Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação — REASE

OPEN ACCESS

doi.org/10.51891/rease.v12i11.32070

HETEROGENEIDADE E EXPRESSIVIDADE LINGUÍSTICA NA CANÇÃO LET ME SING, LET ME SING, DE RAUL SEIXAS

LINGUISTIC HETEROGENEITY AND EXPRESSIVENESS IN THE SONG LET ME SING, LET ME SING, BY RAUL SEIXAS

HETEROGENEIDAD Y EXPRESIVIDAD LINGÜÍSTICA EN LA CANCIÓN LET ME SING, LET ME SING DE RAUL SEIXAS

Maria Lidiane de Sousa Pereira[1]
Danilo Linard Teodoseo[2]

RESUMO: Este trabalho analisa traços de heterogeneidade e expressividade linguística na canção Let me sing, let me sing (1972), interpretada por Raul Seixas. O objetivo é discutir como fenômenos variáveis atuam enquanto recursos expressivos. Teoricamente, este estudo fundamenta-se nos postulados da Sociolinguística e da Estilística descritiva. A abordagem metodológica empregada é de natureza qualitativa, a partir da qual consideramos duas grandes categorias: o contraste dialetal/hibridismo cultural e a flexibilização gramatical como recurso rítmico e prosódico. Os resultados demonstram que o trânsito entre o inglês do rock e o português coloquial funde identidades e desmistifica a erudição da MPB da época. Além disso, verificamos que a flexibilização morfossintática e fonética, a exemplo da redução de "não" para "num" e a ausência de marca formal de concordância em "48 quilo", atende a exigências de métrica, fluidez e tempo musical. Concluímos que, em Let me sing, let me sing, a heterogeneidade linguística constitui não apenas um recurso estético consciente para a representação de traços da linguagem coloquial como para legitimar o rock em solo brasileiro, na década de 1970.

Palavras-chave: Heterogeneidade linguística. Expressividade linguística. Let me sing, let me sing. Raul Seixas.

ABSTRACT: This study analyzes traits of linguistic heterogeneity and expressiveness in the song Let me sing, let me sing (1972), performed by Raul Seixas. The objective is to discuss how variable phenomena act as expressive resources. Theoretically, this study is grounded in the postulates of Sociolinguistics and Descriptive Stylistics. The methodological approach employed is qualitative, through which two main categories are considered: dialectal contrast/cultural hybridity and grammatical flexibility as a rhythmic and prosodic resource. The results demonstrate that shifting between rock English and colloquial Portuguese fuses identities and demystifies the erudition of MPB at the time. Furthermore, we verified that morphosyntactic and phonetic flexibility—such as reducing "não" to "num" and omitting formal agreement marks in "48 quilo" – meets requirements of meter, fluidity, and musical timing. We conclude that, in Let me sing, let me sing, linguistic heterogeneity constitutes not only a conscious aesthetic resource to represent colloquial language traits, but also to legitimize rock on Brazilian soil in the 1970s.

Keywords: Linguistic heterogeneity. Linguistic expressiveness. Let me sing, let me sing. Raul Seixas.

[1] Doutora e mestre em Linguística Aplicada, professora da Universidade Regional do Cariri (URCA).
[2] Doutor em História e mestre em Letras, professor da Universidade Regional do Cariri (URCA).

RESUMEN: Este trabajo analiza rasgos de heterogeneidad y expresividad lingüística en la canción Let me sing, let me sing (1972), interpretada por Raul Seixas. El objetivo es discutir cómo los fenómenos variables actúan como recursos expresivos. Teóricamente, este estudio se fundamenta en los postulados de la Sociolingüística y la Estilística descriptiva. El enfoque metodológico empleado es de naturaleza cualitativa, a partir del cual consideramos dos grandes categorías: el contraste dialectal/hibridismo cultural y la flexibilización gramatical como recurso rítmico y prosódico. Los resultados demuestran que el tránsito entre el inglés del rock y el portugués coloquial funde identidades y desmitifica la erudición de la MPB de la época. Además, verificamos que la flexibilización morfosintáctica y fonética, como la reducción de "não" a "num" y la ausencia de marca formal de concordancia en "48 quilo", responde a exigencias de métrica, fluidez y tiempo musical. Concluimos que, en Let me sing, let me sing, la heterogeneidad lingüística constituye no solo un recurso estético consciente para representar rasgos del lenguaje coloquial, sino también para legitimar el rock en suelo brasileño en la década de 1970.

Palabras clave: Heterogeneidad lingüística. Expresividad lingüística. Let me sing, let me sing. Raul Seixas.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os estudos dedicados às relações entre linguagem, sociedade e expressividade ganham notória densidade quando articulam os postulados da Sociolinguística (Weinreich; Labov; Herzog, 2006; Labov, 2008) e da Estilística descritiva (Bally, 1951; Martins, 2000; Monteiro, 2009). Enquanto a perspectiva sociolinguística fornece as balizas para compreender a heterogeneidade ordenada da língua e o modo como as variantes refletem dinâmicas sociais e históricas, a Estilística permite conceber o rendimento estético e o componente afetivo dessas escolhas no ato enunciativo. Essa interface epistemológica revela-se fecunda para investigar fenômenos de linguagem que emanam de universos discursivos diversos, como aqueles em que as convenções da norma-padrão[3] são deliberadamente tensionadas.

É no âmbito dessa tensão entre prescrição gramatical e uso vivo que, em nossa compreensão, a palavra cantada se estabelece como um território carregado de experimentação artística. Em contextos como o da Música Popular Brasileira (MPB) e o do rock nacional emergente na década de 1970, a heterogeneidade linguística deixa de ser mera contingência para se converter em matéria de criação estética. Nesse cenário, a figura do cantor e compositor baiano Raul Seixas destaca-se, dentre outras questões, pela reconhecida habilidade de amalgamar referências do rock norte-americano à tradição cultural nordestina e brasileira (Nery, 2008; Souza; Lobo, 2023; Sousa; Souza, 2025), fazendo das marcas do uso coloquial da linguagem a força motriz de sua irreverência.

[3] O termo norma-padrão é empregado aqui em referência à norma prescritiva/normativa. Trata-se de um modelo abstrato construído para fins de regulação que, conforme assinalam Faraco e Zilles (2017, p. 19), "[...] não é, portanto, uma das tantas normas presentes no fluxo espontâneo do funcionamento social da língua, mas um construto que busca controlá-lo".

Dentre as composições que melhor sintetizam essa postura estética e ideológica, destacamos *Let me sing, let me sing*; canção apresentada por Raul Seixas no VII Festival Internacional da Canção, em 1972. A faixa caracteriza-se pelo trânsito constante entre o português e o inglês e pela fusão de gêneros musicais como o rock e o baião. Para além desse bilinguismo manifesto e do diálogo entre vertentes musicais distintas, a canção abriga uma intrincada fricção entre variedades linguísticas do português do Brasil. É no uso estratégico e contrastante dessas variantes que o artista constrói sua narrativa, alçando a heterogeneidade da língua ao centro do processo criativo.

A partir desse panorama, este estudo aborda a heterogeneidade linguística na canção *Let me sing, let me sing*[4]. Nosso objetivo geral consiste em discutir de que modo diferentes fenômenos variáveis contribuem para a construção da expressividade linguística na referida obra. De modo específico, investigamos de que maneira os desvios da norma-padrão e a seleção de determinadas variantes linguísticas, em detrimento de outras, deixam de constituir traços casuais ou marcas da coloquialidade para se reconfigurarem como intencionais recursos de rendimento estilístico e de evocação afetiva.

Para fundamentar essa análise, a investigação articula os postulados da Sociolinguística, pertinentes para mapear e contextualizar as variantes nos níveis fônico, morfossintático e lexical, com os preceitos da Estilística descritiva, voltados a examinar o potencial expressivo e os efeitos de sentido gerados por tais escolhas. No plano metodológico, o trabalho caracteriza-se como um estudo de natureza qualitativa, descritiva e interpretativa (Gerhardt; Silveira, 2009), desenvolvido a partir do exame de versos que compõem a canção.

Em relação à organização retórica, este artigo está estruturado em quatro seções. Após estas Considerações iniciais, na qual apresentamos a temática, os objetivos e sinalizamos o suporte teórico-metodológico, a segunda seção apresenta a fundamentação teórica construída a partir dos princípios da Sociolinguística e da Estilística descritiva. Em seguida, a terceira seção dedica-se à análise dos dados, examinando as ocorrências linguísticas à luz do aporte mobilizado. Por fim, as Considerações Finais sintetizam os principais achados da investigação, reafirmando a produtividade do diálogo entre traços de heterogeneidade linguística e seus efeitos expressivos na canção *Let me sing, let me sing*.

[4] A canção foi composta por Raul Seixas em parceria com Nadine Winer e interpretada por Seixas no VII Festival Internacional da Canção, em 1972. A faixa não integrou os álbuns de estúdio do artista, sendo gravada originariamente em compacto. Para esta investigação, adota-se a versão de *Let me sing, let me sing* disponível na plataforma digital *Spotify*.

2 DA HETEROGENEIDADE LINGUÍSTICA AOS EFEITOS ESTILÍSTICOS

Nesta seção, discutimos os postulados teóricos da Sociolinguística e da Estilística descritiva que sustentam este estudo. Por razões didáticas, os conceitos de cada domínio pertinentes a este trabalho são mobilizados em subseções distintas. Contudo, enfatizamos que tais campos se articulam de forma integrada na seção analítica, na qual instrumentalizamos o exame da canção *Let me sing, let me sing*, de Raul Seixas.

2.1 Apontamentos sociolinguísticos

Consolidada na segunda metade do século XX a partir dos estudos de Weinreich, Labov e Herzog (2006) e Labov (2008), a Sociolinguística promoveu uma importante ruptura epistemológica no âmbito das ciências da linguagem. Ao se contrapor aos modelos formais do Estruturalismo (Saussure, 2012) e do Gerativismo (Chomsky, 2015), que privilegiam o estudo da língua como um sistema abstrato e isolado, focado em um falante-ouvinte ideal em uma comunidade homogênea, a Sociolinguística desloca a investigação linguística para a comunidade de fala real e para os usos variáveis da linguagem em uso.

O pressuposto basilar dessa abordagem é o de que a língua e seu funcionamento não podem ser dissociados das dinâmicas sócio-históricas em que se inserem. Conforme postulam Weinreich, Labov e Herzog (2006, p. 96-97, destaques dos autores):

> [...] encontramos na maioria das comunidades de fala formas distintas da mesma língua que coexistem, grosso modo, na mesma proporção em todas as sub-regiões geográficas da comunidade. [...] Essas formas coexistentes podem ser conhecidas como "estilos", mas também como "padrões", "gírias", "jargões", "jeito antigo de falar" ("old talk"), "níveis culturais" ou "variedades funcionais". [...] tais formas compartilham as seguintes propriedades: oferecem meios alternativos de dizer "a mesma coisa": ou seja, para cada enunciado em A, existe um enunciado correspondente em B que oferece a mesma informação referencial [...] e não pode ser diferenciado exceto em termos da significação global que marca o uso de B em contraste com A.

Nessa perspectiva, a língua deixa de ser concebida como um código monolítico e estático para ser compreendida como um organismo dinâmico e intrinsecamente vinculado às práticas sociais (Silva, 2004; Scherre, 2005; Labov, 2008). Ela se constitui não apenas como instrumento de transmissão informacional, mas como espaço de atuação social no qual os sujeitos negociam posições de poder, afirmam identidades e marcam sua inserção histórica.

A partir dessa compreensão, a Sociolinguística estabelece o princípio da heterogeneidade como eixo basilar. Aqui, a variação linguística não é vista como uma espécie de caos ou degradação, mas sim como uma propriedade ordenada das línguas que, por sua vez, são

naturalmente heterogêneas (Labov, 2008). Isso implica reconhecer que as múltiplas formas de falar e escrever coexistentes em uma sociedade não são aleatórias, mas obedecem a uma estrutura orientada por regras sistemáticas que refletem a própria organização social.

Essa heterogeneidade ordenada se manifesta por meio da variação linguística, entendida como a existência de formas alternativas para expressar um mesmo significado referencial em uma dada comunidade (Labov, 2008), conforme nos referimos anteriormente. Para operacionalizar a análise desse fenômeno, a Sociolinguística estabelece a distinção entre variável e variante: a primeira corresponde à categoria linguística sujeita à variação, enquanto a segunda refere-se às realizações concretas empregadas pelos falantes (Tarallo, 1985). Exemplifica esse contraste o cancelamento ou a manutenção da consoante em posição final de formas verbais (como em cantar ~ cantá) (Callou; Serra; Cunha, 2015).

O uso de uma variante pelo falante é condicionado por fatores de ordem intra e extralinguística (Weinreich; Labov; Herzog, 2006; Labov, 2008). Os fatores internos (ou linguísticos) dizem respeito à estrutura do sistema, a exemplo do contexto fonético adjacente ou da posição sintática do termo. Já os fatores externos (ou extralinguísticos) correspondem às dimensões sociais que atravessam os sujeitos, categorizadas tradicionalmente como variáveis diatópicas (origem geográfica), diastráticas (camada socioeconômica e escolaridade), diacrônicas (evolução temporal) e diafásicas (estilo ou grau de formalidade da situação comunicativa).

O mapeamento sistemático dessas variantes evidencia o processo de estratificação social da linguagem. As formas linguísticas associadas a grupos de maior prestígio social e econômico costumam ser institucionalizadas como ‘norma culta’, ao passo que as variantes características de grupos historicamente marginalizados sofrem estigmatização social (Faraco; Zilles, 2017). Nesse ponto, é sempre pertinente reforçar:

> Nenhuma avaliação das variantes é feita por razões propriamente linguísticas, quer dizer, por razões internas à própria língua. São feitas por razões históricas, por convenções sociais, que determinam o que representa ou não o falar social mais aceito. Daí por que não existem usos linguisticamente melhores ou mais aceitos do que outros; existem usos que ganharam mais aceitação, mais prestígio que outros, por razões puramente sociais, advindas, inclusive, do poder econômico e político da comunidade que adota esses usos. Dessa forma, não é por acaso que a fala errada seja exatamente a fala da classe social que não tem prestígio nem poder político e econômico (Antunes, 2007, p. 30, grifos nossos).

Dessa forma, o afastamento em relação às prescrições gramaticais tradicionais deixa de ser interpretado como falha ou deficiência cognitiva, passando a ser compreendido como manifestação da diversidade cultural e resultado de assimetrias históricas e sociais.

2.2 Estilística descritiva

Enquanto a Sociolinguística se dedica a mapear a heterogeneidade e a distribuição social das variantes, a Estilística descritiva direciona o olhar para os efeitos afetivos, expressivos ou estilísticos resultantes dos usos linguísticos (Bally, 1951; Martins, 2000; Monteiro, 2009). Formulada a partir dos trabalhos de Charles Bally, a chamada Estilística descritiva nasce com a proposta de investigar a potencialidade expressiva inerente ao próprio sistema linguístico.

Diferenciando-se da estilística literária de orientação spitzeriana – tradicionalmente voltada à análise do estilo individual em textos dos cânones da literatura –, a abordagem descritiva de Bally postula que a língua viva e cotidiana é dotada de uma carga afetiva e expressiva de base coletiva (Duarte, 2006). Desse modo, gêneros discursivos não canônicos, como a canção popular, revelam-se campos férteis para a investigação dos recursos estilísticos do sistema.

Essa vertente repousa na premissa de que a linguagem humana ultrapassa a função meramente lógica ou denotativa. Para Bally (1951), a comunicação articula duas funções primordiais em permanente interação: a função intelectual, responsável pela transmissão objetiva de conteúdos referenciais, e a função afetiva (ou expressiva), que manifesta os estados emocionais, as valorações e a subjetividade do enunciador (Martins, 2000).

O objeto central da Estilística descritiva é justamente esse componente afetivo presente nas palavras, na sintaxe e nos sons da língua (Câmara Jr., 1977). Esse componente se consolida na noção de valor expressivo (ou rendimento estilístico), compreendido como a capacidade de um elemento linguístico suscitar reações subjetivas ou sugerir determinada atmosfera psicossocial na interação. A expressividade, portanto, emerge da margem de escolha facultada pelo sistema, permitindo que o enunciado adquira relevo e plasticidade.

É nesse ponto que enxergamos uma convergência teórica fecunda entre a Sociolinguística e a Estilística descritiva. Ao classificar os efeitos expressivos, Bally distingue as manifestações naturais (como a intensificação de emoções) dos efeitos evocativos, estes últimos definidos pela capacidade que certas formas possuem de evocar um determinado meio social, profissional ou época (Martins, 2000). Assim, as variantes sociais e dialetais mapeadas

pela Sociolinguística convertem-se, sob a ótica estilística, em recursos intencionais de ambientação e evocação expressiva.

Essa dinâmica vincula-se ao conceito de expressividade sinônima, que pressupõe a existência de diferentes recursos para exprimir uma mesma base referencial, variando a carga afetiva e o impacto pragmático do enunciado (Monteiro, 2009). A opção de um enunciador pelo imperativo informal ou por termos estigmatizados em vez das formas prestigiadas pela norma-padrão, por exemplo, exemplifica o acionamento da expressividade sinônima, em que a variante é selecionada precisamente pelo seu rendimento estético.

Consequentemente, a Estilística descritiva reconfigura as noções tradicionais de erro e desvio. Se para a gramática normativa o afastamento do padrão representa uma incorreção, para a análise estilística o desvio constitui o lugar por excelência da expressividade (Monteiro, 2009). O uso do desvio atua como um mecanismo de desautomatização da linguagem (Martins, 2000), renovando a percepção do ouvinte e conferindo densidade ao texto, como bem destaca Monteiro (2009, p. 59):

> [...] para comunicar os conteúdos provenientes da sensibilidade, o falante ou escritor, se conhece a norma, tem duas opções: ou a respeita, dentro dos limites mais ou menos modestos da expressividade, ou deliberadamente decide transgredi-la e ultrapassá-la aproveitando as possibilidades que o sistema põe à sua disposição. A criatividade então se manifesta, com tudo o que dela deriva: o estranhamento, o prazer estético, a multivalência significativa.

Para dar conta da complexidade desses fenômenos, a análise estilística desdobra-se em três dimensões complementares: a fônica, a sintática e a lexical. Grosso modo, a estilística fônica examina o valor expressivo dos sons, do ritmo e da prosódia (Ali, 1971; Monteiro, 2009). No universo da canção popular, por exemplo, aspectos como sotaque, pausas e reduções fonéticas (como apagamento de consoantes finais) funcionam como matéria estética que dialoga diretamente com a melodia, conferindo autenticidade e tom afetivo à voz do eu lírico (Martins, 2000).

Paralelamente, a estilística sintática volta-se para a ordenação dos termos na frase, investigando os efeitos decorrentes de recursos como a elipse, a inversão, as sentenças breves e as marcas de descontinuidade sintática (a exemplo da ausência de marca de concordância padrão) (Martins, 2000; Tatti, 2007). Em um texto cantado, essas estratégias simulam o dinamismo, a urgência e a espontaneidade do fluxo oral, aproximando a enunciação da performance e do desabafo cotidiano (Tatti, 2007). Por sua vez, a estilística lexical investiga a carga afetiva, social e ideológica do acervo vocabular selecionado. A introdução de gírias,

expressões coloquiais ou termos de matiz rural gera contrastes expressivos que delimitam o posicionamento estético e a atmosfera do enunciado (Soares, 2015).

A integração entre a Sociolinguística e a Estilística descritiva oferece, portanto, um instrumental analítico robusto e integrado. Enquanto a primeira fornece as ferramentas para inventariar as variáveis e compreender sua distribuição sócio-histórica na realidade da fala, a segunda possibilita decodificar essas escolhas sob a lógica da intencionalidade artística e do rendimento estético. A articulação entre o fato linguístico e o seu efeito estilístico constitui, assim, o caminho metodológico para abordar a canção *Let me sing, let me sing*, demonstrando como o seu intérprete mobiliza a heterogeneidade da língua enquanto força motriz da sua expressividade musical.

3 "MEU ROQUEZINHO ANTIGO": HETEROGENEIDADE E EXPRESSIVIDADE LINGUÍSTICA NA LETRA DE LET ME SING, LET ME SING, DE RAUL SEIXAS

Em conformidade com o objetivo do trabalho, nesta seção, focalizamos a heterogeneidade linguística presente na canção Let me sing, let me sing, de Raul Seixas, buscando discutir de que modo os fenômenos identificados contribuem para a construção de sua expressividade linguística. Importante salientar que, dada a multiplicidade de fenômenos sociolinguísticos e estilísticos que podem ser explorados em *Let me sing, let me sing*, elencamos duas categorias, delimitamos duas categorias analíticas, que orientam e organizam nossa discussão, a saber: (i) contraste dialetal ou hibridismo cultural e (ii) flexibilização gramatical como recurso rítmico e prosódico.

Com a primeira categoria, defendemos o encontro entre diferentes matrizes linguísticas e culturais dentro da mesma canção. Já com a segunda categoria, discutimos como os chamados desvios da norma-padrão não configuram erros, mas sim escolhas estéticas para que a letra da canção se encaixe no ritmo e na melodia construída.

Isso posto, destacamos que, ao analisar a canção *Let me sing, let me sing*, interpretada por Raul Seixas, nos parece evidente haver uma espécie de 'choque' entre diferentes matrizes linguísticas e culturais, o que nos leva à primeira categoria de análise elencada, isto é, contraste dialetal ou hibridismo cultural. Ocorre que os compositores justapõem o inglês do *rockabilly* norte americano com características do português brasileiro, mais próximo da região Nordeste, isto é, o baião. Com isso, a canção é construída a partir de dois sistemas fonéticos e rítmicos distintos.

Há uma performance fonético-fonológica prestigiada dentro do universo juvenil da época – a imitação da prosódia, do ritmo sincopado e das vogais do inglês americano dos anos 1950, a partir de um *Scat*, como ocorre no verso "*Whop bop b-luma b-lop bep boom*", extraído da canção Tutti-frutti, de Little Richard e que abre o refrão de *Let me sing, let me sing*.

Vemos que Raul Seixas constrói o refrão da canção todo em inglês, mantendo o ritmo clássico desse estilo musical, remetendo aos anos 1950, para, em seguida, mudar para o baião. Temos aqui, portanto, uma espécie de hibridismo cultural.

Sobre esse fenômeno, em especial na América latina, Cardoso (2008, p. 78) explica:

> O hibridismo cultural é um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos, quando esses deslocamentos resultam em contatos permanentes entre grupos distintos. O continente latino-americano é um lugar por excelência para a ocorrência do hibridismo cultural, porque é um espaço de imigração e migração desde eras remotas. Todo sujeito migrante é um sujeito híbrido, porque, quando deixa sua terra, torna-se diferente, pois os outros homens que encontra na terra estrangeira têm outros costumes e outras crenças; ouve outro tipo de música e dança em outro ritmo. O ritmo que trouxe une ao que encontra e inicia o processo de hibridismo cultural.

Entendemos que o efeito expressivo ou estilístico causado ou pretendido é o estranhamento. Ao iniciar o festival com essa explosão fônica em inglês, Raul choca a plateia (que esperava a MPB tradicional ou canções de protesto em formato padrão). O ritmo fônico da onomatopeia do rock (*Whop bop b-luma b-lop bep boom*) parece preparar o ouvinte para a ruptura entre o rock e o baião, o que em nossa compreensão funciona como uma assinatura estética de rebeldia.

Em nossa compreensão, o hibridismo cultural fica evidente também na dimensão lexical da canção. Ocorre que o vocabulário de *Let me sing, let me sing* opera em uma espécie de 'gangorra' entre duas culturas, reportando o léxico estrangeiro e o léxico regional. Assim, verificamos o contraste direto entre os termos em inglês do refrão cantado todo em inglês, (Ex.: "*Let me sing*", "*body and soul*", "*rock*") e o vocabulário, profundamente, enraizado na cultura popular brasileira e nordestina ("cigarra", "formiga", "baião", "lampião"). Sob a ótica da Sociolinguística, salientamos que, no contato entre línguas, o léxico atua como indexador de identidades (Ilari; Basso, 2006). Nessa compreensão, o léxico da canção transita entre duas comunidades linguísticas: a comunidade global/urbana do rock e a comunidade regional/tradicional do Nordeste.

Ademais, o uso da expressão "*rockzinho antigo*" (com o diminutivo afetivo) colado a "*Lampião*" e "*baião*" cria uma justaposição estilística. Não há uma tentativa de anular uma

cultura pela outra; o léxico constrói uma terceira via estética. O efeito expressivo recai justamente na ironia cultural, isto é, provar que o "rei do cangaço" (Lampião) e o "rei do rock" (Elvis Presley) podem coexistir na mesma linha melódica.

Em sua dimensão sintática, constatamos que a estrutura das frases revela uma manipulação de certas regras gramaticais para marcar esse contraste dialetal e reforçar a identidade sociocultural do enunciador. Assim, temos o contraste entre aspectos sintáticos que fogem às regras da gramática normativa, mas que tendem a ocorrer na linguagem espontânea de milhões e milhões de brasileiros em contraste com o refrão cantado em inglês. Esse é caso das seguintes construções sintáticas: "*Num vou cantar como a cigarra canta*"/ "*Não vim aqui tratar dos seus problema*"/ "*O seu Messias inda num chegou*"/ "*Tenho 48 quilo de baião*".

Nesses casos, destacamos os fenômenos de variação linguística marcados pela redução fonética-sintática de "não" para "*num*" e a ausência de concordância nominal em "*48 quilo*", "*seus problema*", a fim de evocar, esteticamente, marcas sintáticas de enunciados que tendem a ser usados em situações corriqueiras, do nosso dia-a-dia. Em contrapartida, as sentenças em inglês seguem a estrutura padrão da língua inglesa ("*Let me sing, let me sing*", imperativo; *Make me shake now!*, sujeito + verbo + objeto).

A partir de um olhar estilístico, o rompimento com regras gramaticais impostas pela tradição normativa do português pode ser visto como um recurso expressivo de aproximação e autenticidade (Martins, 2000). Ao usar a sintaxe não padrão ao lado do inglês, parece haver a pretensão de desmistificar a erudição da MPB da época (que muitas vezes usava uma sintaxe rebuscada e normativa) e também limpa o rock do seu aspecto "colonizado".

Ao pensarmos o contraste dialetal ou o hibridismo cultural em *Let me sing, let me sing*, entendemos que essa postura não gera exclusão, mas sim agregações. Afinal, ao interpretar a canção em tela, Seixas usa o rock tradicional para capturar a atenção, o léxico híbrido para fundir o sertão a Memphis, e a sintaxe popular para fincar os pés na realidade linguística de muitos brasileiros. O hibridismo, portanto, é a estratégia estilística para legitimar o rock em solo nacional: ele mostra que o rock pode falar "*num*", ter sotaque e carregar "*quilos de baião*".

A flexibilização gramatical como recurso rítmico e prosódico é outro aspecto que nos chama atenção na letra de *Let me sing, let me sing*, o que nos leva a segunda categoria analítica elencada para guiar esta investigação. Tal como na categoria anterior, identificamos fenômenos variáveis e estilísticos que se manifestam em diferentes níveis de análise linguística, abrangendo os planos fonético-fonológico, lexical e sintático.

Sobre a dimensão fonético-fonológica, vemos que os compositores 'flexibilizam' a pronúncia padrão de certos vocábulos, para que caibam no tempo 'forte' do compasso do *rockabilly*. Dentre os fenômenos recorrentes, há o uso do vocábulo '*num*', como nos versos: "*Num vou cantar como a cigarra canta*", marcado pela já comentada redução fonético-fonológica.

Pensamos que se Raul utilizasse o advérbio padrão "Não", o ditongo decrescente nasal /ãw/ exigiria uma abertura vocal e um tempo de sustentação que alongaria a nota. Ao flexibilizar para a variante "*Num*" (em que o núcleo é uma vogal alta e fechada /u/), o fechamento dos lábios é imediato. Fonoestilisticamente, isso funciona como uma curta e seca. O "*num*" se encaixa perfeitamente na batida sincopada da bateria. A flexibilização fonológica da fala coloquial é usada como uma luva para a agilidade exigida pelo rock.

Para além da escolha vocabular em si, recursos morfológicos, como a derivação diminutiva, também podem atuar na organização rítmico-prosódica da canção. Em "Só vim curtir meu rockzinho antigo", o emprego do sufixo -zinho ultrapassa os valores semântico-pragmáticos associados ao diminutivo no português brasileiro, como afetividade e informalidade. Nesse contexto, a derivação de rock para rockzinho amplia o material silábico disponível para a realização do segmento no fluxo melódico. Enquanto rock pode apresentar, na pronúncia, uma realização monossilábica ou uma adaptação dissilábica ao padrão fonológico do português brasileiro, a forma derivada rockzinho incorpora necessariamente as duas sílabas do sufixo -zinho. Desse modo, a expansão silábica resultante da derivação contribui para o preenchimento rítmico e melódico do verso, favorecendo o encaixe da expressão "rockzinho antigo" na estrutura prosódica da canção. A escolha do diminutivo, portanto, pode ser compreendida não apenas em sua dimensão semântico-pragmática, mas também como recurso de articulação entre a estrutura morfológica da palavra e a organização musical do enunciado.

Essa preocupação com a eficiência musical não se restringe ao plano fonético, estendendo-se diretamente à arquitetura sintática da canção, na qual a gramática tradicional cede lugar à urgência e às métricas da estrofe. O mesmo verso, "*Tenho 48 quilo de baião*", mostra como a flexibilização sintática atua a serviço do tempo musical. Sob a ótica da Sociolinguística Variacionista, o português falado no Brasil tende a restringir a marcação de plural ao primeiro elemento da frase nominal – no caso, o numeral "48" (Naro; Scherre, 2007). Estilisticamente, contudo, essa opção constrói uma isocronia, ou seja, uma distribuição equitativa de tempo entre as sílabas. A palavra "quilo", por sua condição paroxítona, encaixa-se com precisão na célula rítmica de duas colcheias. A inserção do "s" final alteraria a dinâmica do peso vocal na boca do

intérprete, resultando num sutil atraso no ataque da nota subsequente ("de baião"). A marcação sociolinguística converte-se, portanto, em economia de tempo musical (Tatti, 2007).

Indo da sintaxe à dimensão lexical, destacamos que a seleção do vocabulário e a acomodação das palavras nos versos estabelecem um diálogo direto entre a prosódia do português e a matriz sonora da língua inglesa. A transição das onomatopeias anglófonas "*Whop bop b-luma b-lop bep boom*" para os versos em português ("[...] quilo de baião") revela uma escolha orientada pelo isomorfismo rítmico. O léxico em português é selecionado para herdar a natureza percussiva das sílabas do rock americano. Vocábulos como "baião" e "Lampião" são oxítonos e nasalizados de forte apelo acústico, ecoando a ressonância do "boom" original. Há, assim, uma maleabilidade na seleção vocabular que prioriza palavras da linguagem coloquial dotadas de alta carga acentual, cujos picos tônicos coincidem com as batidas fortes do tempo musical.

Para além da escolha vocabular em si, recursos morfológicos, como a derivação diminutiva, também podem atuar como mecanismos de ajuste métrico e rítmico. Em "Só vim curtir meu rockzinho antigo", o emprego do sufixo -zinho ultrapassa os valores semântico-pragmáticos de afetividade e informalidade frequentemente associados ao diminutivo no português brasileiro. Do ponto de vista métrico e fonético, a forma rock, de origem estrangeira, pode apresentar realização monossilábica ou dissilábica, a depender da pronúncia adotada. Ao receber o sufixo -zinho, a base é expandida silabicamente, com o acréscimo de duas sílabas, o que amplia o material sonoro disponível para a realização melódica do verso. Nesse contexto, as sílabas acrescentadas pelo diminutivo contribuem para o preenchimento do segmento melódico que antecede a palavra antigo, favorecendo o encaixe entre a estrutura morfológica da palavra e a organização rítmico-prosódica da canção.

Diante do encadeamento dessas diferentes dimensões, na canção *Let me sing, let me sing*, os desvios às normas da gramática tradicional não decorrem de desconhecimento, mas sim de uma refinada necessidade estética. Na canção, há a instrumentalização da heterogeneidade linguística e a plasticidade do falar coloquial como soluções para problemas de partitura: a redução fonética limpa a dicção, a omissão de concordância preserva o tempo do ataque, a parataxe imprime velocidade e os ajustes lexicais viabilizam o encaixe métrico. A flexibilização gramatical revela-se, em suma, como o mecanismo central que permite ao português alcançar o mesmo balanço, a mesma urgência e a mesma densidade expressiva do rock.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação empreendida neste estudo buscou demonstrar que a heterogeneidade linguística na canção *Let me sing, let me sing* de Raul Seixas e Nadine Winer ultrapassa a mera reprodução do falar cotidiano, constituindo-se em um recurso estilístico e expressivo articulado. Ao integrar as ferramentas teóricas da Sociolinguística às premissas da Estilística descritiva, evidenciamos que os aparentes "desvios" da norma-padrão e os trânsitos entre línguas e variedades funcionam como soluções estético-musicais devidamente integradas à performance do artista.

Em relação à primeira categoria analisada – o contraste dialetal e o hibridismo cultural –, os achados revelaram que a justaposição entre o inglês do *rockabilly* norte-americano e o português de matriz regional não opera por submissão ou exclusão, mas por fricção criativa. Ao tensionar as fronteiras da MPB no contexto efervescente dos festivais do início da década de 1970, a canção utiliza o léxico e a sintaxe coloquial para desmistificar a erudição da canção tradicional e, ao mesmo tempo, descolonizar o rock. A convivência entre "Lampião" e o "rockzinho antigo" mostra que a linguagem pode atuar como um indexador de identidades híbridas, abrindo uma terceira via estética que legitima o gênero rock em solo brasileiro.

No que tange à flexibilização gramatical como recurso rítmico e prosódico, a análise mostrou que as variações fonético-fonológicas, morfossintáticas e lexicais respondem diretamente às exigências da mecânica musical. Fenômenos como a redução fonética de "não" para "num", a ausência de marcação formal de concordância nominal (como em 48 quilo) e o ajuste morfológico em rockzinho, por exemplo, demonstraram ser escolhas estilísticas/expressivas para desobstruir a linha de canto, evitar ruídos na articulação rápida e garantir o encaixe métrico na batida sincopada. Desfaz-se, assim, a ideia de que a variação linguística na canção decorre de desconhecimento normativo; trata-se de uma apurada instrumentação do falar espontâneo em favor da fluidez, da velocidade e do balanço do rock.

Do ponto de vista teórico-metodológico, este trabalho reafirma a produtividade do diálogo entre a Sociolinguística e a Estilística descritiva. Enquanto a primeira oferece as categorias para descrever e contextualizar a variação, a segunda fornece o arcabouço para interpretar o seu valor expressivo na arte poético-musical, resgatando a organicidade da palavra cantada.

As reflexões aqui desenvolvidas não pretendem esgotar a riqueza da obra de Raul Seixas. Almejamos que este estudo sirva de estímulo para investigações futuras que debrucem o olhar

sobre outras composições do artista ou sobre diferentes gêneros da música popular brasileira contemporânea, nos quais a heterogeneidade linguística continue a atuar como força motriz de resistência, identidade e renovação estética.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. *Muito além da gramática*: por um ensino de línguas sem pedras no caminho. São Paulo: Parábola Editora, 2007.

BALLY, C. *Traté de stystique français.* 3. ed. Paris-Genebra: Librarie KlincksieckLibrairie Geog e Cie, 1951.

CALLOU, Dinah; SERRA, Carolina; CUNHA Cláudia. Mudança em curso no português brasileiro: o apagamento do R no dialeto nordestino. *Revista da ABRALIN, [S. l.]*, v. 14, n. 1, 2015.

CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América latina. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 27, p.79-90, 2008.

CHOMSKY, Noam. *Estruturas sintáticas*. 2. ed. Trad.: Grabiel de Ávila Othero e Sérgio Moura Menuzzi. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

DUARTE, Paulo Mosânio Teixeira. Estilística ou estilísticas? *Revista Philologus,* Rio de Janeiro, ano 12, n. 34, p. 40-56, 2006.

FARACO, Carlos Alberto; ZILLES, Ana Maria. *Para conhecer norma linguística*. São Paulo: Contexto Editora, 2017.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. (orgs.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. *O português da gente*: a língua que estudamos a língua que falamos. São Paulo: Contexto, 2006.

LABOV, William. *Padrões Sociolinguísticos*. Tradução: Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre e Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Editora Parábola, 2008.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*: a expressividade da língua portuguesa. 3. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística:* manual de análise e criação do estilo literário. São Paulo: Vozes, 2009.

NERY, Emília Saraiva. *Devires na música popular brasileira*: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970. 178 f. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação e História, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 34. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

SCHERRE, Maria Marta Pereira. *Doa-se lindos filhotes de poodle:* variação linguística, mídia e preconceito. São Paulo: Editora Parábola, 2005.

SILVA, Rosa Virgínia Mattos e. *"O português são dois":* novas fronteiras, velhos problemas. 2. ed. São Paulo: Editora Parábola, 2004.

SOARES, Márcia Aparecida. *As canções de Francisco Braga:* análise estilística e interpretação. 2015. 118f. Dissertação (Mestrado em artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SOUSA, Victor Agostinho de; SOUZA, Karla Isabel. Raul Seixas: um fenômeno cultural e antropológico para a educação. *Revista de Educação de Faculdade SESi – SP*, São Paulo-SP, v. 2, p. 1-20, 2025.

SOUZA, Lucas; LOBO, Janaina. "Cafonices" do rock nacional: Raul Seixas e a cultura "brega" na década de 1970. *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, [*S. l.*], v. 20, n. 1, 81-104, 2023.

TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1985

TATIT, Luiz. *O cancioneiro*: composição e análise. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

WEINREICH, Uriel; LABOV, William; HERZOG, Marvin. *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística*. Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Editora Parábola, 2006.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira: indústria, cultura e identidade. *EccoS Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-112, 2001.