

# ELEMENTOS NÃO TÃO INVISÍVEIS NA NOVA MPB

## UMA ANÁLISE DE ASPECTOS SINTÁTICOS EM CANÇÕES DE TIM BERNARDES

**Vanderlei Andrade de Paula**  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p><b>Vanderlei Andrade de Paula</b> é doutorando e mestre pelo Programa Interdisciplinar de Pós-graduação em Linguística Aplicada (PIPGLA), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), especialista em língua portuguesa pelo Liceu Literário Português/UERJ (<i>lato sensu</i>) e licenciado em Letras: Português-Espanhol, também pela UFRJ. É integrante do grupo de pesquisa Interações em Contexto Institucional (ICI-CNPq), no qual estuda fenômenos de fala-em-interação na mediação judicial, além de ser membro associado à Rede de Estudos Empíricos em Direito (REED) e à Associação de Linguística Aplicada do Brasil (ALAB). Desenvolve pesquisas em parceria com o Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro (TJRJ), no âmbito dos Centros Judiciários de Solução de Conflitos e Cidadania (CEJUSC). Foi cofundador, redator e revisor do Portal de entretenimento Não Me Condene (2015-2017). Tem experiência como professor de língua portuguesa na educação básica, e também no ensino de Espanhol como Língua Estrangeira, tendo sido monitor de Língua Espanhola do projeto de extensão Curso de Línguas Aberto à Comunidade (CLAC), oferecido pela Faculdade de Letras da UFRJ (2019-2017). E-mail: v.andrade@letras.ufrj.br</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>Neste trabalho, fazemos um recorte da Nova MPB e tomamos como objeto de estudo canções de três álbuns do cantor e compositor Tim Bernardes, divididos entre carreira solo e banda O terno, da qual é vocalista. Assim, valendo-se do aporte teórico-metodológico da Análise Estilística, objetiva-se investigar quais aspectos sintáticos constituem o estilo do autor, e como esses elementos contribuem na construção de sentidos. Para isso, propomos duas perguntas de pesquisa a saber: i) que elementos sintáticos são mais recorrentes nas letras de canções do cantor e compositor Tim Bernardes? e; ii) de que forma esses elementos se articulam para a construção de sentido?. Dentre os resultados preliminares encontrados, predominantemente, vimos que as características mais recorrentes de Tim Bernardes são as construções assindéticas, com muitos sintagmas nominais justapostos, embora haja também outros tipos de construções, como coordenações sindéticas e orações subordinadas adjetivas. Esses elementos se articulam para projetar os sentimentos e angústias do eu-lírico.</p>	<p>In this work, we started from Nova MPB and take as object of study songs from three albums by singer and composer Tim Bernardes, divided between his solo career and the band O Terno, of which he is the lead singer. Thus, using the theoretical-methodological contribution of Stylistic Analysis, the aim is to investigate which syntactic aspects constitute the author's style, and how these elements contribute to the construction of meanings. To this end, we propose two research questions: i) which syntactic elements are most recurrent in the lyrics of songs by singer and composer Tim Bernardes? and; ii) how do these elements come together to construct meaning? Among the preliminary results found, predominantly, we saw that the most recurrent characteristics of Tim Bernardes are asyndetic constructions, with many juxtaposed noun phrases, although there are also other types of constructions, such as syndetic coordinations and adjectival subordinate clauses. These elements are articulated to project the feelings and anxieties of the lyrical subject.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Análise estilística; Língua Portuguesa; Música; MPB; Tim Bernardes.	Stylistic analysis; Portuguese language; Music; MPB; Tim Bernardes.

## INTRODUÇÃO

O surgimento de uma Nova MPB é reconhecido com entusiasmo principalmente pela mídia, sobretudo a partir dos anos 90 e início dos 2000. Sob esse rótulo, estão artistas como Marisa Montes, Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown, Maria Rita, Jorge Vercilo, Ana Carolina, Seu Jorge, Wander Lee, entre outros (SALDANHA, 2008). Entretanto, mesmo o uso do rótulo já nesse momento inicial pareceu problemático e tornou-se um campo para debates, já que houve a contestação da legitimidade do então novo movimento, por não enxergarem nele nenhum aspecto novo que pudesse justificar uma separação desses para os outros “MPBistas” (SALDANHA, 2008).

Em seu trabalho sobre a MPB e a Nova MPB, Saldanha (2008) fundamenta-se em definições atribuídas por grandes veículos de comunicação da época, como a revista *Veja*, e assume que a Nova MPB seria aquela que surge no final dos 90 e início do século XXI, e que, esteticamente, a grande inovação seria vista na incorporação que se faz da música eletrônica e de ritmos pop contemporâneos aos gêneros tradicionais, apesar de não considerá-la propriamente novidade, pois a Tropicália já havia feito algo parecido.

Contrapondo-se ao que foi proposto por Saldanha (2008), há autores que defendem uma concepção diferente para a dita Nova MPB. Gonçalves (2014), por exemplo, argumenta que a Nova MPB surge em meados dos anos 2000, frente a um cenário novo na indústria da música, em que os artistas, submetidos às novas lógicas do mercado, passaram a encontrar novas formas de produzir, comercializar e fazer circular suas produções. Para a autora (2014), é possível conceber a Nova MPB como um produto cultural da tecnologia e das redes sociais. Diferentemente dos artistas outrora identificados como da Nova MPB segundo a revista *Veja*, nos anos 90, Gonçalves (2014) coloca sob esse rótulo artistas como Mallu Magalhães e Cícero. Da mesma época de surgimento e também posteriores, teríamos ainda AnaVitória, Tiago Iorc, Grupo Melim, Terno Rei, Vanguard, Marcelo Jeneci, Tim Bernardes, entre outros.

Desse modo, se fosse para considerarmos tanto aquela concepção apresentada por Saldanha (2008) quanto essa defendida por Gonçalves (2014), poderíamos pensar em duas ondas de uma Nova MPB: uma identificada pela mídia nos anos 90 e outra que ainda está se formando desde o início dos anos 2000. Para este trabalho, parece-nos mais interessante a concepção defendida por Gonçalves (2014), posto que o artista sob nossa análise, Tim Bernardes, insere-se nessa segunda geração, além de compartilhar traços mais identificáveis dessa nova aparência estética do gênero, como será visto neste artigo.

A escolha por trabalhar com a produção artística de Tim Bernardes se deu,

primeiramente, pelo fato de o artista ser considerado como uma ‘aposta da música popular brasileira’<sup>1</sup>, além de possuir a maior parte de seu trabalho autoral como compositor e produtor de suas próprias músicas, tanto como vocalista da banda O Terno, como em sua carreira solo. Soma-se o fato de Bernardes ter recebido a ‘benção’ de outros nomes relevantes da MPB, como Gal Costa, por exemplo. E, finalmente, mesmo após uma década de carreira, ainda não são tantas as pesquisas que tentaram estudar o trabalho do artista, de modo que esta possa contribuir para fomentar essa discussão.

Com vistas a debruçar-se sobre alguns dos principais trabalhos da carreira de Tim Bernardes e com o objetivo geral de alimentar as discussões ainda recentes sobre a Nova MPB, temos as seguintes perguntas de pesquisa: i) que elementos sintáticos são mais recorrentes nas letras de canções do cantor e compositor Tim Bernardes? e; ii) de que forma esses elementos se articulam para a construção de sentido? Assim, como no título deste trabalho, em uma referência ao último álbum de Bernardes, *Mil Coisas Invisíveis*, o objetivo específico consiste em traçar quais características visíveis apontam o estilo de Tim Bernardes no tocante às construções sintáticas.

A análise de canções pode se dar sob diferentes perspectivas teórico-metodológicas e analíticas. Há, por exemplo, pesquisas em Sociologia, em Análise do Discurso, em Música propriamente, análise tripartida. Nesta pesquisa, trabalharemos com a análise estilística, por entender que a “estilística é a disciplina que estuda a expressividade duma língua e a sua capacidade de emocionar mediante o estilo” (GUIRALD, 1970, p. 11). Ainda que seja possível valer-nos de análises considerando também a música e a performance do artista, é por meio da análise do estilo que vamos traçar características linguísticas comuns na obra de Tim Bernardes. Desse modo, esta pesquisa considera como objetos de análise fenômenos linguísticos no âmbito da sintaxe, que, na letra de canção, constitui o estilo do artista. Além disso, nas discussões finais, propomos apresentar os dados consolidados a partir da análise feita, lançando mão de um metodologia quali-quantitativa, por considerar que “os tratamentos quantitativos e qualitativos dos resultados podem ser complementares, enriquecendo a análise e as discussões finais” (SCHNEIDER et al, 2017, p. 570).

Este trabalho se divide da seguinte forma: no primeiro momento, tratamos do surgimento da Nova MPB, destacando as principais discussões sobre o assunto, além de tentar traçar características desse movimento. Depois, percorremos sobre quem é Tim Bernardes na Nova MPB e algumas de suas principais características musicais. Em seguida, apresentamos a metodologia da pesquisa, para, então, analisar as letras de canções e tentar esboçar algumas considerações sobre o material analisado.

---

<sup>1</sup> Tim Bernardes: tudo sobre a aposta da música brasileira. Deezer blog. Disponível em: <https://www.deezer-blog.com/categoria/music-news> Acesso em Fev.2024.

## 1 DA MPB À NOVA MPB

A sigla MPB passou a ser empregada em meados dos anos 60. Tivemos o início da década marcado pela emergência e ascensão da Bossa Nova, que embora seja um gênero musical surgido no final dos anos 50, na zona sul carioca, e que tinha como raízes o samba-canção e o jazz norte-americano, somente teve suas composições mais emblemáticas na década de 60, como é o caso de *Garota de Ipanema* e *Samba do Avião*, ambas de 1963.

Apesar da inexatidão em relação à data do primeiro uso da sigla, o consenso entre os pesquisadores é de que a popularização se deu em 1965. O jornalista Sérgio Cabral, no entanto, tenta cravar com mais precisão que o primeiro produto que se pode colocar sob esse rótulo é o disco *Nara*, o primeiro de Nara Leão, lançado ainda 1964, que unia artistas da Bossa Nova (Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Carlos Lyra), com sambistas tradicionais (Cartola, Zé Kéti), cujos arranjos eram sofisticados, aliados ao registro vocal de Nara, que desejava livrar-se do título de Musa da Bossa Nova (CABRAL, 2003 *apud* SALDANHA, 2008).

A concepção de uma Nova MPB surge principalmente por meio do que críticos e jornalistas da grande mídia estariam considerando como novidade. Entretanto, considerando-se a Tropicália em relação à Bossa Nova, já se poderia afirmar que a Música Popular Brasileira já flertava com o pós-moderno, isto é, com o novo, desde o final dos anos 60. Esteticamente, a novidade estaria na incorporação da música eletrônica, a partir do final dos anos 90.

O argumento de que surgia uma Nova MPB se dava principalmente pela descoberta de novos artistas no paradigma da música brasileira, os quais eram reconhecidos e apontados como novidade pelos meios de comunicação. Em 2007, a Revista *Veja* identificou não só que havia novos artistas na cena musical, mas que, principalmente, havia um predomínio de mulheres, com mais de uma centena de discos lançados no Brasil em 2006.

Em trabalhos mais recentes em relação ao de Saldanha (2008), a discussão acerca da Nova MPB ganha amplitude e passa a considerar outras perspectivas para defini-la. Almeida e Janotti (2014), por exemplo, dedicam-se a investigar se se trata de um movimento de renovação da MPB ou de um novo gênero musical independente. Os autores objetivam traçar a emergência da Nova MPB a partir de críticas musicais, entrevistas e reportagens com seus representantes, analisando suas características conectadas às transformações mercadológicas e sociais da indústria da música no cenário brasileiro.

Segundo os autores, em 2012, jornalistas passaram a utilizar o rótulo “Nova MPB” como forma de referenciar os trabalhos desses novos artistas, com vistas a

construir um público ouvinte, já que poderia haver uma menor aceitação se usassem conceitos como o de “geração”. Nesse cenário, a Nova MPB passa a configurar-se inclusive como uma categoria em lojas de CDs e DVDs, assim como constituía uma das *tags* do site *Last.FM* para categorizar músicos brasileiros, evidenciando a emergência do novo gênero musical (ALMEIDA & JANOTTI, 2014).

Gonçalves (2014) argumenta que a Nova MPB é um produto cultural da tecnologia e das redes sociais. Ocorre, no entanto, que suas referências de artistas da Nova MPB não coincidem com aquelas anteriormente apresentadas por Saldanha (2008), surgidas na década de 90, mas uma geração de novos artistas que cresceram e ganharam público quase exclusivamente por causa das redes sociais. Como exemplo, ela cita o caso de Mallu Magalhães, que disponibilizou quatro músicas na rede social *MySpace*, em 2005, e viu ali sua carreira despontar de um modo tão grandioso que, inevitavelmente, atraiu a atenção de grandes gravadoras, cujos convites foram recusados pela cantora. Após lançar seu primeiro disco de forma independente, viu uma de suas canções no comercial da empresa de telefonia Vivo.

De todo modo, como já foi discutido em Almeida e Janotti (2014), observa-se que quem aponta e atribui o rótulo de Nova MPB a novos artistas é principalmente a mídia, através da opinião de jornalistas e críticos especialistas no assunto. Pela mídia, a Nova MPB ganha tanta força em seu modo de produção e consumo, assim como a liberdade estética de inovar e ao mesmo tempo referenciar a tradição, que já se defende a ideia de que os “novatos” colocam em xeque um suposto saudosismo em relação à velha MPB, principalmente se considerarmos que essa juventude tem recebido apoio moral de artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque (Gonçalves, 2014).

Para este trabalho, fazemos coro com as discussões apresentadas por Gonçalves (2014), assim como aquelas vistas em Almeida & Janotti (2014), que entendem que a Nova MPB é produto cultural dessa geração e desses novos meios de produção e consumo de músicas. Apesar disso, também concordamos com Saldanha (2008) quando ele afirma que mesmo a Nova MPB segue mostrando-se complexa de se definir, tal qual foi a “velha” MPB, já que é algo caleidoscópico, com diferentes possibilidades de analisá-la e entendê-la.

Não é do escopo desta pesquisa a tentativa de aportar mais uma definição para a Nova MPB, até por considerar que isso exigiria um aprofundamento maior do que nos permite a limitação deste artigo. Na verdade, tratou-se de verificar apenas alguns dos principais fatos envolvendo o surgimento da Nova MPB, a partir de um resumido percurso histórico para se chegar ao que temos. Reconhecemos que essa é uma discussão bem mais complexa e profunda, que demandaria páginas e páginas para abordá-la.

O que nos seria possível comentar, de antemão, é que no âmbito do conteúdo das composições, temos, de um lado, uma gama de trabalhos considerados “solares”, “*take it easy*”, isto é, com letras que tentam emanar vibrações positivas, *carpe diem*, etc., como se vê, por exemplo, em canções do Grupo Melim, Grupo Lagum, AnaVitória, Bryan Behr, Tiago Iorc, e do outro lado, artistas mais introspectivos, que enfatizam sentimentos, dores da pós-modernidade, causadas pelas crises existenciais e de ansiedade diante de um mundo mutante e acelerado, como é o caso de algumas das composições de Tim Bernardes.

## 2 A BALADA DE TIM BERNARDES NA NOVA MPB

Este capítulo, cuja parte do título é uma referência explícita a uma canção homônima – e mesmo metalinguística – de Tim Bernardes, objetiva fornecer um panorama do que há dentro dessa “balada” do artista, entendida aqui, especificamente, como os aspectos da carreira e da vida de Bernardes, os quais, de certa forma, transparecem em seu trabalho (aspectos esses que vão mais além do bucolismo e do existencialismo presentes na referida canção, como se verá mais adiante).

O início da trajetória de Martim “Tim” Bernardes é semelhante ao de muitos outros artistas no meio musical. Um grupo de amigos, alguns instrumentos e um sonho, o que culminou no surgimento da banda O terno. Soma-se ainda a primeira influência musical dentro de casa, de Maurício Pereira, pai de Tim e ex-integrante do grupo Os Mulheres Negras. São da autoria de Pereira cinco faixas que integram o primeiro álbum da O terno, intitulado *66*. A partir daí, o trabalho de Bernardes é profundamente autoral em grande parte, tanto nas composições quanto na identidade que tenta imprimir nelas, que ora o insere ora o afasta do que se tem de mais proeminente nas características da Nova MPB.

De lá para cá, O terno se tornou uma das principais referências da música independente brasileira, com uma discografia que passeia entre o rock – com claras influências do *indie rock* estadunidense – e o tropicalismo (Cupertino & Vianna, 2021). Em ordem cronológica, temos os álbuns *66* (2012), *O Terno* (2014), *Melhor do que parece* (2016) e *<atrás/além>* (2019). Ainda que Tim Bernardes possa ser visto hoje como um “faz tudo” (cantor, instrumentista, compositor, produtor), O terno foi fundamental para sua formação como profissional do *business* da indústria musical e formação artística como músico propriamente.

Já em carreira solo, com o nome artístico Tim Bernardes, temos o lançamento de *Recomeçar* (2017) e o mais recente trabalho, *Mil coisas invisíveis* (2022). *Recomeçar* marca uma espécie de ruptura, tanto na carreira de Bernardes quanto na estética em relação ao trabalho que vinha sendo feito com a banda O terno. Segundo o cantor, o álbum teve o

lançamento convergindo com mudanças mais pessoais em sua vida, como o término de um relacionamento, uma turnê internacional, além do fato de ter ido morar sozinho. Trata-se de um álbum quase confessional, introspectivo, intimista, além de marcar um retorno aos anos 60 e 70, a partir de influência estética aportada às canções. A esse respeito, declara o artista, em entrevista concedida ao jornalista Felipe Blumen, do portal GQ Vozes, da Globo:

Quando eu comecei a fazer música, sentia as coisas um pouco abstratas demais e tinha vontade de apresentar algo mais concreto. (...) Mesmo falando sobre temas abstratos, queria que fosse de forma clara. Pode ser um término de namoro, uma música engraçada... Não me interessam muito coisas metafóricas ou poéticas demais, queria coisas coloquiais, que falassem como as pessoas falam. (...) Foi um momento de dar uma respirada, de pensar no que eu estava fazendo. (...) Agora estou de novo criança e aprendendo, procurando" (BERNARDES, 2019 *apud* BLUMEN, 2019).

Assim, em *Recomeçar* temos um trabalho mais *soft rock*, cujas composições ora versam sobre algo mais íntimo do eu-lírico ora versam sobre questões contemporâneas de uma juventude paulistana de classe média, o que é feito de forma até debochada e bem humorada:

Era um momento em que o indie estava muito blasé e não se levar a sério quebrava um pouco isso. (...) É meio ridículo quando você não se leva muito a sério, sabe? Eu tenho uma certa irreverência, um não respeitar tanto as coisas com que me identifico. É algo que a banda do meu pai tinha, a Rita Lee tem, Os Mutantes tinham. Um humor mesmo. Não precisa ser uma banda de piada, mas tem que ter um jogo de cintura, um jeito de lidar com a coisa sem ter medo de escrachar, nem de falar sério (BERNARDES, 2019 *apud* BLUMEN, 2019).

No primeiro álbum solo, Tim deu um mergulho em si e externou questões até então muito íntimas. *Recomeçar* parece ser um grande movimento de ida e volta, que se reflete inclusive nas escolhas linguísticas que o cantor faz, como veremos em análise. Isso porque embora tenha sido lançado em 2017, o álbum tem algumas canções que foram escritas ao longo da última década e estavam “engavetadas”.

Em um contexto de emergência de novos artistas dessa Nova MPB, em que, em uma primeira olhada, muitos compartilham traços comuns no âmbito do conteúdo de suas composições, parece-nos que, em alguns momentos, Bernardes até tem alguns desses traços, mas, em outros, é um artista introspectivo, intimista, que fala de dores internas. Parece-nos que, no âmbito da expressão, o artista se utiliza de uma linguagem metafórica como recurso, além de trabalhar com a aproximação de contrários, na

escolha lexical, utilizando-se, assim, de uma linguagem bastante antitética. E, por fim, na estrutura, nossa hipótese é a de que o artista utiliza, com frequência, construções paratáticas, em que variedades de sintagmas nominais são justapostos, e até mesmo frases sem núcleos verbais são recorrentes, o que será visto mais adiante, na análise.

### 3 METODOLOGIA

Este capítulo está dividido em duas seções: a primeira é referente ao trabalho com gênero letra de canções, em que são abordadas algumas das principais correntes metodológicas relacionadas a esse objeto; a segunda refere-se ao aporte teórico-metodológico da Análise Estilística propriamente.

#### 3.1 O TRABALHO ANALÍTICO COM O GÊNERO LETRA DE CANÇÃO

A tentativa de se analisar textos que pertencem ao gênero textual letra de canção pode, por vezes, levar-nos a tratar esses materiais como se fossem poemas exclusivamente. A esse respeito, Conforte (2010) comenta acerca do cantor Chico Buarque, cujas composições lhe permitem ser considerado um dos melhores compositores da MPB, de tal modo que se dissemina o senso comum de que suas letras são equiparáveis à categoria de poemas. Essa é uma percepção que, comumente, se fundamenta em um critério que considera a qualidade das letras de Chico, portanto, baseada em juízo de valor.

Conforte & Dolz (2023) defendem a posição de que poemas e letras de canção são distintos em função de uma série de especificidades entre esses gêneros, como, por exemplo, suporte, condições de produção, atividade humana associada e, principalmente, pelo fato de a letra de canção constituir-se a partir de um complexo semiótico que conjuga uma variedade de fatores intrínsecos ao processo de criação, em que temos os planos lírico, harmônico, melódico e rítmico em uma sinergia que contribui para a construção de sentidos relacionados à canção.

Ao fim e ao cabo, retomamos Conforte (2010) e concordamos com o autor quando ele afirma que as canções de Chico Buarque ou de qualquer outro grande compositor podem ser analisadas sob uma variedade de prismas e se utilizando de várias ferramentas teórico-metodológicas.

No trabalho de Linhares et al (2018), por exemplo, utiliza-se a análise das marcas linguísticas e discursivas, a partir da ferramenta metodológica da Análise do Discurso de linha francesa, para evidenciar o discurso subjacente do “poema-canção” *Pagu*, de Rita Lee e Zélia Duncan. Sua análise faz uma leitura construída da letra e mostra que há diferentes visões de mundo que podem ser veiculadas pelo gênero discursivo canção, e,

como consequência de uma leitura não reflexiva e descontextualizada, o texto pode não lograr êxito em seu propósito comunicativo de informar a perspectiva ideológica pretendida pelo autor (LINHARES et al., 2018).

Já Cupertino e Vianna (2021) ancoram-se em autores como Ballestrin, Arendt, Rodrigues, Rangel como norteadores de discussões sobre cenários pós-democráticos para analisar índices de esvaziamento e melancolia dos sujeitos, por um lado, e índices de politização desses sujeitos, por outro lado, a partir das letras de canções da banda O terno em dois momentos distintos de sua carreira, estabelecendo uma correlação temporal com dois grandes momentos importantes na política brasileira.

Vieira e Vieira (2019, p. 26) partem da definição de 'letras' entendendo-as como "formas textuais elaboradas com a intenção de se transmitir uma mensagem que costuma vir carregada com cunho moral, sentimental, social e/ou político" e também da concepção de 'canção' como uma "prática humana complexa, com texto, música e performance integradas e sucedidas simultaneamente" (*ibidem*, p. 27), para, assim, propor uma análise da canção "Além do Horizonte", de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Diante da breve discussão exposta aqui, acreditamos que cada uma das formas de se trabalhar com canções pode ter proveito, uma vez que sua 'lente de aumento' centraliza particularidades diferentes que a constituem. Desse modo, entendemos, a princípio, que não haveria problema em tratar uma letra de canção como um poema, tal como já foi feito com a 'obra poética' de Chico Buarque no minucioso estudo de Silva (1980), desde que delimitados previamente os parâmetros e objetivos da análise.

### 3.2 A ANÁLISE ESTILÍSTICA

Considerando-se tanto as limitações deste trabalho quanto a área em que se insere, dos estudos em Língua Portuguesa, busca-se, aqui, estudar os elementos linguísticos pervasivos e que caracterizam o artista da Nova MPB Tim Bernardes. Para esse empreendimento, tomamos a Análise Estilística como aporte teórico-metodológico por acreditar que essa ferramenta contempla, com mais acurácia, os objetivos desta pesquisa.

Partindo-se da premissa de que "à estilística interessam as formas de exteriorização do pensamento, ou seja, de que maneiras perante o material linguístico disponível o usuário é capaz de criar, recriar, operando de maneira consciente para a constituição do enunciado em função de seus destinatários" (CAMPOS, 2011, p. 1225), a autora defende que o conceito de estilo está presente em muitos ambientes, como na arquitetura, na literatura, na mídia, na música, etc. Ainda, é possível atribuir-lhe uma

variedade de propriedades, tais como, estilo formal, informal, clássico, moderno, objetivo, redundante, etc. Desse modo, Campos (2011) argumenta que podemos utilizar, como exemplos, três definições para estilo:

- a) conjunto de traços característicos da personalidade de um escritor (estilo como idiosincrasia);
- b) tudo aquilo que contribui para tornar reconhecível o que alguém escreve (estilo como técnica de exposição);
- c) realização plena de uma significação universal em uma expressão pessoal e particular (estilo como realização literária) (Campos, 2011, p. 1225).

De modo semelhante, entende-se que “a essência do estilo é, portanto, um conjunto de processos que fazem das nossas representações um meio de exteriorização psíquica ou um apelo por meio da linguagem” (JADEL, 2013, p. 3), de modo que a base da estilística “é o balanço dos processos expressivos, em geral, de uma língua, independentemente dos indivíduos que dela se servem” (CÂMARA JR, 2004, p. 24). Dito de outra forma, o estilo seria “o máximo de efeito expressivo que se consegue obter dentro das possibilidades da língua” (ELIA, 1978, p. 76).

Pensando-se na Estilística como ferramenta indispensável aos estudos do português a partir de seu vínculo com distintos níveis da língua, tais como o léxico, a sintaxe, a morfologia, a semântica etc. (HENRIQUES, 2010), podemos falar em estilística fônica, estilística sintática, estilística lexical e em estilística da enunciação (JADEL, 2013). Para este trabalho, interessa-nos a definição relacionada à estilística sintática:

Na estilística sintática (ou da frase) tem-se o estudo da sintaxe (combinação) das palavras, de modo que seu foco é nos tipos de frases que são possíveis, bem como seus desvios, considerando-se normas sintáticas, em que as escolhas evidenciam traços de expressividade e originalidade (CAMPOS, 2011). De modo consonante, Jadel (2013, p. 7) conclui que “não se pode ignorar, portanto, que a decisão sobre o modo de construir uma frase pode revelar um valor expressivo para o que se pretende comunicar”, posto que essas combinações sejam “potencialmente expressivas” e, portanto, interessam à estilística sintática.

#### 4 ANÁLISE DE DADOS

Para o empreendimento da análise, tomamos como o objeto composições oriundas dos álbuns *Melhor do que parece* (2016), da banda O Terno, *Recomeçar* (2017) e *Mil coisas invisíveis* (2022), lançados na carreira solo do cantor. Tal seleção justifica-se, primeiramente, pela limitação deste trabalho no seu escopo e na limitação de páginas do próprio artigo, de modo que uma proposta de análise que considerasse todas as músicas de toda a discografia de Bernardes, incluindo-se os outros álbuns da O Terno,

fugiria desses limites.

Além disso, consideramos que trabalhar com esses álbuns já é suficiente para se traçar características estilísticas do compositor em questão. Já a escolha desses materiais se deu especificamente por dois motivos: a) eles marcam uma ruptura estética e de conteúdo e, mesmo, uma transição entre O terno e carreira solo, precisamente entre *Melhor do que parece* e *Recomeçar*; b) especificamente com relação a *Mil coisas invisíveis*, a escolha se deu por levar em conta não só o fato de esse ser o trabalho mais recente do artista, mas também pelo fato de, em uma primeira escuta, considerarmos que neste o trabalho expressivo e criativo de Bernardes soava mais maduro, mais engenhoso, logo mais interessante para se analisar. Passemos, então, à análise de alguns dos elementos sintáticos presentes nas canções do artista.

#### 4.1 O ESTILO SINTÁTICO DE TIM BERNARDES

Quando observamos os processos de construção de frases nas canções de Tim Bernardes, percebemos alguns padrões que ora apontam para estruturas simples em conformidade com a tradição gramatical, ora apontam para construções ‘inovadoras’, que subvertem o que se concebe como prototípico, mas que, de certa forma, servem para atender à demanda criativa do artista e se articular com a sonoridade da melodia. A típica construção oracional Sujeito + Verbo + Objeto, padrão no Português Brasileiro, é um desses casos em que o artista mostra-se inventivo.

Uma marca bastante recorrente a esse respeito é o uso de mais de um sintagma nominal (SN) ocupando a posição de objeto, como ocorre, por exemplo, na primeira estrofe da canção *Quis mudar*, presente no álbum *Recomeçar*:

*Eu quis mudar  
E isso implicava em **deixar para trás**  
**Meu chão, meu conforto, o certo, a paz**  
Eu fui à procura de mais*

Um apontamento interessante a se fazer é que *Recomeçar*, como já foi comentado, marca uma ruptura estética em relação ao trabalho com a banda O Terno, mas também coincide com mudanças na vida do artista. Desse modo, cabe observar, nesses versos, que esse caráter altamente descritivo, com o uso de mais de um SN não é desmotivado, muito menos a forma como eles se articulam no interior da frase. Semanticamente, teríamos uma passagem de algo mais concreto [meu chão], [meu conforto], para conceitos mais abstratos ou intangíveis, [o certo], [a paz].

Ainda considerando-se apenas esse verso, e lançando mão do conceito de

*paralelismo* como um “processo estilístico, sobretudo poemático, que consiste em dar a [sic] frases sucessivas estrutura idêntica ou semelhante” (LUFT, 1971, p. 146), pode-se observar uma gradação que ocorre por meio de uma quebra de paralelismo na construção dos SNs. Os dois primeiros têm como determinantes pronomes possessivos; os dois últimos, apenas artigos definidos.

Novamente, essa escolha faz parecer que aquilo de que o eu-lírico tem posse (meu chão, meu conforto) é mais concreto. Assim, além do elemento propriamente linguístico, *Quis mudar* tem como características a incerteza, a redescoberta e o movimento, em um contraste entre passado e presente, que serão observadas em outras canções do período da carreira solo do cantor.

Um processo parecido de construção de complementos ocorre também na canção *Beleza Eterna*. Entretanto, aqui, isso se dá a partir do uso de uma sequência de vários sintagmas preposicionais (SP) ocupando essa posição:

*eu às vezes me pergunto  
como tudo chegou nesse ponto  
é tudo tanto  
eu vou acabar morrendo nas mãos **de um celular***

***do computador, da máquina**  
que tem outra velocidade  
minha cidade  
transa pensando no gozo, paga pra ver o final*

***da aflição e da angústia**  
de ter que viver a vida inteira  
que vida eterna  
de cansar da própria cara e não ter como descansar*

Assim, a frase de sentido metafórico [*morrer nas mãos*] é complementada por [*de um celular*], [*do computador*] e [*da máquina*]. É interessante observar aqui que a inovação se dá também no âmbito da composição musical, pois a complementação da frase se dá somente na troca de estrofe, que, na melodia, é representada por uma pausa de alguns segundos. Fazendo um contraponto com o texto literário, esse tipo de construção assemelha-se ao cavalgamento (*enjambement*), presente em alguns poemas, como em *Canção*, de Cecília Meireles, e *Nel mezzo del camin*, de Olavo Bilac, por exemplo.

Em teoria musical propriamente, Segreto (2019) categoriza isso como aproveitamento artístico no nível da frase. A título de comparação, algo parecido ocorre em versos da canção *A novidade* (Herbert Vianna/Bi Ribeiro/João Barone/Gilberto Gil):

*A novidade era o máximo  
Do paradoxo estendido na areia*

Nesse caso, a quebra se articula com a sonoridade da melodia e permite duas interpretações, até que se conclua com seu complemento, no segundo verso (SEGRETO, 2019).

Com relação à canção de Bernardes, a complementação desses SPs somente ocorre no verso seguinte, a partir de orações subordinadas adjetivas [*que tem outra velocidade*]. Essa conexão estrutural entre uma estrofe e outra ocorre também entre a 2ª e a 3ª, em que [*paga para ver o final*], que teria sentido completo já na 2ª estrofe, recebe os SPs [*da aflição*] e [*da angústia*], bem como ganha orações em seu interior como em [*de ter que viver a vida inteira*] e [*de cansar da própria cara*]. Já em outra parte da mesma canção, temos um padrão diferente:

*sentir tudo tão guardado  
e controlado pra seguir em frente  
é tão doente  
a vontade **de chorar, de desistir, de desabar***

Nesse caso, temos mais de um sintagma fazendo a função de complemento nominal do substantivo abstrato [vontade], em que todos são compostos por verbos no infinitivo. Observa-se, nesse caso, que, novamente, temos uma seleção de verbos que parecem apontar para uma gradação das ações, do menos intenso para o mais intenso, semanticamente, em que o último se vale do metafórico. Com relação a isso, cabe mencionar que *Beleza eterna* é uma canção de *Mil coisas invisíveis*, que, como se observará em outras canções, tem como uma das marcas esse eu-lírico mais introspectivo e melancólico.

Construções com mais de um SN competindo por uma posição na estrutura sintática ocorrem também na posição de sujeito, como se observa no último verso dessa estrofe de *Meus 26*, música igualmente melancólica, introspectiva, intimista, com uma carga de dubiedade, como característico dessa fase do artista:

*no sul o rock n roll passou do ponto  
há quem diga que morreu  
mas minha energia adolescente  
não esquece o que aprendeu  
**meu país, minha cabeça variada, quer ser tudo de uma vez***

A criatividade linguística de Bernardes na construção de frases se dá também no

âmbito pronominal, como se observa em *Recomeçar*, última faixa do álbum homônimo:

*Eu vou deixar **ela** ir embora*  
*Chegou a hora*  
*Chegou a hora*

Temos, nesse caso, um pronome reto, [*ela*], ocupando, por um lado, a posição de objeto de [*deixar*], e, por outro, a posição de sujeito da oração subordinada objetiva direta reduzida de infinitivo [*ela ir embora*]. A esse respeito, é interessante apontar que essa é uma construção que não está contemplada pela tradição gramatical, cuja construção preconizada se daria com um enclítico de valor anafórico como em “eu vou deixá-**la** ir embora”. Contudo, essa é a forma que está presente na oralidade, na fala menos monitorada do Português Brasileiro, e Tim Bernardes já havia afirmado que esperava que seu trabalho fosse, de fato, mais informal, isto é, como as pessoas falam, daí a defesa por construções coloquiais, como se verá em outras canções, ou mesmo como já foi visto anteriormente na canção *Beleza eterna*, no verso ‘como tudo chegou nesse ponto’, em que, pela tradição gramatical, verbos de movimento como chegar, são regidos pela proposição ‘a’, e não pela proposição ‘em’.

A construção com pronomes retos ocupando posição de objeto ocorre também na canção *Ela*, só que, nesse caso, como veremos, não parece ser apenas mera questão de coloquialismo. Para fins de análise, vale observá-la na íntegra:

*Quando acorda olha para o lado*  
*Se veste bonita pra ninguém*  
*Chora escondida no banheiro*  
***Pras** amigas finge que está bem*  
*Mas eu vejo*  
*Eu vejo*

*Acha que precisa ser durona*  
*Não dá espaço para a dor passar*  
*Tem um grito preso na garganta*  
*Que não está deixando **ela** falar*  
*Mas eu ouço*  
*Eu ouço*

*Quase como que anestesiada*  
*Vai deixando a vida carregar*  
***Ela** sentiu mais do que aguentava*  
*Não quer sentir nada nunca mais*  
*Mas eu sinto*

*Eu sinto*

*Qualquer um que encontra **ela** na rua  
Vê que alguma coisa se apagou  
**Ela** está ficando diferente  
Acho que ninguém **a** avisou  
E eu digo  
Eu digo*

Observa-se, na primeira estrofe, que as construções se dão, a princípio, a partir de sujeito oculto, mas que, pela desinência, sabemos que o gênero é feminino: [*bonita*], por exemplo. Assim, a primeira aparição do pronome ocorre quase ao final da segunda estrofe: [*que não está deixando ela falar*]. Já na quarta estrofe, ele aparece em sua posição canônica, como um pronome sujeito: [*Ela sentiu mais do que aguentava*], bem como na última: [*Ela está ficando diferente*]; e, por fim, na mesma estrofe, aparece novamente na posição de objeto: [*Qualquer um que encontra ela na rua*].

Em um primeiro momento, poder-se-ia pensar que todos esses usos não seriam escolhas pensadas, mas reflexos da oralidade, portanto, coloquiais. É possível, entretanto, conceber tais usos como marcas da criatividade poética do artista, sobretudo se olharmos para a letra em sua completude. Note-se que, nas primeiras estrofes, a personagem feminina sendo descrita está oculta, e depois se torna linguisticamente explícita. Todas essas alternâncias culminam para uma segunda interpretação, em que [*Ela*] não é apenas um pronome, com um único referente no mundo, mas uma concepção mais abrangente, isto é, para várias mulheres.

Já no final, Bernardes opta pelo uso preconizado pela tradição gramatical: [*Acho que ninguém **a** avisou*]. Novamente, essa escolha não parece arbitrária, já que é uma construção que só aparece ao final da canção, o que corrobora a ideia de que [*Ela*], nas estrofes anteriores, não era apenas um pronome. De todo modo, é interessante observar como o compositor consegue articular-se entre o coloquial e o formal para atender a determinados objetivos. Além dessa, outra marca de oralidade nesta canção que merece menção é vista em [*Pras amigas finge que está bem*]. Além da inversão na ordem da construção, em que o adjunto adverbial costuma vir antes (ela finge que está bem para as amigas), tem-se *pras* como essa marca de coloquialidade, no lugar de *para as*. Outra marca de oralidade similar encontra-se também no verso [*tamo tudo fudido*], de *Última vez*.

Essa canção serve também para abrir a discussão sobre uma característica recorrente nas letras de Bernardes, que é a quebra de paralelismo, como já foi brevemente abordado em *Quis mudar*. Em *Ela*, a quebra de paralelismo é utilizada como

recurso estilístico na construção de versos de uma estrofe em relação à outra. Por exemplo, nas três primeiras estrofes, temos construções iniciadas por conjunção coordenativa adversativa: [*mas eu ouço*], [*mas eu vejo*], [*mas eu sinto*]. Na última, entretanto, isso é quebrado e tem-se, então, o uso de uma conjunção aditiva [*e eu digo*], ainda que possa ser usada com valor adversativo em alguns casos. Aliás, por outro lado, uma característica frequente no padrão de construção oracional de Bernardes, como se verá em outras canções em outro momento, é a ocorrência de orações coordenadas assindéticas.

Em *Velha amiga*, a quebra de paralelismo sintático se dá na alternância entre os tempos verbais:

*velha amiga,  
eu fiz o que eu podia  
você também fazia  
tentar viver de amor só não bastou*

Nesse caso, há uma quebra de expectativa no uso de 'fazia', pretérito imperfeito, em que se esperaria 'fez', para manter uma relação sintática com 'fiz' no verso anterior. Contudo, além de a construção ser possível, parece servir aos propósitos melódicos da canção, já que o verso anterior também termina com um imperfeito: [*podia*]. Com relação a isso, vale mencionar, de antemão, o contraste entre tempos verbais no passado e presente ocorre com bastante frequência em outras canções.

Já em *A balada de Tim Bernardes*, a quebra se dá por meio da supressão de parte de um SP, que, no entanto, é retomada na mesma frase.

*e eu quero música de qualquer jeito  
canto no chuveiro, palco ou no metrô  
a paixão da minha vida  
minha fantasia, meu eterno amor*

Uma característica bastante proeminente em algumas músicas de Bernardes é a construção de orações coordenadas assindéticas, isto é, sem o uso de conectivos, como se observa nessa estrofe de *Fases*, em que somente no último verso temos uma coordenação iniciada por uma adversativa, em relação ao verso anterior.

*paro, saio, me retiro  
me penduro comigo mesmo  
já não tento, já não falo  
só existo e deixo passar  
faço a limpa no armário*

*abandono os meus personagens  
quase sonho meu futuro  
mas espero a hora chegar*

Chama a atenção em *Fases* também a predominância da primeira pessoa do discurso, com verbos conjugados majoritariamente em primeira pessoa do singular. Nesse caso, cabe apontar que não só *Fases*, como várias outras canções presentes em *Mil Coisas Invisíveis* preservam essa característica estilística que dá fundamento para que se entenda essa obra de Tim Bernardes como um diário pessoal e íntimo.

Por outro lado, em se tratando de construções por hipotaxe, o que predomina é o uso de orações subordinadas adjetivas, e a conjunção subordinativa mais recorrente é a conjunção 'que', como se observa nos exemplos a seguir:

*(Meus 26)*  
*e a minha visão curta, inacabada*  
***que olha tudo*** mas não vê

*(Esse ar)*  
*esse ar enluarado*  
*esse ar molhado, ar noturno*  
*bruto e refinado*  
*preto e prateado, ar*  
*puro, denso e transparente*  
***que mexe, que emociona a gente***

*(Nascer, viver, morrer)*  
*viver*  
***na realidade que é onde é possível***

*(Melhor do que parece)*  
*E o amor **que eu guardava**, eu guardei pra você*  
*E a pessoa **que eu sonhava** eu vi aparecer*  
*E os momentos **que tivemos** e ainda vamos ter*  
*As viagens **que fizemos** e vamos fazer*  
*Ou nos tempos mais difíceis **que eu te confortei***

Por fim, outro recurso sintático bastante explorado por Tim Bernardes é a repetição, que ocorre amplamente por anáfora, em boa parte das canções, mas também por polissíndetos no interior de alguns versos. Na canção *Culpa*, primeira do álbum *Melhor do que parece*, Bernardes explora diferentes formas de repetição que, notadamente, conferem uma marca estilística à composição:

*Desculpa qualquer coisa*  
*Minha culpa, minha culpa*  
*Culpa minha de pedir perdão*

*Culpa de fazer sucesso*  
*Culpa de ser um fracasso*  
*Culpa sua*  
*Culpa de cristão*

Embora este trabalho não se destine a focalizar aspectos fônicos, é inevitável observar que a anáfora também funciona como um recurso estilístico no âmbito da sonoridade da canção, aqui pela aliteração do fone [k], que, pelo menos nessas estrofes, aparece do primeiro ao último verso. Em outros casos, a anáfora não aparece de forma mais difundida, como em *Culpa*, mas em pares de versos como ocorre na canção *Realmente lindo*:

*adeus eu já sei quem sou*  
*adeus eu já vou andando*  
*vai ver eu não vou voltar*  
*vai ver eu já estou chegando*  
*de longe pra me acalmar*  
*de perto tudo é tão grande*  
*é lindo, é legal de estar*  
*o mundo é gigante*

Isso é visto também em *Não*. Nesse caso, embora nessa canção todos os versos das estrofes comecem com o pronome Eu, os dois últimos apresentam similaridade de construção que vão além do pronome:

*Eu também vou sentir saudades*  
*Eu também vou chorar sozinho*

Além do recurso anafórico de apenas alguns elementos no início do verso, o que é recorrente também é a repetição no interior dos versos ou mesmo de versos inteiros, como se observa em outros trechos de *Não*.

*Eu acredito que não foi por mal*  
*Mas que fez muito mal pra mim, fez mesmo*  
*Mas que fez muito mal pra mim, fez mesmo*  
*Mas que fez muito mal pra mim, fez mesmo*

\*\*\*

*Não peça tempo para eu te esquecer  
Que eu me acostumo mas eu não te esqueço  
Que eu me acostumo mas eu não te esqueço  
Eu me acostumo mas eu não te esqueço*

Haveria outras canções inclusive para exemplificar o quanto Bernardes se utiliza dessas formas de repetição de modo recorrente. Com relação aos polissíndetos, eles não ocorrem frequentemente, mas ainda são observáveis, como na canção *Nascer, viver, morrer*:

*e eu sou a consciência da coisa que eu sou  
eu quero e eu amo e eu posso e eu vou*

Nesse caso, diferentemente daquelas anáforas que mais pareciam estar a favor da construção de sonoridade e, portanto, mais voltadas à melodia do que à letra propriamente, os polissíndetos parecem enfatizar a adição de ações realizadas pelo eu-lírico, conferindo-lhe mais intensidade expressiva, como em tons de protesto e bravura.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, tomamos como objeto de análise a obra do cantor e compositor Tim Bernardes, em que foi possível analisar músicas de três álbuns do artista, dentre banda O Terno e carreira solo, à luz da análise estilística. Partimos de um recorrido pela história do surgimento da Nova MPB, gênero no qual se insere o artista objeto de nossa análise.

Vimos que Tim Bernardes não só é considerado uma das principais vozes da Nova MPB, tendo ganhado inúmeros prêmios, como também é um porta-voz da juventude de sua faixa etária, que se identifica com as mesmas questões afetivas, emocionais, existenciais, que ele apresenta em suas canções.

Com relação ao conteúdo de suas letras, de modo geral, é possível afirmar que Tim Bernardes está sempre em uma dualidade entre razão e emoção, entre passado e presente, em um constante movimento de ida e volta, em que, ao revisitar o passado, reflete sobre o presente e faz projeções sobre o futuro.

Retomando a primeira pergunta de pesquisa no início deste artigo, a saber, i) que elementos sintáticos são mais recorrentes nas letras de canções do cantor e compositor Tim Bernardes?, a seguir, apresentamos uma tabela em que se consolidam os dados majoritariamente observados na análise:

Tabela 1 – Consolidação dos dados analisados

Estruturas sintático-estilísticas	Formas	Tipos de ocorrências	Canções em que ocorre(m)
Estruturas oracionais	SVO	(mais recorrente)	<i>“Eu quis mudar; “Meus 26”; “Recomeçar”; “Ela”,</i>
	VOS	(menos recorrente; inventividade estilística)	<i>“Beleza eterna”</i>
Estruturas sintagmáticas	SNs	mais de um SN competindo pela posição de complemento	<i>“Quis mudar”; “A balada de Tim Bernardes”</i>
		mais de um SN competindo pela posição de sujeito	<i>“Meus 26”</i>
		*SN com pronome reto em posição de complemento	<i>“Ela”</i>
	SPs	mais de um SP competindo pela posição de complemento	<i>“Beleza eterna”</i>
Estruturas de articulação oracional	Hipotaxe	recorrência de subordinadas adjetivas + recorrência de conjunção subordinativa ‘que’	<i>“Meus 26”; “Nascer, viver, morrer”</i>
		subordinadas adjetivas em competição	<i>“Esse ar”</i>
		relativas cortadoras	<i>“Melhor do que parece”</i>



	Parataxe	recorrência de coordenadas assindéticas	"Fases"
<b>Estruturas de repetição</b>	Polissíndetos	(menos recorrentes)	"Nascer, viver, morrer"
	Anáforas	(mais recorrentes)	"Culpa"; "Realmente lindo"; "Não"

Fonte: elaborada pelo autor

Foi possível observar, então, que as características mais recorrentes de Tim Bernardes são as construções assindéticas, com muitos sintagmas nominais justapostos, embora haja também outros tipos de construções, como coordenações sindéticas e orações subordinadas adjetivas. Além disso, Bernardes segue majoritariamente a construção prototípica Sujeito + Verbo + Objeto, mas, em alguns casos, vimos que nem sempre isso ocorre, podendo ser uma marca de criatividade poética do artista e que conferem sonoridade à canção. Ainda, vimos que são muito produtivos também os recursos anafóricos e outros tipos de repetição. Por fim, constatou-se também que o cantor se utiliza de uma linguagem mais informal, com traços de oralidade.

Agora, retomando a segunda pergunta de pesquisa, a saber, ii) de que forma esses elementos se articulam para a construção de sentido?, valemo-nos de uma abordagem qualitativa da análise dos dados, em que "a interpretação envolve uma visão holística dos fenômenos analisados, demonstrando que os fatos sociais sempre são complexos, históricos, estruturais e dinâmicos" (GODOY, 1995, p. 25).

Definitivamente, uma das características mais marcantes na estrutura sintática das canções de Tim Bernardes e que pode nos informar para além da estrutura é a variedade de sintagmas nominais e preposicionais ora competindo por uma posição de sujeito, ora por uma posição de complemento. Muito mais do que um recurso estilístico, parece-nos que a variedade de SNs (*Quis mudar*) e SPs (*Beleza eterna*) em competição reflete justamente as incertezas, as crises existenciais, a dubiedade comum a Tim e à juventude na qual o cantor está inserido. Isso se torna ainda mais perceptível quando percebemos que ambas as canções em que esse fenômeno ocorre pertencem a álbuns da carreira solo de Bernardes, em que o cantor passa por momentos de transformação e (re)descobertas em sua vida, em seu interior. Essa dubiedade também acontece notadamente nas subordinadas adjetivas, também em competição.

Por fim, acreditamos que essa análise não se esgota aqui e que, certamente, se fôssemos retornar às canções ou mesmo analisar outras – de outros álbuns que não foram trabalhados aqui –, encontraríamos ainda mais aspectos, além dos sintáticos, que

poderiam ajudar a delinear o estilo de Tim Bernardes e ainda estabelecer comparações com outros artistas de sua geração.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, L. B. F.; JANOTTI, J. S. Movimento de renovação da MPB ou um novo gênero musical? Discussões sobre a Nova MPB. In: *XII Congresso da Associação Latino-americana de Investigadores da Comunicação*, 2014, Lima. Pensamento crítico latino-americano e os desafios da atualidade, 2014.

BLUMEN, F. *Tim Bernardes é a voz de sua geração*. GQ Vozes, 2019. Disponível em: <https://gq.globo.com/GQ-Vozes/noticia/2019/08/gq-vozes-tim-bernardes-e-voz-de-sua-geracao.html> Acesso em: 02jun. 2023

CÂMARA JR., Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*, 3.ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2004.

CAMPOS, T. S. A Estilística como recurso à interpretação e produção textual no ensino médio. *Cadernos do CNLF*, v. XV, n. 5, t. 2, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011, p. 1224.

CONFORTE, A. N. A relação inter-semiótica letra/música em recentes canções de Chico Buarque. In.: SIMÕES, D.; POLTRONIERI, A. L.; FREITAS, M. N. (orgs). *A contribuição da Semiótica no ensino e na pesquisa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010, p. 67-83.

CONFORTE, A. N.; DOLZ, J. A letra de canção como componente de um complexo semiótico: alguns pressupostos teóricos e uma proposta didática. *Revista Entreletras* (Araguaína), v. 14, n. 1, 2023, p. 92-110.

CUPERTINO, R.; VIANNA, G. M. Profundo/superficial: politização versus esvaziamento do sujeito melancólico em canções da banda o terno. *Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 2, 2021.

ELIA, S. *Orientações da linguística moderna*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

GODOY, A. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*. São Paulo, v. 35, n.3, 1995, p. 20-29

GONÇALVES, S. M. D. *Nova MPB no centro do mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional e político*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Recife, 2014, 99 pp.

GUIRAUD, P. *A estilística*. Trad. de Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

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

JADEL, J. A. F. A estilística aplicada a poemas como estratégia de leituras. *Anais do SILEL*. v. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013.

LINHARES, N. P. et al. A ideologia no Discurso: uma análise da canção “Pagu”. *V Congresso Internacional das Licenciaturas*. COINTER-PDVL, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.31692/2358-9728.VCOINTERPDVL.2018.00012> Acesso em: 05 jun. 2023

LUFT, C. P. *Dicionário gramatical da língua portuguesa*. Porto Alegre: Globo, 1971.

SALDANHA, R. M. *Estudando a MPB: Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso*. Dissertação de Mestrado – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas. 2008, 68 pp.

SCHNEIDER, E. et al. Pesquisas quali-quantitativas: contribuições para a pesquisa em ensino de ciências. *Revista Pesquisa Qualitativa*. São Paulo (SP), v.5, n.9, 2017, p. 569-584.

SEGRETO, M. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 425 p.

SILVA, A. V. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Editora e Distribuidora 3A Ltda, 1980.

VIEIRA, M. S.; VIEIRA, J. A. Letra, música e performance: uma análise cancional. *R. Científica UBM*, Barra Mansa – RJ, ano XXIV, v. 21, n. 40, 1. Sem-2019. P. 24-39

Título em inglês:

**NOT SO INVISIBLE ELEMENTS IN THE NEW MPB: AN ANALYSIS  
OF SYNTATIC ASPECTS IN TIM BERNARDES SONGS**