essa descrição analítica do surgimento de ambos os gêneros, em que se percebeu que, a partir do Romantismo, canção e poesia seguiram orientações muito próximas, às vezes, até pelo fato de a composição ser feita pelas mãos do poeta e, ainda, que muitos poemas foram musicados nas últimas décadas, fez-se um breve comentário a respeito da letra de canção e da variação linguística.

Sendo a canção um gênero híbrido que utiliza as linguagens verbal e musical, cuja realização se manifesta na modalidade oral, a variação linguística certamente estaria presente na modalidade que registra por escrito as composições de Deusamar Santos.

Em seguida, pela linha de análise escolhida, julgou-se necessário relatar sinteticamente o percurso da estilística e as diferentes correntes ao longo da história desde o surgimento da *Poética* e da *Retórica*. Esse roteiro permitiu compreender como surgiu, contemporaneamente, a estilística discursiva, qual o seu objeto e quais os critérios de estudo. Ainda no mesmo capítulo, compilaram-se alguns conceitos sobre estilo, um termo que continua polissêmico e controverso.

Somente depois desse percurso teórico, iniciou-se propriamente a análise do *corpus*. Na estilística fônica foi possível observar que as letras das canções de Deusamar Santos são expressivas, emotivas, sugestivas de imagens naturais e belas, sempre comungando o eu-lírico com a natureza. Para isso, o compositor utiliza-se de diferentes recursos sonoros como a rima, o homeoteleuto, a harmonia imitativa por meio de assonâncias e as aliterações, além de outros recursos sonoros expressivos. As construções auxiliam no ritmo e na sonoridade, além de enfatizar palavras relacionadas ao tema.

Na estilística léxica, a análise de vocábulos relacionados à temática possibilitou a apreensão de significados interessantes e reveladores nas letras investigadas. As construções semânticas, as metáforas inventivas, o uso da metonímia, foram recursos utilizados que

intensificaram a função emotiva e poética dos textos. Igualmente, na estilística sintática, a predominância de períodos coordenados e as inversões concederam maior conotação ao texto.

Também a estilística enunciativa demonstrou que o eu-lírico como emissor, o rio ou a figura feminina como interlocutores individuais e a “minha gente”, a população de Balsas como figura coletiva, relacionados aos fatos do passado com conseqüências descritas no tempo presente do município, são o mote que permeia todas as letras que compõem o *corpus*.

Além disso, a intencionalidade do texto vai se desvelando à medida que os níveis linguísticos vão sendo analisados e complementados. Na análise, foi possível notar a dificuldade de limites entre os critérios léxico e sintático, por exemplo, já que são dimensões complementares, além dos outros níveis, todos como ferramentas auxiliares para o nível semântico. Ainda na análise léxica, foram incluídas as denominadas “figuras de pensamento”, que alguns autores classificam apenas de nível semântico, como metáfora e metonímia, tendo em vista o princípio que, nelas, “palavras substituem palavras” (HENRIQUES, 2011a, p.134).

Sobre as indagações feitas no início desta dissertação, pode-se inferir que o *corpus* escolhido possui expressividade e, portanto, possui estilo, uma vez que vários recursos foram descritos, entre eles a variação linguística presente nas letras analisadas. Como dissemos, são traços da língua oral regional, exemplificando a seleção lexical característica da cultura e do contexto social de Balsas. Sobre as marcas estilísticas encontradas nas letras analisadas, não é possível delimitar o que é intencional ou natural, certamente por haver uma confluência expressiva/impressiva que conjuga particularidades individuais - e portanto mais intencionais - aliadas às coletivas ou sociais que atuariam de forma mais natural.

Nesta perspectiva, notou-se que as composições, embora se apresentem em forma de texto escrito, têm marcas orais representativas que não comprometem a *performance* musical que se concretiza na palavra cantada. Assim, a variedade linguística empregada não pode ser descrita apenas como transcrição da modalidade oral, tampouco uma variedade escrita não padrão ou coloquial, mas uma variante intermediária entre a norma escrita e oral balsense.

A linha de análise empreendida possibilitou verificar não só marcas textuais como também discursivas. Executamos então uma forma mais ampla de descrição linguística, que se mostrou adequada para o estudo do gênero *letra de canção*.

Nas relações discursivas ficou nítido, após o estudo, o comprometimento do compositor com a sua realidade local. Deusamar Santos entroniza as belezas do rio e da cidade de Balsas, no intuito de persuadir, de apelar para o seu interlocutor e demonstrar que tais qualidades permanecerão se o homem mudar a sua visão de subsistência da natureza. Essa

propriedade temática, aliada ao estilo despojado do compositor, faz dele um artista engajado, politicamente consciente de sua realidade social.

Espera-se que este trabalho tenha contribuído para a reflexão acerca dos recursos linguísticos e das possibilidades de construção e uso que a língua oferece, e tenha transmitido ao leitor um pouco do universo musical, cultural e humano de Balsas e do Maranhão.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Pedro. *O nascimento de Balsas*. Literatura de cordel. Balsas: Gráfica Balsas, 1998.
- AURÉLIO, Novo Dicionário. *Versão eletrônica 6.0*. 4. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.
- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.
- _____. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2010.
- BAGNO, Marcos. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011, edição 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.(versão digitalizada). Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/18028211/Bakhtin-Marxismo-e-Filosofia-da-Linguagem>>. Acesso em: 01 dez. 2012.
- BAÚ, Sandra Cristina Schuster. SANDRI, Marcia Meurer. *Balsas, palco de integração social: o encontro do sertanejo e do gaúcho*. Imperatriz, MA: Ética, 2008.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. 16. reimpr. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.
- BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2008.
- BRANDÃO, Silvia Figueiredo. *A geografia lingüística no Brasil*. São Paulo: Ática, 1991.
- CABRAL, Maria do Socorro Coelho. *Caminhos do gado: conquista e ocupação do Sul do Maranhão*. São Luís: SIOGE, 1992.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2004.
- CARVALHO, Patrícia. Regiões: Expansão de fôlego. *Revista Globo Rural*, Rio de Janeiro, n. 170, p. 24, dez. 1999.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva et al. (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Tradução Madalena Cruz Ferreira. São Paulo: Edições 70; Martins Fontes, 1980.

COELHO NETTO, Eloy. *História do Sul do Maranhão*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979.

DIONÍSIO, Ângela Paiva et al. (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, 1978.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de. et al. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 24. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Tradução Miguel Maillat. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. *Estilística e discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. *Léxico e semântica: estudos produtivos sobre palavra e significação*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. *Língua portuguesa: semântica e estilística*. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Houaiss*. Versão monousuário 200.3. CD-Rom. Editora Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.

LEVINO, Rodrigo. Especial para o blog - Antônio Cícero (entrevista). In: MEDEIROS, Ailton. Disponível em: <<http://www.ailtonmedeiros.com.br/entrevistas/razao-e-sensibilidade/>>. Acesso em: 19 out. 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. 1ª. Ed. 1ª. reimp.. São Paulo: Contexto, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução Freda Indursky. 3. ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MALANSKI, Elizabet Padilha. COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição. *Trabalho com o gênero textual “música”: sequência didática na exploração do tema*. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2001-8.pdf>> Acesso em: 27 set. 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 3. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Acadêmica; 71).

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

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.

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

MICHAELIS Online, Dicionário. *Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 27 set. 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, José Lemos. *Manual de análise e criação do estilo literário*. 2. ed. rev. e atual. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

NEVES, Maria Helena de Moura Neves. *Gramática de usos do português*. São Paulo: UNESP, 2000.

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

PRETI, Dino F. *Sociolinguística, os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 2000.

ROCHA, Ruth. *Marcelo, marmelo, martelo e outras histórias*. Rio de Janeiro: Salamandra C. Editorial S.A., 1976. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/nadiasrabelo/ruth-rocha-marcelo-marmelo-martelo>>. Acesso em: 09 out. 2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Canto e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de. et al (Org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

SANTOS, Deusamar. *A minha cidade*. (produção fonográfica). São Paulo: MK, 2003.

SANTOS, Deusamar. *Educação ambiental: subsídios para estudos e pesquisas visando a solução de problemas ambientais*. Imperatriz, MA: Ética, 2011.

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

SILVA, Leilane Ramos da. Do literário ao discursivo: um olhar sobre a noção de gênero. In: *Revista do GELNE – Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste*, João Pessoa, v. 6., n. 2, 2004.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007 (Princípios; 166) versão digital.

TARALLO, Fernando. *A pesquisa sócio-linguística*. 7. ed. 3 reimp. São Paulo: Ática, 2001.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à Canção de Protesto*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática*. 9. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2003.

ANEXO - Letras das canções do CD “A minha cidade”, de Deusamar Santos (2003).

1. CARAÍBAS

L e M: Deusamar Santos

O Jacobina o violeiro
 Fez de tudo pra essa festa começar
 Pra Vila Nova eu vim de balsa
 As águas mansas imbalançam meu sonhar

A meia-noite a cavalaria
 Desaparece antes do amanhecer
 Vi Maria, vi Não se Pode
 Quando anoitece só o homem pode ver.

Hoje eu vou de Caraíbas
 Pra gente se apaixonar
 Eu ver lá na janela
 O jeito dela querendo me namorar. (bis)

O rio me alucina
 De ribanceira, curios e coqueirais
 De Águas claras cristalina
 Seus olhos verdes que descem do meu Gerais

Eu fiz psiu pra ela
 Ela quis representar
 Daqui pra Trezidela
 É a mais linda do lugar.

2. RIO DE SORTE

L e M: Deusamar Santos

Fico olhando é pra sorte desse rio
 Que banha esse corpo que ela tem
 Molha esse corpo inteiro
 Sou dessa beleza um refém.

E assim eu tenho inveja desse rio
 Que desce pelas curvas que ela tem,
 Toca a macieza dessa pele,
 Sente esse cheiro que faz bem

E vai molhando, vai banhando ela
 Esse rio não tem pena de ninguém
 Vai escorrendo na delícia desse corpo
 Invejo essa sorte que ele tem. (bis)

3. DA CANAÃ

L e M: Deusamar Santos

Da Canaã
 A gente desce, ama, pensa,
 Roda a bóia, passa o tempo
 E não tem pressa de chegar. (bis)

No meio dessas águas cristalinas
 Não sabe a vontade que me dá
 Vontade de saber o que se destina
 E descer nesse rio até o mar.

Refrão:
 E o verde enfeitando a ribanceira
 Na volta o rio gosta de enganar
 No coração nasce uma certeza
 Que o rio a gente tem que preservar.

4. SAUDAÇÃO

L e M: Deusamar Santos

Dançar quadrilha
 Eu quero ver
 Vou dançar festa na roça
 Este ano é com você. (bis)

Vamos espantar a saudade
 É hora da saudação
 Na festa de Santo Antônio,
 São Pedro e São João.
 Nem gosto de me lembrar
 Eu morro de emoção
 Gostoso é dançar a quadrilha
 Nas noites do meu sertão.

Refrão:
 Compassos que o sabumbeiro
 Faz a animação
 E a arte do sanfoneiro
 Sacode o meu coração.
 Pinga boa e canjica,
 Milho verde e quentão,
 Vou arruinar fogueira
 Pegue na minha mão.

Refrão:
 Fogos e artifícios,
 Soltar foguete e rojão,
 O céu com lua e estrelas
 Cuidado com o balão.
 Barraca e cumiduria

E que admiração
Alegria que contagia
Isso é que é São João.

5. CHORO POR VOCÊ

L e M: Deusamar Santos
Choro, choro por você
Choro, choro por você. (bis)
Aonde eu estiver eu vou voltar
Doidinho pra te ver

Aonde a moça bonita seduz o sol
Ficar com você é estar pertinho do céu.
Aqui sei que a felicidade sou eu
Aqui esse rio que passa é meu. (bis)

Choro, choro por você
Choro, choro por você. (bis)

6. FALA FRANCÊS

L e M: Deusamar Santos

Fala francês, fala francês
A menina lá de Balsas
Ainda fala francês. (bis)

Simbora minha gente já é hora
Muita gente diz que a onda
Agora é falar Inglês.

E eu que vou passando
Na avenida cheirando inseticida
E aleijando o Português.

7. A MINHA CIDADE

L e M: Deusamar Santos

A minha cidade levo no meu peito, na mão
No meio aqui passa um rio
Que é vida é inspiração
Moleque tombando areia
Menino vadeia nas margens do rio
Um salto lá da ponte velha
Sobre as correntezas da um calafrio. (bis)
E a moça se bronzeia é a sereia daqui
E nas águas se espelha é a natureza a sorrir
E quem chora a dor da saudade
Lembrando um passado tão longe daqui
E por onde estiver um filho dessa terra
Que seja feliz. (bis)

A felicidade habita o meu coração
 A ansiedade esperança me traz emoção
 Sonhos e fertilidade
 Vagueiam essa veia, percorre esse chão
 Quisera que a felicidade
 Fosse pro meu povo a Lei a razão. (bis)
 Na festa do padroeiro a família é sempre é mais
 Que o santo casamenteiro enlace essa gente de paz
 Na praça a menina passeia
 Brilha, incendeia os corações.
 E eu peço a Deus em uma prece
 Que tudo aconteça no ano que vem. (bis)

8. SOU UM PEIXE DESTE RIO

L e M: Deusamar Santos

Sou um peixe desse rio
 Uma flor desse quintal
 Água pura dessa fonte
 Vento forte no varal. (bis)

É uma cena suprema
 Riquezas, bens naturais
 Os córregos, Igarapés
 Que descem lá do Gerais
 Banha cidade aldeias
 E desce em transfusão
 Enchentes e calmarias
 Encantam essa mansidão.
 Que pena, que pena
 Que o homem destrói sempre mais (bis)

Refrão:

Ao encontrar-se com o sol
 As águas parecem cristais
 Nas curvas e corredeiras
 Brejos e buritizais
 No remanso peixe foge
 E segue brincando de paz
 Mergulhos e cangapés
 Na volta que o rio faz.
 Que pena...

9. AS CACHOEIRAS

L e M: Deusamar Santos

Corta cerrados
 Engana a visão
 Igual a véu de noiva
 Escorre no chão
 E desce ladeira

Igual a neve que cai
Reflete e eu me entrego
Na água que cai.

As cachoeiras
Misturam beleza e paz
E a natureza
Nem sempre se refaz. (Bis)

Fonte de água pura
De encanto e paz
Esconde mistérios
que o tempo não desvendou
Surpresa, aventura
Um banho de emoção
E os sonhos num vai e vem
Viagens do coração.

10. MEU EGO

L e M: Deusamar Santos

Eu não vou embora daqui
Eu não vou embora daqui.

É a estrela que brilha
No céu do meu coração
És uma forte emoção
Que mora em meu peito

Tenho a cada instante
Um sonho sem defeito
Que vive só eu e você
Num mundo perfeito.

Refrão:

E como um rio que corre
Eu moro em seu leito
Vem como o nascer do sol
Ilumina meu ego

E mesmo com a distância existe
Uma sintonia
Que rege a vida e me dar
Um tom de alegria.