



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS VI - POETA PINTO DO MONTEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LETRAS - PORTUGUÊS

IANNE MARIA LIMA DE SOUZA

A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA MÚSICA GONZAGUIANA

MONTEIRO - PB

2012

IANNE MARIA LIMA DE SOUZA

A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA MÚSICA GONZAGUIANA

Monografia apresentada ao curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba – Campus VI, em cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa.

Orientadora: Ms. Noelma Cristina dos Santos

MONTEIRO – PB

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL – CAMPUS VI

S729v

SOUZA, Ianne Maria Lima de.

A variação lingüística na música

Gonzaguiana/Ianne Maria Lima de Souza. – 2012.

58f.

Digitado.

TAO (Graduação em Letras com hab. em Língua Portuguesa), Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, Campus VI.

“Orientação: Profª Ma. Noelma Cristina dos Santos, Universidade Estadual da Paraíba, Campus VI”.

1. Variação Linguística. 2. Luiz Gonzaga. 3. Música. I. Título.

21. Ed. CDD 410

IANNE MARIA LIMA DE SOUZA

A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA MÚSICA GONZAGUIANA

03 de julho de 2012

COMISSÃO EXAMINADORA

Noelma Cristinev F. dos Santos

Prof^a. Ms. Noelma Cristina dos Santos - Orientadora
Universidade Estadual da Paraíba

Rebeca Ranniel Alves Ribeiro

Prof^a. Ms. Rebeca Ranniel Alves Ribeiro - Examinadora I
Universidade Estadual da Paraíba

Marcelo Vieira da Nóbrega

Prof. Ms. Marcelo Vieira da Nóbrega - Examinador II
Universidade Estadual da Paraíba

MONTEIRO – PB

2012

Dedico este trabalho à minha mãe Elza Patriota pela dedicação e referência de professora, à minha irmã Isabelle Lima pelo incentivo, amizade e confiança, e ao meu namorado Felipe Sousa por estar ao meu lado em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

O meu agradecimento a Deus é por tudo que tenho, pela família maravilhosa que me foi presenteada, por ter estado comigo em todos os momentos e por me fazer ver a vida como uma contínua luta a qual é por Ele encorajada e sem o qual nada valeria.

À minha Mãe do céu que tanto intercedeu por mim nos momentos mais difíceis, inclusive os de enfermidade que por alguma vez me fez pensar em desistir, mas ela esteve lá com o seu manto acolhedor, derramando graças sobre minha cabeça.

À minha mãe Elza Patriota, por permitir que ela fosse minha maior referência, uma ótima mãe, amiga, companheira, por segurar, mesmo sem poder, os trabalhos domésticos para que eu pudesse terminar esse trabalho e pelo exemplo de professora de Português brilhante aos meus olhos, a qual me influenciou desde o primeiro dia de aula da minha vida até hoje, sem que faltasse nada para o meu engrandecimento.

Ao meu pai Josival Moura (Cia) pelo exemplo de trabalhador e pai carinhoso, e por ter despertado em si o desejo de mudança sem a qual eu não teria alcançado o término de minha monografia, simplesmente porque sem a paz em família nada teria o mesmo sentido.

Aos meus irmãos, Iguinho e Beby, pelos tantos momentos que nos fizeram crescer em união, sempre um ajudando ao outro no que precisasse. Ao meu irmão Igor, agradeço pelo apoio em persistir nos estudos mesmo tendo me ensinado tanto no ramo musical. À minha irmã Isabelle agradeço pelo incentivo de iniciar e continuar nessa graduação agora concluída, e pela amizade sempre esbanjada.

Ao meu namorado Felipe Sousa pela inexplicável amizade, pela paciência nos momentos em que a minha paciência faltava, por suportar a distância no primeiro ano de graduação, e principalmente por estar ao meu lado nos três anos e meio, oferecendo o seu abraço que sempre me fez sentir tão segura e amada.

À minha sobrinha Thifany Laís que mesmo na inocência de vida permitiu que eu me sentisse tão desejosa de sua presença, me encorajando e sempre me animando com todas as peripécias de criança.

Aos meus colegas de classe, pelo compartilhamento de tantos momentos, fossem de alegrias e até mesmo aqueles que pareciam nos deixar loucos, porém unidos num mesmo propósito. À minha amiga Rafaella Ferreira pelos momentos inesquecíveis nos primeiros anos de graduação e por fazer valer e durar nossa amizade. À louquíssima e generosa Bruna Nunes pela amizade e carinho e por fazer a alegria mesmo nos momentos mais difíceis. À minha amiga Jaina Farias o meu agradecimento especial pela confiança, amizade, por não me deixar desistir quando estava tão árduo e pelo apoio recíproco, fazendo com que brotasse uma amizade não só de universidade, mas de vida, e de vida em Cristo nosso Senhor.

Ao meu amigo o Maestro Chiquito pelas vezes em que cedeu um pouco do seu precioso tempo para me acudir, ele que é um ótimo ouvidor e também amante da música nordestina e de Luiz Gonzaga.

Aos meus parentes e amigos que estiveram presente, às vezes mesmo na distância física, me apoiando e auxiliando direta ou indiretamente durante essa caminhada.

A todo o corpo docente pelo compartilhamento efetivo dos frutos de suas noites sem sono; à Tatiana Santana por me ajudar a decidir o foco da minha pesquisa, tornando-a mais produtiva e gratificante, e em especial a minha professora e orientadora Noelma Cristina por estar presente desde o primeiro período da graduação, e sendo mais que uma professora, mas uma amiga que sempre esbanjou muito carinho e por ser mola mestra na elaboração desse trabalho.

À Universidade Estadual da Paraíba sem a qual jamais receberia o título de graduada e da qual irei me orgulhar e agradecer por toda minha vida.

*“Se avexe não,
toda caminhada começa no primeiro passo [...]
Inexoravelmente chega lá”*

Acioli Neto

RESUMO

Sustentados pela concepção heterogênea da Língua defendida pela teoria da sociolinguística, em contraposição à defesa da norma padrão como único mecanismo viável para a efetivação da comunicação, desenvolvemos esse trabalho com o objetivo geral de identificar e analisar os tipos de variação linguística presentes nas músicas de Luiz Gonzaga, compostas também em parcerias com Humberto Teixeira e Zé Dantas. Como objetivos específicos, foi pretensão nossa realizar interpretações no contexto temático das músicas, observando os aspectos que retratam e remetem aos costumes da região nordeste. Assim, o presente trabalho apresenta os elementos conceituais sobre o fenômeno da Variação Linguística elencados por Alkimin (2007), Antunes (2007), Bacelar (2009), Bagno (2011; 2007), Beline (2007) e Bortoni-Ricardo (2004), os quais serviram de suporte para a realização da análise das canções *Assum Preto*, *Derramaro o Gái* e *Lorota Boa*. Nesse sentido, antes da análise propriamente dita da variação linguística, apresentamos algumas considerações a respeito dos caminhos que influenciaram a musicalização nordestina realizada por Gonzaga, marcada pelos costumes do povo da região nordeste bem como os elementos linguísticos e variacionais. Para isso, tivemos por base, entre outras fontes, as considerações de Barbosa (2007), Dreyfus (1996), Lopes (2007) e Santos (2004). Trata-se de um trabalho fundamentado na heterogeneidade da língua, utilizando-se dos conceitos da sociolinguística para analisar o gênero música que serviu de instrumento para divulgar as características de uma região que se tornou capaz de transformar, entre outros aspectos, a variação linguística em arte.

PALAVRAS-CHAVE: Língua. Variação. Luiz Gonzaga. Música.

ABSTRACT

Supported by the heterogeneous conception of Language defended by the theory of sociolinguistics, in contrast to the defense of the standard form as the only viable mechanism for effecting communication, we developed this study with the general objective of analyzing the kinds of linguistic variation present in the music of Luiz Gonzaga, composed also in partnerships with Humberto Teixeira and Zé Dantas. As specific goals, our intention was to make interpretations in the thematic context of the songs, noting the aspects that depict and refer to the customs of the northeast region. Thus, the present study shows the conceptual elements about the phenomenon of Linguistic Variation ranked by Alkimin (2007), Antunes (2007), Bacelar (2009), Bagno (2011; 2007), Beline (2007) and Bortoni-Ricardo (2004), which served as support to perform the analysis of the songs *Assum Preto*, *Derramaro o Gái* and *Lorota Boa*. In this regard, before the analysis itself of linguistic variation, we presented some considerations about the roads that influenced the northeastern musicalization performed by Gonzaga, marked by the customs of people in northeast region as well as the linguistic and variational elements. For that, we based on, among other sources, the considerations of Barbosa (2007), Dreyfus (1996), Lopes (2007) and Santos (2004). This is a paper founded on the heterogeneity of language, using the concepts of sociolinguistics to analyze the genre music that served as instrument to show the characteristics of a region that, was able to transform, among other things, the linguistic variations in art.

KEY WORDS: Language. Variation. Luiz Gonzaga. Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA.....	13
1.1 Uma visão heterogênea da língua.....	13
1.2 Conceito de variação.....	14
1.2.1 Variedade.....	16
1.2.2 Variável e Variante.....	17
1.3 Mudança Linguística.....	18
1.4 Fatores extralinguísticos.....	19
1.5 O português brasileiro.....	20
1.5.1 Contínuos de urbanização.....	22
1.5.2 Variação regional (variação diatópica).....	24
1.5.3 Fenômenos variacionais.....	26
CAPÍTULO 2: LUIZ GONZAGA - O REI DO BAIÃO.....	31
2.1 O artista do sertão em terra distante.....	33
2.2 O orgulho do migrante nordestino.....	34
2.3 Um estilo inovado lá do seu pé de serra.....	35
2.4 Valores preservados: a linguagem é um deles!.....	37
CAPÍTULO 3: A MÚSICA GONZAGUIANA EM ANÁLISE.....	39
3.1 O Assum Preto.....	39
3.2 Derramaro o Gái.....	44
3.3 Lorota Boa.....	49
3.4 Entre outras canções gonzaguianas.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	554
REFERÊNCIAS.....	58

INTRODUÇÃO

Já se tornou trivial a existência de discussões a respeito de inúmeras divergências no campo linguístico, relacionadas às normas da língua portuguesa e suas variações. Neste campo, estão gramáticos que defendem o uso exclusivo da norma padrão e estudiosos da sociolinguística que defendem a variabilidade linguística num contexto de relações sociais e usuais dessa língua.

Desde que se estabeleceu uma norma padrão da Língua Portuguesa para servir de modelo a ser seguido, caracterizando-se assim por pertencer ao português formal empregado pelas classes sociais mais privilegiadas, é que as demais variações proferidas por pessoas das camadas sociais inferiores são tidas como definitivamente “errôneas”. Segundo Bagno (2007, p. 27), a unidade linguística é um mito precipitado porque “nega o caráter multilíngüe do nosso país”, causando assim os vários julgamentos e preconceitos, e uma concepção distante da compreensão de que a língua é naturalmente heterogênea, assim como a própria sociedade.

Estas considerações têm suscitado o planejamento de novas formas de tratar a língua dentro de seus padrões usuais. Nesse sentido, as contribuições da sociolinguística estão fundamentadas em conceber a língua como expressão heterogênea norteada em contextos usuais e sociais.

Assim, seguindo este prisma, apontamos nosso olhar para a análise de um gênero de grande circulação, caracterizado como uma forma de expressão que contagia e ao mesmo tempo compartilha ideologias próprias de quem escreve, em influência do contexto sócio-discursivo e emocional que é a música.

É perceptível em milhares de músicas, principalmente nas mais populares, o engajamento por parte dos compositores de aspectos próprios de sua região, como o estilo musical, a temática subjacente aos costumes vivenciados e a utilização de itens lexicais inerentes a cada cultura, caracterizando, assim, a identidade de um grupo determinado.

A música popular nordestina, em especial, tem refletido durante muitos anos a cultura do forró, do xote, do arrasta-pé, baião, entre outros, tematizando os costumes nordestinos numa linguagem também representativa desse povo. Luiz Gonzaga, um autêntico representante da cultura nordestina, fez isso com muita determinação, nas décadas de 40 a 80, período de sua carreira, musicando a cultura e inserindo, em algumas de suas letras, variações linguísticas próprias do nordeste, muitas das quais ainda hoje são usadas em várias comunidades nordestinas.

Neste âmbito, o presente trabalho tem como objetivo geral identificar e analisar os tipos de variação linguística presentes nas canções de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira e Zé Dantas, e como objetivos específicos analisar de forma interpretativa o contexto temático das músicas, identificando aspectos que nos permitem classificá-los como costumes do povo nordestino num longo período de história.

Segundo Bagno (2007, p. 35) “o que se convencionou chamar de “língua” nas sociedades letradas é, na verdade, um *produto social, artificial*, que não corresponde àquilo que a língua realmente é.” Nesse sentido, analisar o gênero música situa a língua em uma esfera social composta por uma forte ideologia regional, revelada na expressão de ideias, costumes e visões de mundo de um determinado povo, e também na utilização de itens linguísticos próprios.

Para então termos a consciência dos mecanismos que constituem a variação linguística, realizamos, por meio de uma pesquisa bibliográfica, leituras teóricas e sintetizamos, no primeiro capítulo, os principais conceitos que fundamentam a posição da sociolinguística variacionista, bem como os tipos mais frequentes de variações referentes à Língua Portuguesa, nos baseando previamente em Bagno (2007; 2011) e Bortoni-Ricardo (2004), imprescindíveis para a realização da análise. Em seguida, realizamos uma pesquisa também bibliográfica da vida de Luiz Gonzaga, observando o contexto em que este viveu e os caminhos que nortearam ao ponto culminante de sua carreira, caracterizada pela recuperação da identidade nordestina em suas composições.

A pesquisa bibliográfica também foi realizada no processo de seleção das letras das músicas para análise. Para isso, tivemos por base uma lista da musicografia de Luiz e parcerias, localizada em Dreyfus (1996), a qual comporta no total 312 títulos de canções. Em Barbosa (2007) estão apresentadas 523 letras de músicas e 80 títulos de canções instrumentais gravadas por Luiz Gonzaga, algumas de sua autoria e de outros compositores. Assim, com o apoio da lista, das letras e títulos, pudemos elencar aproximadamente pouco mais de 150 canções com inserção de variações linguísticas, e uma média de 80 ausentes de variações. Nessa averiguação, também edificamos uma faixa de 37 canções instrumentais e as demais não pertencentes a essas especificações, foram letras não encontradas ou apenas gravadas por outros artistas. Desse modo, justificamos que, embora tenhamos analisado apenas três das canções de Luiz compostas de variação, há também um número bastante considerado que também se encaixam nessa esfera, seja em maior ou menor grau de ocorrência. A escolha pelas três canções foi efetivada por um forte número de ocorrência em cada letra e por serem diversificadas no que diz respeito aos tipos de fenômenos.

Após esse levantamento, damos início à análise das músicas *Assum Preto*, *Derramaro o Gái e Lorota Boa*, análise que procedeu da seguinte forma: descrevemos e interpretamos os subsídios contextuais das letras, associando as temáticas ao fator regional, e a partir das leituras teóricas, iniciamos a averiguação dos tipos de variações situadas, sendo a pesquisa classificada como bibliográfica, descritiva e interpretativa.

Considerando que as músicas em análise são representações de um povo, de uma região com características determinadas, inclusive em relação aos elementos linguísticos, estamos ressaltando a percepção de que a língua, como afirma Antunes (2007, p.106) “[...] inclui pessoas, inclui sujeitos. Sujeitos, em muitos pontos, mandantes, com capacidade para tomar decisões. Por isso mesmo é que existe lugar para a variação linguística e, conseqüentemente, para diferentes normas.”

É importante mencionar que, neste ano, Luiz Gonzaga está sendo homenageado com a iniciativa do ANO LUIZ GONZAGA, pelos seus 100 (cem) anos de nascimento no mês de dezembro. Esta iniciativa foi concebida pelos admiradores do “rei do baião” a fim de despertar, em artistas de diversas ordens e movimentos, a realização de homenagens pelas contribuições desse grande artista na divulgação da música popular de origem nordestina.

CAPÍTULO 1: A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA

1.1 Uma visão heterogênea da língua

Os estudos sobre a concepção de língua têm suscitado várias discussões desde meados de 1960 que, como aborda Bagno (2007), foi o início dos estudos da sociolinguística nos Estados Unidos. Esta teoria surgiu a partir de cientistas que perceberam que a língua não poderia ser tratada sem a consideração de um contexto, da sociedade que faz seu uso. Assim, Willian Labov foi o sociolinguista de renome na área por dar a esses estudos um grandioso impulso no campo da conscientização da existência de variedades linguísticas.

De acordo com Bagno (2011), essa teoria surgiu em contraposição à concepção de língua homogênea, fixa e imutável defendida pelos gramáticos em detrimento à gramática tradicional como o único meio de comunicação eficaz da sociedade. Esta concepção retoma a extrema consideração de uma variedade linguística utilizada por indivíduos das classes privilegiadas, envoltas de um peso econômico-político e cultural, a qual, por isso, foi tida como “ideal” para servir de modelo a ser seguido, sendo, portanto, esta variedade que até hoje compõe nossas gramáticas.

Diferentemente desse ponto de vista, os estudos da sociolinguística estão fundamentados em uma concepção de língua como um mecanismo de comunicação heterogêneo, sendo considerável toda e qualquer manifestação linguística que seja capaz de atender a essa necessidade comunicacional. Bagno (2007, p. 36) afirma que a língua é

[...] intrinsecamente **heterogênea**, *múltipla, variável, instável e está sempre em desconstrução e reconstrução*. Ao contrário de um produto pronto e acabado, de um monumento histórico feito de pedra e cimento, a língua é um *processo*, um fazer-se permanente, nunca concluído. A língua é uma **atividade social**, um *trabalho coletivo*, empreendido por todos os seus falantes, cada vez que eles se põem a interagir por meio da fala ou da escrita. (grifos do autor)

Voltando nosso olhar para a defesa da heterogeneidade da língua, situamos algumas músicas de Luiz Gonzaga as quais representam essa realidade de maneira bastante clara, pois são composições elaboradas com uma linguagem característica do meio regional de músico, ou seja, ele insere variações do seu meio não apenas no ato da interpretação musical, mas também na forma escrita destas. Trata-se de escolhas de itens lexicais e artifícios linguísticos próprios de uma região, complementados pela representação dos costumes, pelas ideologias,

pelas crenças, entre outros. Se as línguas são heterogêneas, nada mais se justifica senão pelo fato de a própria sociedade ter esse atributo.

Em uma entrevista concebida à revista *Veja* de junho de 2011, o gramático Evanildo Bechara afirma que a língua culta “é a única que consegue produzir e traduzir os pensamentos que circulam no mundo da filosofia, da literatura, das artes e das ciências”. (p. 21). Se considerarmos essa afirmação verdadeira, estaremos ignorando qualquer forma de arte que se utiliza de variações linguísticas, e estaremos dizendo que elas não tem nada a oferecer, ou, como o próprio Bechara afirma, não conseguem reproduzir os pensamentos de quem a fez. Já Antunes (2007, p.106) afirma que “[...] quanto maior a capacidade do falante de usar diferentes normas e diferentes registros – do mais formal ao mais informal – tanto mais competente ele é.”

Portanto, analisar as músicas de Luiz Gonzaga a partir da concepção homogênea de língua é assumir que estas não produzem, não informam, não traduzem os pensamentos e nem significam coisa alguma. Assumindo essa postura, estaremos ignorando as características representativas de um determinado grupo, uma vez que não existe língua sem seu contexto de uso. Nesse sentido, é relevante uma abordagem dos elementos que corroboram a existência da variação linguística, a fim de que possamos compreender com eficácia as variações contidas nas canções de Luiz Gonzaga.

1.2 Conceito de variação

No campo linguístico, o termo variação tem repercutido diferentes sentidos. Em meio a indivíduos sociais, educados numa cultura linguística de longa tradição e história literária, o significado atribuído a essa palavra está centrado no que é costumeiro chamar de “erro na língua”, ou seja, todas as formas expressivas de uma língua que diferem daquela norma encontrada em nossas gramáticas e ensinada nas escolas de nosso país, sendo, portanto, tidas como “erradas”.

No intuito de reverter essa concepção, a sociolinguística tem conceituado e defendido o sentido da palavra variação como uma língua em meio ao seu estado mutável, instável, heterogêneo. O primeiro passo para que entendamos melhor essa definição é considerar a língua como um fator inerente à sociedade que, por si só, é possuidora de transformações, instabilidades e diferenças. Se a língua pertence a um meio composto por essas características, estamos dizendo que, assim como a própria sociedade, a língua também varia, se transforma.

Alkmim (2007) ressalta que língua e variação são fenômenos que não devem ser vistos separadamente, pois a diversidade é um fator constitutivo do fenômeno linguístico, esclarecendo que os aspectos estruturais da língua são apenas elementos que fazem parte de uma totalidade geral, e não parte essencialmente única e auto-suficiente como é costumeiro se referir ao conceito de língua. Pensar em “erro” na língua é considerar absurda toda e qualquer expressão de comunicação que se utilize de variações, sem a consideração de que se trata de interação efetivamente realizada em sociedade. Na realidade, as formas consideradas “erros” pelos puristas são “*diferenças* entre as variedades da língua”, como aborda Bortoni- Ricardo (2004, p.36).

Se uma língua fosse realmente imutável, não teríamos, por exemplo, no nosso português, a existência de vocábulos diversos para expressar uma mesma ideia. Beline (2007) utiliza as palavras “jerimum” e “abóbora” para exemplificar este conceito. Para um número determinado de falantes, a primeira se apresenta mais familiar do que outra, e vice-versa, isso porque são duas formas da língua utilizadas por espaços geográficos diferentes para se referir a um mesmo elemento. O autor explica que “jerimum” é um termo comum da Bahia, enquanto “abóbora” é pronunciada nos estados do Sul e Sudeste. Dessa forma, podemos observar que, embora residentes do mesmo país que tem a língua portuguesa como oficial, encontramos variações dentro dela, não impedindo, contudo, que a comunicação se realize com eficácia, uma vez que os elementos sonoros e silábicos dos vocábulos se apresentam naturalmente pertencentes ao português, característica esta claramente perceptível pelos brasileiros. Esta consideração reforça a ideia de que uma comunidade de fala não se constitui por falar do mesmo modo, mas por existir interação verbal realizada por um mesmo conjunto de regras respeitando os usos linguísticos, afirma Alkmim (2007).

Nos estudos da sociolinguística, encontramos algumas classificações de variação linguística que auxiliam na compreensão desse fenômeno. De acordo com Bagno (2007) temos, a princípio, a *variação diatópica*, que está relacionada à verificação dos diferentes modos de fala a partir da origem geográfica; a *variação diastrática*, por sua vez, realiza a verificação observando os níveis das classes sociais, nesse sentido, podemos engajar alguns fatores como classe social, sexo, idade, os quais estão relacionados às variações de ordem social; a *variação diamésica* se refere à realização desse procedimento através da análise comparativa entre a língua falada e a língua escrita, considerando, assim, as peculiaridades do gênero textual; a *variação diafásica* está relacionada ao grau de monitoramento utilizado pelos indivíduos nas mais diversas interações verbais. E, por último, a *variação diacrônica* que permite a verificação da história da língua através do tempo.

A necessidade de comunicação fez com que os sujeitos se tornassem sociais e, conhecendo este papel, também foram adquirindo uma identidade cultural. A partir do momento em que os indivíduos passam a participar ativamente do processo sociocultural e econômico, vão também obtendo características linguísticas variacionais próprias do espaço em que se encontram. Contudo, é conhecido que nenhuma sociedade se apresenta caracteristicamente igual. Como já vimos, a heterogeneidade é parte integral da sociedade e é a partir desse fator que ocorrem as mudanças linguísticas. Mas antes de entendermos esse fenômeno social, vamos apresentar os conceitos de *variedade*, *variável* e *variante*.

1.2.1 Variedade

Seguindo a noção da língua heterogênea, faz-se necessário entendermos mais este conceito definido pela sociolinguística que é o de *variedade*. Segundo Bagno (2007), “Uma variedade linguística é um dos muitos ‘modos de falar’ uma língua.” (p. 47) Assim, mediante fatores diversos, a língua é composta por várias formas de expressão, cada uma com sua característica, as quais são chamadas de variedades que vão compor um conjunto chamado “*repertório verbal*”, como ressalta Alkmim (2007). Essas variedades, portanto, vão se encontrar bastante diversificadas nas comunidades em função dos fatores acima apresentados, como sexo, origem geográfica, etc.

No que diz respeito ao fator regional, podemos discernir diferenças entre, por exemplo, a pronúncia da palavra *tia* nas regiões sudeste e nordeste. Conforme Bortoni-Ricardo (2004), a primeira realiza a *pronúncia palatal*, representada por *tch*, no caso, *tchia*. Já na segunda, a pronúncia encontra-se numa zona de articulação chamada *linguodental*, sendo realizada da mesma forma de palavras como *tomada*, *tapete*, *tecido* etc. Neste caso, temos a existência de duas variedades que se referem a uma mesma ideia, passando a caracterizar um determinado espaço regional. Alkmim (2007, p.33) afirma que

Qualquer língua, falada por qualquer comunidade, exhibe sempre variações. Pode-se afirmar mesmo que nenhuma língua se apresenta como uma entidade homogênea. Isso significa dizer que qualquer língua é representada por um *conjunto de variedades*. Concretamente: o que chamamos de “língua portuguesa” engloba os diferentes modos de falar utilizado pelo conjunto de seus falantes do Brasil, em Portugal, em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Timor etc. (grifos nossos)

A massificação de diferentes formas de fazer uso da língua fez com que, como já dissemos, se condicionasse a ideia de expressões errôneas. Porém, o que se verifica nessas ocorrências é que “todas têm sua lógica de funcionamento, todas obedecem regras gramaticais que podem ser descritas e explicadas” (Bago 2007, p. 48).

1.2.2 Variável e Variante

Diante da definição de variedade, podemos elencar os conceitos de variável e variante de forma sistemática. Sabendo, pois, que a variedade refere-se aos diversos modos de falar uma língua, é que podemos conceituar de *variável linguística* o conjunto dessas variedades. Segundo Bago (2007, p. 50) variável refere-se a “algum elemento da língua, alguma regra, que se realiza de maneiras diferentes, conforme a variedade [...]” e ainda que “Cada uma das realizações possíveis de uma variável é chamada de variante.” Mediante este autor, podemos formular o seguinte esboço:

Quadro 1: Variáveis morfológicas, morfossintáticas e sintáticas

Variável	Variantes	Exemplos
(r)	[r] vibrante simples	Ama/r/
	[R] vibrante múltipla	Ama/R/
	[ɻ] retroflexa	Ama/ɻ/
	[h] aspirada	Ama/h/
	[ø] zero	Ama/ø/
Variável	Variantes	Exemplos
Pronome- objeto direto da 3ª pessoa	Pronome oblíquo	Ganhei um relógio, mas o devolvi
	Pronome reto	Ganhei um relógio, mas devolvi ele
	Pronome nulo	Ganhei um relógio mas devolvi
Variável	Variantes	Exemplos
Transitividade do verbo	Transitividade direta	Assisti o filme
	Transitividade indireta	Assisti ao filme

Fonte: Informações retiradas de Bago (2007)

A compreensão da existência dessas variáveis permite que nós percebamos a real utilização da língua pelos falantes nas mais diversas situações sociais, suscitando o aparecimento de variedades que estão intrinsecamente ligadas a vários fatores e influenciando a existência das mudanças linguísticas.

1.3 Mudança Linguística

Considerando o fato de que toda sociedade se modifica através do tempo e mediante as relações sociais, este tópico nos faz refletir sobre os fatores que vão corroborar com a imprescindível ocorrência de mudança na língua.

Como vimos, o fato de a sociedade ser heterogênea permite que ela se modifique ao longo do tempo e das necessidades. Partindo para os elementos linguísticos, sabemos que assim como as relações se modificam com o tempo, a língua também caminha junto a essas mutações, pois ela é parte integral das vivências sociais. Nesse sentido, consideramos a língua como ação contínua dos falantes, ou seja, as mudanças não ocorrem sozinhas, mas são norteadas por pessoas que a utilizam e que, por diversos motivos, as modificam a cada instante.

A língua também faz parte desse conjunto de fatores que, com o passar do tempo, vão sendo modificados, transformados, adequando-se a uma nova sociedade caracteristicamente instável. Como falantes ativos, também mudamos a língua mediante nossas necessidades diversas de expressão e interação. Nesse sentido, Bagno (2007, p. 37) aborda que

[...] a *variação e a mudança linguística* é que são “estado natural” das línguas, o seu jeito próprio de ser. Se a língua é falada por seres humanos que vivem em sociedades, se esses seres humanos e essas sociedades são sempre, em qualquer lugar e em qualquer época, *heterogêneos, diversificados, instáveis, sujeitos a conflitos e a transformações*, o estranho, o paradoxal, o impensável seria justamente que as línguas permanecessem estáveis e homogêneas. (grifos do autor)

Seguindo essa concepção, se formos analisar o nosso português antigo, veremos o quanto se distancia das formas empregadas hoje. No latim, por exemplo, tínhamos *tégula*, *pópulo* e *cálidu* que se referem hoje aos vocábulos *telha*, *povo* e *caldo* respectivamente. Com Bagno (2011), podemos ainda perceber a evolução da palavra telha desde o latim vulgar até a formação encontrada em nossas gramáticas: *tégula* > *teg'la* > *tegl*a > *teyla* > *teyla* > *telha*. É claramente perceptível a mudança ocorrida nessa palavra durante um espaço

considerável de tempo. Ainda seguindo o pensamento deste autor, poderíamos pensar que esta mudança não tenha realmente estacionado como demonstra nossa regra oficial. Voltando o olhar para o sujeito falante no uso contextual da língua, podemos observar que em muitas comunidades o LH de *telha*, por exemplo, foi suprimido, sendo essa palavra pronunciada *têia*, o que também não significa dizer que não possa no futuro se caracterizar como uma mudança. Porém, a cultura do “erro linguístico” encontra-se muito forte, estando ainda distante de essa variante ser aceita como fora todas as outras ao longo do tempo e das presentes necessidades.

Por outro lado, embora muitas palavras tenham mudado suas formas, existem pessoas que ainda conservam outras e são justamente estas alvos de preconceito linguístico. Uma das formas mais “chistosas” encontradas nas variações da língua é a inserção do R no lugar do L em palavras como *planta* (*pranta*). Está é uma realidade de muitas comunidades as quais são ridicularizadas por isso. Segundo Bagno (2011), tudo tem uma explicação, e referindo-se a esse fator, o autor explica que na época de Camões e José de Alencar e Machado de Assis, havia uma escolha entre as formas *planta e pranta*, e que esse fenômeno que transforma o L dos encontros consonantais em R chama-se rotacismo. Este e outros fenômenos serão explicados detalhadamente mais adiante.

1.4 Fatores extralinguísticos

As escolhas linguísticas dos indivíduos, no momento de interação, revelam características próprias de um ser conectado a um meio específico. Existem fatores extralinguísticos que, segundo Bagno (2007), abrangem elementos considerados por sociolinguistas, a fim de “auxiliar na identificação dos fenômenos da variação linguística” (p. 43). Assim, os fatores mais relevantes para a compreensão dessas ocorrências variacionais são, segundo o autor, de ordem geográfica, socioeconômica ou de classe social, grau de escolaridade, idade, sexo, mercado de trabalho e redes sociais.

O status econômico, que marca muito fortemente as desigualdades sociais no nosso país, revela a diferença na fala entre pessoas de classe social alta e baixa. Este fator, que remete à variação diastrática apresentada, se encontra num patamar paralelo ao grau de escolaridade, uma vez que pessoas de baixa renda, geralmente, não têm condições de usufruir de uma mesma educação escolar que as pessoas de classe social alta.

O fator idade também envolve diferenças no falar dos indivíduos. Podemos situar o avanço da tecnologia como um dos elementos responsáveis pela distinção. Percebemos o

quanto os jovens têm absorvido um linguajar cada vez mais comum entre eles, se diferenciando assim do falar de pessoas de idade mais avançada. Um exemplo representativo nesse contexto diz respeito à influência das redes sociais, através das quais os usuários vão adquirindo comportamentos semelhantes, inclusive em relação às escolhas linguísticas.

Quanto ao fator sexo referente à variação diastrática, estudos sociolinguísticos abordam o uso diferenciado da língua entre mulheres e homens, ou seja, também há variações no modo de falar entre ambos. Outro elemento que também contribui para as diferenças linguísticas é a existência de profissões distintas no mercado de trabalho. As formas linguísticas escolhidas vão variar devido a sua função.

O fator regional, ou a origem geográfica, diz respeito à existência de variação conforme os diferentes espaços geográficos, variação diatópica, como por exemplo, as diferenças encontradas entre falantes do sudeste e nordeste, as quais permitem identificar uma e outra, porém sem que comprometa a interação entre ambas. Como afirma Bacelar (2009. p. 2),

A entonação, a pronúncia, a escolha vocabular, a preferência por determinadas construções frasais, os mecanismos morfológicos que lhe são peculiares podem servir de índices que identifiquem o país ou a região de que se origina, o grupo social de que faz parte [...].

Classificar os brasileiros como falantes de uma língua portuguesa homogênea é uma forma de reduzi-los, de unificá-la num padrão fixo, o que tem se mostrado um grande equívoco. O fator regional mostra o quanto a escolha de itens lexicais varia de lugar para lugar, uma vez que “*não existe uma língua que seja uma só.*” (Bagno, 2011, p.18)

1.5 O português brasileiro

O multiculturalismo em nosso país encontra-se muito forte. São estilos, crenças, ideais e costumes que vão caracterizar um determinado meio social, fazendo com que os indivíduos, conforme o tempo e as relações passem a adquirir essas características e construir suas identidades.

Também situamos o português brasileiro no âmbito da heterogeneidade social. Como já abordamos, não consideramos que uma língua se encontre unificada e imutável, e muito menos chamamos de “erros” as diferentes formas de expressão dessa língua as quais se

diferenciam em maior ou menor grau da norma tradicional. Assim, tratar da variação linguística nada mais é que situar os falantes num contexto de uso e compreender a inerente existência de transformação e diversidade da sociedade em seus mais variados níveis.

Embora em nosso país se fale o português, existem diferenças, mas que não impedem nossa comunicação. Num ângulo geral, podemos identificar essas diferenças mediante uma perspectiva regional ampla, como por exemplo, entre os falares do sudeste e nordeste, e de uma distância menor, entre o português falado em São Paulo e o falado no Rio de Janeiro, normalmente chamados de sotaques paulista e carioca, respectivamente. Esse fenômeno pode nos levar a indagar quanto à eficácia da comunicação entre esses espaços, principalmente no âmbito lexical. Porém, como afirma Beline (2007, p.122), “falamos uma mesma língua [...] com diferenças detectáveis entre o que se considera mais comum num e noutro lugar.”

De acordo com Alkmim (2007), podemos exemplificar outras ocorrências de diferenças entre falantes do nordeste e sudeste, de natureza fonética, como a pronúncia de vogais médias pretônicas. A palavra *melado* é pronunciada no nordeste como vogal aberta [me'ladõ], enquanto no sudeste, são fechadas [me'ladõ]. A autora ainda aborda a diferença gramatical em relação à preferência pela posposição verbal de negação em que no nordeste são utilizadas expressões como “sei não”, e no sudeste “não sei” ou “não sei, não”, embora saibamos, pelo nosso conhecimento, que essa última também é realizada pelo nordestino. Outro exemplo bastante presente é inserção de um artigo definido antes dos nomes próprios na região sudeste, como em “Dancei com o Marcelo”. Já em algumas cidades do nordeste este artigo não é utilizado, “Dancei com Marcelo”.

Como podemos observar, essas abordagens dizem respeito às diferenças linguísticas existentes numa esfera bem geral, no que diz respeito a uma das principais características de variação do português brasileiro que é o das diferenças entre espaços geográficos. Porém, não podemos, pelo fato de o nordeste se diferenciar linguisticamente do sudeste¹, como exemplificamos acima, dizer que cada uma por si só constitui-se de características imutáveis entre si. Inúmeras cidades e até comunidades menores de uma região carregam uma cultura linguística bastante variada, e é diante desse fato que elementos como idade, status econômico, gênero, grau de escolaridade, grupos etários, entre outros, vão agir fazendo surgir variações entre pessoas de uma mesma comunidade. Bortoni-Ricardo (2004, p. 47) afirma que “qualquer comunidade, seja pequena, como um distrito semi-rural pertencente a um

¹ Lembrando aqui que as diferenças não existem somente entre essas duas regiões, mas também entre as outras do Brasil.

município, ou grande, como uma capital, um estado ou um país, sempre apresentará variação linguística que decorre de vários fatores [...]”.

1.5.1 Contínuos de urbanização

Bortoni-Ricardo (2004) apresenta uma interessante proposta de descrição do português brasileiro, situando as principais variedades em três *contínuos* que são: contínuo da urbanização, contínuo de oralidade-letramento e contínuo de monitoração estilística.

A classificação do contínuo da urbanização se constitui em 03 (três) eixos estabelecidos conforme os diferentes espaços geográficos habitados pelas comunidades. Assim, temos em primeira instância as variedades rurais que, por se encontrarem distantes e isolados dos meios de comunicação e das práticas de letramento, se diferem em maior grau com a norma-padrão, obtendo um número maior de variações da língua, com características próprias dessas comunidades.

Em oposição, temos as variedades urbanas, envoltas por relações em um meio mais socializado e desenvolvido. Esse meio é constituído de repartições nos mais variados gêneros como indústrias, escolas, hospitais, igrejas, escritórios, os quais caracterizam-se por seguimentos que comportam uma cultura mais letrada. Dessa forma, essas comunidades urbanas foram sendo influenciadas no que diz respeito à noção de certo e errado dentro dos padrões formais da língua, uma vez que estes detêm de forte valor cultural e social.

Situados entre estes, está a linha dos rurbanos que se referem às pessoas de procedência rural que se mudaram para a zona urbana, mas que conservaram características próprias de sua origem, no âmbito cultural e principalmente linguístico. Também se encaixem neste pólo grupos rurais situados em áreas não muito isoladas e que por esse motivo são influenciados pela zona urbana em vários aspectos. Bortoni-Ricardo (2004) atenta para o fato de que não há fronteiras rígidas que separem essas linhas de urbanização, pois existem muitas semelhantes entre os falares desses espaços. Assim, a autora explora a distribuição desses falares, caracterizando-os a partir dos traços descontínuos e graduais.

Os traços descontínuos referem-se às características que ao longo do tempo e com a ocorrência de relações com as áreas urbanas, vão ficando para trás, ou seja, seu uso passa a ser descontinuado. É muito comum pessoas que moram toda infância na zona rural, ao entrar em fase da adolescência, por motivos variados, começam a migrar para a “rua”, palavra usada para se referir à zona urbana. Ao passo que se mudam fisicamente, os comportamentos e

ideais também vão se construindo dentro dos costumes do novo meio. Do mesmo modo, as expressões rurais vão sendo aposentadas do seu repertório que começa a se adequar a expressões da zona urbana. Alguns itens como *finar* (final), *dispois* (depois), *cuma* (como), *prumode* (porque), *mi* (milho), *brusa* (blusa), *probrema* (problema), são traços descontinuados no meio urbano que, por estarem se ligando cada vez mais com a zona rural, estão desaparecendo.

Já os traços graduais são utilizados por todos os brasileiros, sejam eles de qualquer espaço geográfico. Palavras como *caxa* (caixa), *cantá/cantô* (cantar/ cantou), *otro* (outro), *idea* (ideia), são exemplos de expressões que, independentemente do grau de escolaridade, são efetuadas por todos os brasileiros, mesmo que seja em momentos informais ou não. Com essas classificações, tornou-se possível situar os falantes brasileiros, pois estes estão ligados a variedades rurais, urbanas e até se localizam em meio termo como já apresentamos acima.

Para exemplificar os três contínuos de urbanização Bortoni-Ricardo (2004) faz a seguinte representação:

Figura 1: Contínuos de urbanização

variedades rurais isoladas	área rurbana	variedades urbanas padronizadas
----------------------------	--------------	---------------------------------

Fonte: Bortoni-Ricardo (2004)

Outro contínuo citado por Bortoni-Ricardo (2004) é o da oralidade-letramento. Este é mediado conforme os eventos específicos de comunicação em que somos influenciados em maior ou menor grau pela língua escrita (letramento) ou pela língua falada (oralidade). Contudo, isto não quer dizer que se estabeleça uma rígida distinção e utilização separada desses dois. Uma apresentação de seminário, por exemplo, é caracterizada como um evento tanto de oralidade como de letramento, pois o indivíduo se apoiará em textos escritos e o realizará oralmente. Neste sentido, a autora apresenta a seguinte linha imaginária:

Figura 2: Contínuo de oralidade-letramento

Eventos de oralidade	eventos de letramento
----------------------	-----------------------

Fonte: Bortoni-Ricardo (2004)

Por último, temos o contínuo de monitoração estilística, considerado como ponto chave na concepção e análise da língua portuguesa no Brasil. Conforme Bortoni-Ricardo (2004), “[...] falantes alternam estilos monitorados, que exigem muita atenção e planejamento, e estilos não-monitorados, realizados com um mínimo de atenção à forma da língua.” (p. 62) Com relação a esse contínuo, a autora faz a seguinte representação:

Figura 3: Contínuo de monitoração estilística

.....
 - monitoração + monitoração

Fonte: Bortoni-Ricardo (2004)

Esta autora ainda apresenta 03 (três) fatores responsáveis por esse planejamento assim caracterizados: o ambiente, o interlocutor e o tópico da conversa. A variação linguística assume papel importante na fixação de vários momentos interacionais entre indivíduos, pois vão variar conforme o meio em que estes se encontram. Se formos analisar o cotidiano de uma pessoa em sua interação social e familiar, perceberemos que, em casa, por exemplo, ela não terá o mesmo grau de atenção na escolha de formas linguísticas o quanto teria numa comunicação com os companheiros de trabalho, ou mesmo quando este pedisse alguma informação na rua, ou quando fosse a um consultório médico expor suas queixas. Ao mesmo tempo em que desempenhamos múltiplos papéis no nosso cotidiano, a forma como iremos utilizar a língua nessas situações também será exercida conforme estas necessidades. A esses diferentes papéis sociais, Bortoni-Ricardo (2004) classifica, conforme a tradição sociológica, de *domínios sociais*. Nesse sentido, uma única pessoa exerce os mais variados papéis em sua vida cotidiana e social, ocasionando com maior assiduidade o aparecimento de variações linguísticas.

1.5.2 Variação regional (variação diatópica)

Podemos dizer que um dos fatores mais fortes para a ocorrência da variação linguística no português brasileiro é o da origem geográfica. São regiões que carregam uma forte identidade tanto do âmbito social e cultural como linguístico. Assim, temos do norte ao sul um conjunto ilimitado de variações que vão caracterizar de forma bastante significativa cada região. Bortoni-Ricardo (2004, p. 33) afirma que

Toda variedade regional ou falar é, antes de tudo, um instrumento identitário, isto é, um recurso que confere identidade a um grupo social. Ser nordestino, ser mineiro, ser carioca etc. é motivo de orgulho para quem o é, e a forma de alimentar esse orgulho é usar o linguajar de sua região e praticar seus hábitos culturais.

Ainda segundo esta autora, as vogais /e/ e /o/ na sílaba pretônica pronunciadas de forma aberta, são a marca principal dos falantes do nordeste. As palavras p[é]rfume, c[ó]ração, m[é]donho, pr[ó]curar, bem como a pronúncia linguodental do /t/ nas palavras tia, gente, em contraposição à pronúncia palatal do sudeste representada por /tch/, já abordada neste trabalho, mostram o quanto o fator regional influencia e muito na existência de variações do nosso português brasileiro.

Outro tipo recorrente é o *-r* situado no final das formas infinitivas e que, muitas vezes, não é pronunciado. Beline (2007) aborda que essa variação não ocorre necessariamente devido ao fator regional, pois, embora um paulistano aspire o *-r* em final de sílaba, o omite muitas vezes. Assim, podemos supor que, mesmo um falante tendo grau de escolaridade elevado, pronuncie essa variedade, que pode ser grafada com um acento na última sílaba, “andá”, até em momentos mais formais.

Bagno (2007) aborda 6 (seis) tipos recorrentes de variação nos estados da língua que nos auxiliarão na análise das músicas, no último capítulo desse trabalho.

Quadro 2: Tipos de variação linguística

Tipo		Exemplos
Fonético-fonológica	Diferentes estilos de pronunciar os sons da língua	Diferentes pronúncias do R da palavra <i>PORTA</i>
Morfológica	Variação nas formas das palavras, mas possuidoras de ideias similares	<i>Pegajoso e piguento</i>
Sintática	Organização de elementos de diferentes formas para expressar o mesmo intuito	<i>Uma história que ninguém prevê o final;</i> <i>Uma história que ninguém prevê o final dela;</i> <i>uma história cujo final ninguém prevê.</i>
Semântica	Diversidade de sentidos de uma única palavra	A palavra <i>muído</i> (ou o verbo <i>moer</i>) pode se referir a: cansado, triturado, importunado, repetido; A palavra <i>vexame</i> pode significar pressa ou vergonha.

Lexical	O mesmo sentido é designado por vocábulos diferentes	As palavras <i>mijo</i> , <i>xixi</i> e <i>urina</i> se referem a mesma ideia.
Estilístico-pragmática	Enunciados que expressam o mesmo intuito, porém, compostos por vocábulos diferentes que vão depender do momento situacional de interação social.	<i>Queiram se sentar, por favor; vamo sentano aí, galera.</i>

Fonte: Informações retiradas de Bagno (2007)

Estes são alguns exemplos de variação pertencentes ao nosso português brasileiro. Neles, identificamos a presença dos fatores de natureza regional, os quais ocupam lugar de bastante relevância nos estudos de variação e, especificamente, são elementos de grande valia para a compreensão de alguns tipos de variações pertencentes à região nordestina, representada nas músicas de Luiz Gonzaga.

1.5.3 Fenômenos variacionais

Os fenômenos que utilizaremos para analisar as músicas Gonzaguianas estão fundamentados em Bagno (2011) e Bortoni-Ricardo (2004), e vão servir de suporte para compreendermos os motivos de suas ocorrências.

A Rotacização do L nos encontros consonantais é um tipo de variação morfológica que ocorre quando há uma troca do L pelo R nos encontros consonantais, como em *pranta*, *probrema*. Segundo Bagno (2011) o L existente em latim foi trocado por R em português, daí que surge a tendência de fazer essa troca. Aborda ainda que na época de Camões, José de Alencar e Machado de Assis, as pessoas podiam escolher entre *planta* e *pranta*. Algumas palavras permaneceram com o L, e outras com o R, conhecido como o fenômeno rotacismo.

Transformação de LH em I, que, segundo Bagno (2011), ocorre devido à aproximação da zona de articulação da consoante /ʎ/ (símbolo usado pelos linguistas para representar o som “lhê”) com da semivogal /y/ (símbolo usado para representar o “i” de *pai*), em que a primeira se realiza com a ponta da língua no palato, e a segunda numa zona próxima. Assim, temos alguma palavra como *muié* (mulher), *mio*(milho), entre outras.

Outro tipo bem recorrente é **a eliminação das marcas de plural**, nas palavras que, conforme a norma padrão, necessitam de concordância. Caracterizada como variação

sintática, essa eliminação, segundo Bagno (2011), justifica-se pela escolha de ser econômico e evitar redundância. Assim, o que ocorre nesse tipo é a pluralização apenas de um elemento da frase, tendo como regra geral “marcar uma só palavra para marcar um número de coisas maior que um” (p. 51)

No âmbito da variação fonética, destacamos algumas ocorrências em um número considerável de variedades do português brasileiro, em que as vogais /e/, /o/, são pronunciadas /i/ e /u/ respectivamente, isso quando as primeiras sucedem em sílabas átonas, pretônicas ou postônicas, ressalta Bortoni-Ricardo (2004). Já Bagno (2011) apenas cita essa ocorrência nas pretônicas. Segundo ele, as vogais tônicas I e U puxam as pretônicas E e O, as quais são substituídas por I e U, aproximando os sons como em *Mininu* (menino); *gurdura* (gordura); *sigundo* (segundo).

Também iremos observar a **redução do ditongo OU em O**. Este processo se dá por meio de um fenômeno chamado *assimilação*, que se fundamenta em transformar dois sons parecidos em um só, afirma Bagno (2011). O ditongo OU apresentado na norma padrão, era na verdade o AU, porém, como as zonas de articulação do A e do U são muito distantes, sendo uma pronúncia aberta e a outra mais fechada, ocorreu que “[...] o U fechado tentou ‘puxar’ o A mais pra perto de si. E conseguiu trazer o A até o Ô, no meio do caminho, mas muito mais perto do U.” (BAGNO, 2011, p.84). A partir desse processo, o ditongo que era AU, transformou-se em OU, porém, o que se tem observado na língua falada é a substituição por apenas O, como em *pouco*, em que é pronunciado *poco*, uma vez que os sons de O e U são parecidos, ocorrendo, pois o fenômeno da assimilação. Processo semelhante ocorre com a **redução do ditongo EI em E**, ocorrendo, porém, diante das consoantes J, X e R, uma vez que encontram-se num ponto de *articulação* semelhantes. Temos então *quêjo* (queijo); *caxa* (caixa) e *tercero* (terceiro).

Ainda pelo processo da assimilação, temos os casos da **Transformação de -ND- em -N- e de -MB- em -M-**. No primeiro caso, “os fonemas /n/ e /d/ pertencem a uma família de consoantes que são chamadas *dentais*” (Bagno, 2011, p.77) e, nesse sentido, são produzidas por uma zona de articulação semelhante. O mesmo ocorre com os fonemas /m/ e /b/, que pertencem aos bilabiais, pertencendo ambas à mesma zona de articulação. Nesse sentido, a assimilação surge com o intuito de tornar esses sons iguais ou semelhantes, em apenas um. Temos então: *leno* (lendo); *rezano* (rezando); *tamém* (também); *mucado* (bocado), aborda Bagno (2011).

Ainda com relação à variação fonética, destacamos o fenômeno da **Desnasalização das vogais postônicas** em que há uma supressão do som nasal das vogais postônicas

terminadas em -m, -gem, -ão, como em *homem*, *garagem* e *órgão*, pronunciadas *homi*, *garage* e *orgo*, respectivamente, e nos verbos terminados em -am, como em *comero* > *comeram*. Segundo Bagno (2011), palavras como *abdôme*, *regime*, *germe*, tinham no latim um N final: *abdômen*, *regimen*, *gérmen*. Em algumas palavras preservou a escrita dos dois modos, porém, é mais comum sem o N, tanto na fala como na escrita.

Outro elemento presente na variação do português brasileiro, principalmente no falar dos mais idosos e das pessoas residentes na zona rural é a utilização dos **arcaísmos**. Caracterizadas como variações morfológicas, formas como *alembrear*, *avovar*, *alumiar*, são exemplos de palavras originadas do latim, em que o -a derivou da preposição -ad, que podia ser usada como um prefixo para formar novos verbos, e sendo o -d suprimido em alguns casos. Essas formas foram trazidas para o Brasil pelos portugueses, mas eliminadas pelos gramáticos da norma-padrão, com a tentativa de definir uma língua oficial para que se desprendesse mais de Portugal, porém conservadas por pessoas que não tinham acesso a essa norma, explica Bagno (2011).

Identificamos ainda outro tipo de variação morfológica que é a **Contração das proparoxítonas em paroxítonas**, ou seja, palavras que faziam parte do conjunto das proparoxítonas passaram a pertencer às paroxítonas. Segundo Bagno (2011), isso ocorre devido à tendência do português não padrão de acompanhar um ritmo de fala acelerado em que a sílaba tônica é sempre a penúltima, ou seja, paroxítonas. O autor aborda ainda que esse fenômeno não se trata de preguiça na pronúncia dessas palavras, mas algo que é próprio do português não padrão de tornar a língua mais dinâmica e rápida.

Há também em alguns casos a **eliminação -r no final das formas infinitivas**. Casos como *chorá*, *comê*, entre outros, que perdem este fonema final sendo a sílaba tônica reforçada graficamente pelo acento agudo.

Os fenômenos apresentados servirão de base para a verificação dos tipos de variação nas músicas de Luiz Gonzaga realizada no capítulo seguinte. Assim elaboramos um quadro para sistematizar cada um desses fenômenos.

Quadro 3: Fenômenos variacionais

Tipo	Explicação	Exemplo
Rotacização do L nos encontros consonantais	Troca do L pelo R nos encontros consonantais	<i>Pranta, probrema</i>
	É pluralizado apenas o primeiro	<i>Os livro; os caderno</i>

Eliminação das marcas de plural	elemento da frase, geralmente por um artigo ou nome.	<i>grande; as menina veste saia;</i>
Redução do ditongo <i>ou</i> em <i>o</i>	Pelo processo de assimilação, o ditongo <i>ou</i> passou a ser pronunciado <i>o</i> .	<i>Loco</i> (louco); <i>otro</i> (outro); <i>ropa</i> (roupa)
Redução do ditongo <i>EI</i> em <i>E</i>	Pelo processo da assimilação, o ditongo <i>ei</i> é transformado em apenas <i>e</i> .	<i>quêjo</i> (queijo); <i>caxa</i> (caixa) e <i>tercero</i> (terceiro).
Transformação de <i>LH</i> em <i>I</i>	Pelo processo de assimilação, o <i>LH</i> é substituído por apenas <i>I</i> .	<i>Mio</i> (milho); <i>trabáio</i> (trabalho); <i>gáio</i> (galho).
Redução de <i>E</i> e <i>O</i> átonos pretônicos	As vogais tônicas <i>U</i> e <i>I</i> puxam as pretônicas <i>E</i> e <i>O</i> , as quais são substituídas por <i>U</i> e <i>I</i> , para aproximar os sons.	<i>Mininu</i> (menino); <i>gurdura</i> (gordura); <i>sigundo</i> (segundo).
Contração das proparoxítonas em paroxítonas	As vogais postônicas foram desaparecendo ou modificando, fazendo com que as proparoxítonas se transformassem em paroxítonas.	<i>Sabo</i> (sábado); <i>musga</i> (música); <i>fosfo</i> (fósforo)
Desnasalização das vogais postônicas	Elimina-se o som nasal das vogais postônicas terminadas em <i>-m</i> , <i>-gem</i> , <i>-ão</i> , e nos verbos terminados em <i>-am</i> .	<i>Onte</i> (ontem); <i>home</i> (homem); <i>image</i> (imagem); <i>orfo</i> (órfão); <i>dormiro</i> (dormiram).
Arcaísmos no português do Brasil	Formas antigas que foram conservadas pela variedade não padrão.	<i>Alembiar</i> (lembrar); <i>entonce</i> (então); <i>despois</i> (depois).
Transformação de <i>-ND-</i> em <i>-N-</i> e de <i>-MB-</i> em <i>-M-</i>	Pelo processo da assimilação, as formas <i>-ND</i> é reduzida a <i>-N</i> , e <i>-MB</i> à apenas <i>M</i> , pois são pronunciadas em zonas de articulação semelhantes.	<i>Leno</i> (lendo); <i>rezano</i> (rezando); <i>tamém</i> (também); <i>mucado</i> (bocado).
Eliminação do <i>-r</i> final das formas infinitivas	O <i>-r</i> situado no final das formas infinitivas deixa de ser pronunciado	<i>Amá</i> (amar); <i>vivê</i> (viver); <i>sentí</i> (sentir)

Fonte: Informações retiradas de Bagno (2011) e Bortoni-Ricardo (2004).

Em linhas gerais, estes fenômenos serão considerados no terceiro capítulo deste trabalho na análise das músicas. Anteriormente, julgamos ser necessária uma contextualização

da vida de Luiz Gonzaga, a fim de que possamos compreender os caminhos que o levaram a musicar o nordeste, o que fez, dentre outros aspectos, se utilizando de variações linguísticas próprias desse meio.

CAPÍTULO 2: LUIZ GONZAGA - O REI DO BAIÃO

Analisar com eficácia as variações linguísticas presentes em algumas músicas de Luiz Gonzaga requer certo conhecimento sobre a trajetória de sua vida, bem como acontecimentos que influenciaram o seu desejo de musicar o nordeste, que o fez, tanto no que diz respeito aos elementos linguísticos utilizados, quanto na temática voltada aos costumes dos indivíduos dessa região que, assim como ele, carregam características bem determinadas.

Filho do casal Januário José dos Santos e Ana Batista de Jesus, Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em 13 de dezembro de 1912, na fazenda da Caiçara, em Exu, Pernambuco. Seu pai era sanfoneiro e ganhava a vida tocando e consertando fole de 8 baixos. Desde muito cedo, Gonzaga se entusiasmava com a sanfona do pai que passou a levá-lo para tocar nos bailes a partir dos 8 anos de idade, o que o tornou conhecido pela redondeza antes mesmo de completar 16 anos.

Em 1924, devido a uma cheia que inundou os arredores, inclusive a casa de Januário, Gonzaga e toda sua família foram morar no povoado do Araripe, na Fazenda Várzea Grande, a 12 km de Exu. Lá, Luiz conhece o advogado Manuel Aires que o contrata para acompanhá-lo em suas viagens. Foi então que aos doze anos de idade teve as primeiras lições, pois como ele mesmo afirmou, “Era uma vida de menino pobre, sem escola, sem gordura, mãe puxando a enxada.” (Luiz Gonzaga, cf. Dreyfus, 1996, p.31). Após conseguir comprar uma sanfona de 8 baixos, Gonzaga se dispensa de Manuel e em 1926 inicia sua carreira artística. Com 15 anos engajou num grupo de escoteiros onde também recebeu algumas lições de alfabetização durante dois ou três meses, uma vez que tinha vontade de aprender a ler e escrever. (DREYFUS, 1996).

Enquanto isso, nas décadas de 10 e 20, as regiões sul e sudeste não conheciam a realidade nordestina, pois os meios de comunicação eram muito escassos bem como as migrações entre essas regiões. Como aborda Santos (2004), apenas por meio de pessoas como jornalistas ou políticos locais, que se deslocavam à capital federal, se obtinham informações que, em sua maioria, se referiam aos problemas de seca da região.

Em 1929, após algumas confusões devido um paixão proibida com uma moça chamada Nazarena, Luiz resolve fugir de casa. Foi para Fortaleza no Ceará e, para conseguir comprar a passagem, vende sua sanfoninha de 8 baixos e lá, com apenas 18 anos, consegue entrar no exército, mesmo sem ter a idade adequada para se alistar como voluntário, no caso,

21 anos. Como soldado, Luiz viajou por vários estados brasileiros, aprendendo sempre mais da vida longe do seu pé de serra. Foi então que Luiz passou num concurso de corneteiro e aprende algumas noções sobre harmonia, ganhando o apelido de Bico de Aço.

Numa unidade de Minas Gerais, Gonzaga, conhecido como soldado Nascimento, decide fazer um teste na Orquestra do Batalhão que tinha uma sanfona emanada da Itália. Luiz não conhecia a escala musical requerida no teste e, por isso, é reprovado. Além de saber tocar apenas sanfona de 8 baixos, já fazia algum tempo que tinha tocado.

Com um tempo depois, em 1936, Gonzaga começa a estudar sanfona com um soldado de polícia e também sanfoneiro Domingos Ambrósio, por meio do qual consegue adquirir sanfona de 48 baixos a fim de treinar nas horas vagas, passando a tocar em várias festas no quartel.

No sul, embora já circulassem algumas músicas consideradas nordestinas, apenas na década de 30 surge uma repercussão maior, pois, além de o número de emissoras aumentar, o Presidente Getúlio Vargas assina, em 1932, um decreto-lei que as autorizava para divulgação de propagandas, facilitando a revelação de muitos artistas musicais populares, inclusive da música nordestina, destaca Santos (2004).

Em 1938, Gonzaga pede licença do quartel em Ouro Fino, porém sem êxito. Então, resolve fugir, pois sua intenção era a de ir buscar uma sanfona de 80 baixos, mais evoluída, que tinha “comprado” à prestação por um caixeiro-viajante. Luiz havia pagado 500 mil réis e levava consigo 700 mil para completar o valor total. Porém, chegando em São Paulo para buscar o instrumento, percebe que foi enganado e, pelo fato de ter saído do quartel sem permissão, fica impedido de recorrer à polícia. Então, ele consegue comprar uma sanfona da mesma, com os 700 mil que carregava.

Em 1939, Luiz Gonzaga volta para Ouro Fino, fica preso por quatro dias como castigo e, após dez anos nas Forças Armadas, pede licença e parte para o Rio de Janeiro, na época capital da República, onde fica no quartel esperando o navio que o levaria para o norte. Porém, certa noite, Luiz destinou-se a tocar numa esquina com sua sanfona o que atraiu pessoas e gorjetas, passando a tocar também em bares. “Tornou-se rapidamente um *habitué* do bairro. Fazia sucesso. [...] Tanto que esqueceu do navio, do Sertão e de ir embora.” (DREYFUS, p.76, 1996). Nesse período, a capital passou a receber artistas de diversos lugares, aumentando os meios comunicacionais e gravadoras multinacionais, tornando-se um lugar ideal para a divulgação de vários artistas, e assim, uma ótima oportunidade para Luiz Gonzaga, conforme Santos (2004).

2.1 O artista do sertão em terra distante

De acordo com Santos (2004), as primeiras apresentações de Luiz Gonzaga foram em casas noturnas e cabarés no centro da cidade, fazendo parte de seu repertório “valsas de Antenógenes Silva², tangos de Carlos Gardel, *blues* e choros.” (SANTOS, 2004, p. 35). Estes, portanto, eram os sucessos da época, estando os ritmos nordestinos que fizeram parte de sua infância e da sua região ausentes de seu repertório musical. Luiz Gonzaga queria se adaptar aos modos do sul, inclusive ao sotaque carioca, mas

O sotaque da sanfona de Gonzaga era aquele *swing* e aquele som inimitáveis, inconfundíveis, que se destacam com incrível evidência já na primeira gravação que ele fez. Um sotaque que atravessou os anos, as décadas, e que nada tem a ver com as modas. Um sotaque que fez Gonzaga “O Gonzaga”. (DREYFUS, 1996, p.81. grifos da autora)

Segundo Dreyfus (1996), embora Gonzaga quisesse se adaptar àquele mundo, e disfarçar seu sotaque nordestino, o “é” aberto o denunciava. Foi então que em 1940, rodeado de estudantes cearenses, que logo reconheceram o sotaque de Luiz, este foi pressionado a tocar as músicas do seu nordeste. Cedendo aos apelos, Luiz tocou “*pé-de-serra*”³ e “*Vira e Mexe*”, ambas da sua terra. O sucesso foi tanto que ele percebeu o tamanho do valor da cultura musical que corria nas veias. E foi assim que ele alcançou uma pontuação máxima, tocando a música *Vira e Mexe* no programa *Calouros em desfile*, de Ary Barroso. Luiz também trabalhou na Rádio Tupi e, logo após, no programa *A Hora Sertaneja*, na Rádio Transmissora com Zé do Norte, sendo este considerado o ponto inicial de sua carreira, devido à grande e surpreendente apresentação. Assim, podemos concluir que sua identidade musical se construiu a partir da sua identidade linguística, ou seja, seu sotaque de verdadeiro nordestino.

Embora Luiz tenha dado um grande impulso na sua carreira, gravando valsas e compondo, ainda era um obstáculo conseguir gravar músicas do “norte”, pois se tratava de algo desconhecido naquela região. Diante desse aspecto, Santos (2004, p. 38) esclarece que “[...] a cultura nordestina ainda não era o tema principal das primeiras composições do

² De quem Luiz recebeu aulas, Antenógenes Silva era considerado o melhor e mais famoso acordeonista no início dos anos 40.

³ *Pé-de-serra* mais tarde recebeu o título de “*xamego*”, que, portanto, não era o *Pé-de-serra* que compôs um tempo depois.

sanfoneiro. Embora a melodia apresentasse traços nordestinos, o tema recorrente dessas composições era o cotidiano da sociedade carioca.”

Após gravar um instrumental da dupla Genésio Arruda e Januário França na gravadora Victor, Luiz fica bastante conhecido e grava solos como artista principal nesta mesma gravadora, passando a ser chamado, segundo Santos (2004), “o maior sanfoneiro do nordeste, e até do Brasil”.

Apenas em 1945 que Gonzaga grava e lança a mazurca⁴ *Dança Mariquinha*, em parceria com Miguel Lima⁵, com sua própria interpretação, uma vez que já tinham procurado um intérprete adequado para suas composições, porém sem êxito. Assim, essa foi uma decisão de suma importância para o início de sua carreira como cantor. “Eu me lembrava do nordeste, eu queria cantar o nordeste. E pensava que o dia em que eu encontrasse alguém capaz de escrever o que eu tinha na cabeça, aí é que eu me tornaria um verdadeiro cantor.” (Luiz Gonzaga, cf. Dreyfus, 1996, p.105).

2.2 O orgulho do migrante nordestino

A região nordeste nesse período era marcada por fortes secas e por oportunidades de vida cada vez menores, pois ainda vigorava o coronelismo, ocasionando fortes desigualdades sociais. Na região sudeste, por sua vez, crescia o processo de industrialização desenvolvido pelo Governo Getúlio Vargas, na década de 40. Diante disso, o movimento migratório do nordestino e das populações rurais passa a ser um caminho para a solução de um povo sofrido que, apostando na esperança de trabalho e de melhoria de vida, deixa sua terra natal. O sertão, portanto, passa a ser um forte exportador de mão de obra, ainda não qualificada, para a capital da nova indústria, afirma Lopes (2007).

Nesse cenário, encontramos um artista numa terra que era distante em todos os sentidos do seu pé-de-serra, mas, como podemos observar, Luiz Gonzaga, carregava em si fortes características de sua região. Assim, temos a figura de um ser do sertão que almejava preservar a identidade de um povo nordestino e queria fazê-lo em suas composições. Conforme Santos (2004, p.42),

O processo de migração dos nordestinos para grandes centros foi um dos fatores que incentivou Luiz Gonzaga a cantar e divulgar as manifestações

⁴ O ritmo Mazurca tem origem polonesa tocado em dança folclórica.

⁵ Miguel Lima foi o primeiro parceiro de Luiz Gonzaga, o qual se fez presente em suas primeiras composições entregues à cantora Carmém Costa que se encontrava em grande prestígio.

culturais e musicais do Nordeste. Sua música, além de amenizar o sentimento de saudade do migrante nordestino – consumidor em potencial de sua obra -, cumpria a função de demonstrar aos sulistas a novidade cultural e a riqueza rítmica de um sertão até o momento esquecido.

Luiz Gonzaga encontrava-se perdido e buscava auxílio de alguém que o complementasse naquilo que faltava para musicar o nordeste. Assim, ele decide procurar o maestro e compositor Lauro Maia, que, por sua vez, apresenta-lhe o cunhado, o advogado e compositor cearense Humberto Cavalcanti Teixeira, com quem Luiz faria parceria e a partir de então compondo vários clássicos. “Eu queria cantar o nordeste. Eu tinha a música, tinha o tema. O que eu não sabia era continuar. Eu precisava de um poeta que saberia escrever aquilo que eu tinha na cabeça, de um homem culto para me ensinar as coisas que eu não sabia.” (Luiz Gonzaga, cf. Dreyfus, 1996, p.109).

2.3 Um estilo inovado lá do seu pé de serra

A parceria de Luiz com Humberto Teixeira teve êxito desde o primeiro encontro. Os desígnios do sanfoneiro em musicar sua região iniciaram na composição da canção *No Meu Pé De Serra* em que, movido pela sua saudade e a dos seus conterrâneos, mostra os acontecimentos cotidianos de quem, mesmo morando na roça e trabalhando no pesado, se divertia ao som da tão apreciada sanfona: “Lá se dançava quase toda quinta-feira, sanfona não faltava, e tome xote a noite inteira.”⁶

Nessa época, havia uma forte tendência para a criação de um ritmo que caracterizasse o nordeste. E foi nessa situação, em 1946, que Luiz e Humberto resolvem lançar um ritmo novo, que chamasse a atenção para a forte característica regional que possuía: o baião. Ideia que partia da cabeça de Luiz, conforme Dreyfus (1996).

A partir de então, Luiz Gonzaga fica conhecido como o “rei do baião” e ganha espaço e oportunidade de se consolidar no mercado musical brasileiro. Diante desse acontecimento, muitas pessoas até hoje acreditam que Luiz Gonzaga criou o baião, devido a essa nomeação de rei. Porém, Santos (2004, p. 45) ressalta que

[...] Luiz Gonzaga identifica-se como estilizador de um ritmo que fazia parte do cenário musical brasileiro. O sanfoneiro afirma que sua atuação se deu ao acrescentar a combinação instrumental – sanfona, triângulo e zabumba – tornando o baião um ritmo acessível ao meio urbano.

⁶ Primeira composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. No Meu Pé-de-Serra foi composta em 1946.

Nesse sentido, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira não são criadores de um estilo que não existia, mas são compositores responsáveis por popularizar um ritmo folclórico trazido para o sertão por um baiano que o cantava nessa região, deixando apenas uma batida que foi cadenciada por cantadores do nordeste, os quais caracterizaram em ritmo e letra, (Luiz Gonzaga cf. Santos, 2004, p. 46). Entre as principais composições da dupla se destacam as canções: *Baião, Asa Branca, Lorota Boa, Assum Preto, Juazeiro, Paraíba, Qui Nem Jiló, No Meu Pé-de-serra e Respeita Januário*.

Luiz Gonzaga realizou outra parceria que permitiu maior identidade regional para suas composições: o médico pernambucano José de Souza Dantas Filho, mais conhecido por Zédantas. Em sua companhia, Luiz mostra com fidelidade aos grandes centros urbanos, a ampla cultura do seu sertão constituída pelas diversas manifestações e tradições da vida cotidiana. Canções como *Sabiá, Vem Morena, A Volta da Asa Branca, Noites Brasileiras, O Xote das Meninas, Cintura Fina, Forró de Mané Vito*, entre outras, fizeram parte das principais composições da dupla.

A estilização do baião e as ricas parcerias⁷ que deram um grande impulso na divulgação do nordeste foram de suma importância para o crescimento artístico de Luiz e para o conhecimento de uma região tão esquecida e desprezada, mostrando quão grande é sua riqueza cultural. Lopes (2007, p. 27) destaca que

O repertório gonzaguiano alimentava-se principalmente de temáticas regionalistas [...] os temas evocam o cotidiano do sertão nordestino; os temas folclóricos; os tipos humanos do sertão; a saudade da terra natal tão peculiar ao exilado; a natureza, incluindo flora e fauna; o Nordeste árido da seca; a religiosidade tradicional católica popular; as tristezas humanas; a sensualidade, as alegrias; as festas. A temática, portanto, é encontrada na vida do sertanejo, costumes, arte, vida social, tendo a caatinga como cenário.

Tais aspectos nos levam a observar que, mesmo longe, rodeado por pessoas diferentes, estilos de vida diferentes, Luiz não se distancia de suas origens, dos costumes experimentados desde seu nascimento.

Além dos ritmos, das temáticas, da linguagem utilizada, Luiz queria assumir mais fortemente sua identidade, e foi então que teve a ideia de vestir-se como um nordestino. “[...] o carioca tinha sua camisa listada, o baiano tinha o chapéu de palha, o sulista era aquela roupa

⁷ Humberto Teixeira e Zé Dantas foram as primeiras parcerias de Luiz as quais foram significativas para a realização do desejo de musicar o nordeste. Mas, além destes, Luiz também teve várias outras parcerias ao longo de sua vida.

de Pedro⁸. Mas, e o nordestino? Eu tinha a oportunidade de criar sua característica e a única coisa que me vinha à cabeça era Lampião...” (Luiz Gonzaga, cf. Dreyfus, 1996, p.134)

Embora tenha sido ignorado pelos diretores de programas de rádio⁹, Gonzaga não desiste e começa a se apresentar publicamente com o chapéu. Em 1953,

[...] ele trocou então o terno de casimira por um gibão de couro, a gravata por uma cartucheira, o sapato de verniz por sandálias, e adquiriu um modelo de chapéu maior, mais vistoso e parecido com o de Lampião. E agora ninguém mais podia impedi-lo de fazer como desejava. Não só se tornara o maior astro da música brasileira, como também já acostumara o público e, mais importante, seus numerosos patrões, às coisas do norte. (DREYFUS, 1996, p.181)

Esse foi um dos pontos fundamentais para que Gonzaga se tornasse um grande nome da música popular brasileira e, mais do que isso, um fiel nordestino que consegue representar sua região através da música, preservando, assim, os valores adquiridos.

2.4 Valores preservados: a linguagem é um deles!

Quando tratamos de valores, em especial do nordeste, estamos nos referindo a elementos de diversas ordens: o estilo de vida, os modos de sobrevivência, os objetos de produção própria, a religiosidade apresentada pelo próprio Luiz, ao demonstrar seu apego pelo padre Cícero¹⁰ em algumas de suas canções como na música ‘Viva Meu Padim’, o estilo musical e especialmente os elementos linguísticos que se encontram arraigados em menor ou maior grau numa longa tradição histórica nordestina.

Na teorização desse trabalho, apresentamos alguns fatores extralinguísticos que justificam as diferentes escolhas linguísticas de indivíduos nos mais diferentes contextos situacionais de interação.

Assim, o fator regional encontra-se fortemente arraigado nas ocorrentes variações do nosso português brasileiro, apresentando-se como um dos elementos que permitem a construção identitária de um determinado espaço geográfico e cultural. Desse modo, temos

⁸ Pedro era um acordeonista famoso do Rio Grande do Sul que se vestia como um gaúcho de fato, e Luiz viu nele um modelo para também seguir suas origens no vestuário.

⁹ Embora se saiba que o chapéu de couro trata-se de uma peça utilizada por vaqueiros do sertão para se defender das agressões dos matos, segundo Dreyfus, no sul o chapéu havia sido popularizado por Lampião.

¹⁰ Padre Cícero Romão Batista foi um importante religioso que, embora não reconhecido pela igreja, é para muitos considerado um santo, principalmente na região nordeste onde é costumeiro chamá-lo de padrinho. Nasceu no Ceará em 1844 tornou-se um dos símbolos religiosos mais importantes do país.

variações linguísticas de diversas ordens que nos permitem identificar o meio em que o indivíduo pertence logo de primeira instância.

Tratar da variação implica se posicionar em relação à concepção de língua defendida. Se, portanto, observarmos a língua como um mecanismo comunicacional inerente à própria sociedade que por si só é heterogênea, jamais consideraremos os fenômenos usados nas músicas de Gonzaga como erros inaceitáveis e desconstrutores de sentido, sobretudo porque são características linguísticas próprias de uma região. Antunes (2007, p.107) aborda que

[...] a norma de cada um, que é a norma de sua região [...] é marca da identidade cultural de seu grupo. Alterar-lhe, pois, os padrões da fala é descaracterizar essa fala, é tirar dela aquilo que faz a originalidade de sua feição. Passar para outra norma, por exemplo a letra das canções de Luiz Gonzaga ou os poemas de Patativas do Assaré é apagar desses textos a marca de seu enraizamento cultural. É tirar-lhes seu sabor, seu gosto da terra; sua graça. É desfazê-los, afinal.

Nesse contexto, tanto as canções de Luiz como os poemas de Patativa do Assaré¹¹, os quais são também compostos por itens de característica linguística regional, são permeados por elementos que comunicam, produzem e reproduzem nas pessoas suas vivências e ideologias. Luiz Gonzaga introduz em algumas de suas composições certas variações próprias do seu sertão para apoiar a defesa da cultura e valores de sua terra, as quais não surgiram de uma hora para outra, muito menos se justificam por “erros”, mas são itens linguísticos utilizados por indivíduos sociais num longo período de tradição, os quais estão intrinsecamente inseridos como sujeitos heterogêneos e, acima de tudo, capazes de realizar a comunicação com eficácia.

¹¹ Antônio Gonçalves da Silva, mais conhecido pelo nome artístico Patativa do Assaré, nasceu em 1909, na cidade de Assaré, no Ceará. Foi um dos mais importantes representantes da cultura popular nordestina. Destacou-se como um grande poeta, compositor, e improvisador, compondo também alguns cordeis.

CAPÍTULO 3: A MÚSICA GONZAGUIANA EM ANÁLISE

3.1 O Assum Preto

A primeira música analisada é a toada intitulada Assum Preto, composta em 1950 por Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira.

Assum Preto

(Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)

Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá mió (bis)

Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola –
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)

Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus (bis)

De origem caipira e tocada ao som de uma viola, a toada é o ritmo utilizado para a música *Assum preto*, nome que se refere a um tipo de pássaro de cor preta, também chamado de graúna¹², considerado um dos pássaros de voz mais melódica do país.

Na região nordeste, existia um fato costumeiro de furar os olhos dessa espécie (ainda feito em alguns lugares) com a intenção de que seu cantar se torne ainda mais melódico. Desse modo, a música acima relata a triste história de um assum preto que teve seus olhos furados, caracterizada pelo compositor como uma atitude ignorante, sem consciência humana e carregada de maldade, “ignorança ou mardade das pio”. Quanto ao autor da perversidade, observamos que não há como saber, tanto pela linguagem, já que o verbo na terceira pessoa

¹² A graúna também é conhecido como chico-preto (Maranhão), arranca-milho, chopim, chupão (Mato Grosso), assum-preto, cupido, melro e pássaro-preto.

do plural “furaro” não nos permite essa identificação, quanto pelo fato cultural, já que essa atitude era muito comum nessa região.

De início, o autor descreve a beleza do cenário que está sendo vislumbrado no mês de abril, enfatizando a situação do sol sobre a mata verde e florada, a qual assim se encontra devido às chuvas ocorridas no mês de março. Como no nordeste, principalmente no sertão, as chuvas são escassas, o autor demonstra a alegria do cenário florido que vê. Contudo, o compositor enfatiza que toda essa beleza natural se torna inútil para Assum Preto que, mesmo passando a “cantá de mio”, a impossibilidade de enxergar a luz do dia faz com que seu cantar passe a ser a reprodução de sua dor. Além da perda da visão e do seu canto verdadeiro, Assum Preto perde também um dos bens mais preciosos e inatos a qualquer pássaro, que é o de voar livremente, pois sem o sentido da visão, não poderia mais. Há também nessa região o costume de manter pássaros em gaiolas como um animal de estimação. Mesmo considerando essa atitude também perversa, o autor se posiciona alegando que melhor seria viver numa gaiola, pois mesmo sendo uma “sina”, Assum Preto poderia ver o céu. Nesse posicionamento, o autor se utiliza da construção metafórica em *mil vez a sina*, ou seja, antes uma gaiola à cegueira, enfocando a importância da liberdade.

Na última estrofe, o autor faz uma analogia da tristeza vivida por Assum Preto em relação à sua própria vida, ou mais especificamente à sua dor de amor, a qual também é expressada por seu cantar de maneira triste. Para isso, ele se utiliza da conjunção comparativa no 2º verso quando diz “É tão triste como o teu”. A dor do autor é ocasionada pela perda da amada que, segundo ele era a luz de seus “óios”, ou seja, metaforicamente, sua vida não tem sentido sem a presença da amada, assim como a ausência da luz para Assum Preto.

Vários são os aspectos que nos fazem remeter esta canção à região nordeste, tanto por meio da identificação de elementos externos relacionados a costumes, quanto a elementos linguísticos variacionais próprios desse meio, os quais estão presentes na letra. Como já foi dito anteriormente, o costume de furar os olhos do respectivo pássaro é característica mais presente no nordeste do país, embora esta seja uma ave encontrada também em outras regiões. Outra particularidade é a demonstração de alegria mediante a beleza do florido das plantas ocasionadas pelas chuvas que são poucas no sertão do nordeste. Assim, na identificação regional dessa letra, percebemos a ligação entre elementos linguísticos e caracterização específica do cenário nordestino.

Na identificação das variações linguísticas dessa canção, verificamos as seguintes ocorrências:

No segundo verso da primeira estrofe, encontramos a variação *frô* > flor, caracterizada pelo fenômeno do rotacismo, marcada pela troca do L pelo R nos encontros consonantais, e considerada como traço descontínuo nas áreas urbanas. Nesse caso, ainda podemos identificar a eliminação do *-r* final, uma vez que não é apresentado, surgindo o acento circunflexo na vogal *o*, para enfatizar o som fechado da sílaba presente na oralidade. Ainda baseado nesse último tipo, podemos identificar mais uma ocorrência no quarto verso da segunda estrofe na variação *cantá*. Nesse caso, além de não se encontrar o *-r* final, o compositor insere um acento agudo na última sílaba, que continua sendo a sílaba tônica, com a tentativa de representar na escrita essa pronúncia. *Cantá* é classificada como um traço gradual.

Nessa linha, podemos situar a variação *avuá* > voar localizada no segundo verso da terceira estrofe, em que classificamos como um arcaísmo do português brasileiro, pois se trata de uma forma originada do latim e anteriormente usada no português, mas eliminada da norma pelos gramáticos. Esse fenômeno é bastante encontrado nos falares rurais do nordeste, principalmente por pessoas de idade mais avançada, e, portanto, classifica-se como traço descontínuo nos falares urbanos. Podemos justificar a escolha de Luiz Gonzaga em utilizar essa variação, pois se tratava de algo presente do lugar onde nasceu e conviveu envolto por pessoas de uma longa tradição linguística. Situando essa variação no contínuo de urbanização proposto por Bortoni-Ricardo (2004), identificamos sua localização na linha intermediária rural e urbana, ou seja, rurbarana. Em *avuá*, identificamos o acréscimo do prefixo *-a*, a troca do *-o* pelo *-u*, e mais uma vez a eliminação do *-r* final, passando a ser o som aberto da vogal *-a* representado pelo acento agudo.

Nesta canção ainda são verificadas variações cujo fenômeno remete à eliminação das marcas de plural. Assim, temos as expressões *das pió*, no segundo verso da segunda estrofe; *mil vez*, no terceiro verso da terceira estrofe. No primeiro caso, é perceptível a pluralização apenas do primeiro elemento, ou seja, no artigo da contração *de+as*, que por sua vez passa a assumir a função de preposição, enquanto que no segundo elemento *pió*, há a eliminação da marca de plural *-es*. Sistematizando, temos *das piores* > *das pior* > *das pió*. Nesse caso, é perceptível a ocorrência do apagamento da redundância, pois conforme observado em Bagno (2011), esta é uma característica da Língua Portuguesa, porém, nesse sintagma preposicional a redundância é eliminada ao ser pluralizado apenas a primeira forma, valendo ressaltar que esse aspecto não compromete o sentido de número desejado.

Ainda com relação ao adjetivo *pió*, identificamos a eliminação do *-r* final sendo a vogal *-o* acentuada para representar graficamente a oralidade, caso também observado em *mió*

variando a palavra *melhor* no quarto verso da segunda estrofe, ocorrendo a assimilação do LH pelo I, com caráter descontínuo, e ainda uma supressão da vogal *-e*. Com relação à construção da harmonia musical, observamos que nessa mesma estrofe, a forma *mió* encontra-se rimando com *pió*:

Tarvez por ignorança
Ou mardade das **pió**
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá **mió** (bis)

No segundo caso do apagamento das marcas de plural, no terceiro verso da terceira estrofe, na construção metafórica de *mil vez*, o segundo elemento não tem marca de plural como *-s* ou *-es*, porém, o sentido desse numeral já permite a noção de que se trata de um quantidade mais que 1(um), e que, conforme a norma padrão, necessitaria ser também pluralizado. Contudo, observamos que o autor não pluraliza a segunda forma, pois a primeira já dá conta do sentido do número de vezes desejado, fator esse corriqueiro no falar popular do nordestino, e também presente em estilos não-monitorados da fala com caráter gradual.

É importante frisarmos que embora estejamos tomando por base nessa análise os aspectos do ponto de vista sociolinguístico, não podemos desconsiderar o ponto de vista estilístico, ou seja, é preciso reconhecer algumas características típicas do gênero musical, escolhidas em função da construção da rima, do ritmo, do artístico em si, a fim de manter uma harmonia musical. Desse modo, percebemos que não é apenas pelo fator regional que justificam algumas variações, mas consideramos ser uma junção criativa de ambas as partes, ou seja, o compositor se utiliza das variações regionais e as aproveita adequando na melodia de cada música. A expressão *mil vez* se encontra adequada na melodia, fato que não ocorreria se no lugar de *vez* utilizasse *vezes*, e isso é perceptível no ato cantado, quando também identificamos uma junção de *vez* com a vogal seguinte *a*.

Nos terceiros versos da primeira e segunda estrofe e nos quartos versos da terceira e quarta estrofe encontram-se as respectivas ocorrências: *Dos óio, os óio, oiá* e *dos óios meus*. Nos quatro casos, identificamos a presença do fenômeno da assimilação do LH pelo I em *olho* > *óio*; *olhar* > *oiá*; *olhos* > *óios*. Quanto à eliminação da marca de plural, tanto o primeiro quanto o segundo caso, há a pluralização apenas das primeiras formas: *Dos óio, os óio*, o mesmo analisado em *das pió*. Em relação à terceira expressão *dos óios meus*, observamos que a marca de plural se encontra nas três palavras. Já em relação ao verbo que, segundo a norma

padrão “deveria” estar no infinitivo *olhar* > *oiá*, verificamos também a eliminação do *-r* final e o engajamento do acento agudo na vogal *a* para representar a oralidade.

Outro fenômeno encontrado na canção do Assum Preto foi a desnasalização da vogal postônica em *furaro*. Nesta ocorrência, o som nasal de *-am* foi eliminado e substituído pela vogal *-o*. Assim temos, *furaram* > *furaro*. Situamos esse fenômeno como traço gradual.

Além desses fenômenos, verificamos três ocorrências que diferem das que nos dispomos a analisar na teorização desse trabalho. São elas: *num*, *veve* e *ignorança*. A forma *num*, presente no quarto verso da primeira estrofe e no segundo verso da terceira estrofe, caracterizamos como uma nasalização do til (~) em **não** sendo representada pelo *-m*, e a supressão do *-a*, e caracterizada como traço gradual.

Já no caso de *veve* no primeiro verso da terceira estrofe, com caráter descontínuo, podemos elencar a seguinte análise: sabemos que *veve* decorre da palavra *vive* que, por sua vez, é na oralidade pronunciada *vivi*, independentemente de qualquer fator extralinguístico. De acordo com Bagno (2011), existe no português não padrão uma tendência de aproximar os sons como em *minino* classificada como o fenômeno da redução de *-E* átono pretônico, pois o *-i* da sílaba tônica puxou para perto de si o *-e* pretônico: *menino* > *minino*. No caso de *vive*, o *-i* da sílaba tônica puxou a postônica *-e*, que por sua vez reduziu a *i*, ficando a pronúncia *vivi*. Agora analisando o *veve*, observamos que, do ponto de vista da grafia em relação à *vive*, o *-e* postônico puxa para perto de si o *-i*ônico. Porém, na oralidade, o *veve* é na realidade pronunciado *vevi*. Em linhas gerais, o que originalmente é *vive* passa a ser pronunciado *vevi*, embora esteja sendo representado por *veve* pelo autor. Situando esse elemento no contínuo de urbanização apresentado por Bortoni-Ricardo (2004), localizamo-lo tanto na linha rural como rurbana, pois acreditamos ser mais utilizada, tanto por pessoas que moram na zona rural, quanto por algumas que migraram para a zona urbana e preservaram essa forma.

No primeiro verso da segunda estrofe verificamos a forma *ignorança* em que observamos a supressão do *-i* na última sílaba. De acordo com Bagno (2011), existe uma tendência na língua não padrão de, pelo processo da assimilação, o ditongo *ei* ser transformado em apenas *e*. Assim, podemos resgatar esse fenômeno e justificar que no caso de *ignorança*, o ditongo *ia* foi transformado em apenas *a*, sendo esta ocorrência caracterizada como traço gradual.

Também identificamos nos primeiros versos da primeira, segunda e terceira estrofes as formas *Vorta*, *tarvez*, *mardade* e *sorto*, em que há uma troca do R pelo L no final das primeiras sílabas: *volta* > *Vorta*, *talvez* > *tarvez*, *maldade* > *mardade* e *solto* > *sorto*. São, portanto, traços descontínuos.

É bom lembrarmos que as variações apresentadas na letra acima, bem como as que se seguem, são interpretadas por Luiz Gonzaga da mesma forma que estão escritas. Porém, é bom esclarecermos que algumas ocorrências são identificados apenas na melodia cantada, como a redução de E e O em I e U respectivamente nos monossílabos *de* e *do*, das sílabas finais como em *preto* > *pretu*; *pode* > *podu*, e até mesmo o *robaro* já analisado, mas que na fala o *O* que substituiu a nasalização de *-am*, é pronunciado *U*. A eliminação do *-r* final como em *dor* > *dô*. Entretanto, não consideramos estes fenômenos como um tipo de variação específica nesse caso, pois, além de não estar representada na grafia da letra, trata-se de um traço da modalidade oral que, independentemente de qualquer fator, é realizado por qualquer falante de Língua Portuguesa, em momentos formais ou informais, e, portanto, classificada como traços graduais.

3.2 Derramaro o Gái

A segunda canção escolhida para nossa análise é o coco Derramaro o Gái de autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, composta no ano de 1950.

Derramaro o Gái

Eu nesse côco num vadeio mai
Apagaro o candeeiro, derramaro o gai (4x)

Apagaro o candeeiro, derramaro o gái
Coisa boa nesse escuro já sei que num sai
Já não tão mais respeitando nem eu que sou pai
Pois me deram um beliscão quase a carça cai
Começando desse jeito num sei pronde vai
Por isso nesse côco num vadeio mais

(refrão – 4x)

No escuro desse jeito ninguém se distrai
Pai de moça nessa festa só vai ter trabái
Seu Zé Chico nesse côco Isabé num cai
O seu noivo tá querendo mas eu sou o pai
Ou acende um candeeiro bem cheim de gái
Ou ela nesse côco num vadeia mais

(refrão – 4x)

S' a Zefinha entrou no côco com a gente e num sai
 Pois ficou que nem badalo dentro do chocái
 Levou tanta imbigada que caiu pra trái
 Saiu andando manca que nem papagái
 Seu marido foi falar mas levou cinco tái
 Por isso nesse côco num vadeio mais

O coco¹³ é um dos ritmos mais tradicionais da região nordeste, rotulado por inúmeras modalidades que vão variar conforme as diferentes localidades e seus respectivos costumes¹⁴. De modo geral, o coco pode ser caracterizado como uma típica dança de roda em que as pessoas, acompanhadas de instrumentos ou não, entoam versos e dançam. Neste âmbito, a música em análise tem a temática voltada para o costume da dança do coco, em que os acontecimentos narrados giram em torno desse cenário.

Derramaro o Gái é tocada em ritmo de coco que, embora constituída pelos sons dos instrumentos: sanfona, zabumba, triângulo, agogô, cavaco, violão, violão de 7, não deixa de ser fiel à cadência original desse estilo, uma vez que apresentar ao mundo a cultura do nordeste era um dos maiores desejos de Luiz, senão o maior deles.

Como podemos perceber, o personagem central se encontra numa dança de coco em que, em determinado momento, alguém, talvez pela movimentação e agitação, teria apagado o candeeiro, que iluminava o local da brincadeira, e ainda teria derramado o gás, ficando impossível acendê-lo novamente. Nessa época, nas localidades menores e na zona rural, não havia energia elétrica e, por isso, a luz que se tinha era possível através de candeeiros.

Segundo o personagem central da música, com o ambiente no escuro, a brincadeira causava certos constrangimentos, pois como não tinha como identificar as pessoas, a escuridão dava lugar para atitudes desrespeitosas, como por exemplo, o beliscão que quase derrubava suas calças, causando insegurança para continuar brincando, e por isso, decide não mais querer fazer parte da dança, ou como ele diz, vadear¹⁵.

É perceptível a preocupação do personagem com relação à sua filha e com o que ela e seu noivo poderiam fazer naquela escuridão toda, aspecto que remete ao fato de, naquela época, o cuidado com as filhas mulheres ser bem mais rígido do que hoje em dia, principalmente nas zonas rurais das regiões do nordeste. Os pais temiam que suas filhas se

¹³ Lembramos aqui que no ano de composição dessa canção, em 1950, o acento diferencial em côco era utilizado devido à reforma ortográfica de 1943. Apenas em 1971 por ocasião de uma pequena reforma ortográfica, é que o acento inserido é eliminado, voltando à forma anteriormente usada.

¹⁴ Conforme a região, o coco também tem as seguintes denominações: agalopado, bingolé, catolé, de roda (um dos mais primitivos), de praia, de zambê, de sertão, desafio, entre outros.

¹⁵ Vadear ou vadiar nesse caso significa brincar, divertir-se ou distrair-se.

“perdessem”¹⁶ e isto causasse falatórios. Assim, não podiam namorar qualquer moço, nem ficar até muito tarde da noite em festas, muito menos sem luz, e talvez por isso que nosso protagonista afirma a Zé Chico que Isabel não dançará nem com seu noivo, a não ser que resolvam acender o candeeiro “*bem cheim de gáí*”, para assim poder observá-los.

Devido à escuridão em que se encontravam, o tumulto aumenta ainda mais quando S’a Zefinha entra na roda, e o personagem central a compara com um badalo¹⁷ dentro do chocalho¹⁸ (chocái), pois não parava de dançar, afirmando ter levado tanta “*imbigada*”¹⁹, ou seja, empurrão, além disso, sofreu uma queda e acabou se machucando e passando a andar mancando, o que o fez compará-la a um papagaio. Para complicar a situação, o marido de S’a Zefinha decide tomar satisfação dos responsáveis pelo ocorrido, e acaba levando “*cinco táí*”, ou seja, cinco cortes. Todos esses acontecimentos levam o protagonista a não querer mais participar da dança e, por isso, repete várias vezes a expressão “*Eu nesse côco num vadeio mais*”, pertencente ao refrão, pondo toda a culpa da bagunça no fato de o candeeiro ter sido apagado e eles terem ficado na escuridão.

Com relação ao fator regional, podemos identificar aspectos como a existência do candeeiro, a própria dança que é típica do nordeste, o cuidado exagerado com a integridade da filha, o ferimento sofrido pelo marido de S’a Zefinha, fato este que podemos associar à fama que o homem nordestino tem de ser bravo, corajoso e valente, que nos remete à referência de vida e fama de lampião, o rei do cangaço e, claro, aos aspectos linguísticos bastante acentuados nessa canção. Assim, todas essas características reforçam o fato de Luiz Gonzaga querer musicar o nordeste, de querer mostrar em suas canções um conjunto de ideologias e identidades próprias dessa região e divulgar para o mundo.

Voltando agora nossa análise para os tipos de variações presentes nessa letra, elencamos as seguintes considerações: Logo no título da música, no refrão e no primeiro verso da primeira estrofe, observamos o fenômeno da desnasalização da vogal postônica em *derramaro* e *apagaro*, já analisado no item anterior, assim como a forma *num*, que aparece 10 (dez) vezes distribuídas em toda canção. Foram também encontradas as formas *trabái* e *chocái*, situados nos segundos versos da segunda e terceira estrofe respectivamente, e *tái* no quinto verso da terceira estrofe, pertencentes ao fenômeno da assimilação do LH pelo I. Nesse caso, ainda observamos que além da troca, houve também a eliminação da vogal -o no final

¹⁶ O sentido de perder nesse caso refere-se à perda da virgindade.

¹⁷ Badalo é uma peça de metal que percute a campânula de sino ou de campainha.

¹⁸ Tipo de sino usado para pendurar no pescoço de animais, a fim de facilitar a busca caso estes se percam de seus donos.

¹⁹ Imbigada é uma variação de umbigada que significa choque de barriga contra barriga, ou empurrões que eram geralmente dados no ato de uma dança.

da última sílaba, e um acréscimo do acento agudo na vogal *-a*: *trabalho* > *trabáí*; *chocáí* > *chocalho*; *táí* > *talho*, sendo esses dois últimos aspectos também observados em *papagáí*, no quarto verso da terceira estrofe: *papagaio* > *papagáí*. Estes são caracterizados como traços graduais. No quarto verso da primeira estrofe, identificamos a forma *carça* que pode ser caracterizada como um traço descontínuo, também já analisado no item anterior, *calça* > *carça*.

No terceiro verso da primeira estrofe, observamos a seguinte expressão: *Já não tão mais respeitando*, na qual identificamos como uma redução do verbo irregular *estar* flexionado na 3ª pessoa do plural, que perdeu a sílaba inicial *-es*: *eles estão* > *eles tão*. Classificamos assim, como traço gradual, principalmente em estilos não-monitorados.

No quinto verso da primeira estrofe, identificamos a variação *pronde*, típica no contexto nordestino, caracterizada como uma contração resultante da forma coloquial *pra onde*, mais utilizada na oralidade, que, por sua vez, decorre de *para onde*, marcada pela modalidade formal. Esse é um tipo de traço gradual.

Outro tipo de variação sempre encontrada na região nordeste, tendo caráter descontínuo, é a eliminação do L final como verificada no nome próprio *Isabé*, no terceiro verso da segunda estrofe. Quanto à inserção do acento agudo na vogal *-e*, trata-se de uma tentativa de representar na escrita a oralidade: *Isabel* > *Isabé*.

No terceiro verso da segunda estrofe, temos a seguinte expressão: *Seu Zé Chico*. Nesse caso, observamos a utilização do pronome possessivo *seu* assumindo a função de pronome de tratamento, pois se trata a uma forma de respeito, podendo ser considerado como uma redução da forma *senhor*. Entretanto, essa forma não é empregada apenas por nordestinos, e portanto, gradual. Já no primeiro verso da terceira estrofe encontramos a expressão *S'a Zefinha* em que *S'a* é classificada como uma contração do pronome de tratamento *senhora*, presente no nordeste, principalmente na época da criação dessa canção, e que imaginamos ainda ser utilizada por pessoas mais idosas ou que estejam situadas na linha rural ou rurbana, sendo um traço descontínuo.

No quinto verso da segunda estrofe temos a palavra *cheim* que é uma redução do diminutivo de cheio em que o *-nh* é transformado apenas em *-m*. Assim temos *cheinho* > *cheim*.

Na forma *gáí* presente no refrão, no primeiro verso da primeira estrofe e no quinto verso da segunda estrofe, decorrente do substantivo *gás*, percebemos uma troca da consoante *-s* pela vogal *-i*, o mesmo verificado no terceiro verso da terceira estrofe em *trái* correspondente à palavra *trás*. Essa ocorrência nos remete ao fato de que, nos monossílabos

tônicos terminados em *-s*, é natural que na oralidade, algumas pessoas insiram o *-i* entre a vogal e o *-s* (p.ex. /gáís/, /tráís/, /nóis/), que são traços graduais, porém, percebemos nesse caso que não se trata apenas da inserção do *-i*, mas também da supressão do *-s* final: *gás* > *gái*; *trás* > *trái*. Sendo, portanto, traços descontínuos. No refrão, também identificamos a supressão do *-s* final em *mais* > *mai*.

Porém, analisando agora essa mesma ocorrência no que diz respeito à rima da música, observamos que as formas situadas nos finais dos versos encontram-se rimando entre si. Além do aspecto regional, podemos ainda constatar que a escolha de utilizar as formas *chocai*, *trái*, *papagai* e *tái*, na última estrofe, por exemplo, pode ter sido proposital a fim de que todas estas rimassem entre si, inclusive com a última palavra do primeiro verso *sai*. Esse aspecto é perceptível nas três estrofes e também no refrão em que *mai* está rimando com *gái*. Na primeira estrofe temos *gái*, rimando com *sai*, *pai*, *cai*, *vai*, e na segunda as variações, *trabái* e *gái* rimando com as palavras *distrai* *cai*, *pai*. No último verso de cada estrofe aparece sempre a palavra *mais* que, no ato cantado, é às vezes pronunciada sem o *-s* final, o que pode também representar uma tentativa de seguir mais fielmente à rima da música. Em linhas gerais, a construção da rima é um aspecto realmente muito significativo, por isso não deve ser desconsiderado nessa análise. Entretanto, ressaltamos que a região nordeste de fato apresenta todas as características linguísticas aqui elencadas, o que nos permite reconhecer a intenção de Luiz Gonzaga de divulgá-las através da sua música.

No terceiro verso da última estrofe, a palavra *imbigada* é uma variação de *umbigada*, que por sua vez significa empurrão ou pancadas dados com umbigo. Em algumas regiões *umbigo* é também chamado de *imbigo*, e por isso surge também a forma *imbigada*.

Outra ocorrência verificada refere-se à utilização da expressão *que nem* no segundo verso da última estrofe em que, na oralidade, está funcionando como uma conjunção comparativa. Esse é um termo típico da informalidade e bastante presente na fala dos nordestinos.

Novamente ressaltamos que, assim como em *Assum Preto*, ao observarmos a letra interpretada, ou seja, cantada, também incidem algumas ocorrências que correspondem com os fenômenos variacionais como a redução de *E* e *O* em *I* e *U*, como em *o* > *u*; *que* > *qui*; *se* > *si*; a eliminação do *-r* final como em *ter* > *tê*; a redução do ditongo ou em o como em *sou* > *sô*; *vou* > *vo*, e a transformação de *-ND-* em *-N-* como em *querendo* > *quereno*, pertencentes à modalidade oral e traços graduais, utilizados por qualquer falante.

3.3 Lorota Boa

A próxima música é a polca Lorota Boa de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira, composta no ano de 1949.

Lorota Boa

Dei u'a carrera num cabra qui mexeu c'a Maroquinha
 Cumeçou na Mata Grande e acabou na Lagoinha!
 Curri mais de sete légua, carregado cumo eu vinha
 Pois trazia na cabeça um balaio cheio de galinha
 Oh, oh, oh! (2x)

Qui mintira qui lorota boa (2x)

Certa noite muito escura atirei de brincadeira
 Espaei dezesseis chumbo cum a minha atiradeira
 No momento ia passando quinze patos no terreiro
 Qui cairam fulminado, oi qui tiro mais certo
 Oh, oh, oh! (2x)

Qui mintira qui lorota boa (2x)

Uma coisa aqui no Rio qui me chamou atenção
 Foi ver a facilidade qui se toma condução
 Todo mundo confortave, seja em trem ou gostoso
 E os tais de trocadores, qui amáveis que eles são
 Oh, oh, oh! (2x)

Qui mintira qui lorota boa (2x)

Vou contar agora um caso qui astur dia aconteceu
 Minha sogra tá de prova que tal fato assucedeu
 Uma cobra venenosa viu a véia e mordeu
 Mais inveis da minha sogra foi a cobra que morreu
 Oh, oh, oh! (2x)

Qui mintira qui lorota boa (2x)

O meu primo Zé Potoca mente tanto qui faiz dó
 Me contou qui pegou água, inrolô e deu um nó
 Qui mintira mais danada, qui conversa mais à toa
 Dá nó n'água né pussive, é lorota e das boa
 Oh, oh, oh! (2x)

A polca é um ritmo de origem europeia, parecida com a valsa e a rancheira. Mesmo dando ênfase ao xote, baião, xaxado e marchinhas, Luiz Gonzaga também a engaja em seu

repertório, pois ele aproveitava os ritmos que estavam na moda e adequava ao estilo nordestino.

A música em análise não narra apenas um fato, como apresentado em *Assum Preto e Derramaro o Gái*. *Lorota boa* é composta por cinco estrofes em que cada uma delas conta um fato específico, podendo ser caracterizados como casos decorridos do imaginário, muitas vezes impossíveis de serem realizados, porém carregados de humor. Daí a relação entre a letra da música e o título: *Lorota* refere-se à algo mentiroso, como uma história mal contada, apenas com o intuito de enganar. E ao chamar de *boa*, o autor enfoca que é uma grande mentira e que, por isso, é muito engraçada.

Na primeira estrofe, o autor conta que um sujeito (“um cabra”²⁰) fez algo de errado (“mexeu”) com uma mulher chamada Maroquinha, e que por causa disso saiu correndo atrás do indivíduo malfeitor, partindo da Mata Grande e chegando à Lagoinha. O narrador afirma que sua “carreira” totalizou mais de 7 léguas²¹, a qual realizou com um cesto na cabeça carregado de galinhas. Ao afirmar toda história, o autor enfoca que se trata de um fato mentiroso ao utilizar o seguinte refrão: “Qui mintira qui lorota boa”, que é repetido durante toda canção após cada fato.

No segundo refrão, a história também tem um caráter violento. O autor afirma estar atirando balas de chumbo de brincadeira, e acaba disparando dezesseis chumbos que atingiram quinze patos no terreiro, os quais não resistiram e caíram fulminados.

Como podemos verificar, nas duas primeiras estrofes, há fatos que são difíceis de acreditar e que se constituem como atitudes que se apresentam em torno da valentia e coragem. Desse modo, essas “histórias” remetem à fama dada nordestino de ser bravo e forte, a qual deu espaço para designações como “cabra da peste”, “cabra macho”, ou seja, que não tem medo do perigo, que é forte e valente.

Na terceira estrofe, a mentira é contada com um tom de ironia. O autor diz estar impressionado com a tamanha facilidade de pegar condução no Rio de Janeiro, considerando esses meios de transportes confortáveis, e ainda afirma que os “trocadores”²² são amáveis. O que percebemos nessas afirmações é realidade inversa delas. O Rio de Janeiro é umas das metrópoles mais movimentadas do Brasil, seja na rua, nos ônibus, trens, e a movimentação do dia-a-dia causa vários aborrecimentos. Nesse contexto, encontram-se os trocadores, o que não

²⁰ No nordeste, o termo ‘cabra’ tem o sentido de homem valentão; forte; corajoso, que defende rigorosamente sua masculinidade.

²¹ Uma légua no Brasil corresponde a aproximadamente 6.000 m

²² O termo **trocadores** aqui tem o mesmo sentido que temos de cobradores, ou seja, refere-se à função de passar trocos em veículos coletivos.

quer dizer que todos são mal humorados, mas trata-se da convivência bastante agitada. Qualquer pessoa que se deparar com essas afirmações logo verá que se trata de “lorotas das boas” pelo fato de conhecerem ou saberem da verdadeira realidade.

A quarta estrofe conta a história da sogra do autor. Segundo ele, uma cobra venenosa a teria mordido, mas, diferentemente do que se esperava, quem morreu foi a cobra. Analisando essa afirmação, podemos dizer que ela foi construída levando em consideração o estereótipo social de que toda sogra é má, chata, falsa, venenosa etc., o que permitiu que o autor construísse a ideia de que o veneno da sogra é mais forte do que o da cobra, causando a morte desta, aspecto que estabeleceu humor nessa estrofe.

Na quinta e última estrofe, o autor descreve a mentira contada por Zé Potoca, em que dizia ter enrolado a água e dado um nó. Mais uma vez, trata-se de um fato impossível de ser realizado, e o eu-lírico, após contar o fato, reforça o tamanho da mentira dizendo não ser possível tal episódio, concordando que essa é uma “lorota das boa.”

Com relação aos aspectos regionais, identificamos a tentativa de demonstrar a braveza do personagem nas duas primeiras estrofes ao correr atrás do malfeitor de Maroquinha e nos tiros dados com a atiradeira, conceitos que foram construídos num tom humorístico e fazendo-nos duvidar de toda essa valentia. Além desses aspectos, a construção linguística encontra-se bastante acentuada nessa canção, no que diz respeito à escolha de representar o nordeste também por meio da linguagem, dos tipos de variação típicas dessa região.

Nessa canção, faz-se primordial nossa atenção para a substituição do *E* pelo *I*, e o *O* pelo *U* bastante presente, em que observamos uma intenção exacerbada de representar a oralidade através da grafia. No refrão temos: *Qui mintira qui lorota boa*, e as formas: *qui*, *cumeçou*, *cumo*, *cum*, distribuídas ao longo da letra. Porém, como já observamos, a inserção dessas formas está fundamentada apenas em representar de maneira mais fiel a oralidade, e mesmo escrevendo *que* em outras letras, por exemplo, Gonzaga canta *qui*. Interessante observar que, apesar da constante utilização do *-i* no lugar do *-e* nas formas *que*, há dois momentos em que são utilizadas *que* de fato: no quarto verso da terceira estrofe na expressão “*qui amáveis que eles são*”; e no quarto verso da quarta estrofe na expressão “*foi a cobra que morreu*”. No primeiro caso o segundo *que* é, na melodia cantada, pronunciada de fato com o som do *-e*, porém este som foi possível devido a junção com a palavra seguinte *eles*. No segundo caso, embora tenha havido a escolha de inserir o *que*, a pronúncia se realiza com o som de *-i*: *qui*. Frisando, porém que todos esses elementos são traços da modalidade oral, e por isso, graduais.

Nessa linha, podemos situar as formas: *u'a* (uma); *c'a* (com a) no primeiro verso da primeira estrofe e *n'água* (na água) no quarto verso da última estrofe, classificadas como contrações e que fazem parte de representação da oralidade, podendo ser também justificadas pela rapidez do ritmo da música.

Com relação aos fenômenos já analisados nos itens anteriores, identificamos a assimilação do LH por I em *espaiei* no segundo verso da segunda estrofe, e *véia* no terceiro verso da quarta estrofe: *espalhei* > *espaiei*; *velha* > *véia*; a eliminação das marcas de plural em *sete légua* no terceiro verso da primeira estrofe, *dezesseis chumbo* no segundo verso da segunda estrofe, *caíram fulminado* no quarto verso da terceira estrofe e *das boa* no quarto verso da última estrofe. Assim temos: *sete léguas* > *sete légua*; *dezesseis chumbos* > *dezesseis chumbo*, *caíram fulminados* > *caíram fulminado* e *das boas* > *das boa*; a queda do L final em *confortave* no terceiro verso da terceira estrofe e *pussive* no quarto verso da última estrofe: *confortável* > *confortave*; *possível* > *pussive*; um arcaísmo na forma *assucedeu* presente no segundo verso da quarta estrofe, onde também verificamos a presença da palavra *astur* considerada do mesmo modo, como arcaísmo, e que por sua vez quer dizer *outro*: *astur dia* > *outro dia*, consideradas como traços descontínuos.

O fenômeno da redução do *E* e *O* pretônicos foram verificados em *mintira*, localizada no refrão; *pussive* no quarto verso da última estrofe e *curri* no terceiro verso da primeira estrofe, caracterizados como traços graduais. Assim temos: *mentira* > *mintira*; *possível* > *pussive*; *corri* > *curri*. A forma *pussive* vem acompanhada da contração *né* na expressão *né pussive*, fundamentada na junção de *não + é*: *não é pussive* > *né pussive*.

Além dessas ocorrências, elencamos a redução do ditongo *ei* em apenas *e* no primeiro verso da primeira estrofe em *carreira* > *Carrera*; a inserção do *-i* entre a vogal *-a* e *-z* em *faz* > *faiz*, aspectos estes bastantes presentes na oralidade. Ainda nessa ordem, podemos situar variação *inveis* no quarto verso da última estrofe em que observamos a inclusão da vogal *i* entre o *-e* e *-s*: *invés* > *inveis*. É importante também reforçar que, ao cantar, Gonzaga pronuncia a vogal *-e* com o som fechado (invêis), diferentemente do que seria para *invés*, com som aberto. Essa pronúncia é bastante empregada na fala nordestina, e tem caráter gradual.

Outra ocorrência identificada está no quarto verso da quarta estrofe, em que há a utilização da conjunção adversativa *mas* com o *-i* entre a vogal *-a* e o *-s*, a qual consideramos também ser escolhida com o intuito de representar a oralidade, pois tanto o advérbio de intensidade *mais* quanto a conjunção *mas* são, pronunciados com a vogal *-i*. Caso semelhante ocorre em *dá* no quarto verso da última estrofe, em que temos a queda do R final, uma vez que se refere ao verbo no infinitivo *dar*, e não a sua forma flexionada *dá*. Todavia, estas são

características não só regionais, mas presente em qualquer interação formal ou informal, e, portanto, traços graduais da modalidade oral.

No segundo verso da última estrofe, temos *inrolô*. Nesse caso, houve uma substituição do *-e* pelo *-i* na primeira sílaba e a redução do ditongo *ou* em apenas *o* na última sílaba: *enrolou* > *inrolô*. Novamente temos a inserção do acento desta vez circunflexo, a fim de representar a oralidade. Na interpretação cantada da letra verificamos esse mesmo fenômeno nas palavras *cumeçou*, *vou* e *contou*, escritas com o ditongo, porém pronunciadas reduzindo-o em apenas *-o*, bem como a redução do ditongo *-ei* em *-e* em *brincadeira*, *atiradeira*, *terreiro* e *certeiro*, pronunciado apenas *-e*.

3.4 Entre outras canções gonzaguianas

Embora tenhamos escolhido apenas três músicas gonzaguianas, é importante ressaltar que não são apenas essas permeadas de variações. Desse modo, escolhemos outras músicas para exemplificar algumas ocorrências que também se enquadram nessa análise, as quais estão situadas no quadro abaixo.

Quadro 4: Canções Gonzaguianas com variação linguística

Fenômenos	Músicas	Exemplos
Rotacização do L nos encontros consonantais	Asa Branca	<i>Preguntei, pru que,</i>
	A volta da Asa Branca	<i>prantação</i>
	São João do Carneirinho	<i>prantei</i>
Eliminação das marcas de plural	Respeita Januário	<i>Os oito baixo</i>
	Riacho do navio	<i>Umas caçada, nas vaquejada, das terra civilizada</i>
	Vozes da Seca	<i>Os nordestino; dos sulista; os juro, nós pensa</i>
	São João do Carneirinho	<i>Pelos meu cálculo, vinte espiga</i>
Redução do ditongo <i>ou</i> em <i>o</i>	São João do Carneirinho Baião de Dois	<i>Vô</i>
	Balanço do calango	<i>Tô</i>
	Choromingô	<i>Choromingô; marejô chorô</i>

Redução do ditongo <i>ei</i> em <i>e</i>	Balaio	<i>Soltêro</i>
Transformação de LH em I	A volta da Asa Branca	<i>Muié, trabaiador, moiada, atrapaiá</i>
	Asa Branca	<i>Oiei, fornaia</i>
	Estrada de Canidé	<i>Muié, orvaio, moiando, oiando</i>
	Vou pra roça	<i>Muié, fio, mio, mió</i>
Redução de E e O átonos pretônicos	Regresso do Rei	<i>matulão</i>
	Vozes da Seca	<i>Pidimo, pudê, cume, cumida, ismola.</i>
Desnasalização das vogais postônicas	Vozes da Seca	<i>barrage; corage</i>
Arcaísmos no português do Brasil	A volta da Asa Branca	<i>Alembro, arrescordo</i>
	Asa Branca	<i>Entonce, inté</i>
	São João na roça	<i>avuá</i>
	Vozes da Seca	<i>Vosmicê, mercê</i>
Eliminação do -r final das formas infinitivas	São João do Carneirinho	<i>Colhê, sinhô, ajudá, dá</i>
	Vou pra roça	<i>Nascê, tê, riscá</i>
	Vozes da Seca	<i>Douto, pudê, chovê, cumê</i>
	Xanduzinha	<i>Cantá, amo.</i>
Eliminação do L final	São João do Carneirinho	<i>grané</i>
	Vou pra roça	<i>paíó</i>
	Café	<i>Brasí</i>

Fonte: Dados da pesquisa

Na identificação e análise da variação linguística nas canções de Luiz Gonzaga, observamos que estas são permeadas por aspectos culturais, ideológicos, artísticos e linguísticos de um povo socializado que realiza com eficácia a comunicação. Luiz Gonzaga uniu, portanto, os elementos culturais e identitários do nordeste, o que inclui a linguagem, ao artístico musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora os estudos da sociolinguística tenham abordado com tanta eficiência a concepção de heterogeneidade da língua e a natural existência das variações linguísticas, explorando os aspectos que deturpam a ideia de erro cristalizada até os dias de hoje pela tradição literária, apoiada pelo sistema educacional, ainda é um forte desafio trabalhar e se utilizar desses conceitos na defesa da heterogeneidade da língua em meio à sociedade. Ter compreensão de que certas formas são justificadas pela idade, ou pela região, por exemplo, são por vezes aceitas por algumas pessoas, porém, a ideia de erro persiste e se fixa equivocadamente.

Mesmo assim, fundamentados num embasamento teórico voltado aos conceitos da teoria sociolinguística, consideramos relevante a realização de uma análise da variação linguística nas músicas Gonzaguianas, pois estas refletem a realidade do povo da região nordeste, o qual se utiliza de expressões linguísticas construídas e justificadas por uma longa tradição histórica.

Nesse sentido, fez-se necessário realizar uma pesquisa voltada ao contexto da vida de Luiz Gonzaga e dos caminhos que o levaram a despertar o desejo de mostrar ao mundo, através de sua música, a gigantesca cultura do nordeste, na qual inclui as variações linguísticas pertencentes a essa região. Assim, observamos a figura de um ser que vivenciou até seus 18 anos de idade todo esse conjunto de costumes, passou dez anos exercendo funções patriotas no exército, adquirindo e construindo ideias e concepções de mundo. Ao se distanciar mais ainda de sua terra natal, indo para a região sul do país, Luiz Gonzaga cria em si o desejo de querer se habituar em todos os sentidos, inclusive o linguístico. Porém, com um tempo, ele percebe o tamanho da riqueza cultural do nordeste e decide recuperar de vez sua identidade através dos ritmos, das temáticas abordadas em suas letras²³, de todo vestuário e, claro, da inserção das características linguísticas dessa região.

Com essa consciência, analisamos 03 (três) composições de Luiz Gonzaga: *Assum Preto e Lorota boa*, ambas de Luiz e Humberto Teixeira, e *Derramaro o Gái* composta por Gonzaga e Zé Dantas. No processo de análise observamos que as três foram construídas tendo por base os costumes do nordeste como, por exemplo, as danças típicas, a proteção com as filhas, os objetos como candeeiro, atiradeiras, a demonstração da valentia do homem nordestino, o costume de furar os olhos do Assum preto, a realidade da seca, e todos esses

²³ Importante lembrar que Gonzaga também abordava outras temáticas em suas canções, mas a ênfase maior estava de fato baseados nos costumes do nordeste.

elementos foram representados com as formas variacionais empregadas no cotidiano dessa região.

E para analisarmos cada variação presente nessas canções, nos baseamos nos fenômenos apresentados por Bagno (2011), esquematizadas também no quadro 5 do primeiro capítulo, e algumas considerações de Bortoni-Ricardo (2004).

Em *Assum Preto* foram verificados os fenômenos da rotacização do L nos encontros consonantais, eliminação das marcas de plural, a transformação de LH em I, a desanalização das vogais postônicas, arcaísmos. Além destes, verificamos a eliminação do –r final das formas infinitivas, bem como as palavras *veve, ignorança, num e vorta, talvez, mardade e sorto*, as quais não se enquadraram aos fenômenos que propusemos analisar.

Em *Derramaro o Gái* observamos ocorrências como a transformação de LH em I, a desanalização das vogais postônicas e também eliminação do L final. Além destas que coincidem com os fenômenos a serem verificados, identificamos as formas: *tão, pronde, seu* como pronome de tratamento, contração *S'a* referente à senhora, *heim, mai, gái, trái, imbigadan num, carça, papagái* e a expressão *que nem*.

Na canção *Lorota Boa* encontram os fenômenos de eliminação das marcas de plural, a transformação de LH em I, arcaísmos, redução do *E* e *O* átonos pretônicos, redução do ditongo *ou* em *o, e* de *ei* em *e*; e também a eliminação do L final. Além destas verificamos a expressão *né pussive, num e cumo*.

Dos fenômenos apresentados no primeiro capítulo não verificamos na análise das canções a transformação de –ND- em –N- e de –MB- em –M- e a contração das proparoxítonas em paroxítonas.

Levando em consideração o gênero musical que comporta a construção da rima identificamos: *Pió – mio; mai – gai; gái*, rimando com *sai, pai, cai, vai; trabái e gái* rimando com as palavras *distrai cai, pai*; e *Chocai – trái - papagai e tai*.

Algumas ocorrências foram verificadas e classificadas apenas como representações da oralidade: *faiz – inveis – mais – dá- inrolô – u'a – c'a – n'água – s'a - cum- qui*

Ainda ressaltamos a verificação de alguns fenômenos identificados apenas na letra cantada, e a inserção de elementos que não são considerados como variações específicas, mas representações da oralidade, caracterizados por traços graduais teorizados por Bortoni (2004).

Embora nosso objetivo de pesquisa não esteja voltado para o ensino de variação linguística nas aulas de língua portuguesa, frisamos aqui a importância e contribuição que o gênero música pode oferecer para esse intuito. Infelizmente, o que se tem visto em diversas gramáticas e livros didáticos é a atenção voltada para o estudo das regras gramaticais

exploradas através de conceitos fechados e frases limitadas, sem muita ligação com a real utilização dessa língua e, claro, desvalorizando as variações linguísticas.

Nesse trabalho, defendemos um estudo da língua a partir da sua heterogeneidade e buscamos valorizar uma forma de manifestação cultural que consegue associar os elementos linguísticos aos artísticos. Assim, embora acreditemos que o engajamento dessas formas tenha sido um ato intencional, refere-se justamente a algo que é próprio de um povo, que de fato é real, concreto.

Assim, trabalhar as músicas de Luiz Gonzaga no ensino de LP é uma proposta que pode, sim, auxiliar na defesa da heterogeneidade da língua, a fim de fazer com que o aluno compreenda que são variações da língua perfeitamente explicadas, e ainda, como aborda Beline (2007), diferenças que não impedem a realização da comunicação, pois detectamos e sabemos que são elementos pertencentes ao português brasileiro. Dessa forma, estaremos auxiliando no combate à concepção de “erro” que tanto tem causado preconceito em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALKIMIM in Tânia Maria. *Sociolinguística*. Parte I. in.: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (orgs.) *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. V.1; - 7. Ed. – São Paulo: Cortez, 2007.
- ANTUNES, Irandé. *Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- BACELAR, Eliane de Miranda Rodrigues. *As variações linguísticas no falar brasileiro*. 2009. Trabalho de conclusão de curso (Pós-Graduação *lato sensu* em Língua Portuguesa). Brasília - BR
- BAGNO, Marcos. *A língua de Eulália: novela sociolinguística*. 17. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. *Nada na Língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- _____. *Preconceito lingüístico: como é, como se faz*. 51 ed. São Paulo: Loyola, 2009.
- BARBOSA, José Marcelo Leal. *Luiz Gonzaga: Suas canções e seguidores – Teresina: Halley* 2007.
- BELINE, Ronald. *A variação Linguística*. in.: FIORIN, José Luiz (org.) *Introdução à linguística*. 5 ed. 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2007.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed.34, 1996.
- LIMA, Roberta de Abreu. *Em defesa da gramática*. Entrevista. *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril, p. 21,24-25, 1 de Junho de 2011.
- LOPES, Ibrantina Guedes de Carvalho. *Forró pé-de-serra: descompasso entre letra e música*. 2007. Trabalho de conclusão (Pós-Graduação em Letras). Faculdade Frassinetti. Recife –PE.
- SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: A música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004. Biblioteca Sociologia e Política; 48.