

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DE MPB: LUÍZ GONZAGA

Afrânio da Silva Garcia (UERJ)
afraniogarcia@gmail.com

1. Introdução

Já constitui prática geral, nos compêndios diretamente voltados para o ensino de português no segundo grau, a apresentação de formas mais populares do discurso, como os cartuns e as letras de MPB, para exemplificar e desenvolver determinados tópicos da matéria. Eu mesmo, há muitos anos, utilizo-me das letras de música popular brasileira e portuguesa no ensino de português, com excelentes resultados, tanto em termos de motivação como em termos de aprendizagem: meus alunos realmente se envolvem nas aulas e realmente aprendem os tópicos de língua portuguesa que foram ilustrados pelas canções.

Causa-me espanto, todavia, notar que poucos professores se valem deste recurso (tão abundante e tão eficaz) na sua prática pedagógica. Parece-me que o *preconceito intelectual*, o *beletrismo*, ainda grassa no meio acadêmico, confundindo o *popular* com o *popularesco*, recusando a cultura popular no que ela tem de mais representativo no Brasil: a *música popular*, e atendo-se a fórmulas e materiais ultrapassados e elitistas, que minam o interesse dos alunos e os afastam daquilo que seria, *realmente*, um *bom português*: vivo, envolvente, expressivo.

É contra este estado de coisas que se insurge o presente trabalho. Nele, pretendemos aproveitar o *centenário de nascimento de Luiz Gonzaga*, este grande músico e compositor, para demonstrar o virtuosismo, não só artístico como linguístico, de suas canções. Demonstrar a perfeita *união da malícia com a perícia* no envolvente *Xote das meninas*; a profusão de *símiles*, *metáforas* e *metonímias* na sua obra mais conhecida, *Asa Branca*; o *paralelismo* semântico e sintático entre o ser humano ignorado pelo seu amor e o pássaro aprisionado em *Assum Preto*; a plurissignificação da palavra *jeito* em *Morena cor de canela* e o trabalho com as *formas nominais* do verbo tanto em *Morena cor de canela* quanto em *Vem morena*; a *crítica social* e a *ironia* em *Dezessete e setecentos*; e, principalmente, sua refinada utilização dos recursos de *versificação*, como a *rima*, o *homeoteleuto*, a *sufixação* e a *anominação*, como podemos verificar em músicas tão distintas como *Chamego*, *Baião de Dois*, *Riacho do navio* e *Danado de bom*.

Este trabalho, embora voltado precipuamente para a prática pedagógica, está vinculado aos princípios teóricos da iconicidade e da transdisciplinaridade.

2. *A malícia e a perícia em “o xote das meninas”*

O Xote das Meninas, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, é uma das músicas mais conhecidas em todo o Brasil e, parece, de forma perene, desde a década de 1950. Ela encanta, especialmente, as *meninas* (que se sentem retratadas de maneira muito pertinente e alegre) e as *crianças*, mas velhos e jovens de várias regiões do país a conhecem e apreciam. Vamos a ela:

O Xote das Meninas

Luiz Gonzaga / Zé Dantas
– 78 REPM V801108a 1953

Mandacaru quando “*fulora*” na seca
É o “*sinã*” que a chuva chega no sertão
Toda menina que enjoa da boneca
É sinal de que o amor
Já chegou no coração...

Meia comprida
Não quer mais *sapato baixo*
Vestido bem cintado
Não quer mais *vestir chitão*...

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar...

De manhã cedo já tá pintada
Só vive suspirando
Sonhando acordada
O pai leva ao “*doutô*”
A filha adoentada
Não come, nem estuda
Não dorme, não quer nada...

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar...

Mas o “*doutô*” *nem examina*
Chamando o pai do lado
Lhe diz logo em surdina
Que o mal é da idade
Que prá tal menina

*Não tem um só remédio
Em toda medicina...*

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar... (bis)

Já na primeira linha, temos um exemplo de *suarabácti* ou *anaptixe*, na forma verbal *fulora* (flora, floresce), em que a grupo consonantal foi desfeito pela *epêntese* (acréscimo) da vogal *u*, fato muito comum na região norte e nordeste, principalmente naquelas em que houve forte influência indígena (cf. SILVA NETO, 1997). Logo após, na segunda sílaba, ocorre *apócope* do *l* da palavra *sinhal*, também reproduzindo a fala popular. Pode-se pensar que o Autor desconhece as normas da língua portuguesa, mas um pouco depois, na quarta linha, ele escreve *sinhal* consoante à norma culta, evidenciando ser seu emprego da fala regional popular um recurso estilístico, para aproximar seu texto do público, como veremos adiante em *doutô*.

A primeira estrofe serve também para fazer um paralelo excelente e positivo entre o *desabrochar das plantas no sertão* com a promessa de chuva e o *aflorar da sensualidade e do amor* nas meninas, que *enjoam da boneca* (abandonam seus brinquedos e passatempos infantis) e passam a se interessar pela *aparência* e pela *sedução*, como mostram as antíteses da segunda estrofe, em que a *afirmação da sensualidade da mulher* se contrapõe à *displicência com a aparência da menina*: meia comprida x sapato baixo; vestido bem cintado x vestir chitão (tecido bem barato). Mais adiante, a expressão *já tá pintada* reitera essa valorização tanto da aparência quanto das práticas mais próprias da mulher do que da menina.

A partir daí, a canção insiste na erupção do interesse maior da *mulher*: o romantismo, através de *hipérboles* que se reforçam e se contrapõem: *ela só quer, só pensa em namorar* (reparem no belo uso do *só* totalizante e excludente, que é tanto mais enfatizado pela *repetição*) x *não come, nem estuda, não dorme, não quer nada* (a *série de negativas* reiterando seu único desejo, de *romance*). A *apatia* da menina diante da vida leva a que o pai ache que ela está *adoentada* e chame o *doutô* (médico), propiciando o desfecho cômico e irônico da canção: o “*doutô*” *nem examina* (hipérbole), chamando o pai *de lado* lhe diz logo *em surdina* (repare a *malícia* nas expressões de sigilo e segredo: *de lado, em surdina*) *que o mal é da idade, que pra tal menina não tem um só remédio em toda medicina* (outra hipóbole), já que toda menina *só quer, só pensa em namorar* (não há cura para a paixão).

3. Profusão estilística em “asa branca”

Em sua obra mais famosa (em parceria com Humberto Teixeira), transformada através dos tempos em *metonímia* e *trilha sonora da brasilidade*, principalmente no que tange ao Nordeste, Luiz Gonzaga nos fornece uma profusão de *recursos estilísticos e linguísticos* que moldam e aprofundam seu discurso, como podemos conferir abaixo:

Asa Branca

Luiz Gonzaga - Humberto Teixeira
– 78 RPM V800510b 1947

Quando “*oiê*” a terra *ardendo*
Qual fogueira de São João
Eu *perguntei a Deus do céu*, uai
Por que tamanha *judiação* (bis)
Que *braseiro*, que “*fornaia*”
Nem um pé de “prantação”
Por “*farta*” *d’água* perdi meu gado
Morreu de *sede* meu alazão (bis)
Até mesmo a *asa branca*
Bateu *asas* do sertão
Então eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração (bis)
Hoje longe muitas léguas
Numa *triste solidão*
Espero a chuva cair de novo
Para eu voltar pro meu sertão (bis)
Quando o *verde* dos teus “*óio*”
Se espalhar na prantação
Eu te asseguro não chore não, *viu*
Que eu voltarei, *viu*, meu coração

Já na primeira linha, temos um exemplo de *vocalização* (transformação de consoante em vogal ou semivogal) típico da fala popular em *oiê* (olhei). Outros exemplos de vocalização ocorrem na quinta e décima sétima linhas: *fornaia* (fornalha) e *óio* (olhos), este associado à perda da desinência de número *s*, que tanto pode ser vista como um *solecismo* (erro) quanto como uma *variação linguística* característica das camadas mais populares. Essa insistência no emprego de *expressões populares* continua com alguns exemplos de *rotacismo* (substituição de *l* por *r*): *prantação* (plantação, linhas 6 e 18) e *farta* (falta, linha 7) e com as interjeições *uai* (terceira linha) e *viu* (linhas 19 e 20). Voltamos a insistir que o Autor se vale da *norma popular como recurso estilístico*, pois embora empregue o *rotacismo* nos exemplos citados, escreve com *l*, de acordo com a *norma culta*, as palavras *qual*, *voltar* e *voltarei* (linhas 3, 16 e 20).

Este emprego da fala popular do *sertanejo* vincula-se ao fato de Luiz Gonzaga querer não só falar com ele e para ele, mas também se assumir, cada vez mais, como o *porta-voz do sertanejo*, como o *artista que fala pelo sertanejo, pelo nordestino*.

Voltemo-nos agora para o preciosismo estilístico de *Asa Branca*. A canção (poema?) abre-se com a metáfora hiperbólica *a terra ardendo*, seguida de um dos mais belos símiles produzidos no Brasil: *qual fogueira de São João*, em que a *festa de São João*, a festa maior do Nordeste e do Sertão, aparece ironicamente equiparada ao *martírio* que o povo nordestino sofre com a *Seca*. Segue-se a apóstrofe: *Eu perguntei a Deus do céu*, porque tamanha *judiação*, em que o termo *judiação* (etimologicamente associado aos *judeus*), além de indicar sofrimento, poderia fazer referência ao *êxodo dos judeus*, condenados a *vagar pelo deserto*, como ocorre com os nordestinos no período da *Seca*.

Na estrofe seguinte, o Autor enfatiza os efeitos da *Seca*, através da reiteração dos seus piores elementos, o *calor*: que *braseiro*, que *fornaia* (fornalha), e a *sede*: *farta d'água*, *sede*, culminando com a *destruição* e a *morte*, tanto dos vegetais: *nem um pé de prantação* (plantação), quanto dos animais: *perdi meu gado, morreu meu alazão*.

Logo após, temos a *antanáclase ou diáfora* (plurissignificação) da palavra *asa*, primeiro usada para designar um tipo de ave migratória: *a asa branca* (tida como o último animal a abandonar o Sertão), depois para indicar o próprio elemento *asa* (parte do corpo): *bateu asas*, para indicar o poder avassalador da *Seca* e a *persistência do nordestino*, que *só abandona seu rincão quando até a asa branca já se foi*, sendo esta partida descrita metonimicamente na frase: *Então eu disse adeus Rosinha*, seguida da metáfora: *guarda contigo meu coração*, como a dizer que, mesmo forçado a partir por circunstâncias terríveis, o nordestino ainda mantém *o coração* (os sentimentos, a emoção) na sua terra natal, no seu povo, o que o leva a viver *longe muitas léguas numa triste solidão* (reparem nas tautologias estilísticas).

A estrofe final da canção parte da ambiguidade da palavra *verde*, que tanto indica a cor dos *óio* (olhos) da amada, quanto a cor da *vegetação* com o retorno das chuvas: *se espalhar na prantação* (plantação), em que o personagem-narrador afirma com bastante veemência: *asseguro, voltarei* (o futuro do presente, raramente usado na fala popular, serve para enfatizar o empenho, o compromisso), *viu* (uma interjeição de confirmação), terminando com outra *antanáclase ou diáfora*, em que a palavra

coração, empregada antes como *metáfora* de *sentimento*, aparece como *metonímia* da *mulher amada*, para quem ele voltará com certeza.

4. O paralelismo semântico em “*assum preto*”

De estrutura mais simples, *Assum Preto* (também em parceria com Humberto Teixeira), centra-se em uma única imagem, o *paralelismo semântico*, como vamos ver abaixo:

Assum Preto

Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira
– 78 RPM V800681a 1950

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*” de “*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).

Nesta canção, ficamos impressionados com a profusão de expressões populares, com vários exemplos de *rotacismo* (uso do *r* em lugar do *l*): *vorta* (volta), *frô* (flor), *tarvez* (talvez), *mardade* (maldade) e *sorto* (solto); de *vocalização* (transformação de consoante em vogal ou semi-vogal): *óio* (olhos, nas linhas 3 e 7), *mió* (melhor), *oiá* (olhar) e *óios* (olhos); de *apócope* (perda de fonema(s) no final da palavra: *pio* (piores), *cantá* (cantar), *mio* (melhor) e *avuá* (avovar), este também exemplo de *prótese* (acréscimo de fonema no começo da palavra); de *monotongação* (transformação de ditongo em vogal): *num* (não), *ignorança* (ignorância), *furaro* (furaram) e *roubaro* (roubaram): além de um único exemplo de *dissimilação* (quando um fonema se diferencia daquele que lhe está pró-

ximo): *veve* (vive). Sobre as motivações para o uso da expressões populares, veja as duas seções anteriores.

A canção abre com uma imagem em que a *beleza* é reiterada: *beleza, sol de Abril e a mata em “frô”*, para depois ser negada pela antítese conceitual: *cego dos “óio” num vendo a luz*, o que naturalmente lhe causa imensa *dor*. O autor faz uma crítica veemente à prática bárbara de cegar passarinho para ele “*cantá*” de “*miô*” (cantar melhor), ao supor suas causas: *ignorância* (ignorância) ou *mardade das pió* (maldade das piores), pois se junta ao *cárcere* a *mutilação*: *furaro os óio*. A libertação posterior do assum preto: *veve sorto* (vive solto) não passa de *sarcasmo*, pois sua cegueira o impede não só de *avuá* (voar), como até de *oiá* (olhar) o céu. A canção finda com o *lamento* do personagem-narrador, a quem também *cegaram* (metaforicamente), pois *roubaro o amor que era a luz, ai, dos “óios” meus*.

5. A plurissignificação em “*morena cor de canela*”

A canção **Morena Cor de Canela** constitui quase um *roteiro turístico da mulher bonita e sensual*, enumerando suas *qualidades* e *perigos*, culminando num jogo plurissignificativo, como veremos a seguir:

Morena Cor de Canela

Luiz Gonzaga – s.d.

Olha o jeito dela, *morena cor de canela*
pode *morrer de paixão quem olhar nos olhos dela* (Refrão)

Olha os seus *olhinhos, nariz tão afilado,*
corpo esculturado, beleza que Deus Criou
Cabelos anelados, boca cor de jambo
ela vai *envenenando* qualquer homem que lhe ver
sua cintura bem fininha, afinadinha
vai descendo, enlarguecendo
nos quadris, que tentação

as suas *pernas torneadas,* tão bonitas
pois *qualquer homem fica com ela no coração*
sai da janela, *caminha requebrando*
a gente vai olhando, vai ficando na ilusão
e desse jeito não há jeito que dê jeito
ô morena tome jeitooooo
não faz assim *com a gente não*
não faz assim *com o povo não*
não faz assim *comigo não*

A primeira coisa a ser louvada na *Morena Cor de Canela* é o seu *jeito* (aparência, beleza) que faz *morrer de paixão quem olhar nos olhos dela*. Após essa valorização da *mulher como um todo*, fala-se tanto de seus atributos de beleza: *olhinhos, nariz tão afilado, corpo esculpado, cabelos anelados, boca cor de jambo*; quanto de seus atributos sensuais: *sua cintura bem fininha, afinadinha, vai descendo, enlarguecendo nos quadris, pernas torneadas, sai da janela, caminha requebrando*.

Vale a pena notar aqui o trabalho com as *formas nominais* do verbo, ora *realçando a beleza* das partes do corpo da *morena cor de canela*, como ocorre com os *particípios*: *afilado, esculpado, anelados, torneadas, afinadinha*; ora *dando movimento ao desejo*, como acontece com os *gerúndios*: *envenenando, vai descendo, enlarguecendo, caminha requebrando, vai olhando, vai ficando*.

Essa beleza e essa sensualidade são vistas como um *perigo*, expresso por termos como: *envenenando, tentação, qualquer homem fica com ela no coração, a gente vai olhando, vai ficando na ilusão, faz morrer de paixão*. Chegando ao final, temos a *antanácle ou diáfora* (plurisignificação) da palavra *jeito*: e desse *jeito* (maneira) não há *jeito* (solução, prática) que *dê jeito* (conserte, repare o mal), ô morena tome *jeitooooo* (vergonha, cuidado), para não nos fazer *tanto mal*, causar *tanta tentação, tanta ilusão*. Finalizando, o personagem-narrador pede à *morena cor de canela*, síntese da tentação e da beleza, numa *gradação de envolvimento*: *não faz assim com a gente não, não faz assim com o povo não, não faz assim comigo não*.

6. *Formas nominais em “vem morena”*

Além da música arrebatadora, uma das características mais marcantes da canção *Vem Morena* (em parceria com Zé Dantas) é a propriedade linguística e estilística do uso das *formas verbais*. como veremos a seguir:

Vem Morena

Luiz Gonzaga / Zé Dantas
– 78 RPM V800643a 1950

Vem, morena, pros meus braços
Vem, morena, *vem dançar*
Quero ver tu requebrando
Quero ver tu requebrar
Quero ver tu remexendo

“Resfulego” da sanfona
“Inté” que o sol raiar
Esse teu *fungado* quente
Bem no pé do meu pescoço
Arrepia o corpo da gente
Faz o “véio” ficar moço
E o coração de repente
Bota o sangue em “arvorço”
Vem, morena, pros meus braços
Vem, morena, vem dançar
Quero ver tu requebrando
Quero ver tu requebrar
Quero ver tu remexendo
“Resfulego” da sanfona
“Inté” que o sol raiar
Esse teu suor “sargado”
É gostoso e tem sabor
Pois o teu corpo suado
Com esse cheiro de “fulô”
Tem um gosto temperado
Dos tempero do amor
Vem, morena, pros meus braços...

Apenas algumas expressões populares aparecem nesta canção: o *rotacismo* em *sargado* (salgado) e *arvorço* (alvorço); os *solecismos* ou *variantes linguísticas* em *resfulego* (reesfolego) e *inté* (até); o *suarabácti* ou *anaptixe* em *fulô* e a *vocalização* em *veio*. Na edição original do disco, aparecia a grafia “remechendo”, que optamos por eliminar. Talvez isso se deva ao fato de, embora extremamente popular e agitada, esta canção tem uma estrutura bastante acadêmica, principalmente no que tange ao uso das formas nominais do verbo, que são empregadas com uma perícia louvável.

Essa demonstração de conhecimento começa pela contraposição entre o *gerúndio* (em curso, em movimento, vivaz): *quero ver tu requebrando, quero ver tu remexendo*; e o *infinitivo* (absoluto, atemporal ou pontual): *vem dançar, quero ver tu requebrar, “inté” que o sol raiar, faz o “véio” ficar moço*. Já os *particípios* são usados, como substantivos ou adjetivos, com um *sentido resultativo*, daí serem acompanhados do *presente*: *fungado – arrepia, suor “sargado” é gostoso e tem sabor, teu corpo suado com esse cheiro de “fulô” tem um gosto temperado dos tempero do amor*. É como se fosse um movimento contínuo: o *particípio* conduz ao *presente*, que leva ao *gerúndio* e daí ao *infinitivo*, numa sequência que imita os movimentos e os desejos dos dançarinos.

7. A crítica social em “dezesete e setecentos”

A canção **Dezesete e Setecentos**, em parceria com Miguel Lima, constitui uma brincadeira com a *teimosia* e a *ignorância* dos brasileiros, como veremos a seguir:

Dezesete e Setecentos

Luiz Gonzaga- Miguel Lima
- 78 RPM V800668a 1950

Eu lhe dei vinte mil réis pra pagar três e trezentos
Você tem que me voltar dezessete e setecentos!
Dezesseis e setecentos! Dezesete e setecentos! Dezesseis e setecentos!

*Sou diplomado, frequentei a academia
Conheço geografia, sei até multiplicar
Dei vinte “mango” para pagar três e trezentos
Dezesete e setecentos você tem que me voltar...*

É dezessete e setecentos! É dezesseis e setecentos!
É dezessete e setecentos! É dezesseis e setecentos!
Mas eu lhe dei vinte mil réis pra pagar três e trezentos
Você tem que voltar dezessete e setecentos
*Eu acho bom você tirar os nove fora
Evitar que eu vá embora e deixe a conta sem pagar
Eu já lhe disse que essa droga tá errada*

Vou buscar a tabuada e volto aqui prá lhe provar...

Você tem que me voltar
Dezesseis e setecentos! É dezessete e setecentos!
É dezesseis e setecentos!... Dezesseis e setecentos?
Dezesseis e setecentos!...

Mas olha aqui “rapá”
Dezesseis e setecentos! Dezesseis e setecentos?
Dezesseis e setecentos!

Mas não é dezessete e setecentos? Dezesseis e setecentos!
Dezesseis e setecentos? Dezesseis e setecentos!...

Então deixa

*É por isso que não gosto de discutir com gente ignorante
Por isso é que o Brasil não “progreda” nisso...*

Um dos personagens *erra para mais* ao calcular o troco de *vinte mil réis* para pagar *três (mil) e trezentos (réis)*, afirmando que o outro tinha que lhe voltar *dezesete e setecentos*, ao que o outro rebate: *dezesseis*

e setecentos, ficando os dois nesse embate. O primeiro personagem procura justificar que seu cálculo está certo, afirmando: *Sou diplomado, frequentei a academia, conheço geografia, sei até multiplicar*, mas o embate continua. O primeiro personagem ameaça: *Eu acho bom você tirar os nove fora, Evitar que eu vá embora e deixe a conta sem pagar*, mas no fim se rende e concorda com o troco de *dezesseis e setecentos* (o troco certo), não sem antes dizer: *É por isso que não gosto de discutir com gente ignorante, por isso é que o Brasil não "progredede"* (progride), numa crítica ao ensino de matemática e à própria índole do brasileiro, de teimar sempre em estar certo, mesmo estando errado.

8. Versificação e malícia em “chamego”, “baião de dois” e “danado de bom”

A canção **Chamego** (em parceria com Miguel Lima) exhibe uma alta técnica de versificação, como podemos constatar abaixo:

Chamego

Luiz Gonzaga - Miguel Lima

– LP: Xamego: 1958

O chamego dá *prazer*
O chamego faz *sofrer*
O chamego às vezes *dói*
Às vezes *não*
O chamego às vezes *rói*
O *coração*
Todo mundo quer saber
O que é o *chamego*
Ninguém sabe se ele é *branco*
Se é *mulato* ou *negro* (bis)

Quem não sabe o que é *chamego*
Pede pra *vovó*
Que já tem setenta anos
E ainda quer *xodó*
E reclama noite e dia
Por viver tão *só* (bis)

Ai que *xodó*, que *chamego*
Que chorinho bom
Toca mais um *bocadinho*
Sem sair do tom
Meu “cumpade” *chegadinho*
Ai que chamego bom

Ai que chamego bom
Ai que chamego bom

A música (poema?) abre com uma *anáfora* (repetição do começo do verso) muito bem posta, centrando toda a canção no seu tema: *o chamego*. Logo em seguida, os dois primeiros versos terminam numa rima rica, entre um substantivo: *prazer*, e um verbo: *sofrer*. Essa *antítese* é reiterada de maneira bastante simples pela expressão *às vezes dói*, seguida de sua negativa: *às vezes não* (sintam a força expressiva deste *não* isolado), seguida inicialmente de uma rima pobre: *rói* (mas que introduz uma *prosopopéia* interessante, como se o chamego fosse também um animal daninho, um *rato*), para ser depois seguida de uma rima preciosa: *o coração* (em que um substantivo rima com uma expressão inteira). Note-se ainda, neste primeiro quarteto, o *cavalgamento* ou *enjambement*: *às vezes rói / o coração*.

No segundo quarteto, temos a pergunta: todo mundo quer saber o que é o chamego, que fica sem resposta, mas abre espaço para uma pergunta bastante pertinente: *ninguém sabe se ele é branco, se é mulato ou negro*, tanto *etimologicamente*: seria uma palavra *latina*, oriunda de *chama*, ou uma palavra de origem africana, *negra* ou *árabe*, quanto *eticamente*: seria um jeito de sentir comum a todos, *brancos e negros*, ou mais uma *importação sentimental africana*. Como que para reiterar esta possível origem africana do *chamego*, Luiz Gonzaga costumava escrever *xamego*, com o *x* característico de palavras árabes ou africanas.

Segue-se um sexteto em que se confirma a importância do *chamego*, que perdura para toda a vida, como podemos constatar na sentença: “Pede pra *vovó* que já *tem setenta anos* e ainda quer *xodó* (sinônimo de chamego)”, o que é reforçado pela *hipérbole* que introduz a *antítese*: “*e reclama noite e dia por viver tão só*”.

O sexteto final proclama e enfatiza as qualidades do *chamego*, através de expressões de intensidade e repetições: *que xodó, que chamego, ai que chamego bom*, assim como pro aliterações em / *ʃ* /: *xodó, chamego, chorinho, chegadinho*, assim como pela assonância em nasais: *chamego, chorinho bom, mais, bocadinho, sem, tom, “cumpade”, chegadinho* (note-se aí a terminação *-inho*, tradicionalmente vinculada no Brasil à afetividade e à linguagem familiar). A canção termina pela *epizêuxis* (repetição contígua) formada por uma *anáfora*: *ai que chamego* (repare-se na expressividade da interjeição) seguida de uma *épistrophe*: *bom*, como uma celebração emocionada, se não do *amor*, do *chamego*.

A canção **Baião de Dois**, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, é extremamente simples e inocentemente maliciosa, como podemos ver a seguir:

Baião de Dois

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
– LP: CHÁ CUTUBA; 1977; RCA

Capitão que moda é essa, **deixe a tripa e a “cuié”**
“Home” não vai na cozinha, que é “lugá” só de “mulhé”
“Vô juntá” feijão de corda, numa panela de arroz
Capitão vai já pra sala, que hoje tem baião de dois

Ai, ai ai, ó baião que bom tu sois
Se o baião é bom sozinho, que dirá baião de dois (bis)
Ai ai, baião de dois, ai ai, baião de dois (repete)

A expressão *Baião de Dois* designa um prato típico do Nordeste em que se cozinham juntos *feijão e arroz*, além de carnes. Esta expressão permitiria uma ambiguidade com a dança *baião* entre *duas pessoas* (baião de dois). A canção estabelece uma *terceira ambiguidade*, em que *baião de dois* refere-se a duas pessoas namorando, “dançando juntas”, pois “se o baião é bom sozinho, que dirá *baião de dois* (note-se a *hipérbole* vinculada à *oralidade*). Daí o fato de o narrador ou narrador não querer que o “capitão” vá para a cozinha, instando com ele para “*deixar a tripa e a colher*”; porque a *iguarria* a ser servida não está na cozinha; portanto, “*vai já pra sala*” (talvez um eufemismo, indicando um outro lugar mais íntimo).

São dignos de nota nesta canção os seguintes recursos fônicos: a *apócope* do *r* final, como ocorre em *cuié*, *lugá*, *mulhé*, *juntá*; a *desnasalização* da vogal final de *home*; e a *vocalização* ou *iodização* do *lh* de *cuié*, todas variantes comuns no português popular e regional. Também vale a pena mencionar a rima de *dois* com *arroz* e, num *eruditismo* inesperado, com *sois*, que enfatiza a *presença e a importância do tu* (vós) no colóquio amoroso.

A música *Danado de Bom*, de Luiz Gonzaga e João Silva, combina igualmente uma farta dose de malícia com uma esplêndida versificação, como podemos ver abaixo:

Danado de Bom

Luiz Gonzaga/João Silva
– LP - Danado de Bom - 1984

Tá é *danado de bom*
Tá danado de bom meu compadre
Tá é danado de bom
Forrozinho bonitinho,
Gostosinho, safadinho,
Danado de bom! (repete)

Olha o Macambira na zabumba
O Zé Cupira no triângulo
E Mariano no gonguê
Olha meu compadre na viola
Meu sobrinho na manola
E Cipriano no melê
Olha a meninada nas “cuié”
Tá sobrando capilé
E já tem “bêbo pra daná”,
Tem “nego” grudado que nem piolho
Tem “nega” piscando o olho
E eu vou lá... (Refrão)

Tá, que *forrozinho* de primeira
Já num cabe *forrozeiro*
E cada vez chegando mais
Tá, da cozinha e do *terreiro*,
Sanfoneiro, zabumbeiro
Pra frente e pra trás
Olha meu compadre Damião
Pode apagar o lampião
Que tá querendo clarear
Aguenta o *fole* meu compadre *Bororó*
Que esse é o tipo de *forró*
Que não tem hora pra parar. (Refrão)

A canção se inicia por uma construção *hiperbólica* com raízes na *oralidade*: *Tá é danado de bom*, em que temos o elemento introdutório *Tá*, cuja função é não só de verbo de ligação como também de chamar atenção do interlocutor para o que vai ser dito, seguido da interjeição *é* enfática, seguida da locução adjetiva *danado de*, também de forte valor enfático, seguida do adjetivo *bom*, tudo levando a uma experiência de fruição, de prazer. Embora o ambiente remeta ao *prazer de uma grande festa*, com instrumentos musicais e músicos: *zabumba*, *triângulo*, *gonguê* (um tipo de agogô), *viola*, *manola* e *fole* (acordeão), *sanfoneiro*, *forrozeiro*, *zabumbeiro*, com bebidas e comidas: *cuié*, *capilé*, *bêbo pra dana*, há duas passagens que evidenciam uma discreta malícia, a primeira através de uma gradação: *forrozinho bonitinho*, *gostosinho*, *safadinho* (em que a vinculação com prazer vai progressivamente crescendo até uma conotação decididamente erótica); a segunda, um pouco mais *patente*, com o

jogo explícito de sedução entre homem e mulher (*nego* e *nega*) e o narrador mostrando sua intenção de se envolver expressa no último verso: *tem “nego” grudado que nem piolho, tem “nega” piscando o olho, e eu vou lá...* (repare-se no símile cômico: *grudado que nem piolho*, e no excelente uso da oralidade: *e eu vou lá*).

Quanto aos recursos fônicos, temos o *homeoteleuto* (ou *rimas internas*) em *-inho* (característico de *intimidade* e linguagem familiar): *forrozinho, bonitinho, gostosinho, safadinho*; a *anominação*: *forró, forrozinho, forrozeiro* (como a marcar o ponto central da festa); as rimas em *-eiro*: *zabumbeiro, terreiro, sanfoneiro, forrozeiro*; as *anáforas*: *tá danado de, tem nego/a*; a *epístrofe*: *bom*; além de *aliteraões em dentais* (*t e d*), *bilabiais* (*p e b*) e *nasais* (*m e n*): *tá, danado, triângulo, tem, terreiro, trás, Damião, tipo, compadre, sobrinho, capilé, sobrando, bêbo, piolho, piscando, Bororó, pra parar, Mariano, meu, manola, melê, meninada, mais*.

9. Conclusão

Os objetivos deste trabalho foram:

- a) prestar uma justíssima *homenagem* a Luiz Gonzaga, um dos maiores nomes da cultura brasileira, como de costume ignorado pela comunidade acadêmica em seu renitente beletismo;
- b) mostrar a *validade* da utilização da música popular brasileira como fonte de pesquisas de língua portuguesa, estilística e retórica.

Se conseguimos fazer vocês vislumbrarem a grandiosidade e o valor, tanto artístico como linguístico, da obra desse grande brasileiro, consideramos ter alcançado nossos objetivos. Se, além disso, estimulamos o distinto público a valorizar e a pesquisar as letras das músicas brasileiras, consideramo-nos realmente *vitoriosos*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCIA, Afrânio da S. *Estudos universitários em semântica*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2011.

_____. Estilística e poética na MPB. *Almanaque CIFEFIL*, v. 1, p. 45, 2008.

HENRIQUES, Claudio C.; PEREIRA, M. T. *Língua e transdisciplinaridade: rumos, conexões, sentidos*. São Paulo: Contexto, 2002.

MOURA, R. M. *MPB: caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

SILVA NETO, S. da. *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1977.

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade verbal: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.