

O DUPLO SENTIDO NO FORRÓ: ASPECTOS SEMÂNTICO-ESTILÍSTICOS

Maria Dulcinéa de Sousa Rodrigues (UERJ)
dulcirodr@gmail.com

Morgana Ribeiro dos Santos (UERJ)
morgribeiro@bol.com.br

Darcilia Marindir Pinto Simões (UERJ)
darciliasimoes@gmail.com

1. *Considerações históricas*

No presente trabalho, faremos um estudo baseado em duas letras-de-música: o *Tico-Tico*, gravada por Sandro Becker em 1982, composição de João Gonçalves e Manhoso e *O Gato*, gravada pelo grupo Arriba Saia em 2005, composição de Rony Brasil. Nosso objetivo é investigar como os recursos linguístico-expressivos empregados nesses textos produzem o duplo sentido e contribuem para a expressão da identidade do homem brasileiro, especificamente, o nordestino. Analisaremos fenômenos como a paronímia, a homonímia, a polissemia e a intertextualidade.

O *forró safado* é um gênero musical que se utiliza do duplo sentido para criar efeitos de humor e obscenidade, apoiando-se em uma tradição que vem desde a década de 50, com os precursores Luiz Gonzaga e Zé Dantas, autores de sucessos maliciosos como *Vem morena*, *Cintura fina* e *O xote das meninas*. O movimento continuou na década de 60, com destaque para a cantora Marinês, que obteve êxito no mercado musical com vários forrós de duplo sentido. A partir dos anos 70, esse estilo de forró ganhou força com os sucessos de Genival Lacerda, intérprete de *Severina Xique-Xique*, *Rita Cacheado*, *Radinho de Pilha*, *Mate o veio* e Manhoso, intérprete de *No tempo de Adão* e *O modo de usar*. Na década de 80, apareceram entre os cantores adeptos do forró safado Sandro Becker, com os sucessos *Tico-tico* e *Julietta*; Clemilda, com *Prenda o Tadeu* e Maria Alcina, com *Calor na bacurinha* (FAOUR, 2006). No final da década de 90, houve um impulso renovador no forró. Em um concurso de bandas estudantis na Universidade Mackenzie, em São Paulo, surgiu uma banda de forró, intitulada *Falamansa*, que conquistou o segundo lu-

gar e, em seguida, alcançou sucesso na mídia. Esse movimento teve continuidade entre os jovens da classe média e ficou conhecido como *forró universitário*¹ O forró safado, por sua vez, também renovou seu repertório com novas composições e novos intérpretes.

O duplo sentido tem sido explorado em diversas letras de bandas de forró contemporâneas, como Arriba Saia, Saia Rodada, Aviões do Forró, Gaviões do Forró, entre outras. Em geral, esse fenômeno linguístico advém de uma bem-sucedida seleção vocabular que torna o texto expressivo, atraente e engraçado, causando uma imediata simpatia no receptor, haja vista a disposição do brasileiro para a irreverência. Ou seja, a identificação dos sujeitos com o forró safado é proveniente do encontro que ocorre nesses textos com o modo brasileiro de ser, especialmente o modo nordestino e sua relação com o mundo.

Não é de se estranhar que alguns forrós safados tenham alcançado grande popularidade em todo o Brasil, já que, além do rádio, da televisão e da Internet, essas músicas contam com o fato de os nordestinos estarem espalhados nas grandes capitais, em especial, Rio de Janeiro e São Paulo, em busca de melhores condições de vida. Outro fato marcante contribuiu para que o forró, em todas as suas modalidades, retomasse sua popularidade nos últimos anos: a reinauguração do Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, em São Cristóvão, Rio de Janeiro, em 2003, o que fortaleceu o espaço como atração para turistas de todo o mundo e como polo de divulgação da cultura nordestina.

Por tudo isso, este artigo se propõe a valorizar a cultura brasileira, em particular, a nordestina e sua expressão por meio da música. Pretendemos, nessa perspectiva, defender a língua portuguesa, sua variedade e riqueza; exaltar a inteligência e o espírito alegre do povo brasileiro, mestre em fazer graça e em resistir às adversidades, que tanto assolam nossa gente.

¹ Cf. www.forrozaria.hpg.ig.com.br/Bandas/falamansa.htm

2. *Fundamentação teórica*

O *forró* é um gênero de música e dança popular originário do Nordeste do Brasil sob a influência dos ritmos musicais africanos e europeus. De acordo com Bernardo Scotti, Cristina Reis e Vanessa Hacon, em “[Forró: origem e manifestações virtuais](#)”:

A origem da palavra *forró* é controversa. Há a versão mais popular de sua origem, a de que o nome viria dos dizeres "For All" (em inglês "para todos"). A segunda versão é dada pelo historiador e pesquisador da cultura popular Luís da Câmara Cascudo, que diz que a origem é o termo africano "forrobodó", que significaria festa, bagunça.²

O *forró* apresenta uma variedade de subgêneros, como o xote, o xaxado, o baião. O *forró safado* ou de duplo sentido pode ser considerado uma modalidade ou movimento do *forró* que se destaca pela irreverência de suas composições e pela conotação sexual.

Os usos linguísticos que fazemos por meio do léxico instauram o caráter sociocultural e da interação verbal, por meio do qual o enunciador tem uma intenção no concernente ao seu *ethos*, ao seu modo de dizer e ao seu estar no mundo.

Fundamental para uma análise cuidadosa das letras-de-música que formam o *corpus* deste trabalho, para a compreensão de como esses textos representam a brasilidade, em especial, o homem nordestino e seu modo de se relacionar com o mundo é recorrer à conceituação de *estilo* e sua relação com o *ethos*.

Martins (2000, p. 2-3) apresenta diversos conceitos de estilo, entre os quais alguns se coadunam com a perspectiva do presente estudo:

Estilo é expectativa frustrada. (JACKOBSON)

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

Estilo é a linguagem que transcende do plano intelectual para carrear a emoção e a vontade. (CÂMARA JR.)

² http://www.mvirtual.com.br/pedagogia/mosaico/cultura_forro.htm

O estilo não se constitui apenas de singularidade estética ou desvio da norma. Para Buffon, “o estilo é o homem”, como indivíduo ou como totalidade de um sujeito, capaz de construir sua própria imagem, que se supõe sabedor e realizador de seus desejos, seus poderes, seus deveres, compartilhados por valores e crenças intersubjetivas, sociointerativamente.

Dialogando com a perspectiva de Buffon (cf. Fiorin, 2008, p. 47), a visão bakhtiniana mostra que o estilo “são dois homens”, levando-se em consideração a construção e reconstrução da subjetividade, cuja base se assenta em um “eu” e um “tu”, relação fundante da alteridade, vinculada a uma práxis sócio-historicamente fundamentada. O estilo, assim como qualquer enunciado, “revela o direito e o avesso”.

Na visão de Bakhtin (*Idem*, p. 47), a seleção de um recurso da língua ocorre pela sua oposição a outros recursos, assim como “o estilo constitui-se em oposição a outros estilos”.

Podemos inferir que o estilo é proveniente do emprego de recursos linguísticos escolhidos de acordo com as intenções comunicativas de um enunciador, visando a determinados efeitos de sentido. O estilo é o que torna uma obra diferente e especial. O estilo revela, na obra, o *ethos* ou o modo de ser de um sujeito ou de um grupo particular de sujeitos, sua visão de mundo, suas experiências, sua cultura.

O estilo é um *ethos*, à medida que se constitui em um modo de dizer fundado numa intenção. O reconhecimento de um estilo pressupõe e identifica a recorrência a traços no plano do conteúdo e da expressão, identificando ou criando um *ethos*, carregando o caráter de uma totalidade.

Nas concepções tradicionais, não se considerava o estilo a não ser na literatura canônica, tampouco a interação entre locutor e interlocutor, que é constitutiva de subjetividade. Segundo Fiorin (2008, p. 96), “estilo é o conjunto de traços particulares que define desde as coisas mais banais até as mais altas criações artísticas. É o conjunto de características que determina a singularidade de alguma coisa”. Desse modo, a dicotomia *estilo & ausência de estilo* não procederá.

Ainda tratando dos estudos bakhtinianos, o conceito de dialogismo é de suma importância para os estudos da linguagem. O dialo-

gismo, segundo Fiorin (2008, p. 19, 20 e 22), “são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”. O autor conceitua os enunciados como “unidades reais de comunicação”, “acontecimentos únicos” que “revelam uma posição” e “têm um acabamento específico que permite uma resposta”.

O filósofo russo Bakhtin determina o dialogismo como uma propriedade inalienável da língua, portanto, constitutiva dela:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (*Apud* FIORIN, 2008, p. 18)

Entretanto, o diálogo entre os enunciados ocorre por meio de diferentes relações e não apenas em situações de entendimento, consenso e acordo, como sugere inicialmente o que compreendemos da palavra diálogo. Fiorin (*Idem*, p. 32) registra o dialogismo constitutivo, “que não se mostra no fio do discurso” e o dialogismo composicional, que se mostra, trazendo incorporada a voz ou as vozes de outros enunciados com os quais dialoga.

Tratando do dialogismo composicional, o autor cita as “duas maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado” (*Idem*, p. 33):

a) discurso objetivado – “o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado do discurso citante”. Adota os seguintes procedimentos: discurso direto, discurso indireto, aspas, negação.

b) discurso bivocal – “internamente dialogizado”, “não há separação muito nítida do enunciado citante e do citado”. Adota os seguintes procedimentos: paródia, estilização, polêmica clara ou velada, discurso indireto livre.

Neste trabalho, nos interessa particularmente a estilização, que “é a imitação de um texto ou estilo, sem a intenção de negar o que está sendo imitado, de ridicularizá-lo, de desqualificá-lo”. Na estilização, “as vozes são convergentes na direção do sentido, as duas apresentam a mesma posição significante” (*Idem*, p. 43).

Diferente da estilização, a paródia “é a imitação de um de um texto ou de um estilo que procura desqualificar o que está sendo imitado, ridicularizá-lo, negá-lo”. Na paródia, as vozes são divergentes, ou seja, “dá-se uma direção diversa ao sentido que está sendo paro-

diado”. (*idem*, p. 42). Fiorin discute e compara os conceitos de dialogismo e intertextualidade, termo que “não aparece na obra de Bakhtin” (*idem*, p. 51). A estilização e a paródia são exemplos de intertextualidade, que diz respeito apenas às relações dialógicas entre os textos (*idem*, p. 54). O dialogismo, mais amplo, é proveniente das relações entre os enunciados, que são da ordem do sentido e ganham materialidade nos textos. (*idem*, p. 52). O sentido de qualquer texto é construído coletivamente, ou seja, na interação autor-leitor. Esse processo ocorre mediante conhecimentos partilhados, mediados pelas práticas socioculturais.

Nos textos que se apoiam no duplo sentido, a interação entre os interlocutores parece mais intensa e mais nítida. Segundo Preti (1984), o duplo sentido, além de “aguçar a curiosidade”, contribui para

estabelecer um elo muito direto entre autor e leitor, comprometidos na significação dos vocábulos, dentro de uma tácita e tolerante aceitação da obscenidade disfarçada. (p. 103)

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

Destarte, na ocorrência de um duplo sentido, o receptor pode, até certo ponto, optar pela interpretação que deseja dar ao enunciado, sendo, em parte, responsável pela obscenidade nele contida. Cabe ao leitor/ouvinte a iniciativa de entender o que não é dito explicitamente, interferindo na construção do texto onde lacunas são deixadas intencionalmente pelo emissor.

Falar em duplo sentido implica, necessariamente, relacioná-lo à ambiguidade, que se fundamenta na existência de conflitos, tanto psíquicos, quanto sociais (FERREIRA, 2000, p. 66).

A ambiguidade, segundo a autora, é uma forma de poder, uma vez que não é do acesso geral, pois o leitor necessita de conhecimentos partilhados, culturais, e, até mesmo, de cognição mais elaborada. Como prática discursiva, supõe atividade transformadora, cujos efeitos vão-se exercer nas relações sociais, mediadas pela língua(gem). Nessa perspectiva, a ambiguidade tem claros pontos de resistência que subjazem à dominação ideológica. A ambiguidade é constitutiva

da língua e, assim, independe do sujeito falante/ouvinte, diferentemente do duplo sentido que se assenta não na língua, mas se instaura na ordem do discurso, portanto, não desvinculado do sujeito. Apesar dessa suposta dicotomia, Orlandi (*Apud FERREIRA, 2000, p. 68*), formula a seguinte distinção: *forma abstrata/forma material*, a primeira, de que se ocupa a linguística; a segunda, objeto da Análise do Discurso. Essa, portanto, inclui o sujeito. Esses pares não se contradizem, são constitutivos, uma vez que fazem parte o linguístico e o histórico.

3. *Análise do corpus*

A canção *Tico-Tico*, de 1982, interpretada por Sandro Becker e composta por João Gonçalves e Manhoso, ganhou grande popularidade, devido à irreverência de sua letra.

Tico-Tico³

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

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

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

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

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

³ Letra retirada do site <http://letras.terra.com.br>

Tico mia no almoço
 Tico mia no jantar
 E a noite inteira
 Tico mia sem parar...

Na cadeia da fala, a expressão *Tico mia* é homônima da expressão *te comia*, que remete ao ato sexual, ou seja, há identidade fônica entre as duas formas. Podemos dizer também que o enunciatador emprega um cacófato com a finalidade de promover o duplo sentido. Ribeiro explica como ocorre o cacófato:

O encontro de sílabas de dois ou mais vocábulos vai ocasionar a formação de outro de sentido inconveniente, ridículo ou desagradável. (2007, p. 75)

O verbo *comer*, que a princípio denota o ato de alimentar-se, pode ser sinônimo de “possuir sexualmente”, segundo Aurélio Buarque de Holanda (*Apud* SOUTO MAIOR, 1980, p. 33). O vocábulo *comer* torna-se polissêmico, à medida que seus traços de sentido indicam uma necessidade básica da existência, o instinto, a agressividade, a ação, o que o assemelha ao sexo, surgindo assim uma metáfora. A polissemia é uma pluralidade de significados referentes a uma forma.

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

A esse fenômeno de multiplicação chamaremos a polissemia. (BRÉAL, 1992, p. 103)

Além disso, as diversas indicações de lugar e de tempo para a ação de o Tico miar causam a impressão de uma rotina sexual frenética, apesar de instaurar-se em um contexto doméstico, familiar. O uso das reticências reforça a obscenidade na letra da música, uma vez que sugere algo que não foi dito, para produzir efeitos de sentido consoante a interpretação do receptor e a intenção do autor.

O ritmo, em todas as estrofes, constitui um complexo sonoro de importância capital, nas funções emotiva e poética, pois, como sabemos, a matéria fônica desempenha função expressiva de valor contundente, provocando sensação de agrado ou desagradado, consoante a aceitação por parte do interlocutor.

As aliterações do fonema /t/, surdo, linguodental, em efusão nos versos, produzem efeito reiterativo, causando impressão de ruídos fortes e batidas secas. As repetições dos itens lexicais “Tico mia” constituem valor enfático, com a intenção de marcar o duplo sentido. As descrições hiperbólicas pelas repetições justapostas dos signos “Tico mia” nos versos 9 a 23 contribuem, sobremaneira, para potencializar os efeitos de sentido, no âmbito da sexualidade, mais precisamente, da virilidade, corroborada hiperbolicamente no último verso.

Na letra *Tico tico*, podemos considerar diversos *ethos*: um tom de vergonha em relação à sexualidade; vergonha e humor/duplo sentido; constrangimento, ao mesmo tempo que remete a uma condição de prazer, corroborada pelo verbo “comer”, para enfatizar conquista, satisfação, desejos eróticos e virilidade.

Em 2005, a banda Arriba Saia lançou a música *O gato*, de autoria de Rony Brasil:

O gato⁴

Que bichinho cabeludo é esse nas suas pernas, bem?
Que bichinho cabeludo é esse nas suas pernas, bem?

É um gatinho, miau miau!
Tão bonitinho, miau miau!
Tão gostosinho, miau miau!
De papai ninar neném...

É um gatinho, miau miau!
Tão bonitinho, miau miau!
Tão gostosinho, miau miau!
De papai querer bem...

Pega o gato, tire o gato
Ó que o gato vai lamber sua bochecha!
Fica sentadinha, bonitinha, quero ver se você deixa...

O gato é bravo!
Ele é safado!
Deixa que o gatinho bonitinho quer ser o seu
namorado!

O gato é bravo!

⁴ Letra retirada do site <http://letras.terra.com.br>

Ele é safado!

Deixa que o gatinho bonitinho quer ser o seu namorado!

Esta letra novamente envolve a figura do gato em um contexto obsceno, de modo que se torna óbvio o diálogo com a canção *Tico-Tico*. Desta vez, a polissemia do signo *gato* apresenta três momentos diferentes. Na primeira estrofe, as expressões “bichinho cabeludo” e “nas suas pernas” sugerem referência ao órgão sexual feminino, caracterizando, portanto, uma metáfora, dada a similaridade entre o “bichinho cabeludo” e a genitália feminina.

Na segunda e terceira estrofes, quando o enunciador responde que o bichinho cabeludo “é um gatinho”, se isenta, em parte, da malícia da canção, por dizer que se trata apenas de um animal de estimação. Processo semelhante verificamos na letra interpretada por Sandro Becker, na década de 80, na qual o sujeito declara nos primeiros versos que “Tico-Tico é um gato” apenas.

Nas três primeiras estrofes, em especial, a segunda e a terceira, os efeitos onomatopaicos imitam a própria voz do animal, no entanto, as repetições provocam, intencionalmente, valor conotativo de obscenidade.

A partir da quarta estrofe, o gato se confunde com a figura do namorado. Há uma personificação, haja vista as qualidades atribuídas ao gato: “bravo”, “safado”, “bonitinho” e que pretende namorar a interlocutora e lambar sua “bochecha”. O enunciador propõe à mulher que permaneça “sentadinha” e deixe a ação acontecer. Podemos depreender uma alusão ao sexo oral, já que, além da conotação sexual do verbo *lamber*, a palavra *bochecha* é parônima de outra, de caráter chulo, que nomeia o sexo da mulher. Vale lembrar que a palavra *gato*, na linguagem popular, designa comumente *homem bonito*, assim como a forma feminina designa *mulher bonita*.

Um dado muito interessante é registrado por Mário Souto Maior em seu *Dicionário do Palavrão e Termos Afins*: no Nordeste, *gato* pode significar “órgão sexual feminino” (1980, p. 63). Isso faz muito sentido, se observarmos que nas letras de música que analisamos, o gato, que exige cuidados especiais, é bonito, é gostoso, é cabeludo, pertence a uma mulher.

Podemos inferir que existe uma relação meronímica entre gato e mulher, ou seja, uma relação parte-todo, na qual “gato” é merônimo de mulher, ao mesmo tempo em que ocorre uma relação metafórica.

A pontuação, assim como na primeira música, corrobora conotação maliciosa. Primeiramente, as interrogações indiciam uma tentativa de contato, de aproximação entre os interlocutores. Em seguida, as exclamações indicam uma admiração pelas qualidades do “gatinho” e as reticências denotam um carinho, uma intimidade entre os namorados, sugerindo, inclusive, contato sexual e hesitação da mulher.

A respeito do duplo sentido no forró, podemos afirmar que o eufemismo permeia todo esse movimento musical, já que as referências ao sexo e às partes mais íntimas do corpo humano não são explícitas, são disfarçadas, talvez devido à intensa religiosidade do povo nordestino. A malícia do forró não soa tão agressiva quanto os apelos sexuais escancarados do *funk* carioca, por exemplo. Faour registra uma crítica de Genival Lacerda, ilustre representante do forró de duplo sentido, a alguns exageros cometidos em músicas recentes: “Eu dizia uma letra para você pensar, eles já passaram a dizer logo o palavrão” (FAOUR, 2006, p. 317).

Na canção *O Gato* se instaura uma variedade de *ethos*, tais como: duplo sentido; machismo; desejo; autoritarismo do homem e passividade/submissão da mulher; afetividade e narcisismo do homem.

4. Considerações finais

O forró safoado está inserido em um contexto discursivo no qual as vozes do homem nordestino revelam seu modo de ser e de interagir com o mundo. Apesar das adversidades constantes que perturbam a existência do povo do Nordeste, observamos, a partir de uma leitura atenta do *cópus*, a força e a alegria que caracterizam a cultura, a arte e a música que se originam nessa região. Percebemos nos textos analisados a constituição de um estilo e a expressão de um *ethos* por meio da música e da língua.

As letras de música que interpretamos neste trabalho, ao mesmo tempo em que manifestam irreverência, ridicularizam, de certa forma, as relações humanas, retratando-as por uma ótica obscena e cômica (ou mesmo grotesca). Desse modo, as duas canções se constituem de enunciados que se opõem, em certa medida, aos costumes sociais e tentam ferir suas normas.

Além do humor e da qualidade crítica, as músicas *Tico-Tico* e *O Gato* se destacam pela seleção criteriosa dos vocábulos e pelo emprego hábil e criativo dos recursos da língua, como a polissemia, a homonímia, a paronímia, a metáfora, a meronímia, o cacófato, a fim de produzir os efeitos de sentido pretendidos pelo enunciador.

Constatamos ainda que há um diálogo nos planos do conteúdo e da forma entre os textos, apesar de haverem sido produzidos com um intervalo de duas décadas e, possivelmente, em diferentes condições de produção. Retomadas de sentido como as que verificamos, no âmbito da obscenidade e do humor mediados pelo duplo sentido, têm contribuído para a atualização do forró safado e para sua permanência como estilo e como tradição no universo do forró. A recorrência ao signo polissêmico *gato* para fazer referência ao corpo feminino e, por conseguinte, às relações entre homem e mulher, criam uma situação divertida e inusitada que envolve o receptor no sentido geral do enunciado.

Este trabalho defende o valor da pluralidade cultural do Brasil e a importância de se estudar a língua em suas manifestações legítimas, nas produções de seus falantes e artistas. Em um território vasto e de cultura tão diversificada como o nosso, as particularidades de cada região devem ser consideradas como importantes patrimônios que enriquecem a identidade brasileira em sua totalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica: ciência das significações*. Trad. Aída Ferrás et alii. São Paulo: EDUC, 1992.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Da ambiguidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2000.

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

<http://letras.terra.com.br>

<http://www.forrozaria.hpg.ig.com.br/Bandas/falamansa.htm>

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

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

RIBEIRO, Manoel P. *Gramática aplicada da língua portuguesa*. 17. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Metáfora, 2007.

SCOTTI, Bernardo; REIS, Cristina e HACON, Vanessa. *Forró: origem e manifestações virtuais*. Disponível em: <http://www.mvirtual.com.br/pedagogia/mosaico/cultura_forro.htm>.

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