



UNIVERSIDADE DO PLANALTO CATARINENSE

**UNIVERSIDADE DO PLANALTO CATARINENSE – UNIPLAC
LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA/LÍNGUA INGLESA**

BRUNA CAMARGO DE ARRUDA BORGES

**ADONIRAN BARBOSA E BAITACA:
AS VARIAÇÕES LINGUÍSTICAS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

LAGES – SC

2022

BRUNA CAMARGO DE ARRUDA BORGES

**ADONIRAN BARBOSA E BAITACA:
AS VARIAÇÕES LINGUÍSTICAS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Monografia apresentada à Universidade do Planalto
Catarinense – Uniplac, como parte dos requisitos
para a conclusão do Curso de Graduação de
Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa/Língua
Inglês.

Orientador(a): Profa. Ma. Maria Cândida Melo
Pereira

Co-orientador: Prof. Me. Carlos Eduardo Canani

LAGES – SC

2022

BRUNA CAMARGO DE ARRUDA BORGES

**ADONIRAN BARBOSA E BAITACA:
AS VARIAÇÕES LINGUÍSTICAS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Monografia apresentada à Universidade do Planalto Catarinense - Uniplac, como parte dos requisitos para a conclusão do Curso de Graduação de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa/Língua Inglesa.

() Aprovado () Reprovado Nota: _____

Lages, _____ de _____ de 2022.

Banca examinadora:

Orientador(a) Profª. Ma. Maria Cândida M. Pereira

Prof. Me. Carlos Eduardo Canani

Prof. Me. Altamir Guilherme Wagner

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Sebastião e Ana, que sempre me incentivaram a seguir os caminhos por onde meu coração batia mais forte, me apoiando e encorajando a não desistir. Já duvidei muito das minhas habilidades, mas eles, jamais.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço meus pais, pois ambos em mais de uma ocasião me fizeram acreditar que eu era capaz e me encorajaram a persistir, sempre de modo enfático mas com um sorriso no rosto. Agradeço pelo carinho e por todas as orações que fizeram destinadas a mim. Suas palavras me inspiram diariamente e me dão a força necessária para continuar.

Em seguida, destino meus agradecimentos ao meu companheiro, amigo e amor, Lucas Daniel Rosa Reichert, a quem tenho a honra de partilhar meus dias, ideias, medos, planos e gargalhadas. Obrigada por me fazer enxergar o mundo com calma, sempre de maneira racional, e por fazê-lo com tanta paciência e empatia, além de segurar minha mão em tantos momentos de incerteza e ansiedade, e trabalhar incansavelmente para me ver sorrir. Agradeço também às minhas amigas e colegas de graduação, Evellen Rodrigues Nunes e Vitória Schlichting da Silva, pelo apoio, compreensão, companheirismo e por todas as nossas risadas, sem vocês a vida acadêmica não seria tão especial.

Por fim, agradeço a Universidade do Planalto Catarinense, pela oportunidade do desenvolvimento do trabalho apresentado, bem como ao coordenador do curso de Letras e também professor da disciplina de Monografia, Carlos Eduardo Canani, pela dedicação em orientar seus alunos sempre da melhor maneira possível para a realização deste. E, de maneira especial, agradeço à minha orientadora, Maria Cândida Melo Pereira, pelo encorajamento, paciência, olhar atento e confiança no tema proposto, e por me guiar nessa trajetória com tanta sabedoria, sempre me incentivando a seguir.

A todos vocês, meu muito obrigado.

“O ser humano é um peregrino. É só na aparência que ele tem uma geografia.”

Nélida Piñon

RESUMO

Esta pesquisa bibliográfica tem como tema a análise das composições “Do Fundo da Grotta”, de Baitaca, e “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa, e as variações linguísticas presentes em ambas a partir do olhar da Sociolinguística. O objetivo geral é compreender como as variações se manifestam em dois contextos geográficos e temporais distintos no território brasileiro, e o que há em comum entre as composições, de forma a entender as razões do seu uso, e em que momentos elas estão presentes nas estruturas dos falantes nativos do idioma. Dentre os objetivos específicos, destacam-se: compreender o que é a variação linguística e como ocorre na modalidade oral da língua; apresentar o contexto social e momento histórico dos compositores, bem como suas biografias e a análise das composições supracitadas, considerando seus momentos históricos e espaços geográficos, comparando-as através de suas características linguísticas e elucidando suas semelhanças e diferenças. Dessa forma, busca-se responder ao problema: as modalidades da Língua Portuguesa faladas pelos brasileiros, e suas respectivas variações, podem ser consideradas como desvios reprováveis do idioma? A partir da problemática mencionada, três hipóteses são elencadas: sendo a língua um fenômeno social, não se pode afirmar que os usos da Língua Portuguesa com variações sejam considerados errados; a língua usada pela população, independentemente da região, apresenta os mesmos tipos de fenômenos linguísticos durante a fala, e modo como a língua é organizada nos falares característicos da cultura popular possui ligação direta com o contexto histórico e social. Para tanto, os principais autores que embasaram este trabalho bibliográfico foram Bagno (2007, 2009, 2015), Ilari e Basso (2006), Câmara Jr. (1985) e Couto (1986). Com o propósito de responder à questão levantada, o primeiro capítulo busca descrever os aspectos fundamentais para o entendimento das variações linguísticas. Já o segundo capítulo contextualiza os compositores e suas obras enquanto artistas brasileiros, bem como suas respectivas trajetórias. Por fim, as composições são analisadas, principalmente, a partir do olhar da teoria da comunicação e da Sociolinguística, de maneira a entender detalhadamente suas particularidades e fenômenos linguísticos. Assim, os resultados obtidos pela pesquisa bibliográfica demonstram que fenômenos presentes nas variações linguísticas se repetem nas composições, mesmo que estas tenham uma grande diferença temporal, mas que ambas também demonstram grandes contrastes devido à variação diatópica. Todavia, os fenômenos presentes nas letras de música têm sua razão de ser no contexto dos falantes e, a partir do viés sociolinguista, não podem ser caracterizados como erros no discurso de seus falantes, apenas destoantes da gramática tradicional.

Palavras-chave: Sociolinguística; Variações linguísticas; Adoniran Barbosa; Baitaca.

ABSTRACT

Adoniran Barbosa and Baitaca: linguistic variations in Brazilian popular music

This bibliographic research has as its theme the analysis of the compositions “Do Fundo da Grotta”, by Baitaca, and “Saudosa Maloca”, by Adoniran Barbosa, and the linguistic variations present in both from the perspective of Sociolinguistics. The general objective is to understand how the variations are manifested in two different geographic and temporal contexts in the Brazilian territory, and what there is in common between the compositions, in order to understand the reasons for their use and at what moments they are present in the structures of native speakers of the language. Among the specific objectives, the following stand out: understanding what linguistic variation is and how it occurs in the oral modality of the language; present the social context and historical moment of the composers, as well as their biographies and the analysis of the compositions aforementioned, considering their historical moments and geographical spaces, comparing them through their linguistic characteristics and elucidating their similarities and differences. In this way, we seek to answer the problem: can the modalities of the Portuguese language spoken by Brazilians, and their respective variations, be considered as reprehensible deviations from the language? Based on the problem aforementioned, three hypotheses are listed: since the language is a social phenomenon, it cannot be said that the uses of the Portuguese language with variations are considered wrong; the language used by the population, regardless of the region, presents the same types of linguistic phenomena during speech, and the way in which the language is organized in the characteristic speeches of popular culture has a direct connection with the historical and social context. Therefore, the main authors that supported this bibliographic work were Bagno (2007, 2009, 2015), Ilari and Basso (2006), Câmara Jr. (1985) and Couto (1986). In order to answer the question raised, the first chapter seeks to describe the fundamental aspects for the understanding of linguistic variations. The second chapter contextualizes the composers and their works as Brazilian artists, as well as their respective trajectories. Finally, the compositions are analyzed, mainly from the perspective of communication theory and Sociolinguistics, in order to understand in detail their particularities and linguistic phenomena. Thus, the results obtained by the bibliographic research demonstrate that phenomena present in linguistic variations are repeated in the compositions, even if they have a considerable temporal difference, but that both also show great contrasts due to diatopic variation. However, the phenomena present in the lyrics have their *raison d'être* in the context of the speakers and, from the sociolinguistics point of view, cannot be characterized as errors in the speech of their speakers, only dissonant from the traditional grammar.

Keywords: Sociolinguistics; linguistic variations; Adoniran Barbosa; Baitaca.

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS

Figura 1 -	Adoniran: Palhaço Triste	25
Figura 2 -	A Maritaca-verde	26
Figura 3 -	Rancho coberto de capim santa-fé	33
Figura 4 -	Fogo de chão, Morro do Chapéu - Campo Belo do Sul/SC	35
Figura 5 -	Edifício 'arto' que inspirou 'Saudosa Maloca'	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - VARIAÇÃO LINGUÍSTICA	12
1.1 O QUE É A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA?	12
1.2 ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA VARIAÇÃO	13
1.3 A VARIAÇÃO E A SOCIEDADE	16
1.3.1 Sobre o preconceito linguístico	18
CAPÍTULO 2 - CONTEXTOS HISTÓRICO-SOCIAIS DOS COMPOSITORES	22
2.1 QUEM FOI ADONIRAN BARBOSA	22
2.1.1 Origem, região e influências	23
2.1.2 Obras e composições	25
2.2 QUEM É BAITACA	26
2.2.1 Origem, região e influências	26
2.2.2 Obras e composições	28
CAPÍTULO 3 - ANÁLISES DAS OBRAS	29
3.1 A LÍNGUA USADA NA CULTURA POPULAR	29
3.2 O QUE AS CANÇÕES RETRATAM	30
3.2.1 A vida no campo de Baitaca	32
3.2.2 As incertezas sobre o futuro de Adoniran Barbosa	39
3.3 ONDE ADONIRAN E BAITACA SE ENCONTRAM	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45
ANEXOS	49

INTRODUÇÃO

A língua, como visto em mais de uma ocasião durante a licenciatura em Letras – Língua Portuguesa/Língua Inglesa, está profundamente atrelada a aspectos sociais. A existência de uma língua só pode ser considerada, por exemplo, se ela for usada por um povo. Porém, um idioma não é imutável e é possível observar, especialmente em um país continental como o Brasil, diversas variações e usos da língua, que frequentemente diferem muito da norma-padrão – o modelo vigente ensinado em sala de aula e almejado por muitos quando se trata da construção do léxico e do modo de fala durante o ato comunicativo.

Desse modo, a presente pesquisa busca trazer à luz do debate dois tipos específicos de usos da Língua Portuguesa no Brasil que, além de estigmatizados, tendem à ridicularização por parte daqueles que têm o vocabulário mais próximo da norma-padrão, são eles: o falar periférico da metrópole paulista e o sul-regional. Ambos têm seus estereótipos no imaginário popular e ocupam uma posição não privilegiada quando se comparam à norma-padrão, atingindo diretamente aqueles que a praticam dessas formas e colocando-os em situação de inferioridade do ponto de vista do preconceito linguístico.

Esta pesquisa surge a partir da minha ligação com o falar regionalista do sul do Brasil, e do fato de meu pai ser alguém que está intrinsecamente ligado, desde seu nascimento, a essa cultura e vivência. Enquanto eu crescia, e especialmente, quando era menos atenta às particularidades sociolinguísticas, tinha o insistente hábito de corrigi-lo, pois não cresci no mesmo contexto e acreditava que ele ‘falava errado’. Entretanto, após adquirir mais conhecimento acerca dos conceitos da Linguística, especialmente da área da Sociolinguística, não o aborreci com essas inconvenientes correções novamente. E, após entender que seu contexto tinha influência e deixava marcas no seu falar, passei a me fascinar pelos fenômenos linguísticos, especialmente os encontrados na região sul.

Além disso, enquanto ia criando meu repertório cultural, também me deparei com as composições de Adoniran Barbosa, um homem que não tinha vergonha ou receio de se expressar em suas músicas exatamente como se falava no seu contexto diário. A ousadia desse ato me fez consumir muito do artista e novamente me conectar com o português falado, e a partir desse interesse e das discussões propostas em diversos semestres da graduação, senti a necessidade de trazer essas duas facetas da Língua Portuguesa para compará-las e, através da pesquisa, observar as semelhanças e diferenças entre ambas.

Este estudo busca, então, a resposta para a pergunta “as modalidades da Língua Portuguesa faladas pelos brasileiros, e suas respectivas variações, podem ser consideradas como desvios reprováveis do idioma?”, além da verificação das hipóteses: a) não se pode afirmar que os usos da Língua Portuguesa com variações sejam considerados errados, b) a língua usada pela população, independentemente da região, apresenta os mesmos tipos de fenômenos linguísticos durante a fala e c) modo como a língua é organizada nos falares característicos da cultura popular possui ligação direta com o contexto histórico e social.

Para tanto, buscar-se-á observar as origens, desenvolvimento e semelhanças das variações regionais dos falares brasileiros através das duas composições musicais “Do Fundo da Grota”, de Baitaca e “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa. No entanto, convém ressaltar que as músicas escolhidas para análise não servem como definição de toda uma cultura, e que se tratam de recortes escolhidos para ilustrar fenômenos linguísticos frequentes, encontrados especialmente na modalidade oral do idioma.

Por fim, para que seja possível descrever os fenômenos e contextualizar o leitor ao que se propõe neste trabalho, o primeiro capítulo tem como objetivo o esclarecimento acerca dos conceitos de variação linguística, seus principais aspectos e como estas se apresentam na sociedade brasileira, usando dos apontamentos de Marcos Bagno nas obras “Preconceito Linguístico: como é, como se faz” (2015), “Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística” (2007) e “Não é errado falar assim! Em defesa do português brasileiro” (2009). Além das concepções acerca da história da Língua Portuguesa de Joaquim Mattoso Câmara Júnior na obra “História e estrutura da Língua Portuguesa” (1985), e das explanações de Rodolfo Ilari e Renato Basso na obra “O português da gente: a língua que estudamos a língua que falamos” (2006).

Já no segundo capítulo, as obras, contextos histórico-sociais e trajetórias dos compositores são exploradas, de forma a demonstrar suas influências, características e estilos musicais, o que se faz, principalmente, usando de materiais biográficos disponíveis sobre ambos. Adoniran Barbosa, cuja obra é vasta, além de ter tido forte impacto na maneira como o samba é visto hoje na cidade de São Paulo, dispõe de uma ampla biografia, de forma que as principais fontes para esta pesquisa foram as obras póstumas “Adoniran: uma biografia” (2009) de Celso de Campos Júnior e o documentário “Adoniran: Meu Nome é João Rubinato” (2018), dirigido e roteirizado por Pedro Serrano. Baitaca, entretanto, por ser um nome que teve uma grande repercussão somente na última década, conta com menos fontes

que discorrem sobre sua trajetória de modo abrangente, porém os textos de Alves (2020) e Uberti (2015) contribuíram imensamente para a viabilidade da pesquisa realizada.

Por fim, no terceiro capítulo, buscando uma maior compreensão acerca do tema e a análise aprofundada das letras de música escolhidas, foram utilizadas, principalmente as obras “O que é cultura” (2006) de José Luiz dos Santos, o “Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense” (2019) de Aldyr Garcia Schlee, “Linguística e comunicação” (2003), de Roman Jakobson, além das referências já citadas anteriormente.

CAPÍTULO 1 - VARIAÇÃO LINGUÍSTICA

1.1 O QUE É A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA?

Para compreender a variação linguística, cabe primeiro salientar o que é a língua. Para Saussure (2006, p. 17), a língua “é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”. Sendo assim, ela é entendida como uma ferramenta comum para um mesmo grupo, que, ao fazer uso dela, pode desenvolver as habilidades relacionadas à comunicação e construir suas relações sociais e culturais. Já para Ana Maria Machado (2002, p. 15),

A língua é tudo - léxico, sintaxe, morfologia. E mais tudo o que amplia essas esferas em categorias que cito, misturadas de um ponto de vista classificatório, e que se somam, multiplicam, superpõem. A memória histórica preservada na etimologia, os usos variados, a tradição oral, a fixação literária de todo um universo cultural e afetivo.

Para além de ferramenta, então, a língua pode ser considerada um meio de aglutinar e construir culturas – de forma individual ou coletiva, sendo uma base fundamental na formação de uma sociedade e identidade cultural de um povo. Para tanto, cada língua tem suas próprias regras e funciona como um código comum para realizar a comunicação entre grupos, tornando-se um meio de difundir ideias, sentimentos, perspectivas, culturas e conhecimentos com características particulares, influenciadas pela geografia, classe social e tempo histórico. Assim sendo, uma língua acaba tendo variações internas que nascem a partir dessas particularidades supracitadas, e desse processo surgem as variações linguísticas.

De acordo com Câmara (1985, p. 7), a língua é “uma estrutura ideal que apresenta em si os traços básicos comuns a todas as suas variedades. É a invariante abstrata e virtual sobreposta a um mosaico de variantes concretas e atuais”. Nesse sentido, a língua é entendida como um código com regras pré-estabelecidas que sofrem alterações com o tempo, e serve como veículo comum para uma comunidade de falantes. Todavia, essa comunidade, ao praticar o exercício da fala, poderá desviar da concretude das regras e criar variantes. Tal fenômeno é responsável por fazer com que um mesmo espaço geográfico conviva com diferentes formas da língua, principalmente na modalidade oral, com características influenciadas pelo tempo histórico, colonização, localização e contato com falantes que usam

outras variações do idioma, sendo esta uma prática comum e recorrente, intrinsecamente presente no exercício da linguagem.

Sobre esse fenômeno, Bagno (2015, p. 27) afirma que

Toda e qualquer língua humana viva é, intrinsecamente e inevitavelmente, heterogênea, ou seja, apresenta variação em todos os seus níveis estruturais (fonologia, morfologia, sintaxe, léxico etc.) e em todos os seus níveis de uso social (variação regional, social, etária, estilística etc.).

Dessa forma, entende-se que as variações linguísticas fazem parte da natureza e dos hábitos linguísticos dos seres humanos, e estão enraizadas ao ato comunicativo dos indivíduos que usam um mesmo idioma. Além disso, estas também são as responsáveis pela invalidade da concepção de uma língua homogênea e imutável, como ainda será discutido neste capítulo.

1.2 ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA VARIAÇÃO

País de dimensões continentais, o Brasil já teve seu idioma rotulado por intelectuais, escritores e linguistas como uma língua homogênea e uniforme em mais de uma ocasião (BAGNO, 2015). Porém, como é salientado por Couto (1986, p. 10), o português brasileiro “apresenta diversas diferenciações [...], as quais resultam do contato da língua com o ambiente”, de forma que a homogeneidade do idioma se torna irreal e impraticável, e, por mais que este seja compreendido como um só, acaba por possuir características particulares que surgem a partir da vivência dos falantes, gerando novas formas de uso, assim como diferentes vocábulos e tradições orais.

Essas mudanças no idioma nascem a partir da necessidade, pois, como afirma Bagno (2007, p. 166),

os falantes mudam a língua o tempo todo. Porque é isso mesmo que acontece: somos nós, os falantes, que, imperceptivelmente, inconscientemente, vamos alterando as regras de funcionamento da língua, tornando ela mais adequada e mais satisfatória para nossas exigências de processamento mental de comunicação e interação.

Essas variações despreziosas e naturais, como menciona o autor, ocorrem, principalmente, no ato da fala, e surgem conforme as necessidades do falante, podendo ser categorizadas no campo da Sociolinguística como variação diacrônica, diatópica, diastrática, diafásica e diamésica.

A variação diacrônica é observada através do tempo, como sua origem etimológica dá a entender – *diá-*, do grego, que significa “através de”, e *khronos*, que significa “tempo” (BAGNO, 2007, p. 47). Essa categoria de variante pode ser observada ao comparar falares ou escritos de diferentes momentos históricos (ILARI; BASSO, 2006). A carta de Pero Vaz de Caminha, o primeiro documento oficial do Brasil, por exemplo, ao ser comparada com uma recente publicação no Diário Oficial da União, mostra o contraste presente nos textos de caráter oficial e suas particularidades. O primeiro, carregado de influência portuguesa e datado de 1500, descreve e anuncia a chegada ao Brasil, e na escrita original é possível ler “*a noute segujmte ventou tanto sueste com chuuaçeiros que fez caçar as naaos e especialmente a capita ná*”, o que, na Língua Portuguesa atual pode ser entendido como “Na noite seguinte, ventou tanto sueste com chuvaceiros que fez caçar as naus, e especialmente a capitânia”, conforme a versão do Departamento Nacional do Livro do Ministério da Cultura.

Além da forma escrita, a variação diacrônica também pode ser percebida na forma oral, especialmente ao se compararem os hábitos e vícios linguísticos de gerações diferentes. Palavras e expressões popularizadas em uma certa época, podem cair em desuso no mesmo período histórico que outras serão criadas com sentido similar, a partir do contexto e vivido pelos falantes. É o caso da expressão informal ‘*dar uma de Jânio Quadros*’, que não se destoava no léxico dos brasileiros há cerca de sessenta anos. Hoje, entretanto, ruídos podem surgir do uso dessa expressão pelo contexto histórico não ser o mesmo – seria mais fácil ser compreendido usando a expressão ‘*dar uma de bobo*’. (ILARI; BASSO, 2006)

Já a variação diatópica compreende as diferenças no vocabulário de falantes que compartilham o mesmo espaço geográfico. Segundo Bagno (2007, p. 46) “o adjetivo ‘diatópico’ provém do grego *dia-* [...], e de *tópos*, ‘lugar’.”. E, de maneira geral, essa variação pode ser classificada como “aquela que se verifica na comparação entre os modos de falar de lugares diferentes, como as grandes regiões, os estados, as zonas rural e urbana, as áreas socialmente demarcadas nas grandes cidades etc.” (BAGNO, 2007, p. 46)

Ademais, pode-se entender como variações diatópicas os regionalismos, por exemplo, que são muito presentes nos falares brasileiros, e serão aprofundados nos próximos capítulos. É importante ressaltar que essas variações, ainda que possam elucidar a origem de um indivíduo, não chegam a interferir na totalidade do processo comunicativo, como no caso da diatópica. Um habitante da região norte ainda consegue entender o que outro do sudeste está manifestando, daí a afirmação de que o português é uma língua uniforme, e nesse caso

realmente há certa uniformidade, pois a maior diferença está no léxico e não na sintaxe ou gramática. (ILARI; BASSO, 2006)

Além das variações diacrônica e diatópica, ainda há a diastrática¹ – *diá-*, do grego, e *stratum*, do latim, que significa “camada, estrato” (BAGNO, 2007, p. 47). Esta, por sua vez, refere-se às manifestações linguísticas de estratos sociais distintos e o que faz essa variação ser percebida são os ideais linguísticos de um idioma. O ideal linguístico brasileiro, por exemplo, é a norma padrão, sendo mais largamente acessada e usada pela elite, classe social que não compõe a maioria da população. Entretanto, no extremo oposto, pode-se encontrar o português sub-padrão, a língua considerada informal e vista como inferior, comparada à norma padrão, especialmente pelo não uso de todas as conjugações e a sua aparente simplicidade. Porém, como elucidado por Ilari e Basso (2006, p. 176)

Comparado com a representação da gramática normativa, que traz seis formas e seis pronomes diferentes, esse paradigma verbal tem tudo para parecer pobre. Mas o inglês e o francês falado também usam só duas ou três formas, e ninguém se lembraria de dizer que isso é um problema para aquelas línguas.

Entre as variações linguísticas, cabe também destacar a variação diafásica, que, conforme Bagno (2007, p. 47) é “o uso diferenciado que cada indivíduo faz da língua de acordo com o grau de monitoramento que ele confere ao seu comportamento verbal. O adjetivo provém de *diá-* e do grego *phásis*, ‘expressão, modo de falar’.”. O que pode ser compreendido como as diferentes formas que um falante do idioma escolhe se expressar mediante o contexto sócio-cultural apresentado no momento da comunicação. Um estudante, por exemplo, desenvolve essa variação quando pratica um modo de expressão com seus professores e outro com seus colegas, prestando atenção para soar conforme as expectativas do seu interlocutor.

Por fim, há a variação diamésica, que observa as mudanças presentes no ato da fala e da escrita. Segundo Bagno (2007, p. 46), “[...] provém de *dia-* e do grego *mésos*, ‘meio’, no sentido de ‘meio de comunicação’.” O principal ponto sobre esse tipo de variação está no modo como as duas formas de comunicação – fala e escrita, ocorrem. Na escrita, por exemplo, existe o tempo para análise, correção, estruturação e emprego de um vocabulário burilado e revisado, e tudo ocorre sem a interferência da fonética. Já na fala, a palavra sofre modificações pela comodidade do falante e hábitos recorrentes. É o caso da palavra

¹ Essa variação, inclusive, será objeto de estudo nesta pesquisa junto à variação diatópica, pois ambas ajudam a explicar o que acontece nas músicas escolhidas para análise.

“*advogado*”, por exemplo, que não raro é pronunciada como “*adevogado*” pelo costume e comodidade em não remover o som habitual da letra *d*. (ILARI; BASSO, 2006)

Tendo em vista a existência dessas variações, é importante ressaltar que elas não existem separadamente, um indivíduo pode sofrer a influência delas simultaneamente. Ainda segundo Ilari e Basso (2006, p. 189),

[...] a variação diacrônica, diatópica, diastrática e diamésica convivem: elas não são características que possam ser aplicadas em separado a alguns textos e não a outros. Assim, qualquer produção verbal é simultaneamente marcada do ponto de vista diacrônico, diatópico, diastrático e diamésico.

Dessa forma, é possível concluir que a língua se comporta de maneira dinâmica para os falantes, estando sujeita a interferências advindas do momento histórico, influências regionais e culturais e contato com culturas distintas, além das transformações espontâneas que podem ocorrer no momento da fala, onde o locutor fará uso do idioma da forma que melhor atenda suas necessidades imediatas para efetuar o processo de sua comunicação. Portanto, a língua figura como um elemento fundamental no funcionamento da sociedade. Como afirma Couto (1986, p. 11) “Sabemos que uma língua só existe se há uma comunidade que a use e que um agrupamento de pessoas só constituirá uma comunidade se tiver uma linguagem comum que possibilite a orientação do comportamento em grupo.”. Compreende-se, então, que sociedade e língua estão diretamente relacionadas, e que dessa conexão se faz possível não apenas o desenvolvimento de um idioma, mas também de seus falantes como comunidade.

1.3 A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E A SOCIEDADE

Como mencionado anteriormente, a ideia de uma língua existindo de forma homogênea, unificada e sem variações não se prova real e praticável em um contexto de sociedade, pois, como afirmam Silva e Costa (2017, p. 1571), “A ideia de um Brasil monolíngue ou o mito de uma língua homogênea construída por uma parcela dominante da sociedade não retrata a realidade existente”, pois, durante o ato da comunicação fatores externos (sociais, culturais, regionais, entre outros), exercem uma influência fundamental no texto produzido pelo locutor, de forma que este buscará em seu próprio repertório do idioma a melhor forma de se fazer entender ao seu interlocutor.

Sobre isso, Couto (1986, p. 12-13) ainda complementa que

Assim como não há comunidade sem linguagem nem linguagem sem comunidade, cada segmento, aspecto ou subcomunidade de uma comunidade tem sua peculiaridade lingüística [sic], sua sub-linguagem. Não reconhecer isso é falsear a realidade, o que pode acarretar danos incalculáveis. Não se pode ignorar as diferenciações espaciais, temporais e sociais que toda língua de sociedades complexas apresenta.

E, além disso, como explicitado por Ilari e Basso (2006), as variações são inerentes à comunidade dos falantes, sendo natural que estes modifiquem o idioma ao se comunicar e criem variações, pois estas existem justamente para que objetivos da língua sejam alcançados, principalmente, no que se pretende no processo de comunicação.

Ademais, os que exercem a fala buscam pela praticidade e por causa desta característica surgem as contrações, substituições ou distorções das palavras originais. O que as autoras também pontuam no trecho supracitado é supor que a norma-padrão é comum e proporciona uma homogeneidade cria uma visão limitada do todo. Pois a linguagem informal acaba ocupando o principal espaço na comunicação dos falantes brasileiros, sendo comum observar as regras e construções mais ‘complexas’ no linguajar daqueles que pertencem às elites e em espaços de privilégio. Diferentemente do que se observa nos falares de outros indivíduos em posição de menos destaque ou desvantagem socioeconômica.

Dessa forma, o movimento de negar as variações e insistir na solidez e unidade de uma língua parece ir contra ao que se entende pelo desenvolvimento da mesma, pois, como afirma Bagno (2009, p. 42),

Não existe língua sem falantes. Por isso, não é "a língua" que muda a língua, afinal, não existe sozinha, solta no espaço, como uma entidade mítica... São os falantes, em sociedade, que mudam a língua. E essa mudança não é para melhor, nem para pior: é mudança, simplesmente.

E como o autor pontua, o juízo de valor não é o que se pretende ao avaliar uma variação: ela surge do caráter funcional da língua, já que o falante busca apenas uma maneira mais eficaz para que sua mensagem seja transmitida.

Porém, vale ressaltar que a criação de uma variação não é um processo totalmente consciente, visto que em situações cotidianas o falante usará a língua de acordo com o repertório que tem disponível, não se atentando ao seu texto como poderia fazer na modalidade escrita, por exemplo. Entretanto, o que pode acontecer conscientemente é a auto-observação do falante em momentos em que entende que sua fala deve ser mais formal, daí a variação diafásica, mencionada na seção anterior.

Além da tendência intrínseca às mudanças, entende-se também que no processo de comunicação se busca a compreensão da mensagem do locutor pelo interlocutor, e caberá ao primeiro a decisão de como transmiti-la da melhor forma, com as ferramentas e estruturas da língua a que teve acesso, para que o segundo compreenda-o. Isso não implica, porém, que quem tem menos acesso à educação ou a espaços culturais demonstre uma fala defeituosa ou menos digna da exercida pela elite, pois,

Como a educação de qualidade ainda é privilégio de muito pouca gente em nosso país, uma quantidade gigantesca de brasileiros permanece à margem do domínio das formas prestigiadas de uso da língua. Assim, tal como existem milhões de brasileiros sem-terra, sem-escola, sem-teto, sem-trabalho, sem-saúde, também existem milhões de brasileiros que poderíamos chamar de "sem-língua". Afinal, se formos acreditar no mito da língua única (identificada com a norma-padrão tradicional), existem milhões de pessoas neste país que não têm acesso a essa "língua", que é a empregada pelas instituições oficiais, pelos órgãos do poder – são os *sem-língua*. É claro eles têm uma língua, também falam o português brasileiro, só que falam variedades linguísticas estigmatizadas, que não são reconhecidas como válidas, que são desprestigiadas, ridicularizadas, alvo de chacota e de escárnio por parte dos falantes urbanos mais letrados – por isso podemos chamá-los de *sem-língua*. (BAGNO, 2015, p. 29-30).

Portanto, invalidar uma forma de uso de uma língua por ela não pertencer ao que está sendo usado por quem mantém o *status quo*, faz com que os falantes dessas variedades se encontrem em situação de exclusão, afetados diretamente pelo preconceito presente nos espaços públicos, oficiais e de educação. Assim, a ideia de uma língua única e o uso ortodoxo da Língua Portuguesa gramaticalmente correta está ligado ao modo de pensar daqueles que diferem da origem dos usuários de variantes.

1.3.1 Sobre o preconceito linguístico

Como ressaltado anteriormente, há a necessidade de reconhecer que na Língua Portuguesa existem diferenças e não se trata de uma língua homogênea, visto que, se entendida dessa forma, diversos dialetos existentes no país acabariam sendo invalidados por não se enquadrarem naquilo que se entende por português correto. Como afirma Bagno (2015, p. 26),

Esse mito [da unidade linguística] é muito prejudicial à educação por que, ao não reconhecer a verdadeira diversidade do português falado no Brasil, a escola tenta impor sua norma linguística como se ela fosse, de fato, a língua comum a todos os mais de 200 milhões de brasileiros, independentemente de sua idade, de sua origem geográfica, de sua situação socioeconômica, de seu grau de escolarização etc.

Dessa forma, o entendimento de uma heterogeneidade no português brasileiro esclarece a concepção errônea de que a língua só pode se apresentar de uma forma durante a fala, e todos aqueles que não a usam para se comunicar estão equivocados ou são inferiores daqueles que o fazem.

Em seu livro “*Preconceito Linguístico: o que é, como se faz*”, o autor Marcos Bagno elenca alguns mitos presentes no imaginário coletivo do que é apropriado ou não na Língua Portuguesa e ajuda a entender suas origens e o modo como estas se apresentam no cotidiano, como é o caso do mito da unidade linguística. Porém, além deste primeiro, destacam-se mais dois mitos extremamente relevantes para o proposto nesta pesquisa, são eles: “Português é muito difícil” e “As pessoas sem instrução falam tudo errado”.

O mito “*Português é muito difícil*” faz alusão ao que é concebido pela maioria dos próprios falantes da língua. Não raro, em discussões sobre o uso deste ou daquele *porquê*, será possível ouvir essa frase, advinda do imaginário coletivo acerca do idioma. Mas é importante ressaltar que esta concepção entorno do português ser uma língua complicada e difícil tem origens, principalmente, no modo como ela é ensinada em sala de aula, pois, muito do que se experiencia na disciplina de Língua Portuguesa na escola é baseado na gramática tradicional, e não necessariamente reflete as necessidades e as realidades dos alunos que a estudam. Isso acaba por gerar uma visão de complexidade e de que a norma-padrão é um objeto inalcançável.

Além disso, essa concepção se vincula diretamente ao outro mito citado, “*As pessoas sem instrução falam tudo errado*”, pois, se o correto é o que é ensinado na escola e o modo como os autores mais prestigiados escrevem, logo, quem não fala dessa forma fala errado. Porém, essa linha de raciocínio se mostra frágil e não considera os contextos vividos pelos falantes do idioma e como esse ensino está sendo construído em sala de aula, além de estar contribuindo para a permanência do preconceito linguístico sobre aqueles que têm sua fala diferente da norma-padrão. Ainda sobre essa questão, Bagno (2015, p. 40) pontua que

Qualquer manifestação linguística que escape desse triângulo escola-gramática-dicionário é considerada, pela ótica do preconceito linguístico, “errada, feia, estropiada, rudimentar, deficiente”, e não é raro a gente ouvir que “isso não é português”.

Portanto, a ideia de que a Língua Portuguesa é difícil e aquém das capacidades dos nativos brasileiros, ou que estes não sabem o idioma se caracteriza como preconceito, e como afirma Couto (1986, p. 37) “querer impor a linguagem de uma região a todo um país, a toda a

nação ou a todo um domínio lingüístico [sic] [...] representa uma violência, um desrespeito aos direitos dos habitantes das demais regiões desse domínio lingüístico [sic].”

Ainda sobre a ideia de que se fala errado ao não usar a gramática, Bagno (2015, p. 35) afirma que “todo falante nativo de uma língua *sabe* essa língua. Saber uma língua, no sentido científico do verbo *saber*, significa conhecer intuitivamente e empregar com naturalidade as regras básicas de funcionamento dela”. Dessa forma, ao afirmar que alguém “fala errado”, é preciso ter a cautela de analisar o que é dito de forma contextualizada, pois, além de analisar o contexto do falante, suas intenções e sua realidade socioeconômica, é preciso conferir se o falante conseguiu transmitir sua ideia e pode ser entendido, não poderia se dizer que está “errado”. Nesse caso, apenas estaria diferente do que a gramática tradicional espera.

Como visto anteriormente, o “falar errado” acaba sendo por vezes muito subjetivo, e dele nasceu a crença que dá origem ao terceiro mito já abordado previamente, “As pessoas sem instrução falam tudo errado” (Bagno, 2015). Por “pessoas sem instrução” entende-se aqueles que vivem às margens da sociedade, em situação periférica, que tiveram pouco ou nenhum acesso ao estudo e/ou estão isolados em espaços geográficos. Essas características não são eliminatórias, podendo um indivíduo se encaixar em mais de uma das alternativas supracitadas. Para caracterizar estes grupos marginalizados, usa-se o entendimento de Bagno (2015, p. 28) “os falantes das variedades estigmatizadas do português brasileiro (moradores da zona rural ou das periferias das grandes cidades, miseráveis, pobres, analfabetos ou semianalfabetos)”.

De qualquer forma, apreende-se por meio dessa reflexão é que pelas lentes do preconceito lingüístico existe uma relação direta entre a falta de instrução e a execução malfeita ou precária do processo de fala, isso, em partes, já é abordado no mito anterior. Entretanto, conforme Ilari e Basso (2006), os “falantes modelo” da língua – geralmente associados com os indivíduos pertencentes às classes sociais mais altas e privilegiadas (magistrados, autores de renome, figuras de poder político, intelectuais), que teoricamente exercem a comunicação da maneira mais próxima do que está presente na gramática, também estão sujeitos a erros, vícios de linguagem e construções equivocadas. Porém, estes não sofrem a mesma recriminação que os menos privilegiados, pois, “[...] o problema não está *naquilo* que se fala, mas em *quem* fala o *quê*. Fica evidente que o preconceito lingüístico é decorrência de um preconceito social.” (BAGNO, 2015, p. 67).

Portanto, compreende-se que o preconceito praticado contra aqueles que exercem sua comunicação recorrendo a variações abordadas previamente (diamésica, diastrática, diatópica, e diacrônica) mostra-se intimamente vinculado ao preconceito social, visto que limita e rotula falantes da língua comum do país a ‘mais’ ou ‘menos dignos’ de acordo com sua origem social, posição geográfica, condições socioeconômicas e grau de escolaridade.

CAPÍTULO 2 - CONTEXTOS HISTÓRICO-SOCIAIS DOS COMPOSITORES

2.1 QUEM FOI ADONIRAN BARBOSA

O crescimento exponencial da cidade de São Paulo durante o século XX chamou a atenção de toda a nação brasileira. A cidade, então, era vista como a capital do emprego, e o lugar onde havia oportunidades de ter uma vida digna, trabalho e um futuro promissor. Conforme o Censo Demográfico do município feito em 1950, a população teve um salto de 2 milhões de habitantes para mais de 3,5 milhões nos anos 40 (SÃO PAULO, 1950), o que afetou diretamente a infraestrutura da cidade, que não estava preparada para receber uma quantidade tão grande de pessoas de forma tão repentina, refletindo, principalmente em uma situação caótica no transporte público (LUTA..., 1952), que envolvia principalmente os sistemas rodoviário e ferroviário. (FERREIRA, 2019)

As condições de trânsito, no entanto, não têm seus relatos limitados aos noticiários e reportagens da época. No campo artístico, Adoniran Barbosa compôs aquele que seria um dos seus sambas mais famosos, “Trem das Onze”, sobre o itinerário de uma das linhas de ônibus da metrópole:

Não posso ficar nem mais um minuto com você
Sinto muito amor, mas não pode ser
Moro em Jaçanã, se eu perder esse trem
Que sai agora às 11 horas, só amanhã de manhã (BARBOSA, 1964)

Segundo Candido (1975), “[...] ele é a voz da Cidade.”², e assim o fora por toda sua carreira como cantor e compositor, sendo hoje conhecido como um importante cronista paulistano, pois suas composições geralmente tinham a cidade como pano de fundo, e seus personagens refletiam a imagem daqueles que estavam às margens e periferias da grande metrópole.

Além disso, não raro é possível encontrar nas composições de Adoniran Barbosa menções a problemas ou situações enfrentadas pela classe trabalhadora de São Paulo ou daqueles que viviam em situação de vulnerabilidade social – pessoas em situação de rua, despejados ou desempregados. Segundo o museu multimídia Memorial da Democracia seus personagens “seriam os ‘maloqueiros’, os que sobraram nas bordas da grande cidade

² Breve trecho da crítica feita por Antonio Candido – crítico literário, sociólogo e professor da Universidade de São Paulo (USP) no ano de 1975, que pode ser encontrada na contracapa do disco "Adoniran Barbosa" (Odeon, 1975) disponível na íntegra no Anexo A.

industrial: malandros, trabalhadores pobres, marginais e habitantes da periferia.”. Por conseguinte, Adoniran se tornou um cronista da vida simples (GOMES, 2016), e suas composições foram celebradas em diversos carnavais e rodas de samba, bem como através das interpretações de suas composições por outros artistas como Elis Regina, Demônios da Garoa, Clara Nunes, entre outros nomes da música popular brasileira.

2.1.1 Origem, região e influências

Na ebulição da cidade de São Paulo na metade do século XX, João Rubinato³ já estava estabelecido com o nome Adoniran Barbosa. Descendente de italianos e residente da região de Santo André, começou aos 8 anos a trabalhar com seu pai, ajudando-o a fazer o carregamento de vagões na São Paulo Railway, a primeira ferrovia do estado de São Paulo. Posteriormente, ainda trabalhou como entregador de marmitas e varredor em uma fábrica de tecidos (ADONIRAN..., 2022). Aos 14 anos, sua família se muda para Santo André, e Rubinato passa a trabalhar em diversas funções, entre elas tecelão, pintor, encanador, garçom, metalúrgico e vendedor. Somente a partir de 1930 é que o compositor começa a se encaminhar para área das artes ao se inscrever em um programa de talentos de rádio na capital paulista. (CAMPOS JÚNIOR, 2009)

Entretanto, antes de emplacar sucesso, Adoniran foi rejeitado várias vezes, pois, de acordo com os jurados, ele era muito desafinado – um deles, inclusive, disse ao candidato que sua voz não era de todo ruim, e serviria apenas para acompanhar de fundo, o que fez Adoniran ficar enfurecido e insistisse ainda mais no programa, para provar que os jurados estavam errados (TODA..., 2010). Apenas após conseguir conversar com um dos produtores da rádio é que foi capaz de dar início a sua carreira como radialista, onde desempenhava a função de humorista com personagens baseados em figuras reais que observava ao percorrer a cidade de São Paulo (CAMPOS JÚNIOR, 2009). Além das experiências na rádio, Adoniran ainda foi ator em novelas e filmes. Entre as obras, destacam-se *Mulheres de Areia* (1973 a 1974), novela exibida no canal TV Tupi e *O Candinho* (1954), filme de Abílio Pereira de Almeida, em que aparece ao lado de Amácio Mazzaropi e Marisa Prado.

Porém, o começo de sua carreira como cantor só começou de fato alguns anos após iniciar sua carreira como humorista. Em 1936, com a composição “Dona Boa”, Adoniran

³ Adoniran Barbosa, na verdade, é um pseudônimo que teve origem a partir do nome de seu melhor amigo, que se chamava Adoniran, e Barbosa em homenagem ao cantor Luís Barbosa, cantor de bossa que Rubinato admirava

ganhou o concurso carnavalesco de São Paulo, conquistando o primeiro lugar, e desse momento em diante, sua trajetória artística se estabelece no ambiente musical (ADONIRAN..., 2018). Em 1941 é convidado para trabalhar na Rádio Record e lá permanece por mais 30 anos, atuando como discotecário, locutor e ator cômico (FRAZÃO, 2019). A vertente cômica, inclusive, que era explorada em seus personagens da rádio, também teve um papel de destaque na vida de Adoniran, assim como suas participações nas rádios visavam à descontração, suas músicas têm, majoritariamente, essa característica, tornando-as em muitos casos tragicômicas, já que temas sociais também estão frequentemente presentes.

2.1.2 Obras e composições

Boêmio da tarde, como era chamado (ADONIRAN..., 2018), Adoniran era um frequentador da cidade, e era sempre visto nos bairros mais populares e sempre rodeado de amigos, fazendo troça daqueles com quem conversava e cantando com sua voz rouca e característica – rouquidão esta que ao passar dos anos foi cada vez mais agravada pelo consumo excessivo de bebidas alcoólicas e cigarro. Seus passos estão registrados em muitas de suas composições, como: “Samba no Bixiga”, que faz referência direta ao bairro tradicional da cidade, “O Samba do Arnesto”, onde os personagens da narrativa estão situados no bairro do Brás, “Saudosa Maloca”, cuja história se passa no bairro da República, “Trem das Onze”, que referencia o bairro do Jaçanã, entre outros. (ADONIRAN..., 2018)

Embora suas canções sempre tivessem um tom alegre com arranjos de samba, as letras nem sempre seguiam consonantes com as melodias. Aqueles que eram retratados por suas composições não tinham privilégios, poder ou dinheiro, e Adoniran buscava as situações a que poderia fazer alusão em suas obras na vida real, o que trazia certa melancolia, já que muitas vezes suas histórias só eram possíveis porque, infelizmente, a São Paulo em que vivia estava repleta de desigualdade. O compositor não estava alheio a isso, e buscava expressar o seu olhar e a voz daqueles que observava em suas músicas e nos seus papéis interpretados na rádio. (CAMPOS JÚNIOR, 2009)

Figura 1 - Adoniran: Palhaço Triste



Fonte: Elifas Andreato, 1980.

O “Palhaço Triste”, de Elifas Andreato, foi a primeira ideia de uma capa para o álbum “Adoniran Barbosa e Convidados”, de 1975, lançado pela gravadora EMI Music Brasil. Essa imagem, no entanto, foi substituída pelo próprio designer antes de enviar o trabalho para aprovação: ele tinha receio que Adoniran não a entendesse. A imagem que estampou a capa deste álbum acabou sendo um desenho com um simples retrato do cantor. Não tardou, porém, para que Adoniran visse o primeiro desenho – estava na casa de um amigo em comum, e o cantor pediu para que fizessem uma ligação para Elifas, o que o designer ouviu foi “eu sou esse palhaço triste, e não aquele alemão que você colocou no disco!”. No documentário “Adoniran: Meu nome é João Rubinato”, Elifas, encabulado pelo ocorrido, reflete: “Subestimar um artista desse tamanho achando que ele não entenderia! [...] eu não tinha esse direito”. (ADONIRAN..., 2018)

2.2 QUEM É BAITACA

O nome Baitaca, apesar de soar exótico, não é apenas um nome artístico. Podendo ser encontrada por todo o país, Baitaca, na verdade, é um dos nomes da ave *Pionus*, da família das *Psittaciformes*, que pode ser conhecida como “maitá, maitaca, humaitá, soia, suia ou seu nome mais comum, maritaca” (ALVES, 2020). A ave é semelhante ao papagaio e ao periquito, porém, não tem habilidade de imitar os sons dos seres humanos, produzindo somente um som forte quando está voando. Antônio César Pereira Jacques, cantor e compositor de músicas tradicionalistas da região sul, adquiriu o apelido como herança imaterial de seu avô, que era chamado da mesma maneira.

Figura 2 - A Maritaca-verde



Fonte: Mayk Alves, 2020.

O interesse pela música nativista despertou cedo na vida de Antônio. Aos 10 anos, já cantava músicas do cantor e compositor Francisco Vargas e do trovador e compositor Gildo de Freitas. Aos 14 anos de idade, na categoria mirim, ganhou um prêmio de melhor trovador no CTG Sinos de São Miguel. Apesar do notável talento na infância, a música não foi a sua atividade principal em sua vida adulta: trabalhava como peão de estância. (UBERTI, 2015)

Segundo Nunes (2021), a profissão de origem gaúcha, é fruto das missões na região sul

No Rio Grande do Sul a estância foi criada pelo padre jesuíta Cristóbal de Mendoza Orellana, quando em 1634, preocupado com a fome que assolava as missões, trouxe da Argentina, mil cabeças de gado bovino. Este gado foi distribuído em “estâncias”, sendo que algumas ficavam distantes das Missões. O estancieiro era o dono da estância e o peão de estância era quem tocava a estância, cuidava dos animais, dos campos, das cercas e da estância como um todo.

Somente aos 31 anos, Baitaca gravou sua primeira fita-cassete com músicas autorais. Em 1997, lançou “Destrinchando o Bagualismo” com 13 faixas, sendo que a última chamada de “História do Tico Louco”, foi seu primeiro sucesso. (UBERTI, 2015)

2.2.1 Origem, região e influências

Como supracitado anteriormente, Baitaca tem como influência compositores e trovadores gaúchos. O compositor nasceu e reside no interior de São Luiz Gonzaga, no

Rincão dos Pintos, não cogita morar na cidade e prefere a vida no campo, segundo o próprio em entrevista no ano de 2015

“A Semana Farroupilha de hoje, eu creio que ela tem como até melhor de ser comemorada. Porque de antes tempo, os artistas eram menos, hoje tem bastante”. Ele ainda acrescenta: “Eu creio que as tradições são as mesmas. Aquele gaúcho véio que tem o Rio Grande véio dentro das veias, as Missões dentro do coração, as tradições continuam.” (UBERTI, 2015)

A vida no campo, as tradições gaúchas e o conservadorismo da cultura do sul do Brasil são temas recorrentes em suas inúmeras composições, com citações a sua rotina, seus costumes e sua cidade natal. Porém, uma das características mais latentes da obra do compositor, é o uso do humor em suas letras. O cantor cita em entrevista no ano de 2015, o sucesso de “História do Tico Louco”, música que colocou sua carreira em ascensão

Escrever a história do Tico Louco eu já tinha escrito. Tive a liberdade, de Deus, de sair aquela letra brincalhona. Tive a felicidade aí de graças a Deus cantar e o povo apostar, porque tava meio carente de música humorística, então eu acho que o povo queria ouvir alguma composição pra dar risada (UBERTI, 2015)

Após o lançamento dessa canção, o nome de Baitaca passou a figurar nas paradas musicais das rádios rio-grandenses e, por seus modos que buscam representar a figura do gaúcho tradicionalista e campeiro, sua imagem passou a chamar atenção. Além do conteúdo das músicas terem o teor humorístico, o que alçou as músicas do compositor a serem *hits* foram os memes do canal “Santo Fole”, no YouTube – um canal dedicado para músicos e instrumentistas do Brasil.

2.2.2 Obras e composições

Apesar de suas músicas mais conhecidas serem mais específicas, Baitaca já conta com 25 anos de carreira, e soma mais de 12 álbuns de estúdio e ao vivo, duas coletâneas e dois DVD's.

Tabela 1 - Discografia

Ano	Nome
1997	Destrinchando o Bagualismo
2001	História do Tico Louco
2001	Rodeio Campeiro - USA Discos
2002	Meu Rio Grande é Deste Jeito (Volume 2) - Gravadora Vozes

2003	Vida de Campeiro - USA Discos
2006	Bailanta da Boneca - USA Discos
2007	Baitaca - Ao Vivo - USA Discos
2008	Baitaca Canta Francisco Vargas - USA Discos
2009	Marca de Campo - ACIT
2010	Estampa de Galpão - Gravadora Vozes
2012	Da Doma Pro Rodeio - Gravadora Vozes
2013	Campeiro Não Tem Enfeite - ACIT

Fonte: Emerson Uberti, 2015.⁴

Tabela 2 - Coletâneas

Ano	Nome
2005	Para Sempre Sucessos
2014	O Melhor do Baitaca (Volume 1) - Gravadora Vozes

Fonte: Emerson Uberti, 2015.

Tabela 3 - DVD's

Ano	Nome
2010	Reformando a Mulher Vêia - USA Discos
2012	Do Fundo da Grota - USA Discos

Fonte: Emerson Uberti, 2015.

O compositor atualmente ainda compõe e suas apresentações percorrem todo o Brasil. Em suas entrevistas, o cantor sempre deixa claro que a música teve e tem um papel fundamental na sua identidade, pois busca representar sua cultura de maneira descontraída e com um olhar próximo das vivências presentes na sua região, difundindo-a e tornando suas experiências comuns aos olhos de habitantes de outras regiões.

⁴ Esta tabela e as subsequentes estão disponíveis em:
<http://galpaopatriaepoesia.blogspot.com/2015/05/baitaca.html>

“[...] Então dizem que o gaúcho fala tudo de atravessado. Capaz! O palavreado do gaúcho, as letra pode tá errada no português, mas as frase tem que tá correta pra qualquer um entendê”

Baitaca⁵

“Eles pensam que eu não sei falar ‘nós vamos’... são uns coitados! Eu também falo ‘nós vamos’, se eu quiser. Mas eu falo ‘nóis vai’, ‘nóis fumo’, como fala o povo.”

Adoniran Barbosa

CAPÍTULO 3 - ANÁLISES DAS OBRAS

3.1 A LÍNGUA USADA NA CULTURA POPULAR

O que se entende por cultura popular é o que Santos (2006, p. 56) define como “[...] um universo de saber em si mesmo constituído, uma realidade que não depende de formas externas, ainda que se opondo a elas.”. De forma que esta se configura como uma manifestação identitária daqueles que não pertencem às classes dominantes, e, por essa razão, desenvolve-se de forma destoante do que está dito como ideal, “culto” ou “de bom-gosto”, em seu respectivo contexto – ainda que de forma não intencional. Como resultado, a cultura popular assume caráter de oposição ao que está estabelecido como ideal em seu momento histórico e espaço geográfico.

Além disso, por ter a especificidade de ser um tipo de cultura independente das manifestações da elite, esta pode gerar uma dicotomia se relacionada com o que é considerado erudito na sociedade vigente. Segundo Santos (2006, p. 54), isso acontece porque

[...] a partir de uma ideia de refinamento pessoal, a cultura se transformou na descrição das formas de conhecimento dominantes nos Estados nacionais que se formavam na Europa a partir do fim da Idade Média. Esse aspecto das preocupações com a cultura nasce assim voltado para o conhecimento erudito ao qual só tinham acesso setores das classes dominantes desses países. Esse conhecimento erudito se contrapunha ao conhecimento possuído pela maior parte da população, um conhecimento que se supunha inferior, atrasado, superado, e que aos poucos passou também a ser entendido como uma forma de cultura, a cultura popular.

Dessa maneira, entende-se a cultura popular como manifestações plurais feitas por aqueles que não estão em posições de privilégio, poder ou influência política – o que não constitui, entretanto, um impedimento para o desenvolvimento cultural dos mesmos, e não os

⁵ Transcrição direta de entrevista realizada com o cantor e compositor no ano de 2020, produzido pela produtora Eagle Mídia Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ybZrnSC2OPY>

limita no sentido das expressões artísticas, já que estes não deixam de buscar a solidificação de suas relações sociais através das formas de expressão a que têm acesso.

Além das manifestações artísticas, os membros de culturas caracterizadas como “populares” podem ser atingidos diretamente pelo preconceito linguístico, principalmente por suas expressões orais carregarem marcas que podem destacar suas origens geográficas ou a qual grupo cultural pertencem, e por estas não costumam seguir a norma-padrão da Língua Portuguesa ao se comunicarem. Sobre essas características distintas presentes na comunicação de grupos culturais, Câmara (1985, p. 11) afirma que

Uma diferenciação dialetal explica-se, sempre, em parte, pela história cultural e política e pelos movimentos de população, e, de outra parte, pelas próprias forças centrífugas da linguagem humana, que tendem a cristalizar as variações e criar dialeção em qualquer território relativamente amplo e na medida direta do maior ou menor isolamento das áreas regionais em referência ao centro lingüístico [sic] irradiador.

Dessa forma, compreende-se o porquê dos membros pertencentes às culturas das margens possuírem sua fala moldada a partir da forma não padrão, já que se constata que só o fazem porque são influenciados pelas tendências de cristalização de variações, de maneira que aquilo que constroem a partir de suas vivências é resultado de um mosaico entre o que já estava presente em seu território somado à novas aquisições de linguagem. Porém, essa segunda condição pode por vezes acontecer de maneira menos evidente, pois o falante, mesmo que seja exposto a novas possibilidades do idioma, só incorpora aquilo que sente necessidade, e ao fazê-lo, dá continuidade ao efeito centrífuga, citado anteriormente. Em suma, por estas trocas constantes surgem as novas facetas das variações linguísticas no âmbito social daqueles que foram expostos, mas por grupos marginalizados se desenvolverem de forma isolada, há a tendência de manutenção do que já existe na cultura e incrementos dialetais conforme as necessidades dos falantes.

3.2 O QUE AS CANÇÕES RETRATAM

De modo a compreender, especificamente, as manifestações linguísticas da cultura popular, este trabalho recorre ao gênero das letras musicais para estabelecer um ponto de análise. Pois, ao mesmo tempo que estas são patrimônios do repertório popular, também podem mostrar as marcas da oralidade em suas composições – representando um dos fenômenos mencionados no primeiro capítulo, a variação diamésica.

Além disso, o gênero letra de música se faz presente de forma constante na vivência dos grupos pertencentes à cultura popular, e consegue transitar com facilidade entre diferentes grupos, já que sua distribuição pode ser feita por rádios, meios eletrônicos, televisão, obras audiovisuais, entre outros. Sobre a validade desse tipo de texto enquanto gênero textual, Bakhtin pontua que (1992, p. 279)

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Do mesmo modo, ambas as obras escolhidas não pretendem figurar como eruditas, porque além de pertencerem e se direcionarem a grupos marginalizados, o modo como suas mensagens foram produzidas por seus compositores – doravante denominados destinadores⁶, foge das expectativas da norma-padrão em sua construção lexical e gramatical. Isso ocorre porque os autores das canções buscam a conexão e a identificação com seus destinatários⁷, e estes não usam a modalidade padrão do idioma brasileiro durante sua comunicação.

No caso da composição de Adoniran, seus destinatários são aqueles que vivem às margens da cidade de São Paulo – moradores da periferia, trabalhadores das classes média e baixa, desempregados, pessoas em situação de rua, etc. Já no caso de Baitaca, seus destinatários são, especialmente, aqueles que têm raízes na cultura gaúcha da região sul do Brasil, ou que a vivem de maneira similar a sua, assumindo os modos do que se entende por gaúcho ‘campeiro’⁸.

Em ambas as composições, é interessante notar que os destinatários da mensagem, ou seja, àqueles a quem os compositores buscam a identificação imediata, compõem justamente o tipo de público que tem presente em sua fala diversas variações linguísticas ocorrendo simultaneamente, e não raro são alvos de preconceito, chacota ou recriminação. Segundo Bagno (2015, p. 28), os que estão mais sujeitos a serem alvo do preconceito linguístico são “moradores da zona rural ou das periferias das grandes cidades, miseráveis, pobres, analfabetos ou semianalfabetos”, o que, curiosamente, compõe uma parcela significativa dos brasileiros. Segundo Salles (2021), 8% da população vive em favelas,

⁶ Segundo Jakobson (2003, p. 123) “O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO”.

⁷ O destinatário é aquele que “[...] percebe que o enunciado dado (mensagem) é uma combinação de partes constituintes (frases, palavras, fonemas etc.) selecionadas do repertório de todas as partes constituintes possíveis (código).” (JAKOBSON, 2003, p. 39)

⁸ Figura que realiza tarefas diversas na manutenção das propriedades rurais. (RIETH; RODRIGUES; MARTINS, 2015)

totalizando 17,1 milhões de pessoas. Já a população que vive em áreas rurais compõem 15,28% dos brasileiros (IBGE, 2015).

Sendo assim, a análise se faz relevante, pois as composições, reservadas suas limitações geográficas – já que ambas não são capazes de representar a totalidade da população marginalizada, ou ainda a grande variedade de dialetos e manifestações culturais no âmbito da música popular brasileira – podem ser de grande valia para que se possa compreender os contextos e os fenômenos linguísticos presentes nos hábitos linguísticos dos falantes pertencentes às realidades sociais retratadas nas obras.

3.2.1 A vida no campo de Baitaca

A cultura gaúcha é, em grande medida, entendida no imaginário coletivo daqueles que observam os seus integrantes ou dos que possuem contato com este grupo cultural como atrelada ao passado, com hábitos que podem ser vistos como arcaicos ou maneiras bucólicas, visto que a vida no campo ocupa grande parte da rotina diária de um indivíduo pertencente ao grupo, o que pode levá-lo a conservar muito do que observou durante seu período de formação com sua família, além desta ser, geralmente, sua maior referência de comportamentos e princípios (HOWES NETO, 2009). Ademais, suas referências podem advir daquilo que se depreende com vizinhos e amigos – porém, comunidades rurais isoladas podem ser mais atreladas ainda ao que se observou no contato familiar, pois, devido à distância de outrem, a tendência é que se mantenham em isolamento e sofram com poucas intervenções. (VANONI, 1995)

Além disso, como afirma Gomes (2010, p. 53), “Dentre as diferentes formas de ‘ser gaúcho’, predomina atualmente no imaginário coletivo a figura romântica associada à historiografia oficial, aos feitos heróicos [sic] de um gaúcho mítico, amante da lida campeira”. É interessante notar que a própria nomenclatura elogiosa para se referir a estes é ‘campeiro’, dando a entender sua ligação intrínseca com a vivência do campo. Ainda segundo Gomes (2010, p. 53), “a figura mítica do gaúcho surge e se mantém em torno da vida campeira – seja em realidade e/ou em seu estereótipo”, e, além das características comportamentais, vestimentas e hábitos enquanto grupo social, essa subcultura também é acompanhada de fortes marcas regionais em sua fala, de forma que assim se manifesta a variação diatópica, se este for comparado aos outros grupos culturais do país.

Para representar a vivência e aspectos do falar gaúcho de forma mais clara, pode-se usar como exemplo a canção intitulada “Do Fundo da Grotta”, de Baitaca⁹. Sobre o nome da canção, o compositor e intérprete, Baitaca, deixa claro em entrevista que a história é contada por alguém pertencente e originário de uma grotta (ENTREVISTA, 2020), o que, segundo Schlee (2019, p. 491) representa “Lugares distantes, não bem-identificados, perdidos nas distâncias dos campos e sempre imaginados e citados como existentes muito longe das cidades”. Nesta composição os ouvintes acompanham os relatos do que se imagina como um gaúcho campeiro. Cantada com pausas bruscas e seguindo o ritmo chamado de “vanerão”, a obra narra um dia e os hábitos de um indivíduo isolado nos pampas gaúchos.

Já nos primeiros versos, o compositor contextualiza o espaço geográfico do sujeito na narrativa em “*Fui criado na campanha / Em rancho de barro e capim*”. O verbete “campanha” aqui utilizado, segundo Bossle (2003, p. 112) significa “Região de campo apropriada para a criação de gado. Interior”. Dessa forma, sujeito deixa claro que suas experiências e repertório cultural dali o vem, e ainda, no segundo verso, descreve a sua moradia, pois, “rancho”, nesse caso, significa uma casa simples, geralmente feita com a técnica de pau a pique¹⁰, com um couro de animal – geralmente, de gado – servindo como porta, onde pessoas de baixa renda costumavam morar quando recém-chegadas às comunidades para a ocupação da região (BOSSLE, 2003).

Sendo assim, trata-se de um lugar simples, o que o personagem ainda enfatiza ser “de barro e capim”, referindo-se ao modelo de casas que tinham suas paredes estruturadas com barro, pedras e madeira, e cobertura de capim santa-fé – um tipo de gramínea que costumava ser largamente utilizada como telhado de residências mais pobres no princípio da ocupação do território dos pampas.

⁹ Letra disponível na íntegra no Anexo B.

¹⁰ Segundo Telli (2013), “Técnica construtiva que utiliza a terra crua como principal componente, juntamente com madeira, bambu ou cipó, para criar uma trama que sustentará a construção”

Figura 3: Rancho coberto de capim santa-fê



Fonte: Parque Gaúcho (s. d.)¹¹

Após o sujeito estar situado geograficamente, o compositor ainda complementa “*Por isso é que eu canto assim / Pra relembra meu passado*”, de forma a se justificar com seu destinador por: 1) na versão em áudio usar de um forte sotaque, com as tônicas de cada palavra entoadas com firmeza e 2) recorrer a tantas palavras próprias da cultura gaúcha durante o decorrer da canção. Ademais, outro fenômeno recorrente nos próximos versos desta música é observado no verbo “*lembra*” – “lembrar”. Trata-se da supressão do -r no final de verbos na forma imperativa (ILARI; BASSO, 2006). Além disso, ainda faz referência ao saudosismo e a nostalgia que sente, dando a entender que o que se segue ocorreu quando ainda era jovem.

Em seguida, os versos “*Eu me criei arremendado / Dormindo pelos galpão / Perto de um fogo de chão / Com os cabelo enfumaçado*” descrevem aquilo que seria a vida do sujeito na infância e juventude, e suas peculiaridades – as quais ele não se refere com constrangimento, mas com aparente orgulho. O primeiro adjetivo “arremendado”, contém uma característica bastante presente nas comunidades rurais que é a adição do prefixo *a-*, pois a palavra aqui, a princípio, deveria ser “remendado”, significando que o personagem cresceu com roupas puídas, rasgadas e recorrentemente consertadas com outros pedaços de tecido, constituindo assim parte da sua identidade, de forma que se entende como sendo ‘arremendado’.

¹¹ Disponível em:

<https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g303536-d3514757-i262899262-Parque_Gaicho-Gramado_State_of_Rio_Grande_do_Sul.html>. Acesso em: 05/06/2022.

Além disso, no verso seguinte, “*Dormindo pelos galpão*”, o compositor usa um traço da modalidade não-padrão – que ainda será repetida ao longo da canção em diversos momentos, que é uma única marca de plural nos sintagmas nominais complexos (ILARI; BASSO, 2006). Esse traço, inclusive, é recorrente no repertório dos falantes da modalidade não-padrão, mas também é possível observá-lo durante a ocorrência da variação diafásica mesmo na fala daqueles que procuram se comunicar recorrendo à norma-padrão, quanto menor grau de monitoramento é utilizado em suas mensagens.

O compositor, ao completar a estrofe com “*Perto de um fogo de chão / Com os cabelo enfumaçado*”, coloca o seu sujeito em um contexto onde a presença do fogo de chão¹² mostra que sua residência contém traços rudimentares, já que este era bastante utilizado por famílias para além de preparar alimentos, fornecer aquecimento durante os rigorosos invernos do sul do Brasil. No segundo verso, há novamente a ocorrência de uma única marca de plural, presente só no artigo “os” e ainda a implicação de que o personagem sempre estava a usar este espaço, já que o cheiro da fumaça costumava estar constantemente em seus cabelos.

Figura 4 - Fogo de chão, Morro do Chapéu - Campo Belo do Sul/SC



Fonte: Acervo pessoal do autor

Nos versos subsequentes, já na segunda estrofe, o compositor parte para o tempo presente, e começa a descrever sua rotina com “*Quando rompe a estrela d'alva / Aqueito a chaleira já quase no clariá o dia*”. A “estrela d'alva” aqui citada, na verdade, é o planeta Vênus, que pode ser observado nos primeiros momentos do amanhecer e chama atenção por ter um brilho mais intenso que as estrelas nesse horário. Dessa forma, o personagem deixa

¹² Típica fogueira que costuma ficar em cômodo anexo à casa – a “cozinha de chão”.

claro que sua rotina começa extremamente cedo, assim que o dia começa, e conclui que perto do sol aparecer – “*quase no clariá o dia*”, já está iniciando seus afazeres, novamente com a supressão da letra -r ao final do verbo “clarear”.

Finalizando a segunda estrofe, o compositor passa a descrever os outros elementos presentes no seu cotidiano, agora introduzindo os animais em seu entorno, em “*Meu pingo de arreio relincha na estrevaria / Enquanto uma saracura / Vai cantando empoleirada*”. Nesse sentido, “pingo” se refere a um cavalo no qual o seu proprietário tem plena confiança em montar, e que costuma estar presente em todas as práticas de manejo de gado e outras necessidades no dia-a-dia do campo (GOMES, 2010, p. 72). Já “*estrevaria*”, refere-se à “*estrebaria*”, palavra que sofre o efeito de um fenômeno da fonologia chamado betacismo, em que ocorre a mudança do som entre o “v” pelo “b”, que acontece também nas palavras *vassoura* – “*bassoura*”, e *assoviar* – “*assobiar*” (BASSO; GONÇALVES, 2014). Enquanto isso, “*saracura*” é uma ave presente em regiões alagadiças que costuma cantar durante a noite e começo da manhã. (SILVEIRA, 2020)

É relevante ressaltar como os animais compõem o cenário retratado pelo compositor como elementos-chave na identificação com os outros membros da cultura em questão, e também na contextualização da vida do campo, de forma que não parecem destoantes do quadro pintado ao qual o sujeito pertence, e são apresentados na canção de forma muito natural. Além disso, ao se referir a eles, o compositor usa de seu repertório, e não busca uma generalização para compreensão geral de todos os que tiverem contato com a obra, mas sim de seus destinatários, os quais poderão compreender com mais facilidade ao que ele faz menção.

Já na próxima estrofe, o sujeito acrescenta “*Na boca da noite me aparece um zorrilho / Vem mijá perto de casa / Pra inticá com a cachorrada*”, adicionando mais um animal à narrativa, o zorrilho. Segundo Silveira, (2020)

[...] o Zorrilho (*Conepatus chinga*) é um carnívoro, mais próximo de animais como o furão por exemplo. Possuem uma pelagem escura com duas faixas brancas que se iniciam na parte superior da cabeça e percorrem as laterais do corpo. Alimentam-se de insetos, aves, e ovos de tartarugas, frutas e material vegetal, assim como cobras, lagartos e roedores. A defesa dos Zorrilhos é bem peculiar. Eles possuem glândulas de odor ao redor do ânus e quando se sentem ameaçados esguicham até dois metros de distância o líquido dessas glândulas

Com a figura de linguagem “*boca da noite*” significando o início da noite, o sujeito passa a descrever o que acontece no final do dia, criando um intervalo em sua ordem cronológica, e adiciona um comentário sobre o zorrilho, ao que profere a qualidade de um

coadjuvante, que também tem efeito no seu dia-a-dia, já que este intica¹³ com seus cachorros de estimação ao lançar seu odor de defesa. Além disso, seguindo a forma dos verbos no infinitivo presentes nos versos anteriores, “inticar” e “mijar” também perdem a pronúncia do -r final, mantendo a consistência da variação diastrática presente no discurso.

No substantivo “cachorrada” – por vezes substituído por “guapecada”¹⁴ nas repetições do refrão, é interessante notar como o intérprete executa o som do grafema <rr>. Segundo Silva (2003, p. 160)

Em todos os dialetos do português haverá o contraste fonêmico em posição intervocálica entre o “r fraco” e o “R forte” (cf. “caro/carro”). Este contraste fonêmico pode manifestar-se pelo número de vibrações da língua na articulação do segmento consonantal: vibrante simples em “caro” [ˈkaɾo] e vibrante múltipla em “carro” [ˈkaʀo].

A vocalização desse “R forte”, chamado vibrante múltipla no campo da Fonologia, não é comum em todos os dialetos do país, e sua forma de execução pode ser neutralizada em algumas variações dialetais. No entanto, na região sul do Brasil, devido às influências do idioma italiano advindo do período de colonização, não raro será possível observar esse tipo de vocalização, assim como na pronúncia da palavra em questão. (FULGÊNCIO; BASTIANETTO, 1998)

Ao continuar a progressão cronológica da canção, o compositor inicia a próxima estrofe com “*Numa cama de pelego / Me acordo de madrugada*”. Nesse momento a noção de continuidade temporal de um dia na vida do indivíduo se torna incerta, como se o estivesse descrevendo de forma a contar um evento específico, mas que acontece de forma rotineira, especialmente pela presença do verso “*Numa cama de pelego / Me acordo [...]*”, dando a entender que o que narra a seguir se repete em mais de uma ocasião quando está dormindo e é adicionado mais um elemento no cenário, o pelego¹⁵. Na forma “me acordo”, o que está presente é o erro – segundo as normas gramaticais vigentes, na colocação pronominal, já que esta frase está iniciando o verso, e deveria ser escrita como “acordo-me”. Porém, sobre a presença dessa construção, Bagno (2015, p. 45) defende que

¹³ Do verbo “inticar”, que significa “Molestar, cargosear, provocar” (SCHLEE, 2019, p. 533).

¹⁴ Variação da palavra “guaieca”, que significa “Cusco, cachorrinho, cachorro de pequeno tamanho e de raça indefinida” (SCHLEE, 2019, p. 493). Esta variação é caracterizada por Ilari e Basso (2006, p. 175) como “perda da distinção entre vogal e ditongo antes de palatal”, é o que acontece também na palavra “peixe”, por exemplo, que pode se tornar “pexe”. (ILARI; BASSO, 2006)

¹⁵ Como define Schlee (2019, p. 712) este é um pedaço de “Pele de animal ovino, com a lã natural preservada”, que costuma ser usado como parte essencial dos instrumentos de montaria, mas, nesse caso, o autor novamente traz a imagem de simplicidade num cenário rústico, onde sua cama é coberta com o mesmo.

Esses pronomes nunca aparecem na fala das crianças brasileiras nem na dos brasileiros não alfabetizados e têm baixa ocorrência na fala dos indivíduos mais letrados, o que demonstra que são exclusivos da língua ensinada na escola, sobretudo da língua escrita, não fazendo parte, então, do repertório da língua materna dos brasileiros. [...] Se as crianças não usam é porque não ouvem os adultos usarem, e se os adultos não usam é porque não precisam desses pronomes. E mesmo na língua dos adultos escolarizados esses pronomes só aparecem como um recurso estilístico, em situações de uso mais formais, quando o falante quer deixar claro que domina as regras impostas pela gramática escolar.

Nos versos que seguem – “*Escuto uma mão-pelada / Acoando no banhadal*”, o compositor faz menção a outro animal, o *Procyon cancrivorus*, uma espécie de guaxinim presente em todas as regiões do Rio Grande do Sul que tem uma dieta onívora e produz um barulho estridente. Já o banhadal a que se refere, segundo Schlee (2019, p. 129) significa “Região coberta por mais de um banhado”. A palavra “banhado”, por sua vez, quer dizer “Espaço de campo permanentemente alagado e coberto de vegetação característica” (SCHLEE, 2019, p. 129). O animal citado, mão-pelada, tem hábitos noturnos e costuma se alimentar principalmente de crustáceos, o que explica, então, o porquê de este estar produzindo sons nos pântanos durante a madrugada, conforme relata o sujeito da canção.

Novamente regredindo ao passado do sujeito, o compositor adiciona “*Eu me criei xucro e bagual / Honrando o sistema antigo / Comendo feijão-mexido / Com poca graxa e sem sal*”. Os adjetivos que dirige a si mesmo, “xucro” e “bagual”, significam, respectivamente, “[...] indivíduo insociável, de trato difícil” (SCHLEE, 2019, p. 950) e “[...] homem grosseiro, rude” (SCHLEE, 2019, p. 123), e ambos são usados na cultura gaúcha para se referir a animais ou pessoas (SCHLEE, 2019). Este fato, por si só, demonstra que esta cultura está intrinsecamente ligada ao convívio com as aves, mamíferos, predadores, entre outros, e não raro suas interpretações acerca da vida dos indivíduos humanos poderão ser elaboradas através de analogias com as maneiras de interação dos animais (HOWES NETO, 2009).

É interessante notar como a vida difícil que o sujeito demonstra levar é vista como objeto-valor¹⁶ e motivo de orgulho, além de ser, segundo o sujeito, parte fundamental da formação do seu caráter, como deixa claro no verso “*Honrando o sistema antigo*”, onde demonstra sua admiração por este modo de viver, sendo o mesmo dos seus antepassados, e que replica na sua vivência enquanto sujeito no mesmo espaço geográfico, mesmo que em tempos históricos diferentes. A falta de conforto, luxo ou sofisticação ainda é reiterada nos versos “*Comendo feijão-mexido / Com poca graxa e sem sal*”, onde o sujeito busca demonstrar

¹⁶ Segundo Greimas e Courtés (1979, p. 313), “O objeto – ou objeto-valor – define-se [...] como lugar de investimento dos valores (ou das determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou em disjunção”.

aos seus destinatários os seus hábitos alimentares, afirmando que consome feijão-mexido¹⁷ de forma simples, sem muita gordura ou sal no seu preparo. As palavras “feijão” e “pouca” presentes nestes dois últimos versos sofrem o mesmo processo citados anteriormente de perda da distinção entre vogal e ditongo, se transformando em “*fejão*” e “*poca*” na modalidade oral. (ILARI; BASSO, 2006).

Após as repetições de estrofes previamente analisadas, o sujeito da canção apresenta mais uma das atividades que exerce em suas funções diárias em “*Reformando um alambrado / Na beira de um corredor / No cabo de um socador / Com as mão rodeada de calo*”. Neste momento não existe uma referência explícita de noção temporal, de forma que pode se interpretar a menção como uma atividade recorrente. A palavra “alambrado” é usada para designar uma “Cerca construída com fios de arame esticados entre postes, para separar e subdividir campos” (SCHLEE, 2019, p. 81), ao que o sujeito deixa claro que tem a habilidade de construir e fazer a manutenção ao usar o verbo “reformatar” no gerúndio. Como o alambrado é usado para dividir campos, ele também faz divisa com estradas entre as áreas de plantio e criação, que no dialeto do sul brasileiro é entendido como “corredor” (SCHLEE, 2019, p. 264).

Dessa forma, o sujeito se coloca no cenário onde está a beira de uma estrada, consertando uma cerca com sua ferramenta – o socador, com “*as mão rodeada de calo*”, onde a construção “*as mão rodeada*” representa mais uma vez a marcação de plural apenas no artigo, ao que Couto (1986) demonstrou ser uma representação aceitável no português brasileiro quando comparou a frase “*As menina chegô tudo atrasado*” e sua tradução para o inglês “All the girls arrived late”. Em ambas, a marcação do plural só acontece uma vez: no português sub-padrão, no artigo “as”, e no inglês no substantivo “girls”, ao que o autor pontua:

[...] o português caboclo se aproximaria mais da língua mais "chic" do mundo do que do português culto. Como é que podemos considerá-lo uma deformação, um aleijão? O argumento não se sustenta de forma nenhuma. E isto mostra [...] que o conceito de "bom", "correto", "superior" e outros semelhantes não são absolutos, mas relativos a contextos sócio-econômicos e sócio-culturais. (COUTO, 1986, p. 26)

Dessa forma, é possível concluir que o sujeito da canção tem como base o dialeto da região sul do Brasil, bem como os regionalismos pertencentes a este, e de forma diferenciada aos seus conterrâneos, musicistas ou cantores do mesmo estilo, busca se comunicar de forma

¹⁷ Também chamado “mexido”, é um “Produto alimentar feito com uma mistura de farinha de milho ou pirão, com carne picada e feijão” (SCHLEE, 2019, p. 633)

arbitrária ao que a norma-padrão emprega e evita metáforas de tom melancólico ou sentidos no texto que fujam do que propõe – a empregabilidade de termos comuns à cultura gaúcha, com poucos floreios ou símbolos. A intenção de soar simples, tanto no modo como canta ou a maneira que escreve seus versos conseguem transmitir a mensagem que autor almeja.

3.2.2 As incertezas sobre o futuro de Adoniran Barbosa

Apesar de escrita em 1951, a canção “Saudosa Maloca” foi gravada na voz de Adoniran somente em 1974. O compositor não costumava figurar como intérprete de suas composições, e boa parte delas foram destinadas ao grupo de samba Demônios da Garoa, responsável pela popularização das canções antes do início da carreira de cantor de Adoniran. Porém, no ano de 1974, convencido por seus amigos e colegas da rádio que trabalhava, ele decide gravar seu primeiro disco, chamado “Adoniran Barbosa” e lançado pela gravadora EMI Records Brasil. (TODA..., 2010)

Conhecido por retratar cotidianos, o cantor inicia a canção “Saudosa Maloca” com os versos “*Se o sinhô não está lembrado / Dá licença de contá*”¹⁸, como se fosse uma história simples, que alguém pede permissão para contar de forma humilde. As palavras “sinhô” e “contá” sofrem da perda de -r final, prática comum em verbos no infinitivo na modalidade sub-padrão do português brasileiro, e é observável também em outras palavras terminadas em -or, como “doutor”, que pode se transformar em “*dotô*”, “cobrador” – “*co Bradô*”, entre outras (ILARI; BASSO, 2006). Nesse momento da canção o compositor se coloca ao mesmo tempo como narrador e participante do texto, de forma que as distinções entre o compositor-autor e o personagem-narrador são diluídas em um só, e assim se mantém a narrativa. Não há em nenhum outro momento a presença de um narrador onipresente, que esteja além do conhecimento dos personagens, ou então o diálogo direto entre aqueles que estão no mesmo contexto.

Sendo assim, Adoniran¹⁹ prossegue a narrativa situando o ouvinte no espaço geográfico com “[...] *aqui onde agora está / Esse adifício arto / Era uma casa velha / Um palacete abandonado*”²⁰, e dessa forma o destinador descreve um cenário comum na cidade

¹⁸ A letra da canção pode ser encontrada na íntegra no Anexo C.

¹⁹ Por ordem de motivos práticos, usa-se o nome de Adoniran ao se referir ao narrador-personagem, mas cabe salientar que a narrativa não é autobiográfica, e se trata de uma narrativa criada pelo compositor a partir do que observou na cidade de São Paulo.

²⁰ Por vezes, em outras adaptações musicais da letra em questão, “abandonado” foi substituído por “assobradado”, por possuírem sonoridades semelhantes, mas a segunda é um adjetivo que, segundo o dicionário Priberam (2008-2021), significa “Que tem sobrado; assoalhado.”.

de São Paulo da década de 50 – grandes mansões que, geralmente, por motivos de herança ou especulação imobiliária, eram abandonadas por seus donos e, após certo tempo, eram vendidas para construtoras ou conglomerados de imóveis. (ADONIRAN..., 2018)

Nos versos supracitados, o que chama especial atenção é a palavra “alto”, trocada pelo compositor para a forma “arto”, esse tipo de troca se chama rotacismo, e como definido por Gayer e Dias (2018, p. 384)

A troca da consoante lateral /l/ por um rótico é um fenômeno variável no português brasileiro conhecido como rotacismo, também tratado como a alternância entre as líquidas. É um fenômeno antigo na língua portuguesa, no entanto, é estigmatizado, especialmente quando ocorre em contexto silábico de ataque complexo.

Figura 5: “Edifício ‘arto’ que inspirou ‘Saudosa Maloca’”



Fonte: Documentário “Adoniran: Meu nome é João Rubinato” (2018), de Pedro Serrano²¹

Este “palacete abandonado” a que Adoniran se refere era um dos muitos que rodeavam o centro de São Paulo, e que, devido à falta de moradia presente na capital desde o século passado, passava a abrir pessoas em situação de rua (ADONIRAN..., 2018), como o autor elucida em “*Foi aqui, seu moço / Que eu, Mato Grosso e o Joca / Construimos nossa maloca*”. A palavra “maloca” significa “1. Aldeia indígena; 2. Grande barraca para habitação de indígenas, em especial da América do Sul. 3. Casa muito pobre, geralmente rústica. 4. Local onde mora uma família.” (PRIBERAM, 2008-2021).

No sentido do texto de Adoniran, a “maloca” seria, então, uma habitação pobre onde morava com seus amigos Mato Grosso e Joca²². No entanto, o narrador insere um oponente²³

²¹ Disponível em: <https://www.vivoplay.com.br/details/movie/adoniran-meu-nome-e-joao-rubinato-8220001>

²² Estes nomes pertencem à personagens criados por Adoniran enquanto ele trabalhava como humorista na rádio.

²³ Greimas e Courtés (1979, p. 317), definem oponente como “O papel de auxiliar negativo, quando assumido por um ator diferente do sujeito de fazer, é denominado oponente e corresponde, então - do ponto de vista do sujeito do fazer”, o que pode ser interpretado como um antagonista da narrativa.

em “*Mas um dia, nem quero me lembrá / Veio os homis c'oas ferramentas / O dono mandô derrubá*”. Duas palavras que chamam atenção nesse trecho são “homis” e a aglutinação em “c'oas”, mas ambas têm razão de ser na mesma origem, a praticidade no momento da fala, buscando mais rapidez e fluidez na comunicação. (BAGNO, 2015)

O dono do casarão, então, é definido como o oponente do narrador, pois este lhe afasta do seu objeto-valor – a moradia, segurança e dignidade – com a ajuda de trabalhadores equipados com ferramentas de demolição. Ainda no momento de conflito entre os personagens e o oponente – representado pelos trabalhadores, Adoniran insere uma ação de um dos amigos em “*Mato Grosso quis gritá / Mas em cima eu falei / Os homis tão cá razão / Nós arranja outro lugar*”. Esta fala indica que ainda que houvesse indignação por parte dos personagens, eles se encontravam em posição de resignação quanto ao ocorrido, especialmente na fala “Nóis arranja outro lugar”.

Em seguida, o sentido de resignação ainda é completo em “*Só se conformemos quando o Joca falou / Deus dá o frio conforme o cobertor*”, onde é atribuída outra ação ao terceiro personagem, Joca, responsável apaziguar os amigos com um ditado popular. E, a partir disso, o refrão se insere em “[...] *E pra esquecê, nós cantemos assim / Saudosa maloca, maloca querida*”, onde se acentua um tom bucólico perante a realidade daqueles que sofreram um despejo, pois, como mencionado anteriormente, essas residências abandonadas tinham um proprietário e estavam sujeitas a tal situação.

Adoniran mencionou em entrevistas que compôs esta canção após ver um despejo acontecendo, e então adicionou os seus personagens criados para as rádios no mesmo contexto. A canção é vista ainda hoje como símbolo das minorias criminalizadas e ainda como uma crônica e denúncia de uma São Paulo desigual, sem acesso à moradia para todos os seus habitantes.

3.3 ONDE ADONIRAN E BAITACA SE ENCONTRAM

Com 49 anos separando as composições “Saudosa Maloca” e “Do Fundo da Grota”, é interessante notar como ambas compartilham fenômenos, intenções e maneiras de criar um texto. É possível afirmar isso, especialmente, porque “intica” e “grita” – além de todos os outros verbos no infinitivo que canções possuem, perdem o mesmo -r final e recebem ênfase na última sílaba, demonstrando a mesma tendência, além de também suprimir o -r nos substantivos, embora este último esteja mais presente na composição de Adoniran. (ILARI;

BASSO, 2006, p. 180). Além disso, “estrebaria” e “arto” sofrem de fenômenos semelhantes – betacismo e rotacismo, respectivamente, e demonstram que as razões destas mudanças advêm do mesmo lugar

Também a estruturação morfológica foi determinada pelos termos populares, provenientes do latim vulgar. Ela é que estabeleceu os padrões de temas nominais e verbais, das desinências de plural e feminino no nome, das desinências número-pessoais e modo-temporais no verbo. (CÂMARA, 1985, p. 190)

Além dos fenômenos em comum, o que chama a atenção é o posicionamento das canções, pois ambas se referem à existência dos sujeitos e suas manifestações de resistência quanto aos contextos em que se encontram. O gaúcho, busca chamar a atenção para sua vivência, e demonstra orgulho quando fala de onde mora, o que faz e como sobrevive próximo aos animais, numa jornada solitária e exaustiva do campeiro. Além disso, ainda demonstra ter apego e carinho ao que vive no seu cotidiano, o que, inclusive, é coerente com o posicionamento do cantor na vida real. Como citado ainda no capítulo dois pelo próprio cantor, ele ama e admira o lugar que vive, e não tem interesse em mudar seus modos ou endereço.

Já Adoniran, dividindo espaço com seu personagem numa mistura intrínseca de narrador e sujeito da narrativa, assume a posição dos excluídos e marginalizados da cidade de São Paulo, aqueles que, por não terem onde morar, passam a viver em propriedades instáveis e inseguras, nas quais podem acordar com ferramentas de demolição e uma ordem de despejo no portão de entrada a qualquer momento. Entre insegurança e resignação, o compositor ainda tem espaço para expressar seu afeto pelo lugar onde vive, os adjetivos “saudososa”, “querida” e a frase “donde nós passemos os dias felizes de nossa vida” corroboram com essa afirmação.

A obra de ambos é reflexo de posição política de indivíduos marginalizados – pela sua língua, classe social.

Na solução para este conflito entre a necessidade de comunicação geral e a de expressão individual se revela a ideologia dominante (das classes dominantes). Se se tratar de uma fase histórica em que predominam as forças conservadoras, se optará pela comunicação geral, pela unificação. Mas será uma unificação forçada de cima para baixo, que tentará impor a linguagem do passado (que tem “tradição”), da região que “melhor fala” ou pura e simplesmente a linguagem que a elite dominante considera a melhor [...] Se, por outro lado, as forças dominantes forem inovadoras, liberais, será enfatizada a expressão individual. Com isso não se quer dizer que a comunicação geral não importa. Pelo contrário, ela sairá fortalecida porque estará estribada em bases reais, ou seja, na expressão individual e regional. (COUTO, 1986, p. 53)

Apesar de isolados, cada um, à sua maneira – Baitaca no fundo da gruta e Adoniran vagueando pelos bairros de São Paulo, sem ter onde morar – ambos cantam em ritmos alegres

sobre aquilo que poderia ser melancólico ou motivo de vergonha. Nos ritmos de vanerão e samba, respectivamente, os dois se encontram e se divertem, usando a língua do povo para que mais indivíduos possam compreendê-los e cantar em uníssono, sem receio de se expressar através de um “nóis encontremo” ou “comendo feijão-mexido com poca graxa e sem sal”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as composições “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa e “Do Fundo da Grota”, de Baitaca à procura de paralelos, traços em comum e variações linguísticas presentes, pode-se notar que seus objetivos puderem ser, majoritariamente, alcançados, e que os resultados foram bastante satisfatórios. Esta pesquisa bibliográfica teve como objetivo geral compreender como as variações se manifestam em dois contextos geográficos e temporais distintos no território brasileiro, e o que há em comum entre as composições, de forma a entender as razões do uso das mesmas e em que momentos elas estão presentes nas estruturas dos falantes nativos do idioma.

A partir disso, com a problemática “as modalidades da Língua Portuguesa faladas pelos brasileiros, e suas respectivas variações, podem ser consideradas como desvios reprováveis do idioma?”, três hipóteses foram levantadas: a) não se pode afirmar que os usos da Língua Portuguesa com variações sejam considerados errados, b) a língua usada pela população, independentemente da região, apresenta os mesmos tipos de fenômenos linguísticos durante a fala e c) modo como a língua é organizada nos falares característicos da cultura popular possui ligação direta com o contexto histórico e social.

Através desta pesquisa bibliográfica, foi possível constatar que as obras estão em total desacordo se analisadas de acordo com a norma-padrão, e poderiam ser consideradas como erradas. No entanto, conclui-se que a norma-padrão, na verdade, tem uma ligação muito maior com a elite brasileira, e não reflete o modo como a língua se manifesta na cultura popular e na comunicação praticada no dia-a-dia do povo brasileiro. A segunda hipótese, no entanto, não foi totalmente comprovada, pois, por mais que os compositores partilhem fenômenos em comum à fala marginalizada e estigmatizada, não há o suficiente para afirmar que compartilham todos os fenômenos linguísticos presentes na suas respectivas regiões, pois diferem entre si em mais de uma ocasião. Já a terceira hipótese, por sua vez, foi totalmente comprovada – ambos sofrem direta influência do seu ambiente e têm sua fala adaptada às condições e classes a que pertencem.

A questão problema, portanto, foi respondida através da comparação das obras e a contextualização realizada com o referencial teórico, de forma a concluir que não se podem considerar esses falares reprováveis se analisados a partir da sociolinguística e suas especificidades.

Por fim, ao analisar os aprendizados adquiridos durante a pesquisa, destacam-se, principalmente, os conceitos apreendidos do campo da Sociolinguística – as variações linguísticas e suas facetas na comunicação oral, as implicações políticas do preconceito linguístico na vida dos falantes de variantes não prestigiadas, e seus resultados no contexto sócio-cultural na realidade material dos indivíduos pertencentes a uma sociedade diversificada e dinâmica. Além disso, os conhecimentos sobre os compositores e a origem dos termos empregados em seus discursos foi deveras fascinante, além de poder proporcionar a compreensão de contextos culturais diferentes do país.

REFERÊNCIAS

- ADONIRAN: Meu Nome é João Rubinato. Direção: Pedro Serrano. Produção: Cassio Pardini; Cao Quintas; Frederico Lapenda; Pedro Serrano. Roteiro: Pedro Serrano. Fotografia de David Rosseto Barreto; Pedro Serrano. São Paulo: Pandora Filmes, 2018. Disponível em: <https://www.vivoplay.com.br/details/movie/adoniran-meu-nome-e-joao-rubinato-8220001>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- ADONIRAN Barbosa. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12474/adoniran-barbosa>. Acesso em: 25 de abril de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- ADONIRAN, Barbosa. **Trem das Onze**. Compositor: Adoniran Barbosa. Intérprete: Demônios da Garoa. [S. l.]: WEA International Inc., 1964. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/51IOz8r7s3oGExnVOYcmJ0?si=60dfdc0c691043b1>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- ALVES, Mayk. **Maritaca é ave neotropical, bastante parecida com o papagaio**, 05 de Outubro de 2020. Disponível: <https://agro20.com.br/maritaca>
- ASSOBRADADO. In: PRIBERAM, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [S. l.], 2008-2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/risco/>>. Acesso em: 9 maio 2022.
- BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. 56. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. 352 p.
- _____. **Nada na língua é por acaso**: por uma pedagogia da variação linguística. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- _____. **Não é errado falar assim!** Em defesa do português brasileiro. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- BAITACA. **Do Fundo da Grota**. Compositor: Antonio Cesar Pereira Jacques. Intérprete: Baitaca. [S. l.]: Gravadora Vozes, 2001. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5qIORkNgQRHQha0OM2qod1?si=23c46062e33e4a55>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia e linguagem**. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARBOSA, Adoniran. **Saudosa Maloca**. Compositor: João Rubinato. Intérprete: Adoniran Barbosa. [S. l.]: EMI Records Brasil Ltda, 1974. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2lWmqGC70SKMebW1HgPGkA?si=159d3fd421584c4d>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- BASSO, R. M.; GONÇALVES, R. T. **História concisa da Língua Portuguesa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. **A Carta de Pero Vaz de Caminha**. Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro. Brasília. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em 24 de março de 2022.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **História e estrutura da Língua Portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1985.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**. In: Carta a El Rei D. Manuel. [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <[https://pt.wikisource.org/wiki/Carta_a_El_Rei_D._Manuel_\(ortografia_original\)](https://pt.wikisource.org/wiki/Carta_a_El_Rei_D._Manuel_(ortografia_original))>. Acesso em: 28 mar. 2022.

CAMPOS JÚNIOR, Celso de. **Adoniran**: uma biografia. São Paulo: Editora Globo, 2009.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 6. ed. São Paulo: Cortez Editora, 1993. 309 p.

COUTO, Hildo Honório do. **O que é português brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1986. 116 p.

DEMÔNIOS da Garoa e a ‘Saudosa Maloca’: Estoura o samba de Adoniran que fala da São Paulo dos cortiços, favelas e barracos. [S. l.], [2016?]. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/a-maloca-de-adoniran-mato-grosso-e-joca#card-75>. Acesso em: 24 abr. 2022.

ENTREVISTA Baitaca Do Fundo da Grota. Produção: Eagle Mídia Filmes. [S. l.: s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ybZrnSC2OPY>. Acesso em: 27 maio 2022.

FERREIRA, Ivanir. **Quaiscalingudum**: Como o “Trem das Onze” impactou a expansão metropolitana de São Paulo. [S. l.], 22 jan. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=219789>. Acesso em: 24 abr. 2022.

FRAZÃO, Dilva. **Adoniran Barbosa**: Cantor e compositor brasileiro. [S. l.], 17 dez. 2019. Disponível em: https://www.ebiografia.com/adoniran_barbosa/. Acesso em: 24 abr. 2022.

FULGÊNCIO, Lúcia; BASTIANETTO, Patrícia. Um Exemplo de Análise Contrastiva: O grafema r/rr em português e italiano. **Caligrama**: Revista de Estudos Românicos, Belo Horizonte, p. 165-182, nov./1998. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/328/276>. Acesso em: 10 maio 2022.

GAYER, Juliana Escalier Ludwig; DIAS, Ludquellen Braga. O fenômeno variável do rotacismo: uma análise pela teoria da otimidade. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 377-397, jul.-dez. 2018. DOI <https://doi.org/10.35520/diadorim.2018.v20n2a18058>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/18058>. Acesso em: 7 jun. 2022.

GOMES, Ana Carolina Rios. **Patrimônio cultural imaterial: O tradicionalismo sul-rio-grandense e a multiterritorialização da identidade gaúcha.** Orientador: Profa. Dra. Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro Oliveira. 2010. 113 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências e Ciências Exatas do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95565>. Acesso em: 9 maio 2022.

GOMES, Gláucia. **História Hoje:** Saiba mais sobre a história e a obra de Adoniran Barbosa. Brasília, 23 nov. 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/acervo/cultura/audio/2016-11/historia-hoje-saiba-mais-sobre-historia-e-obra-de-adoniran-barbosa/>. Acesso em: 24 abr. 2022.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica.** São Paulo: Cultrix, 1979.

HOWES NETO, Guilherme. **De bota e bombacha:** Um estudo antropológico sobre as identidades gaúchas e o tradicionalismo, 2009. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/6200>

IBGE. **Porcentagem da população brasileira que vive em área urbana, por região.** [S. l.], 2015. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jo-vens/conheca-o-brasil/populacao/18313>. Acesso em: 20 abr. 2022.

ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. **O português da gente:** a língua que estudamos, a língua que falamos. São Paulo: Contexto, 2006.

A LUTA pelo transporte em São Paulo. Produção: Jean Manzon Films Ltda. [S. l.: s. n.], 1952. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BEFqsxQqwHo>. Acesso em: 24 abr. 2022.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Tradução: Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

MACHADO, Ana Maria. Língua Portuguesa: Impressões pessoais. In: HENRIQUES, Claudio Cezar; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves (orgs.). Língua e transdisciplinaridade: rumos, conexões, sentidos. São Paulo: Contexto, 2002. 286 p.

NUNES, Márcia Ximenes. **A rotina de um peão de estância, diretamente do pampa gaúcho,** 2021. Disponível em: <https://agroflorestamazonia.com/noticias-recentes/a-rotina-de-um-peao-de-estancia-diretamente-do-pampa-gaucho/>

RIETH, Flávia Maria Silva; RODRIGUES, Marta Bonow; MARTINS, Liza Bilhalva. As lidas campeiras na região de Bagé/RS: sobre as relações entre homens, mulheres, animais e objetos na invenção da cultura campeira. In: NUMMER, Fernanda Valli; FRANÇA, Maria Cristina Caminha Castilhos (orgs.). **Entre ofícios e profissões:** reflexões antropológicas. Belém: UFPA, 2015. 238 p.

POR TODA a minha vida: Adoniran Barbosa. Direção: Fabricio Mamberti. Roteiro: George Moura. [S. l.]: Central Globo de Produção, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uj6l2JYOPOs>. Acesso em: 9 maio 2022.

SALLES, Stéfano. **Cerca de 8% da população brasileira mora em favelas, diz Instituto Locomotiva**. Rio de Janeiro, 4 nov. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/cerca-de-8-da-populacao-brasileira-mora-em-favelas-diz-instituto-locomotiva/>. Acesso em: 21 maio 2022.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SÃO PAULO, Prefeitura Municipal de. Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento de São Paulo – SMUL. Histórico Demográfico do Município de São Paulo. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1950.php. Acesso em: 7 maio 2022.

SCHLEE, Aldyr Garcia. **Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense**. Pelotas: Fructos do Paiz, 2019. 2v. 992 p.

SILVA, Regina Aparecida Brito Nascimento da; COSTA, Natalina Sierra Assêncio. Variações Regionais: um breve olhar sobre os falares brasileiros. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, n. 69, ed. 23, 2017.

SILVA, Thaís Cristóvão. **Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

SILVEIRA, Filipe Ferreira da. **Fauna digital do Rio Grande do Sul**. Disponível em: <http://ufrgs.br/faunadigitalrs>. Acesso em: 3 maio 2022.

TELLI, Francielli Hang. **Pau a Pique**. UFSC: Lisiane Ilha Librelotto, 2013. Disponível em: <https://portalvirtuhab.paginas.ufsc.br/pau-a-pique/>. Acesso em: 3 maio 2022.

UBERTI, Emerson. **BAITACA**. 10 de maio de 2015 Disponível em: <http://galpaopatriaepoesia.blogspot.com/2015/05/baitaca.html>

VANONI, Maria Janete. Universidade Regional de Blumenau. **A organização da linguagem cabocla na região de Lages e a ação da escola**. Blumenau, 1995. 142 p.

ANEXOS**ANEXO A – ADONIRAN BARBOSA
POR ANTONIO CANDIDO (1975)²⁴**

“Adoniran Barbosa é um grande compositor e poeta popular, expressivo como poucos; mas não é Adoniran nem Barbosa, e sim João Rubinato, que adotou o nome de um amigo do Correio e o sobrenome de um compositor admirado. A idéia foi excelente, porque um artista inventa antes demais nada a sua própria personalidade; e porque, ao fazer isto, ele exprimiu a realidade tão paulista do italiano recoberto pela terra e do brasileiro das raízes européias. Adoniran é um paulista de cerne que exprime a sua terra com a força da imaginação alimentada pelas heranças necessárias de fora.

Já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura, que é o sal da nossa terra, Adoniran colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, se alia com naturalidade às deformações normais de português brasileiro, onde Ernesto vira Arnesto, em cuja casa nós fumo e não encontremo ninguém, exatamente como por todo esse país. Em São Paulo, hoje, o italiano está na filigrana.

A fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran exprimir a sua Cidade de modo completo e perfeito. São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer aonde irá. Mas a cidade que nossa geração conheceu (Adoniran é de 1910) foi a que se sobrepôs à velha cidadezinha caipira, entre 1900 e 1950; e que desde então vem cedendo lugar a uma outra, transformada em vasta aglomeração de gente vinda de toda parte. A nossa cidade, que substituiu a São Paulo estudantil e provinciana, foi a dos mestres-de-obra italianos e portugueses, dos arquitetos de inspiração neo-clássica, floral e neo-colonial, em camadas sucessivas. São Paulo dos palacetes franco-libaneses do Ipiranga, das vilas uniformes do Brás, das casas meio francesas de Higienópolis, da salada da Avenida Paulista. São Paulo da 25 de março dos sírios, da Caetano Pinto dos espanhóis, das Rapaziadas do Brás, na qual se apurou um novo modo cantante de falar português, como língua geral na convergência dos dialetos peninsulares e do baixo-contínuo vernáculo. Esta cidade que está acabando, que já

²⁴ Texto disponível em <http://palavrademusico.blogspot.com/2009/08/adoniran-barbosa-por-antonio-candido.html>

acabou com a garoa, os bondes, o trem da Cantareira, o Triângulo, as Cantinas do Bexiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a ele ela ficará, misturada vivamente com a nova mas, como o quarto do poeta, também "intacta, boiando no ar."

A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular. Sobretudo quando entram (quase sempre discretamente) as indicações de lugar, para nos porem no Alto da Mooca, na Casa Verde, na Avenida São João, na 23 de Maio, no Brás genérico, no recente metrô, no antes remoto Jaçanã. Quando não há esta indicação, a lembrança de outras composições, a atmosfera lírica cheia de espaço que é a de Adoniran, nos fazem sentir por onde se perdeu Inês ou onde o desastrado Papai Noel da chaminé estreita foi comprar Bala Mistura: nalgum lugar de São Paulo. Sem falar que o único poema em italiano deste disco nos põe no seu âmago, sem necessidade de localização.

Com os seus firmes 65 anos de magro, Adoniran é o homem da São Paulo entre as duas guerras, se prolongando na que surgiu como jibóia fuliginosa dos vales e morros para devorá-la. Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante da sua anti-voz rouca, o chapeuzinho de aba quebrada sobre a permanência do laço de borboleta dos outros tempos, ele é a voz da Cidade. Talvez a borboleta seja mágica; talvez seja a mariposa que senta no prato das lâmpadas e se transforma na carne noturna das mulheres perdidas. Talvez João Rubinato não exista, porque quem existe é o mágico Adoniran Barbosa, vindo dos carregadores de café para inventar no plano da arte a permanência da sua cidade e depois fugir, com ela e conosco, para a terra da poesia, ao apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira."

**ANEXO B – LETRA DE “DO FUNDO DA GROTA” (2000),
POR BAITACA**

Fui criado na campanha
Em rancho de barro e capim
Por isso é que eu canto assim
Pra lembrar meu passado
Eu me criei arremendado
Dormindo pelos galpão
Perto de um fogo de chão
Com os cabelo enfumaçado

Quando rompe a estrela d'alva
Aqueito a chaleira já quase no clariá o dia
Meu pingo de arreio relincha na estrevaria
Enquanto uma saracura
Vai cantando empoleirada

Escuto o grito do sorro
E lá do piquete relincha o potro tordilho
Na boca da noite me aparece um zorrilho
Vem mijar perto de casa
Pra inticá com a cachorrada

Numa cama de pelego
Me acordo de madrugada
Escuto uma mão-pelada
Acoando no banhadal
Eu me criei xucro e bagual
Honrando o sistema antigo
Comendo feijão-mexido
Com poca graxa e sem sal

Quando rompe a estrela d'alva
Aqueito a chaleira já quase no clariá o dia
Meu pingo de arreio relincha na estrevaria
Enquanto uma saracura
Vai cantando empoleirada

Escuto o grito do sorro
E lá no piquete relincha o potro tordilho
Na boca da noite me aparece um zorrilho
Vem mijá perto de casa
Pra inticá com a guapecada

Reformando um alambrado
Na beira de um corredor
No cabo de um socador
Com as mão rodeada de calo
No meu mango eu dou estalo
E sigo a minha campereada
E uma perdiz ressabiada
Voa e me espanta o cavalo

Quando rompe a estrela D'alva
Aqueito a chaleira já quase no clariá o dia
Meu pingo de arreio relincha na estrevaria
Enquanto uma saracura
Vai cantando empoleirada

Escuto o grito do sorro
E lá no piquete relincha o potro tordilho
Na boca da noite me aparece um zorrilho
Vem mijar perto de casa
Pra inticá com a cachorrada

Lá no santo do capão
O subiar de um nambú
Numa trincheira o jacú
Grita o sabiá nas pitanga
E bem na costa da sanga
Berra a vaca e o bezerro
No barulho dos cincerro
Eu encontro os bois de canga

Quando rompe a estrela d'alva
Aqueito a chaleira já quase no clariá o dia
Meu pingo de arreio relincha na estrevaria
Enquanto uma saracura
Vai cantando empoleirada

Escuto o grito do sorro
E lá no piquete relincha o potro tordilho
Na boca da noite me aparece um zorrilho
Vem mijar perto de casa
Pra inticá com a guapecada

**ANEXO C – LETRA DE “SAUDOSA MALOCA” (1951),
POR ADONIRAN BARBOSA**

Se o sinhô não está lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
Esse adifício arto
Era uma casa velha
Um palacete abandonado

Foi aqui, seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca
Mas um dia, nem quero me lembrá
Veio os homis c'oas ferramentas
O dono mandô derrubá

Peguemo tudo a nossas coisas
E fumos pro meio da rua
Apreciar a demolição
Que tristeza que eu sentia
Cada táuba que caía
Doía no coração

Mato Grosso quis gritá
Mas em cima eu falei
Os homis tão cá razão
Nóis arranja outro lugar
Só se conformemos quando o Joca falou
Deus dá o frio conforme o cobertor

E hoje nós pega páia nas grama do jardim
E pra esquecê, nós cantemos assim

Saudosa maloca, maloca querida

Dim-dim donde nós passemos os dias feliz de nossa vida

Saudosa maloca, maloca querida

Dim-dim donde nós passemos os dias feliz de nossa vida