

A IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA A PARTIR DOS NÍVEIS FONÉTICOS

Ítalo Gabriel Vieira da Rocha¹

RESUMO

O estudo proposto aborda, sobretudo, como a identidade cultural nordestina através da fonética (algumas características no falar do povo dessa região) foi divulgada na música de Luiz Gonzaga. E que, conseqüentemente, houve uma grande aceitação popular diante de uma linguagem que os colocam no interior das letras musicais e o respaldo dessa ótica gonzagueana no sul do país, e principalmente no nordeste. Dessa forma iremos analisar todo o contexto fonético em que o emprego de algumas pronúncias foi intencional para enfatizar e caracterizar a cultura do nordeste, ou seja, mostrar de forma mais elementar os costumes dessa região. Tem como objetivo mostrar como o estudo de uma linguagem não se restringe meramente aos aspectos inerentes a ela, mas toda uma conjuntura cultural de um povo, entre costumes, danças, culinária, músicas etc. Não que os costumes desse povo são abordados diretamente, mas o eu lírico, a intencionalidade de mostrar esse fato da cultura, sendo isso abordado em uma perspectiva da fonética, na linguagem propriamente dita, no linguajar nordestino, que é algo que carrega no seu esboço uma maneira de viver, de encarar a vida, a sua forma genuína de se expressar com seus sotaques característicos.

PALAVRAS-CHAVE: Fonética, Luiz Gonzaga, nordeste, cultura, linguagem.

RÉSUMÉ

Les adresses étude proposée, d'autant plus que l'identité nord-culturelle à travers la phonétique (certains parlent de la fonction dans cette région) a été publié dans la musique de Luiz Gonzaga. Et que, par conséquent il y avait une grande acceptation populaire d'une langue avant de les mettre à l'intérieur des paroles et la musique d'accompagnement que la perspective gonzagueana dans le Sud, et en particulier dans le nord-est. Ainsi, nous allons analyser tout le contexte phonétique dans lequel l'utilisation de certaines prononciations visait à souligner et de caractériser la culture du nord-est, c'est à dire, montrer la forme la plus élémentaire de la douane de cette région. Vise à montrer comment l'étude d'une langue ne se limite pas simplement à des aspects qui lui sont inhérentes, mais une situation dans son ensemble culturel d'un peuple, des coutumes, danses, cuisine, musique, etc. Non pas que les coutumes de ce peuple sont adressées directement, mais la je lyrique, l'intention de montrer qu'il cette culture, celle-ci étant traitée dans une perspective de la phonétique, la langue elle-même, dans le jargon du Nord-Est, qui est quelque chose que les charges de votre plan un mode de vie, regard sur la vie, sa manière véritable de s'exprimer avec leurs accents distinctifs.

MOTS-CLÉS: Phonétique, Luiz Gonzaga, Nord-Est, la culture, la langue.

¹ Graduado em Letras pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI.

1 INTRODUÇÃO

Luiz Gonzaga foi um grande divulgador da cultura nordestina, abordou vários temas em suas canções, levou e mostrou aos brasileiros como se constituíam e aconteciam os costumes desse povo, que são bem diversificados. O Nordeste sempre foi o espaço da saudade, onde as pessoas, ao migrarem para outras regiões, sempre ficavam na expectativa de um dia voltar a sua terra natal, onde lá deixavam a família, e sempre nessa esperança de ali voltar. O Rei do Baião, como assim era conhecido, divulgou os costumes e a realidade da terra nordestina, as crianças, as mulheres e idosos. Podemos perceber isso nas palavras do Ministro de Estado da Cultura, quando ele diz ao site Gazetaonline² em dezembro de 2010:

O Brasil é um país tão extenso e tão diverso que precisa ser o tempo todo apresentado a si mesmo. Foi isso o que Seu Luiz fez, apresentou ao Brasil um Nordeste que o Brasil desconhecia. Um mundo cheio de novidades, dores e belezas. Poucos terão cantado tão bem quanto ele e seus parceiros os dramas do povo nordestino; mas, acima de tudo, foi a alegria de viver do nordestino que ele mais intensamente nos revelou. Muitos brasileiros aprenderam a amar e respeitar o Nordeste depois de serem cativados pela rara beleza da voz confiante de Gonzagão, e pelo seu sorriso, exprimindo uma inabalável alegria de viver. (JUCA FERREIRA, MINISTRO DE ESTADO DA CULTURA)

O estudo proposto irá revelar o quanto é importante compreender os aspectos fonéticos da nossa língua para uma melhor compreensão dos sons da fala, podendo facilitar, de certo modo, uma melhor percepção de grafia desses sons, ou seja, influencia até mesmo na forma correta da escrita. Uma análise fonética das canções de Gonzaga poderá nos levar a uma questão social. Isso é muito bem claro,

² http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2010/12/731765-o+legado+de+luiz+gonzaga.html

inclusive, na música regional, principalmente a nordestina, e precisamente quando isso se refere e retrata um objetivo específico, que é o de mostrar e explicitar as dificuldades causadas por fenômenos naturais ou no descaso, no que tange ao âmbito da política, no caso do nordeste, que é a seca. Luiz Gonzaga fez esse papel muito bem, tendo como uma característica marcante nas suas músicas, as vertentes culturais do povo nordestino.

Entre outros aspectos marcantes da cultura do nordeste, o modo peculiar da fala desse povo será abordado ao longo desse trabalho. A questão cultural que está inserida nas letras gonzagueanas é um fato importantíssimo, pois foi através de suas músicas que o Brasil conheceu uma parte significativa da cultura do povo nordestino naquela época.

Neste trabalho serão abordados, em especial, aspectos peculiares do falar do povo da região nordeste, como Luiz Gonzaga, no decorrer de suas canções, evidenciou. E também alguns comparativos de aspectos fonéticos de outras regiões, mais especialmente da região sudeste, onde ele residiu por algum tempo. Suas músicas serão transcritas foneticamente, não a sua totalidade, mas algumas expressões que caracterizaram todo o emblema regional do nordeste.

2 A LINGUAGEM EMPREGADA NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA COMO VEÍCULO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

O nordeste foi muito bem divulgado nas canções de Gonzaga, ele carregou e temperou as suas músicas com tudo que faz e fez essa região, que é o povo, os costumes, a roça, a vivência, a vida das pessoas que aqui residiam naquela época e residem. Isso fica bem claro na música *No meu pé de serra e Súplica cearense*:

Lá no meu pé de serra deixei ficar meu coração. Ai, que saudades tenho, eu vou voltar pro meu sertão. No meu roçado eu trabalhava todo dia, mas no meu rancho tinha tudo que eu queria. Lá se dançava quase toda quinta-feira, sanfona não faltava, e tome xote à noite inteira [...].

Ó Deus, perdoe esse pobre coitado que de joelhos resou um bocado, pedindo pra chuva cair sem parar. Ó Deus, será que o senhor se zangou e só por isso o sol arretirou, fazendo cair toda chuva que há? Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho, pedi pra chover, mas chover de mansinho pra ver se nascia uma planta no chão [...].

Isso foi muito importante para o povo nordestino, pois foi através das poesias em suas letras que foi levado ao povo do “sul” todo conjunto cultural dessa terra seca e de poucas chuvas. Foi bem explicitado em versos de músicas tudo que ocorria, desde a migração do “nortista”, como assim era chamado naquela época, para as terras do Sudeste e Centro-Oeste em busca de dias melhores, ou seja, o Nordeste passou a ser o espaço da saudade como fica claro nas palavras de Albuquerque Jr. (1999, p. 151).

O Nordeste foi construído como o espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas neste espaço, desde o final do século passado. Ele também é o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar o seu local de nascimento, suas terras, para migrar em direção ao sul, notadamente São Paulo e Rio de Janeiro para onde iam em busca de empregos [...].

Como visto acima, podemos evidenciar a postura de Luiz Gonzaga, retratando toda essa trajetória do nordestino até o sul do país, e que esse processo torna um fato comunicacional, em trechos de canções, pois em quase todas as suas músicas é notório esse regionalismo exacerbado. A época em que Gonzaga retrava o nordeste nas suas canções foi difícil, pois era o período em que as músicas que estavam fazendo sucesso eram as estrangeiras, principalmente a erudita, mas como o nacionalismo estava em ascensão, as canções de Luiz Gonzaga foram bem aceitas, ainda que fossem de cunho regionalista, mas evidenciavam a cultura de um

povo, o povo nordestino³. Esse período ruim, em que o baião estava com menos aceitação que antes, foi retratado em músicas, como *O Baião vai*⁴:

O Baião vai, o Baião vai se levantar, ele é nordestino e não foge sem lutar. Onde nasceu o baião, no coração do Agreste, dominou Norte-Nordeste, Invadiu toda a nação, causou até sensação nas bandas do estrangeiro, exportou mais brasileiros do que cacau e feijão. Ele é o lamento da alma do meu Sertão. Ai, baião, você não pode partir! Ai, baião, o povo te quer aqui para reviver as glórias dos dias teus e a voz do povo é a voz de Deus.

Gonzaga, ao querer levar a identidade cultural do nordeste em suas canções, ou seja, deixá-las mais *nordestinizadas*, procurou parceiros no intuito de refletir a sua origem humilde e camponesa no interior das músicas, onde em sua maioria foram compostas em parceria com outras pessoas, outros compositores que poderiam lhe auxiliar nessa empreitada, que era a de aculturar as suas letras com a essência nordestina. Entre muitos letristas, um dos mais famosos foi o advogado Humberto Teixeira (ALBUQUERQUE, 1999, p. 154).

O trabalho desse artista teve como um dos objetivos o público nordestino radicado na região Sul, e também nas capitais do Nordeste, uma vez que nas capitais as pessoas poderiam comprar o seu trabalho, consumir discos. Toda essa identidade regional na música de Gonzaga foi pensada e estrategicamente elaborada com essa intenção de proporcionar aos retirantes e àqueles que ainda permaneciam no seu local de origem, o valor sentimental, pois quando ouviam retratar a sua vida, o seu labor dentro de uma música, ficavam felizes, ou seja, além dessa visão sentimental e emocional, também uma questão de mercado, pois a partir do momento em que um trabalho, principalmente musical, nos leva pra o interior de uma canção, torna mais fácil a venda daquele produto, pois nos vemos inseridos

³ Opus citatum

⁴ <http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/1910369/>

naquele contexto. O baião foi um gênero musical que teve essas características, de mercado, de “baião da saudade”, que fala da nossa terra outrora abandonada.

O Baião será a “música do Nordeste”, que por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando a rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do Baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto dessa sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores⁵.

Além de toda uma questão emocional e de mercado nos trabalhos de Gonzaga, ele ainda incrementava o seu repertório com todo um conjunto de caracteres, isto é, a sua voz (o tom e a linguagem) era tipicamente aquela que representava puramente um nordestino. A sua indumentária, o sotaque usado por ele também caracterizavam fortemente o sertanejo⁶.

Assumindo o papel de “voz do Nordeste”, Luiz Gonzaga passa a ser um cancionista popular com um papel de grande relevância: intermediar os problemas de ordem natural entre o povo e o governo, que é a falta de chuva, ou seja, levava os problemas da seca no Nordeste, através de suas músicas, ao conhecimento da nação e dos políticos. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 155).

Nas letras das músicas de Luiz Gonzaga, em sua maioria, percebe-se o uso de palavras e expressões que, para o padrão da gramática normativa, são consideradas erradas. Ouve-se muito nas músicas desse artista, palavras como: *inté*, *muié*, *vortar*, *preguntei etc.* Notadamente, não só a questão de palavras ditas em desacordo às regras da gramática normativa, mas também erros de concordância, como em versos da música *Documento de Matuto*: *...são essas mão calejada e a vontade de trabaiá*. O que se sabe é que ele fez uso de tais expressões com o intuito de evidenciar a cultura do nordeste, e que, no âmbito da literatura, no uso de poesias e

⁵ Ibidem

⁶ Ibid.

em músicas isso é permitido e, também, uma questão de mercado, de venda do seu trabalho⁷.

A gramática tradicional, ao fundamentar sua análise na língua escrita, difundiu falsos conceitos sobre a natureza da linguagem. Ao não reconhecer a diferença entre língua escrita e língua falada, passou a considerar a expressão escrita como modelo de correção para toda e qualquer forma de manifestação linguística. (FIORIN, 2002, p 19).

Temos que levar em conta as questões linguísticas, musicais e de comunicação, uma vez que para a linguística é interessante nos atermos à linguagem e à comunicação advinda dela.

Segundo Vanoye (1986, p. 39), a língua escrita possui diferenças consideráveis em relação à fala. É importante que se faça essa diferenciação. “A língua portuguesa comporta duas modalidades: o português escrito e o português falado. Num mesmo nível, as duas não têm a mesmas formas, nem a mesma gramática, nem os mesmos “recursos expressivos [...]”. É saliente o que foi dito, uma vez que na comunicação verbal, além de a mensagem a ser passada, há um outro código, o que poderíamos chamar de entonação, que impossivelmente poderá ser grafado pela escrita, como declara Castilho (apud ANDRADE, 1986, p. 21)

Como é do conhecimento dos usuários da língua, o texto oral dialogado é fruto de conversação. Esta pode ser definida como "atividade linguística básica que pertence às práticas diárias de qualquer cidadão, independentemente de seu nível sociocultural. Ela representa o intercurso verbal em que duas ou mais pessoas se alternam, discorrendo livremente sobre as questões propiciadas pela vida diária⁸.

⁷ Luiz Gonzaga auferiu tal linguajar, além de outras expectativas, com a intenção de vender os seus discos, e tendo reconhecimento do povo nordestino.

⁸ Língua Falada e Língua Escrita: como se processa a construção textual. Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade. Universidade de São Paulo.

Em torno da gramática o que se pôde perceber e vale a pena lembrar, é que ela já, há muito tempo, teve o papel de normatizar a língua. Fiorin (2002, p. 19) cita que no século IV a.C, o gramático hindu Panini teve o propósito de assegurar a conservação literal dos textos sagrados e a pronúncia correta das preces. Dessa forma, padronizou a língua sânscrita para se defender da invasão dos falares populares em que uma determinada variedade linguística deveria ser valorizada e difundida, ou seja, a norma padrão por ele produzida.

Segundo Fiorin, as pesquisas linguísticas desenvolvidas por Saussure no século XIX alavancaram e deram um caráter mais sólido aos estudos linguísticos. Saussure dizia que as mudanças linguísticas frequentes tinham sua origem na fala popular: muitas vezes o *errado* de uma época passa a ser consagrado como a forma correta da época seguinte (2002, p. 20). E observando algumas ocorrências no português contemporâneo, verificaremos que as formas consideradas *erradas* pela gramática são largamente usadas pelas pessoas cultas. Vejamos: *Fui no mercado*, em vez de *Fui ao mercado*, *João foi na feira*, em vez de *João foi à feira*. A linguística defende esse uso, até porque em função de isso ser usado, largamente poderá ser adotado como a forma correta para a gramática. Então, existe uma forma de falar correta e outra errada, esta, do ponto vista da gramática normativa. Uma vez que, com o passar dos tempos, o errado passa a ser certo, unicamente por estar em amplo uso pelas pessoas? Veja-se o que foi dito anteriormente no texto. Se a gramática rege e considera correto apenas o que está escrito, por que adota formas anteriormente consideradas erradas, como corretas? Neste caso o que está em questão é o *correto*, difundido pela gramática, ou esse passa a ser correto unicamente por está sendo difundido linguisticamente pelas pessoas? Então, o que regula a forma correta de certa língua é a gramática, mas apenas para o que está escrito, pois a maneira falada considerada errada poderá, no futuro, ser a forma correta. São apenas exemplos para chamar a atenção do leitor, uma vez que nas canções de Gonzaga existem

muitas expressões ora consideradas erradas do ponto de vista normativo da gramática.

Os estudiosos da linguagem analisam e discutem ao longo do tempo a forma do uso dessa faculdade humana da fala. Fazem comparações e, ao mesmo tempo, observam uma variedade linguística falada por outras pessoas. Os falantes de qualquer língua discutem os modos de falar de outros, e, às vezes, nos deparamos com uma linguagem regional e fazemos comentário acerca disso.

A priori, quando falamos em linguística, nos vem a questão segundo a qual, mesmo de forma errada do ponto de vista padrão da gramática, para os linguistas não importa a comunicação. Mas o estudo da língua não se restringe basicamente a isso. Só para enfatizar, a linguística é uma ciência investigadora dos fenômenos que se relacionam à linguagem e procura compreender características que regulam a estrutura das línguas. Nesse aspecto, podemos afirmar que não há uma padronização da língua quando nos referimos à fala, embora esta apresente os seus padrões. O conjunto de normas da escrita é muito distante em relação à fala, é um pequeno fato no universo da linguagem, isto é, a padronização da escrita não acompanha ao mesmo passo a evolução da fala.

Cada região tem um conjunto linguístico, que, em alguns casos, nos faz pressupor de que espaço geográfico possa pertencer tal falante, ou pelo menos deduzirmos a qual região aquele falante pertence. É importante salientar que muitas variações podem coincidir com a de outros lugares.

Boa parte das músicas nordestinas sempre teve o caráter de demonstrar algum pensamento relacionado aos problemas sociais típicos dessa região. Nas variantes linguísticas das músicas de Luiz Gonzaga, isso fica claro, como, por exemplo, na palavra *poeta*, onde ocorre a neutralização das vogais [o] e [u] que transcritos foneticamente ficariam dessa maneira: [pó'ɛta] por [pu'ɛta]⁹. Essa variação, além de ser encontrado nas músicas de Gonzaga, é uma referência feita a estudos desenvolvidos no Estado do Ceará, mas que essa variante é percebida, também, no

⁹ Os Estudos Fonético-Fonológicos no Estado do Ceará, p.27. Maria do Socorro Silva de Aragão/Universidade Federal do Ceará (Ufc)

Pernambuco, Estado onde nasceu Luiz Gonzaga. Iremos evidenciar mais alguns aspectos fonéticos da língua falada no Ceará, e depois iremos mostrar tais aspectos na língua falada em outros estados nordestinos. Algumas pronúncias do falar cearense se assemelham às encontradas nas músicas de Gonzaga, entre elas podemos perceber a palavra *desculpar*, que foneticamente ficaria dessa maneira: *Semivogal* [w] *passa a* [h] *Desculpar* [deskum^hpa] *por* [desku^hpa]. Mas também existem formas em que a semivogal [w] passa a [ř] [deskuř^hpa]. Outras expressões típicas do Estado do Ceará, mas que podem ser ouvidas em outros estados nordestinos. São as seguintes: *Vogal* [a] *passa a* [e] *Raimundo* [raj^mũdo] *por* [rej^mũdo]. Vogal [ɛ] *passa a* [a] *Alemão* [alɛ^mmãw] *por* [ald^mmãw], *Ipapeconha* [papɛkó^a] *por* [papakó^hŋa]¹⁰. Há também, de forma corriqueira, a substituição de vogais em muitas palavras, tendo como exemplo: Ditongo [ow] *passa a* [oy], Louça [llowsa] *passa a* [lloysa], Outubro [ow^htubfu] *passa a* [oy^htubfu]. Na música *A Triste Partida*, de Patativa de Assaré, cantada por Luiz Gonzaga, ocorre essa troca de vogais. Veja o trecho: “Setembro passou, oitubro e novembro. Já tamo em dezembro, meu Deus o que é de nós?”

Segundo Aguiar (apud ARAGÃO, p. 28), existem outros fenômenos relevantes sistematizado por ela: Abertura das vogais pretônicas [E] e [ç]: secretária [sɛkrɛ^tarya], loção [lɔ^ssãw], aférese: afastar [afaf^ttah] *por* [faf^ttah], prótese: voar [vu^hah] *por* [avu^hah], sentar [sɛ^htah] *por* [asɛ^htah]¹¹.

No Estado da Paraíba, podemos perceber algumas diferenças em relação ao Ceará. Vemos aqui, além de outros aspectos que serão listados, a iotização do segmento “nh” [ø] em sílabas medial e final na sequência vocálica¹². Vejamos: *banho* [bãou] *por* [bãju], *tenho* [têou] *por* [têju], *maconha* [md^kkôoa] *por* [md^kkôja]. Os exemplos aqui listados não serão extensos. A intenção é mostrar de forma superficial o modo de falar de alguns estados nordestinos, pois o foco será a música de Luiz Gonzaga.

¹⁰ Estas duas últimas, “alemão e Ipapeconha”, pelos estudos feitos, são típicas do Ceará.

¹¹ Op cit.

¹² Convergências Fonéticas no Falar da Paraíba e do Ceará p. 7: *Maria do Socorro Silva de Aragão. Ufc/Ufpb/Alib.*

Mais alguns aspectos fonéticos: *milbo* [miʎu], ou [miʎu], *melhora* [miʎora] ou [miʎ^hora], *brincalhona* [bríkaʎ^hôna] ou [bríkaʎ^hôna]. Segundo Thaís Cristófaró:

A consoante lateral palatal [ʎ] ocorre na fala de poucos falantes do português brasileiro. Geralmente uma alveolar (ou dental) palatalizada que é transcrita por [ʎ] ocorre para a maioria dos falantes do português brasileiro. Esta variação será discutida em breve. Pode ocorrer a vocalização da lateral palatal, e neste caso temos um seguimento com as características articulatorias de uma vogal do tipo [i] que é transcrito como [y]: [ˈmaja].” (2011, p. 29)

É importante frisar que uma variante regional está descartada. Segundo Aragão (2012, p. 27)¹³:

A hipótese de variante regional cearense, paraibana ou mesmo nordestina está totalmente descartada, uma vez que os mesmos fenômenos ocorrem em diferentes regiões do país, comprovados por trabalhos de estudiosos que analisaram esses falares regionais como o de Amaral (1920), para São Paulo; Monteiro (1933), para o Ceará; Marroquim (1934), para Alagoas e Pernambuco; Teixeira (1938), para Minas Gerais; Paes (1938) para o Rio Grande do Sul; Teixeira (1944), para Goiás; Nascentes (1953), para o Rio de Janeiro; e mais modernamente, Veado (1983), para Minas Gerais; Meneghini (1983) para Ibiricá - Rio Grande do Sul; Mota (1986), para Sergipe; Paladino Neto (1990), para o Rio de Janeiro; Silva (1994) para o Rio de Janeiro; Paiva (1996) para o Rio de Janeiro; Cabreira (1996), para Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre; Silva (1997), para a Paraíba e Araújo (2000) para o Ceará¹⁴.

Ainda segundo a autora, existe uma variante social, e o grau de escolaridade influencia:

¹³ Convergências Fonéticas no Falar da Paraíba e do Ceará. *Maria do Socorro Silva de Aragão*. Ufc/Ufpb/Alib.

¹⁴ Para um estudo mais aprofundado sobre os falares regionais, ou de outros estados, consultar a bibliografia.

Nossa pesquisa confirmou parcialmente a hipótese da variante social, uma vez que se por um lado, a escolaridade teve pequena importância, por outro, o registro de fala foi decisivo para a ditongação e monotongação. Os resultados confirmaram completamente a hipótese de variante fonética.

Em alguns casos foi comparada a ditongação entre os falares dos dois estados, e houve semelhança. Ela diz que: “Todas as vogais orais: *a, E, e, i, ɻ, o, u* e as nasais *ã, e, õ*, ditongam-se no falar de Fortaleza e de João Pessoa¹⁵”. Veja nos exemplos: /a/ “paz” [ˈpaɪs] /E/ “pés” [ˈpEɪs], /e/ “fez” [ˈfɛɪs] /i/ “quis” [ˈkiɪs], /ɻ/ “nós” [ˈnɔɻs] /o/ “arroz” [aˈhoɪs], /u/ “luz” [ˈluɪs] /ã/ “rãs” [ˈhãɪs], /e/ “bem” [ˈbɛ̃ɪs] /õ/ “bom” [ˈbõɪs]^{16,17}.

Percebe-se no falar nordestino, mais especificamente na Paraíba e Pernambuco, algumas pontos relevantes quanto ao uso das consoantes oclusivas desvozeadas e vozeadas [t], [d] respectivamente, e no caso das africadas alveopalatais desvozeadas [tʃ] e [dʒ]. Em algumas regiões do Nordeste os sons africados acima citados são substituídos pelos desvozeados e vozeados, ou seja, em palavras como: *tia, dia*, [ˈtʃia], [ˈdʒia], há uma substituição das consoantes iniciais dessas palavras pelas oclusivas desvozeadas e vozeadas, [ˈtia], [ˈdia], sendo assim um tipo de pronúncia na fonética articulatória peculiares e encontradas com mais frequência nessas regiões.

3 ANÁLISE FONÉTICA DAS MÚSICAS DE LUIZ GONZAGA

Nesta parte, serão abordadas as músicas na sua forma original. Faremos a transcrição fonética. Não será transcrita a música na sua totalidade, mas as partes

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Convergências Fonéticas no Falar da Paraíba e do Ceará, p.27

¹⁷ A abordagem aos falares desses estados não será aprofundada, visto que a intenção é analisar as músicas de Luiz Gonzaga na perspectiva fonética. Mas por ele ser nordestino e fazer uso de expressões que são comuns a vários *corpus*, resolveu-se evidenciar alguns fatos.

mais importantes. Chamo a atenção para o seguinte fato: as transcrições estarão entre colchetes de acordo a Associação Fonética Internacional (IPA).

Asa Branca

Luiz gonzaga

Composição: Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira

Quando oiei a terra ardendo, qual fogueira de São João, eu perguntei a Deus do céu, uai por que tamanha judiação.

Que braseiro, que fornaia, nem um pé de prantação. Por farta d'água perdi meu gado, morreu de sede meu alazão.

Inté mesmo a asa branca bateu asas do sertão. Entonse eu disse adeus Rosinha, guarda contigo meu coração.

Hoje longe muitas léguas numa triste solidão, espero a chuva cair de novo pra eu voltar pro meu sertão.

Quando o verde dos teus oio se espalhar na prantação, eu te asseguro não chore não, viu, que eu voltarei, viu, meu coração.

78 RPM V800510b 1947

(In:

http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=106&Itemid=103)

Assum Preto

Luiz Gonzaga

Composição: Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga

Tudo em vorta é só beleza, sol de abril e a mata em frô, mas assum preto, cego dos óio, não vendo a luz, ai, canta de dor. Mas assum preto, cego dos óio não vendo a luz, ai, canta de dor.

Tarvez por ignorança ou mardade das pió furaro os óio do assum preto para ele assim, ai, cantá mio, furaro os óio do assum preto para ele assim, ai, cantá mio

Assum preto veve sorto mais num pode avoar, mil vez a sina de uma gaiola desde que o céu, ai, pudesse oiar, mil vez a sina de uma gaiola desde que o céu, ai, pudesse oiar.

Assum preto, meu cantar é tão triste como o teu também robaro o meu amor que era a luz, ai, dos óios meus. Também robaro o meu amor que era a luz, ai, dos óios meus.

78 RPM V800681a 1950

(In:

http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=107&Itemid=103)

Samarica Parteira
Luiz Gonzaga
Composição: Zé Dantas

Oi sertão! Oi! Sertão do Capitão Barbino! Sertão dos caba valente! -Tá falando com ele! -e dos caba froxo também. -já num tô nessa. há, há, há... [risos] Sertão das mulhé bonita. -ôba ... E dos caba fei também! Há, há há, há, há... [risos] -Lula! -Pronto patrão!

Monte na bestinha melada e risque. Vá ligeiro buscar Samarica parteira que Juvita já tá com dô de minino. Há, há, minino! Quando eu já ia riscando, Capitão Barbino ainda deu a última instrução:- Olha, Lula, vô cuspir no chão, hein?! Tu tem que vortá antes do cuspe secar! Foi a maior carreira que eu dei na minha vida. A eguinha tava miada...

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri... uma cancela: nheeeiim ... pá... Piriri piriri piriri piriri piriri piriri, outra cancela: nheeeiim... pá! Piriri piriri piriri pir... êpa !Cancela como o diabo nesse sertão: nheeeiim... pá! Piriri piriri piriri piririUm lajedo: patatac patatac patatac patatac patatac . Saimo fora! Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri... Uma lagoa! Lagoão. A saparia tava gritando: bubrbrbr, tubrbrbrbr, foi, num foi, kirrrrrr kirrrrrr, kirrrrrr... Ah, ah! Ah minino!

Na velocidade que eu vinha, essa égua deu uma freada tão danada na beirada dessa lagoa, minha cabeça foi junto com a

delá!... e o sapo gritou lá de dentro d'água:- ói, ói, ói ele agora quase caí! Sapequei a espora no sovaco no vazio dessa égua, ela se jogou n'água, parecia uma jangada cearense: bluu bluu, oi oi, kik' k' Tchi, tchi, tchi. Saimo fora.

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri Outra cancela: nheeeim... pá! piriri piriri piriri piriri piriri piriri Um rancho, rancho de pobe...- Au au! Cachorro de pobe, cachorro de pobe late fino...- Tá me estranhando cruvina?

Era cruvina mermo. Balançô o rabo. Não sei porque cachorro de pobe tem sempre nome de peixe: é cruvina, traíra, piaba, matrinxã, baleia, piranha. Ah! Maguinho mas caçadozim' como o diabo! Cachorro de rico é gooordo, num caça nada, rabo grosso, só vive dormindo. Ah, ah! ... num presta prá nada, só presta prá bufar! Agora o nome é bonito: é white, like, rex, whisky, jumm. Há! Cachorro de pobe é ximbica!

Samarica, ooooh, Samarica parteeceira! Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu fii, só responde s'a gente dê o prefixo: *Lovado seja nosso senhor, nasceu Jesus Cristo!* Para sempre seja Deus, louvado. Samarica, é Lula... Capitão Barbino mandou vê a senhora, que Dona Juvita já tá com dô de menino.- Essas hora, Lula?

Nesse instante, Capitão Barbino cuspiu no chão, tu tem que vortá antes do cuspe secá. Peguei o cavalo véi de Samarica que comia no munturo! Todo cavalo de parteira é danado prá comer no murturo, não sei porque. Botei a cela no lombo desse não sei porque. Botei a cela no lombo desse cavalo e acochei a cia peguei a véia joguei em riba, quase que ela imbica p'outa banda.

Vamos s'imbora Samarica que eu tô avexado! Vamo fazê um negócio Lula? Meu cavalin' é mago, sua eguinha é gorda, eu vou na frente. Que é que há Samarica, prá gente num chegá hoje? Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica? Vamo s'imbora que eu tô avexado!!

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic nheeeim... pá! Piriri tic tic
piriri tic tic
bluu oi oi bluu oi, uu, uu- ói, ói, ói ele já voltooooo!

Saí por fora. Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
Patateco teco teco, patateco teco teco, patateco teco teco

Saí por fora da pedreira Piriri piriri tic tic piriri tic tic nheeeim...
pá!

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic nheeeim... pá! Piriri tic tic
piriri tic tic piriri tic tic nheeeim... pá! Piriri piriri tic tic piriri tic
tic- Uu uu.

Tá me estranhando, Nero? Capitão Barbino, Samarica
chegou.- Samarica chegou!!

Samarica saltou do cavalo véi embaixo, cumprimentou o
Capitão, entrou prá camarinha, vestiu o vestido verde e
amarelo, padrão nacioná, amarrou a cabeça c'um pano e foi
dando as instruções:- Acenda um incenso. Boa noite, D.
Juvita.- Ai, Samarica, que dô !- É assim mermo, minha fi'a,
aproveite a dô.

Chama as muié dessa casa, p'a rezá a oração de São Reimundo,
que esse cristão vem ao mundo nesse instante. B'a noite,
cumade Tota.- B'a noite, Samarica.- B'a noite, cumade
Gerolina.- B'a noite, Samarica. B'a noite, cumade Toinha.- B'a
noite, Samarica.- B'a noite, cumade Zefa.- B'a noite, Samarica.-
Vosmecês sabe a oração de São Reimundo? Nós sabe.- Ah
Sabe, né? Pois vão rezando aí, já viu?

[vozes rezando]- Capitão Barbiino! Capitão Barbino tem
fumo de Arapiraca? Me dê uma capinha pr' ela mastigar. Pegue
D. Juvita, mastigue essa capinha de fumo e não se incomode.
É do bom! Aguenta nas oração, muiéis! [vozes rezando]
Mastiga o fumo, D. Juvita... Capitão Barbino, tem cibola do
Cabrobró?

Ai Samarica! Cebola não, que eu espirro.- Pois é prá espirrar
mesmo minha fi'a, ajuda.- Ui.- Aproveite a dor, minha fi'a.
Aguenta nas oração, muié. [vozes rezando] Mastigue o fumo

D. Juvita.- Capitão Barbiino, bote uma faca fria na ponta do dedão do pé dela, bote. Mastigue o fumo, D. Juvita. Aguenta nas oração, muié. [vozes rezando alto].

Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho.- Pois é assim merm' minha fia, vosmissê casou com o vein pensando que ela num era de nada? Agora cumpra seu dever, minha fia. Desde que o mundo é mundo, que a muié tem que passar por esse pedacin.

Ai, que saudade! Aguenta nas oração, muié! [vozes rezando alto].Mastigue o fumo, D. Juvita.- Ai, que dô!- Aproveite a dô, minha fi'a. Dê uma garrafa pr' ela soprá, dê. Ô, muié, hein? Essa é a oração de S. Reimundo, mermo?- É..é [muitas vozes].- Vosmecês num sabe outra oração?- Nós num sabe... [muitas vozes].- Uma oração mais forte que essa, vocês num têm?- Tem não, tem não, essa é boa [muitas vozes]

Pois deixe comigo, deixe comigo, eu vou rezar uma oração aqui, que se ele num nascer, ele num tá nem cum diabo de num nascer: "Sant' Antoin pequenino, mansadô de burro brabo, fazei nascer esse menino, com mil e seiscentos diabo!" [choro de criança] Nasceu e é menino homem! E é macho! - Ah, se é menino homem, olha se é? Venha vê os documento dele! E essa voz! Capitão Barbino foi lá detrás da porta, pegou o bacamarte que tava guardado a mais de oito dia, chegou no terreiro, destambocou no oco do mundo, deu um tiro tão danado, que lascou o cano. Samarica disse:

Lascou, Capitão? Lascou, Samarica. É mas em redor de 7 légua, não tem fi' duma égua que num tenha escutado. Prepare aí a meladinha, ah, prepare a meladinha, que o nome do menino... é Bastião. Crédito da transcrição: Orlando Rodrigues

LP: SANGUE NORDESTINO; 1974; Odeon e em compacto

Transcrição fonética

Asa Branca

Luiz Gonzaga

Composição: Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira

Quando [o¹jei] a [l¹tera] [ar¹dēdu], qual fogueira de São João, eu [p¹regũ¹te] ¹⁸ a Deus do céu, uai, por que tamanha judiação?

Que braseiro! Que [for¹naja]! Nem um pé de [prã¹ta¹sã¹]. Por [f¹arta] d'água [pe¹ɣ¹dzi] meu gado, [mo¹re] de sede meu alazão.

[r¹tɛ] ¹⁹ mesmo a asa branca bateu asas do sertão. [ẽ¹tõsi] eu disse: adeus [ro¹sã], [g¹ɥ¹arda] contigo meu coração.

Hoje, longe muitas légua, numa triste solidão, espero a chuva cair de novo pra mim [vor¹ta] pro meu [sertã].

Quando o [ver¹di] dos teus oio se [ispa¹a] ²⁰ na [prã¹ta¹sã¹], eu te asseguro, não chore não, viu? Que eu [v¹ɔ¹rta¹rel], viu? Meu coração.

O que se pode perceber na música *Asa Branca* é que há uma sequência de sons consonantais variados, entre outros que são poucos recorrentes ao modo de falar nordestino, ao linguajar do Nordeste. Nas expressões: *olhei*, *perguntei*, *plantação*, *falta*, *até*, *voltar*, onde é usada variantes da fonética articulatória como o glides, tepe alveolar vozeado, troca de letras, ocorrendo mudança na pronúncia, como em *perguntei*, em lugar de *perguntei*, *inté*, em lugar de até, conclui-se que elas foram usadas com o intuito de explicitar a cultura do nordestino na sua maneira de falar, e que teve, também, uma questão de mercado, pois segundo Albuquerque (1999, p. 155), essa sensibilidade regional de mercado fez com que Luiz Gonzaga evidenciasse esse regionalismo, além de apresentar a cultura a outras regiões,

¹⁸ É interessante salientar que em algumas versões da música “Asa Branca”, a expressão “perguntei”, no primeiro verso da primeira estrofe está na sua pronúncia normal, ou seja, não há a inversão da letra “r” pela letra “e”. Também foi observada essa mudança nas apresentações posteriores à gravação original, como podemos constatar nesses endereços eletrônicos:

http://www.youtube.com/watch?v=cGDJ-oWQ3_o,

<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=3ePEULvGUUg&NR=1>

¹⁹ Hipéteses

²⁰ A fonte usada para a representação do respectivo ditongo não foi encontrada, pois o sinal indicado pelo alfabeto fonético, um sinal chamado braquia, sinal diacrítico como esse sobre a letra “i” “r” e não um acento circunflexo de cabeça para baixo. Dessa maneira, foi optado por usar semelhante.

também anexando a isso o linguajar e elegendo o Baião como a música do Nordeste. É conveniente salientar que na expressão *voltar*, em *Asa Branca*, e todas que seguem esse processo fonético, que é a substituição do “l” pelo “r”, há aí uma troca de sons e uma mistura de sons regionais. Veja que [voʎtar], como pronuncia Gonzaga, caracteriza o tepe alveolar vozeado, mas que esse tipo de sonorização não é muito difundido no Nordeste quando se apresenta no meio da palavra, sendo que é mais frequente nos dialetos de São Paulo e dos estados da região Sul, lugares onde Luiz Gonzaga teve bastante contato. A pronúncia usada com mais frequência nessa região é [voh^htar], que é uma fricativa glotal vozeada, e que também é típica do dialeto de Belo Horizonte, segundo Thaís Cristófaró (2011, p. 28). Nessa acepção, podemos perceber de forma áudio-vídeo em uma apresentação dessa mesma música, onde Clara Nunes, que é nordestina, cantando com Luiz Gonzaga e outros convidados, pronuncia a palavra nessa forma: [voh^htar]²¹. Está aí a troca da fricativa glotal vozeada pelo tepe alveolar vozeado, onde se percebe que se deu, também, pela influência do linguajar de outras regiões onde Luiz Gonzaga teve contato por muito tempo. O fenômeno de aculturação entre os seres humanos sempre existiu, com Gonzaga não foi diferente, podemos perceber isso nas expressões, ainda na canção *Asa Branca: terra, ardendo, Rosinha, guarda, sertão, verde*, pois nessas palavras, nesse tipo de pronúncia / ʎ, ʝ /, ou seja, tepe alveolar vozeada e vibrante alveolar vozeada é uma característica de sons mais das regiões ao sul do Brasil.

Assum Preto
Luiz Gonzaga
Composição: Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga

Tudo em [voʎta] é só beleza, sol de abril e a mata em [fro],
mais assum preto, cego dos [ʎiu], não vendo a luz, ai, canta
de dor. Mas assum preto, cego dos [ʎiu] não vendo a luz, ai,
canta de dor.

²¹<http://www.luizluagonzaga.com.br/videos/cantando/01%20Luiz%20Luar%20Gonzaga%20-%20Asa%20Branca%20V%C3%A1rios%20participantes.wmv>

[Tar¹ve|z] [p¹ur] [igĩn¹ɔ'rãsa] ou [mar¹d¹ɔɔʒi]²² das pió, furar os [ɔ¹iu] do assum preto pra ele assim, ai, cantá [mi¹ɔ]. Furar os [ɔ¹iu] do assum preto para ele assim, ai, cantá [mi¹ɔ].

Assum preto [v¹ɛvi] [s¹ortu] [ma¹ɫs] [nũ] pode [avu¹a], mil vez a sina de uma gaiola, desde que o céu, ai, pudesse [ɔ¹iu]. Mil vez a sina de uma gaiola, desde que o céu, ai, pudesse [ɔ¹iu].

Assum preto, o meu cantar é tão triste como o teu. Também [ho¹bafu] o meu amor que era a luz, ai, dos [ɔ¹iu] meus. Também robaro o meu amor que era a luz, ai, dos [ɔ¹iu] meus.

78 RPM V800681a 1950

O que reforça a tese de Albuquerque (1999, p. 155) vem em várias músicas de Luiz Gonzaga, ou seja, a intencionalidade de representar os costumes nordestinos através do Baião. Veja que na música *Assum preto*, algumas expressões de cunho regionalista, ou usando uma palavra mais adequada, para ser mais enfático e objetivo, o Velho Lua foi bem telúrico ao introduzir uma linguagem popular no que diz respeito ao Nordeste. Fazendo uma análise mais profunda e comparativa, chega-se a uma conclusão de que Gonzaga, ao cantar as suas músicas, ao vivo, ou, até mesmo em outras gravações feitas após a original, fez uso de uma linguagem mais aproximada do que poderíamos chamar de “correta” do ponto vista da prosódia, no que diz respeito à pronúncia. Veja que na música citada, em vez de ele pronunciar a expressão *voltar* [vo¹ta], tepe alveolar vozeado como na versão da gravação original da canção *Assum preto*, ele apresenta a referida expressão como na forma mais largamente adotada, que é [vow¹ta], onde o “w”, que representa um som vocálico, um glide, e que este está substituindo o som da letra

²² Fontes utilizadas IPA: International Phonetic Alphabet.
<http://twiki.ufba.br/twiki/bin/view/Alib/FonteSILDoulos>

“ʔ”, e que esta forma, tanto quanto a lateral “ɸ” são as mais apresentadas em todo o país, sendo que esta última, segundo (CRISTÓFARO, 2011, p. 29), é pouca pronunciada no dialeto brasileiro.

Samarica Parteira
Luiz Gonzaga
Composição: Zé Dantas

Oi sertão! Oi! Sertão do Capitão [Bah^hbĩnu]! Sertão dos [ka^hba] valente! –Tá falando com ele! –e dos caba [f^hroʃo] também. –já [nũ] tô nessa. ah, ah, ah [risos] Sertão das mulher bonita. –ôba ... E dos caba [fe] ²³ também! Ah, ah ah, ah, ah [risos] –Lula! –Pronto, patrão!

Monte na [be^hfĩja] ²⁴ melada e risque. Vá ligeiro buscar Samarica parteira que Juvita já tá [kũ] [dô] de [mĩ^hnĩnũ]. Ah, minino! Quando eu já ia riscando, Capitão Barbino ainda deu a última instrução:–olha Lula, [vo] cuspir no chão, hein? Tu tem que [vohta] antes do cuspe secar! Foi a maior carreira que eu dei na minha vida. A eguinha tava miada...ĩ

Piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, uma cancela: nheim ... pá. Piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, outra cancela: nheim... pá! Piriric piriric, piriric, pir... êpa! Cancela como o diabo nesse sertão: nheim... pá! Piriric, piriric, piriric, piriric. Um lajedo: patatac, patatac, patatac, patatac, patatac, patatac. [Saĩmũ] fora! Piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric... Uma lagoa! Lagoão. A saporaria tava gritando: bubrbrbr, tubrbrbrbr, foi, num foi, kirrrrr kirrrrr, kirrrrr... Ah, ah! Ah minino!

Na velocidade que eu vinha, essa égua deu uma freada tão danada na [be^hrada] dessa lagoa, minha cabeça foi junto com a dela!... E o sapo gritou lá de dentro d'água:- [ʔi], [ʔi], [ʔi] ele agora [k^hʌa] ²⁵ cai! Sapequei a espora no [su^hvaku], no

²³ Monotongação

²⁴ lotização do (ø) por (j)

[va¹zi] dessa égua, ela se jogou n'água, parecia uma jangada cearense: bluu, bluu, oi oi, kik' k' Tchi, tchi, tchi. Saimo fora.

Piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, outra cancela: nheim... pá! Piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, piriric, um rancho, rancho de pobe... –au, au! Cachorro de pobe [p^obi]. Cachorro de pobe late fino... –Tá me estranhando [kru¹vina]?

Era cruvina [mexmu]. [Balã¹sô] o rabo. Não sei por que cachorro de pobe tem sempre nome de peixe: é cruvina, traíra, piaba, matrinxã, baleia, piranha. Ah! [Ma¹gĩ], mas [kasado¹zĩ] [kũmu] o diabo! Cachorro de rico é gordo, [nũ] caça nada, rabo grosso, só vive dormindo. Há, há... num presta prá nada, só presta prá bufar! Agora o nome é bonito: é white, like, rex, whiski, jumm. Há! Cachorro de pobe é ximbica!

Samarica, oh, Samarica parteira! Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu [fi], só responde sa gente dé o prefixo: *Louvado seja nosso senhor, nasceu Jesus Cristo! Para sempre seja Deus, louvado.* Samarica, é Lula... Capitão Barbino mandou vê a senhora, que Dona Juvita já tá com dô de minino. –Essas hora, Lula?

É [neftãt¹fi]! Capitão [Bar¹bĩnũ] cuspiu no chão! Tu tem que [v^ohtá] antes do cuspe secar. Peguei o cavalo [v^oxi] de Samarica que comia no [mũ¹turu]... [ka¹halu] de parteira é danado prá comer no munturo, não sei por que! Botei a cela no lombo desse [ka¹valu] e acochei a [sia], peguei a [v^oxi] joguei em riba, [k^ouas] que ela imbica p'outas bandas...

Vamos simbora Samarica que eu tô avexado! Vamo fazer um negócio Lula? Meu cavalim é mago, sua eguinha é gorda... eu vou na frente. Que é que há Samarica, prá [h^oti] num chegá hoje? Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica? Vamo simbora que eu tô avexado!!

Piriric tchuc tic, piriric thuc tic, piriric thuc tic, nheim... pá! Piriri thuc tic, piriric thuc tic, burrr, foi tu foi bluu, foi! –ói, ói, ói, ói, ói, ele já voltou!

Saimo fora. Piriric thuc tic, piriric thuc tic, piriric thuc tic, piriri
thuc tic,
Patateco teco teco, patateco teco teco, patateco teco teco.

Saimo fora da pedreira. Piriri piriri thuc pic piriri tic
ticnheeeiim... pá!
Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic ticnheeeiim... pá! Piriri tic tic
piriri tic tic piriri tic tic nheeeiim... pá! Piriri piriri tic tic piriri
tic tic- Uu uu.

Tá me estranhando, Nero? Capitão Barbino, Samarica
chegou.- Samarica chegou!!

Samarica [**sahtô**] do cavalo véi, embaixo, cumprimentô o
Capitão, entrou prá camarinha, vestiu o vestido verde-amerelo,
padrão [**naçlô'ná**], amarrou a cabeça cum pano e foi [**'dãnu**]
as instrução: –A cenda um incenso. Boa noite, D. Juvita. –Ai,
Samarica, que dor ! –É assim mermo, minha fi'a, aproveite a
dô.

Chama as muié dessa casa, pa rezá a oração de São Reimundo,
que esse cristão vem ao mundo nesse instante. B'a noite,
cumade Tota. –B'a noite, Samarica. –B'a noite, cumade
Gerolina. –B'a noite, Samarica. B'a noite, cumade Toinha. –B'a
noite, Samarica. –B'a noite, cumade Zefa. –B'a noite,
Samarica.- Vosmecês sabe a oração de São [**hel'mũdu**]? Nós
sabe. –Ah Sabe, né? Pois vão rezando aí, já viu?

[vozes rezando]- Capitão Barbino! Capitão Barbino tem fumo
de Arapiraca? Me dê uma capinha pr'ela mastigar. Pegue D.
Juvita, mastigue essa capinha de fumo e não se incomode. É
do bom! Aguenta nas oração, muiéis! [vozes rezando] Mastiga
o fumo, D. Juvita... Capitão Barbino, tem cebola do Cabrobró?

Ai Samarica! Cebola não, que eu [**is'pihu**]. –Pois é prá espirrar
mesmo minha fia, ajuda. –Ui. –Aproveite a dor, minha fia.
Aguenta nas oração, muiéis. [vozes rezando] Mastigue o fumo
D. Juvita. –Capitão Barbiino, bote uma faca fria na ponta do
dedão do pé dela, bote. Mastigue o fumo, D. Juvita. Aguenta
nas oração, muiéis. [vozes rezando alto].

Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho. –Pois é assim mermo minha fia, vosmicê casou com o [vɛʔ] pensando que ela num era de nada? Agora cumpra seu dever, minha fia. Desde que o mundo é mundo, que a muié tem que passar por esse pedacim.

Ai, que saudade! Aguenta nas oração, [muʔɛʔs]! [vozes rezando alto]. Mastigue o fumo, D. Juvita. –Ai, que dor! – Aproveite a dor, minha fia. Dê uma garrafa pra ela soprar, dê. Ô, muié, hein? Essa é a oração de S. Reimundo, memo? –É [muitas vozes]. –Vosmicês num sabe outra oração? –Nóis num Sabel. [muitas vozes]. –Uma oração mais forte que essa, vocês num têm? – Tem não, tem não, essa é boa [muitas vozes]

Pois deixe comigo, deixe comigo, eu vou rezar uma oração aqui, que se ele num nascer, ele num tá nem cum diabo de num nascer: "Sant [ãʔõ] pequenino, [mãsaʔdo] de burro brabo, fazei nascer esse menino, com mil e seiscentos diabo!" [choro de criança] Nasceu e é menino homem! E é macho! –Ah, se é menino homem, olha se é? Venha vê os documento dele! E essa voz! Capitão Barbino foi lá detrás da porta, pegou o bacamarte que tava guardado a mais de oito dia, chegou no terreiro, destambocou no oco do mundo, deu um tiro tão danado, que lascou o cano. Samarica disse:

Lascou, Capitão? Lascou, Samarica. É, mas em redor de sete légua, não tem fi duma égua que num tenha [Iʃcuʔtadu]. Prepare aí a meladinha, ah, prepare a meladinha, que o nome do menino é [Baʃʃiʔãʔ].

LP: SANGUE NORDESTINO; 1974; Odeon e em compacto

Luiz Gonzaga recorreu, ao longo de muitas canções, a elementos de caráter intrínsecos aos costumes nordestinos, elementos que revelam todo o labor desse povo, pois é muito frequente no Nordeste as pessoas fazerem a imitação de sons, seja este de animais, estrondos, imitar o som de um trovão etc. Essa forma de

adornar suas músicas, uma espécie de genuinidade de um povo introduzida na poesia musicada de Gonzaga é observada em outros estudos, como podemos observar neste trecho:

São introduzidos em sua música signos sonoros que buscam produzir uma sensação de proximidade da “realidade regional”, presentificando-a por meio de aboios, gritos, estalar de chicotes, tinir de chocalhos, latidos de cães, mugidos de vacas, cantorias, pinicar de violas. As letras, como os próprios arranjos, suscitam lembranças, emoções, ideias, ligadas a este espaço distante e abstrato nomeado de Nordeste. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 160).

Tendo em vista o que foi dito, na música *Samarica parteira*, essa “proximidade regional”, colocada por Albuquerque no trecho logo acima, é bastante clara, pois há todo um conjunto de características desse regionalismo, como sons de porteiros se abrindo e se fechando, o pisar do cavalo no chão, cachorro latindo, sons de sapo cantando, inclusive a personificação deste animal, quando no trecho, *ói, ói, ói ele agora quais cai; ói, ói, ói, ói, ói, ele já voltou;* em que é um sapo, como personagem distante da narrativa, que participa da história como se fosse um pessoa. Na verdade podemos afirmar que há uma figura de linguagem chamada onomatopeia, figura essa a qual Gonzaga recorre ao longo de toda a música. Essa representatividade do Nordeste na música, para Luiz Gonzaga, foi tão grande, que mesmo ele não tendo frequentado a escola, fazia esse jogo de ideias usando expressões que, para a gramática normativa, seriam consideradas erradas, mas que em outras músicas tais usos dessas expressões já foram empregados na sua forma correta de grafia.

Convém ressaltar que Gonzaga, no início da música, na estrofe 1, ao pronunciar o “r” da palavra *Barbino*, esta como fricativa glotal vozeada, carrega em sua expressão a pronúncia que é mais acentuada, em boa parte, na região Nordeste, uma vez que a forma empregada na estrofe 9, ele pronuncia a mesma expressão como sendo um tepe alveolar vozeado. Provavelmente isso ocorreu porque Gonzaga teve contato com outras regiões, e como na língua, também, ocorre essa

aculturação, com ele não foi diferente. Segundo Cristóforo, (2011, p. 28), em posição intervocálica e seguindo consoantes, o tepe é uniforme em todos os dialetos do português brasileiro. *Cara* [ˈkafa], *prata* [ˈpʁata]. O som do “r” como tepe alveolar vozeado é mais difundido em São Paulo e nas regiões ao sul do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Luiz Gonzaga fez uma abordagem bastante diversificada na confecção das suas músicas, levou ao conhecimento de uma nação muito dos costumes de um povo. Ele contou toda a saga do nordestino, a vivência, os problemas do Nordeste no âmbito da política e da seca, então com toda essa perspectiva plausível, notadamente acreditamos na relevância da sua obra. E como não entender que elementos, dentre vários outros, que nos remontam à cultura de um povo, como o aspecto fonético, isto é, a maneira genuína do falar desse povo, a sua linguagem, não venham contribuir de forma relevante para a sociedade! É importante frisarmos que um conjunto de palavras, pronúncias de algumas expressões, pode haver características do pensamento de um determinado autor, neste caso, Luiz Gonzaga. Não que uma música constará completamente de expressões que determinem uma linguagem regional, mas que, além dessa forma de pronunciar, a visão e a perspectiva fonética vão além disso, como o próprio grão de voz utilizado por Gonzaga, que evidencia bem essa peculiaridade linguística do nordestino. Então podemos afirmar que tais elementos da linguagem abordados por ele, e que, como em outros pontos, deu a sua contribuição de forma substancial. A língua é viva, a linguagem é dinâmica, e dentro dela existe toda uma história de evolução, traz em seu teor todo modo de expressar de um povo, de uma região em que esse falar reflete, de certa forma, parte da cultura.

Foi feita uma pesquisa bibliográfica nos aspectos da fonética, como isso deu a contribuição nessa perspectiva de reflexo de uma linguagem em músicas, a representatividade imagética de uma região nas letras de músicas e também sobre a

vida de Luiz Gonzaga, as questões culturais, como ele se relacionava com essa representatividade de um povo nas suas canções e o valor de parte de uma cultura levado através de expressões.

O trabalho realizado sobre a análise fonética das músicas de Luiz Gonzaga poderá ter alguma relevância, uma vez que, além da perspectiva da linguagem adotada por Gonzaga em suas canções, foi analisada a questão cultural de um povo, então isso poderá contribuir, não só como elemento científico de aprendizagem no âmbito do próprio ensino de linguagem, mas também uma visão sociológica, filosófica, psicológica, antropológica e principalmente política, mas que esta última sendo de forma neutra, não a política em si, mas as questões que a envolviam.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Cortez, 2002.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. **Convergências Fonéticas no Falar da Paraíba e do Ceará**. Disponível em: <<http://www.profala.ufc.br/trabalho8.pdf>> Acesso: 09/04/2012

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. **Os Estudos Fonético-Fonológicos nos Estados da Paraíba e do Ceará**, 2008. Disponível em: <<http://www.abralin.org/revista/RV8N1/Ma.pdf>> Acesso: 05/05/2012.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. **Os Estudos Fonético-Fonológicos no Estado do Ceará**. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=5&ved=0CHMQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.uel.br%2Frevistas%2Fuef%2Findex.php%2Fsignum%2Farticle%2Fdownload%2F3730%2F3019&ei=YL-rT8qTEorl0QG2y8T6Dw&usg=AFQjCNF9EdsUXf_Cf-OOxNsv_rQb1A1o4w&sig2=ZKL3HzXaFZCmx5JNqfRyAg> Acesso: 01/05/2012

CAGLIARI, Luiz Carlos. **Análise fonológica**. Campinas - SP: Edição do autor, 1997.

CALLOU, Dinah, e LEITE, Yonne. **Iniciação à fonética e fonologia**. 2. Ed. Ver. - Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993 (Coleção letras).

DICIONÁRIO Aurélio Eletrônico, século XXI, versão 3.0 – novembro de 1999.

FERREIRA, Juca. **O legado de Luiz Gonzaga**, 2010. Disponível em: <http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2010/12/731765-o+legado+de+luiz+gonzaga.html >

FIORIN, José Luiz. **Introdução à Linguística I: objetos teóricos**. São Paulo. Contexto, 2002.

FONTE do Alfabeto Fonético Internacional. Disponível em: <<http://twiki.ufba.br/twiki/bin/view/Alib/FonteSILDoulos>> acesso: 01/05/2012.

LÍNGUA Falada e Língua Escrita: como se processa a construção textual. <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/maluv013.pdf>> acesso: 05/05/2012.

LYONS, JOHN. **Linguagem e Linguística: uma introdução**. Trad. Marilda Winkler Averbug e Clarisse Sieckenius de Souza. Rio de Janeiro: editora guanabara Koogan S.A., 1987.

MAIA, Eleonora Albano da Motta. **No reino da fala: a linguagem e seus sons**. São Paulo: Ática, 1985.

MOTA, José Fábio da. **Biografia** - por José Fábio da Mota, 2007. Disponível em: <<http://www.reidobaiao.com.br/biografia-por-jose-fabio-da-mota> >

MOTA. José Fábio da - **Luiz Gonzaga, O Asa Branca da Paz**. Sobral - CE. 2001. Disponível em: <<http://fabiomota1977.wordpress.com/2005/12/15/biografia-de-luiz-gonzaga1912-1989/>> acesso: 01/01/2012.

MUSSALIM, Fernanda, BENTES, Ana Christina. **Introdução à linguística**. Cap 3 e 4. São Paulo: Cortez, 2001.

MOTA. José Fábio da - **Luiz Gonzaga, O Asa Branca da Paz**. Sobral - CE. 2001. Disponível em: <<http://fabiomota1977.wordpress.com/2005/12/15/biografia-de-luiz-gonzaga1912-1989/>> acesso: 01/01/2012

NASCIMENTO, Luiz Gonzaga do - **A Volta da Asa Branca**. Disponível em: <http://www.4shared.com/mp3/UvHkjskD/113_Luiz_Gonzaga_-_A_Volta_Da_.htm> acesso: 05/05/2012

OLIVEIRA, Demerval da Hora. **Fonética e Fonologia**: Disponível em: <http://portal.virtual.ufpb.br/biblioteca-virtual/files/pub_1291085011.pdf> acesso: 14/05/2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2010.

SILVA, Albanio Paulino da. **Línguas portuguesa: fonologia I**. Ed. Recife: FASA, 1987.

SILVA, Thaís Cristóforo. **Fonética e fonologia do português**. São Paulo: contexto, 1999.

SILVA, Thaís Cristóforo, ; YEHIA, Hani Camille . **Sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2009. Disponível em <http://fonologia.org>. ISBN 978-85-7758-135-1. Acesso: 01/02/2012.

SILVEIRA, Regina Célia Pagliuchi da. **Estudos de fonologia portuguesa**. São Paulo, Cortez, 1986, (Série gramática portuguesa na pesquisa e no ensino; 11).

VENOYE, Francis. **Uso da linguagem**: problemas e técnicas na produção oral e escrita. Tradução e adaptação de SABÓIA, Clarisse Madureira. [et al]. – 6 edit. – São Paulo: Martins Fontes, 1986.