



**UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL**  
**INSTITUTO FEDERAL DE ALAGOAS - IFAL**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS**

**DANIELE FERREIRA BATISTA**  
**JAELSON ESPEDITO DA SILVA**

***O SER REGIONAL: CONSTRUÇÕES DE SENTIDOS EM LETRAS DE CANÇÕES***  
**DE MAGO VÉIO**

**ARAPIRACA – AL**

**2022**

DANIELE FERREIRA BATISTA  
JAEISON ESPEDITO DA SILVA

*O SER REGIONAL: CONSTRUÇÕES DE SENTIDOS EM LETRAS DE CANÇÕES DE  
MAGO VÉIO*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Alagoas/UAB, *Campus* Arapiraca, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras-Português.

Orientador: Prof. Dr. Odair José Silva dos Santos

ARAPIRACA – AL

2022



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**  
**Instituto Federal de Alagoas**  
*Campus Arapiraca*

---

B333s

Batista, Daniele Ferreira.

O ser regional: construções de sentidos em letras de canções de Mago Véio / Daniele Ferreira Batista, Jaelson Espedito da Silva. – 2022.

1 PDF: il., (1 arquivo: 669 kB).

Arquivo digital em formato PDF do trabalho acadêmico com 60 folhas.

Orientação: Prof. Dr. Odair José Silva dos Santos.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras/ Português) – Instituto Federal de Alagoas, Universidade Aberta do Brasil, *Campus Arapiraca*, Arapiraca, 2022.

1. Léxico. 2. Regionalidade – língua materna. 3. Variedade linguística. I. Silva, Jaelson Espedito da. II. Título.

---

CDD: 410

**Luciete Barbosa da Silva**  
**Bibliotecária - CRB-4/1739**

DANIELE FERREIRA BATISTA  
JAEISON ESPEDITO DA SILVA

*O SER REGIONAL: CONSTRUÇÕES DE SENTIDOS EM LETRAS DE CANÇÕES DE  
MAGO VÉIO*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Alagoas/UAB, Campus Arapiraca, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras-Português.

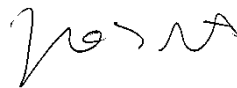
Aprovado em: 11 de fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA



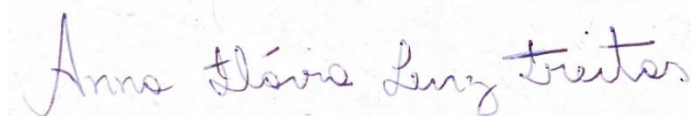
---

Prof. Odair José Silva dos Santos - Orientador  
Instituto Federal de Alagoas – IFAL



---

Prof. Leonardo Siqueira Antonio  
Instituto Federal de Alagoas - IFAL



---

Profa. Anna Flávia Lenz Freitas  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste

A Deus, fonte de toda sabedoria.  
Às nossas famílias, alicerce de nossas vidas.

Ao querido professor Doutor Odair José Silva dos Santos, por todo o direcionamento, orientação e comprometimento, generosamente ofertados, durante a escrita deste trabalho.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por nos permitir a concretização desse sonho, proporcionando esse momento ímpar. A Ele, que nos concedeu saúde e determinação para não desanimarmos durante a realização deste trabalho.

Aos nossos familiares, por todo o apoio e pela ajuda, que muito contribuíram para a realização desta pesquisa.

Aos nossos colegas de curso, com os quais compartilhamos momentos memoráveis de descobertas e aprendizado. Nosso agradecimento por todo o companheirismo durante a jornada.

Aos professores do curso, que contribuíram com a nossa formação acadêmica e, de modo muito especial, ao nosso orientador Professor Doutor Odair José Silva dos Santos, por todo empenho, dedicação, paciência e empatia que teve conosco durante todo processo de escrita deste trabalho. De fato, um profissional brilhante e um ser humano de coração gigantesco. A você, professor Odair, toda nossa gratidão, admiração e respeito.

Ao querido Mago Véio, compositor das canções que nos propusemos a discutir, pela receptividade e o acolhimento à ideia de desenvolvimento da referida pesquisa e pela generosidade de produzir versos inéditos para a composição de nossa epígrafe, que já apresenta ao leitor um convite à introdução pelo mundo da palavra.

A todas essas pessoas aqui mencionadas, nosso carinho e agradecimento mais sincero e profundo.

*A palavra que por todos é falada  
No princípio era calada  
A linguagem não existia  
As pinturas rupestres assistiam  
Os dias de muita caça  
Eram refletidos nas pedras  
seus corpos e suas carcaças  
Foi um salto muito grande  
Quando a luz da palavra nasceu  
O que era só imagem  
O homem primitivo escreveu.*

(Mago Véio, 2022)

## RESUMO

Este trabalho investiga as construções de sentido com marcas de regionalidades, cristalizadas por meio de usos da língua materna e, de um modo específico, nas letras das canções de um compositor arapiraquense: o Mago Véio. Dessa forma, desenvolveu-se esta pesquisa qualitativa, com base nos pressupostos teóricos de Silva (2011), que discorre sobre a construção da identidade; as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017), as quais orientam as competências e habilidades a serem contempladas na Educação Básica; as contribuições da música à representatividade cultural, segundo a perspectiva defendida por Bréscia (2003) e a relação entre a língua e a variação geográfica de acordo com Bagno (2017). Objetiva-se, neste trabalho, prioritariamente: (1) analisar de que modo as letras das canções expressam as regionalidades e, ainda, (2) discutir os efeitos de sentidos propiciados pelos vocábulos regionais empregados nas letras das canções. O gesto de análise realizado permite pontuar que alguns vocábulos do dialeto nordestino são de suma importância para a construção de sentidos dos textos que foram objetos de estudo deste trabalho e, também, possibilitam destacar a valorização da cultura e variedade linguística diatópica em salas de aula da Educação Básica.

**Palavras-chave:** léxico; cultura; regionalidade; educação.

## RESÚMEN

Este trabajo investiga las construcciones de sentido con marcas de regionalidades, cristalizadas por medio de usos de la lengua materna y, de modo específico, en las letras de las canciones de un compositor arapiraquense: el Mago Véio. De ese modo, se desarrolló esta pesquisa cualitativa, con base en los presupuestos teóricos de Silva (2011), que discurre acerca de la construcción de la identidad; las diretrizes de la Base Nacional Común Curricular (BRASIL, 2017), las cuales orientan las competencias y habilidades a ser contempladas en la Educación Básica; las contribuciones de la música a la representatividad cultural, según la perspectiva defendida por Bréscia (2003) y la relación entre la lengua y la variación geográfica de acuerdo con Bagno (2017). Objetiva-se, en este trabajo, prioritariamente: (1) analizar de que modo las letras de las canciones expresan regionalidades y, aún, (2) discutir los efectos de sentidos propiciados por los vocablos regionales empleados en las letras de las canciones. El gesto de análisis realizado permite pontuar que algunos vocablos del dialecto nordestino son de suma importancia para la construcción de sentidos dos textos que fueran objetos de análisis de este trabajo y, también, posibilitan destacar la valorización de la cultura y variedad lingüística diatópica en salas de aula de la Educação Básica.

**Palabras clave:** léxico; cultura; regionalidad; educación.

## SUMÁRIO

|            |   |           |
|------------|---|-----------|
| <b>1</b>   | <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>2</b>   | <b>A MÚSICA REGIONAL E SUA HERMENÊUTICA DENTRO DO<br/>PROCESSO DE IDENTIDADE CULTURAL.....</b>  | <b>13</b> |
| <b>2.1</b> | <b>A música no nosso dia a dia.....</b>   | <b>13</b> |
| <b>2.2</b> | <b>A música regional e sua inter-relação com região, regionalidade e<br/>regionalismo.....</b>  | <b>14</b> |
| <b>2.3</b> | <b>A música no Nordeste.....</b>  | <b>16</b> |
| <b>3</b>   | <b>LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE: IMPLICAÇÕES PARA O<br/>ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA.....</b> | <b>23</b> |
| <b>3.1</b> | <b>Linguagem, cultura e identidade.....</b>   | <b>23</b> |
| <b>3.2</b> | <b>Léxico e semântica.....</b>  | <b>26</b> |
| <b>3.3</b> | <b>Perspectivas para o ensino de língua portuguesa.....</b>                                     | <b>28</b> |
| <b>4</b>   | <b>O <i>SER REGIONAL</i> NAS LETRAS DE MAGO VÉIO.....</b>                                       | <b>32</b> |
| <b>4.1</b> | <b>Mago Véio e suas canções.....</b>  | <b>32</b> |
| <b>4.2</b> | <b>Análise das canções.....</b>   | <b>34</b> |
| 4.2.1      | Coco do Cigano.....   | 34        |
| 4.2.2      | Algaroba.....   | 38        |
| 4.2.3      | Poeta dos Ares.....   | 44        |
| <b>4.3</b> | <b>Proposta de intervenção didática.....</b>  | <b>45</b> |
| 4.3.1      | Análise Linguística.....  | 46        |
| 4.3.2      | Relato pessoal quanto às interferências culturais ou tradições de famílias dos<br>alunos.....   | 46        |
| 4.3.3      | Paródia musical das canções.....  | 47        |
| 4.3.4      | Glossário ilustrado dos vocábulos e expressões regionais.....                                   | 48        |
| 4.3.5      | Seminário com os temas percorridos nas canções.....   | 48        |
| <b>5</b>   | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>50</b> |
|            | <b>REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>53</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A linguagem possui um caráter social e cultural, principalmente no ato de sua concretização. Desse modo, ao se concretizar socialmente, o léxico de uma determinada língua pode sofrer variações, adaptações e “empréstimos” de acordo com o meio em que está inserido, que indica que cultura e sociedade influenciam a construção linguística de um povo (ANTUNES, 2009).

A música regional, por vez, expressa muitas das particularidades de determinada cultura local, desde costumes, crenças e até denúncias sociais. A cultura é um fator que contribui na formação da identidade do indivíduo e da comunidade que o cerca. Desse modo, a construção da identidade é um processo que envolve vários fatores e isto inclui o fenômeno linguístico e o contexto das relações culturais e sociais (SILVA, 2011).

Assim, nessa singularidade do *ser regional*, abordou-se nesta pesquisa a análise lexical e semântica sobre as letras das canções do cantor arapiraquense Mago Véio, que retratam a regionalidade local, de forma poética e peculiar, evidenciando as características geográficas, a fala corriqueira e os costumes dos boiadeiros do sertão e do agreste alagoano.

Esse retrato cultural evidenciado nas canções de Mago Véio aproxima, por exemplo, o alunado de Arapiraca de sua própria realidade, colocando em prática o que é requerido pela Base Nacional Comum Curricular - BNCC (BRASIL, 2017) em suas competências gerais, ou seja, o aluno deve conhecer, compreender e reconhecer as diversas manifestações artísticas e culturais, e isto inclui, as suas próprias raízes. Destarte, nesse campo de investigação da identidade cultural de um povo por meio de suas regionalidades, o currículo escolar deve proporcionar meios de refletir sobre as situações reais do uso da língua, nas mais variadas possibilidades dadas ao falante como sujeito social.

Portanto, o tema desta pesquisa é o estudo de construções de sentidos acerca do *ser regional* em letras de canções do intérprete arapiraquense Mago Véio. A motivação por esta temática, deu-se por observamos durante as realizações dos estágios supervisionados do curso de Letras, como a abordagem sobre a cultura local ainda é deficiente, e quando realizada nas aulas de língua portuguesa, não busca evidenciar as raízes culturais dos alunos e da comunidade escolar. Dessa maneira, buscamos, por esta pesquisa, evidenciar o *ser regional* em canções locais da cidade de Arapiraca para que, assim, os alunos como sujeitos culturais possam refletir sobre o processo de identidade regional e local da comunidade.

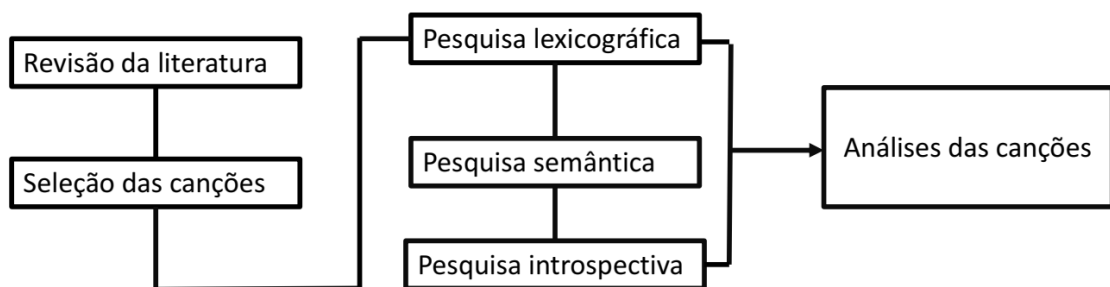
A questão norteadora desta pesquisa ocorreu por meio de uma investigação minuciosa das características léxicas e semânticas evidenciadas nas letras de canções do intérprete

arapiraquense que poderiam descrever o *ser regional* típico da cultura arapiraquense. Para responder a essa questão, delimitou-se como objetivo geral investigar as construções de sentidos do *ser regional*<sup>1</sup> em letras de canções do intérprete arapiraquense Mago Véio. A fim de atender a esse objetivo, nortear-se os seguintes objetivos específicos:

- a) verificar e descrever as *regionalidades* utilizadas nas letras das canções do intérprete arapiraquense Mago Véio;
- b) destacar aspectos linguísticos relacionados aos aspectos de *regionalidades* encontradas nas canções do intérprete arapiraquense Mago Véio;
- c) analisar e discutir as construções de sentidos reveladas nas *regionalidades* presentes nas canções do intérprete arapiraquense Mago Véio;
- d) problematizar as relações entre língua, cultura e identidade, a partir das análises realizadas, dando ênfase em questões de ensino e aprendizagem.

Metodologicamente, esta pesquisa segue o seguinte esquema:

**Figura 01** – Roteiro da pesquisa



**Fonte:** elaborado pelos autores (2021).

A priori, fizemos uma revisão da literatura, a partir do recolhimento dos conceitos que seriam trabalhados na pesquisa, bem como a fundamentação teórica que seria seguida. Depois, partimos para a seleção das canções, no qual definimos Mago Véio e as suas composições de estilos regionais com as canções *Coco do Cigano*, *Algaroba* e *Poeta dos Ares*, que contemplam o álbum *Destinação*, são músicas que trazem à tona os costumes e as peculiaridades dos moradores da zona rural de Arapiraca. Desta forma, após analisamos essas letras, identificamos que essas composições caberiam na proposta de evidenciação de um *ser regional*. Dada a sequência, fizemos um mapeamento dos itens lexicais e regionais por meio de uma pesquisa

<sup>1</sup> O fraseado *ser regional* é utilizado neste trabalho, terminologicamente, com base nos estudos de Pierre Bourdieu (1982).

lexicográfica, léxico-semântica e introspectiva que contribuíram para as construções de sentidos nas letras das canções selecionadas. Dessa forma, esse trabalho é composto por uma pesquisa qualitativa, visto que atua dentro do fenômeno linguístico cultural, tendo como procedimento de coletas de dados o acesso a fontes bibliográficas e digitais confiáveis e que se propõe a problematizar o processo de construção ou de reconhecimento da identidade regional por meio de aspectos como: “escolha correta de métodos e teorias oportunos, no reconhecimento e na análise de diferentes perspectivas, nas reflexões dos pesquisadores a respeito de sua pesquisa como parte do processo de produção de conhecimento e, na variedade de abordagens e métodos” (FLICK, 2004, p. 20).

Assim, segundo Knechtel (2014), esse método leva em consideração as motivações, crenças, valores e representações encontradas nas relações sociais. Para tanto, utilizamos como referencial teórico: Bourdieu (1996), Pozenato (2003), Santos (2009), Silva (2011), Brécia (2003), Hall (2006), Bagno (2017) e Antunes (2017).

A investigação proposta também será baseada numa pesquisa qualitativa, visto que, é inserida em um contexto de reflexões que visam a atender ao objetivo geral, por meio de um processo que requer um procedimento exploratório, com bases na elaboração de hipóteses (FREITAS; JANISSEK, 2000, p. 22).

Ainda, segundo Gray (2012), a pesquisa qualitativa vai além de uma sucessão de eventos, e pode mostrar os processos desde de como e o porquê que as coisas acontecem, acentuando, assim, os conflitos e até os incidentes de cooperação. Dessa forma, a pesquisa proposta foi centralizada nas construções de sentidos por meio das interfaces entre o léxico e a semântica, obtidas pelas análises de três canções, a saber, *Coco do Cigano*, *Algaroba* e *Poeta dos Ares* que compõem a discografia “Destinação” do intérprete arapiraquense, Mago Véio.

As análises foram respaldadas dentro da esfera da Lexicografia e da Semântica voltadas ao regionalismo, com base numa pesquisa bibliográfica que fez um levantamento sobre a produção e a recepção das canções selecionadas.

Desse modo, seguimos com as seguintes etapas:

- a) pesquisa sobre as letras do cantor arapiraquense Mago Véio: será realizado um levantamento de dados sobre a produção das canções do cantor;
- b) pesquisa lexicográfica: levantamento dos termos tidos como regionais presentes nas canções selecionadas que serão analisados com base na Lexicografia e Semântica.
- c) análise introspectiva na perspectiva do pesquisador: os sentidos e as interpretações possíveis dos termos tidos como regionais encontrados nas três letras de canções, serão usados por base como forma de mapear hipóteses de percursos para construção de sentidos.

Dessa maneira, a fim de expor os processos da referida pesquisa, dividimos o texto em três capítulos. No primeiro capítulo foi discutido sobre a relevância da música regional como representação de identidade cultural, bem como apresentado a historicidade dos ritmos tipicamente nordestinos. A segunda parte debruça-se sobre a relação entre língua, regionalidade e cultura, ao passo que tecerá considerações sobre o fenômeno da variação linguística, segundo a perspectiva de Bagno (2007), tendo em vista a sua recorrência nas letras das canções analisadas. Por sua vez, o capítulo três contempla, por fim, as análises do objeto de pesquisa exposto neste trabalho, qual seja, o *ser regional* expresso nas letras do cantor Mago Véio.

## **2 A MÚSICA REGIONAL E SUA HERMENÊUTICA DENTRO DO PROCESSO DE IDENTIDADE CULTURAL**

Esse capítulo aborda a importância da música em nosso convívio social, com destaque para a *música regional* e suas contribuições na formação identitária de seus consumidores. Com base na visão de construção simbólica de Bourdieu (1996), conceitos como *região*, *regionalidade* e *regionalismo* são debatidos e correlacionados ao processo de formação de identidade sócio-cultural. Além disso, também é tratado sobre os principais ritmos produzidos na região Nordeste, com destaque para os principais músicos, compositores, que atuam como propagadores da cultura local por meio das músicas regionais.

### **2.1 A música no nosso dia a dia**

Quando falamos de música, estabelecemos relações com uma diversidade de sentimentos e emoções, à medida que ela se faz presente no nosso dia a dia, ativando memórias diversas e estando onipresente: no rádio, na TV, no celular. A música tem a capacidade de nos fazer lembrar de algo, recordar passados e vivências, isso é possível por meio da associação da melodia a um fato ativo na memória. Dessa forma, a música tem grande capacidade de auxiliar na memorização de algo, pois é como “uma combinação harmoniosa e expressiva de sons e como a arte de se exprimir por meio de sons, seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização” (BRÉSCIA, 2003, p. 25).

Para Bréscia (2003), a música é como um processo para o desenvolvimento nas fases da vida, desde o início como o pulsar das células se dividindo dentro do corpo da mãe, até no indivíduo adulto, mantendo uma ligação emocional significativa com eventos e pessoas (BRÉSCIA, 2003, p. 25).

Diante do exposto, podemos perceber que a música está presente em nossas vidas, antes mesmo do nosso nascimento, e vem nos acompanhando na jornada de amadurecimento. Não há quem não tenha vivido uma experiência que não possa associar com a música e, independentemente da idade, toda pessoa possui uma preferência musical ou uma música preferida. Logo, todo indivíduo ouve, já ouviu ou ouvirá uma letra de música na qual relaciona com seu estado emocional.

A música torna-se também como um capital simbólico de diferentes comunidades e grupos sociais, tendo em vista que é um produto cultural altamente consumido. Desse modo, diferentes canções podem representar diferentes visões a partir de sua elaboração (letra e

melodia) e de sua execução e recepção. Nesse processo, a música regional tem um espaço importantíssimo, porque registra e revela traços identitários e marcas não só de grupos específicos, mas também de espaços geográficos e culturais delimitados e que, muitas vezes, são “combatidos” pelo “centro”<sup>2</sup>.

## 2.2 A música regional e sua inter-relação com *região*, *regionalidade* e *regionalismo*

Quando se pensa em *região*, automaticamente, vem à nossa mente a ilustração de um espaço territorial, geográfico, não é de se admirar, visto que, é o que aprendemos desde cedo na disciplina de Geografia. Porém, essa definição ou melhor, ilustração, não é suficiente para abarcar o conceito total desse vocábulo. Talvez, se somente nos atentarmos à *região* de forma externa, mas como seria essa dimensão territorial vista de forma intrínseca? Pois bem, há muito mais do que limites territoriais numa dimensão puramente espacial, por exemplo, há um povo, uma cultura, uma identidade (POZENATO, 2003).

Assim, nesse contexto de reanalisar o termo *região*, não podemos abandonar sua caracterização de espaço natural, mas, incorporá-la a outras interpretações, como afirma Pozenato (2003, p.2) em: “a região, sem deixar de ser em algum grau um espaço natural, com fronteiras naturais, é antes de tudo um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações”.

Portanto, a ideia de *região* se renova com as possibilidades de organização do espaço, seja este cultural, social, humanístico, o que vai além da limitação homogênea dada ao termo quando analisado sob a ótica de espaço geográfico, apenas. Assim, é preciso refletir:

Reconhecer os limites regionais não é mais tarefa dos geógrafos, não é mais seu objeto principal de pesquisa. Na contemporaneidade, tende-se a considerar a região muito mais um campo de ações concomitantes de complexas e intensas variáveis do que uma inscrição espacial precisa, equilibrada e de caráter homogêneo (KAISER, 1973 apud BRITO, 2007, p. 78).

Desse modo, evidenciar uma *região* é também dar lugar de fala aos seus indivíduos, visto que, uma *região*, segundo Bourdieu (1996) apud Santos (2014), é sobretudo, uma construção simbólica. Consequentemente, as marcas e/ou traços que compõem esse espaço, moldam a identidade regional e cultural de seus integrantes. Todavia, cabe ressaltar que a identidade regional não é dada pelo espaço que se nasce, como muitos pensam, visto que emerge de um

---

<sup>2</sup> Utilizamos, nesta pesquisa, o termo “centro” em oposição à periferia, tendo em vista uma dimensão social e cultural em um processo de “disputas” simbólicas na configuração do “ser diferente”.

trabalho de subjetivação, constituída por relações sociais e pela consciência ou não das narrativas que definem o *ser regional* (GOMES, 2015).

O conceito de *regionalidade*, porém, é algo recente e se procurarmos na maioria dos dicionários brasileiros, ainda não foi dotado de significado. Entretanto, de acordo com um dos poucos conceitos encontrados<sup>3</sup>, há o registro de que *regionalidade* é ou “são todos os aspectos ou elementos econômicos, social, cultural (comidas típicas, arte, vestuário, músicas, festejos, arquitetura, religião, sotaque linguístico) e paisagístico de uma determinada região”. Assim, vemos que são elementos, características que se ligam à determinada região. No contexto do *ser regional* e segundo a acepção weberiana, a *regionalidade* também é dada por meio de relações sociais, sobretudo, de forma a realçar as características, as peculiaridades de determinada comunidade (SANTOS, 2009).

Para Santos (2009), o *regional* coloca-se como um elemento significativo da representação da identidade. Porém, a significação dada à identidade, entre as suas multifacetadas, não pode ser dotada apenas no plano individual, isto é, não podemos defini-la como algo único, rígido e inflexível, visto que, o homem moderno é um ser híbrido (HALL, 2006). Segundo Haesbaert (2010 p. 08), a *regionalidade* também envolve “a criação concomitante da realidade e das representações regionais”. Assim, dentro do processo de construção da identidade, o indivíduo por meio de identificação com determinada cultura, também passa a desfrutar dessas representações regionais-*regionalidades*-dadas por meio de elementos estabelecidos através de símbolos, de ideias e valores (SANTOS, 2014).

Assim, segundo Pozenato (2003), as relações que o indivíduo faz com o mundo externo, são identificadas e descritas por meio da *regionalidade* e não do *regionalismo*. Apesar de que esse também faz parte do anterior, mas, de uma forma particular, de modo a delimitar a rede de relações, que podem, inclusive, representar uma relação restritiva e /ou de exclusão. Desse modo, o *regionalismo*, por vezes, pode vir marcado por certa estigmatização, como podemos verificar na fala de Santos (2014):

Enquanto as *regionalidades* são construídas sem a presença de marcas positivas ou negativas do *regional*, apenas correspondendo ao descritivo e subjetivo de uma região, o *regionalismo* alude para características que ora exaltam o *regional*, ora dão atributos pejorativos, ora valorativos (SANTOS, 2014, p. 19).

Nesse elo entre *região*, *regionalidade* e *regionalismo*, destacamos a contribuição da música regional no tocante à propagação cultural de dada comunidade local. De acordo com o

---

<sup>3</sup>Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/regionalidade/>

dicionário Priberam (2021), entende-se por música: “a organização de sons com intenções estéticas, artísticas ou lúdicas, variáveis de acordo com o autor, com a zona geográfica, com a época, etc.”. Nessa definição, já é possível ver uma conexão da música com determinada área geográfica, assim, o regional já estaria implicitamente nela. Porém, em outras definições, há um conceito mais amplo, como conjunto harmonioso de sons, entretanto, dando ênfase no léxico da palavra *regional*, assim, a música regional seria aquela que remete à determinada região.

De acordo com Brito et. al. (2009), a música regional é um dos principais meios de divulgação da cultura local, sendo assim, um símbolo de identificação *regional*, composto por representações que vão desde a formação de diferentes visões de mundo a valores sociais. Desse modo, a música regional também é vista como contribuinte no processo de identidade cultural, regional. Logo, as regionalidades presentes em letras de canções, muitas vezes, atuam como indicadores, sejam dos costumes rotineiros, como também de denúncias sociais, que cercam a trajetória de um povo.

Nesse sentido, Dias (2008) agrega ao ouvir música um ato simbólico que demarca posições entre classes ou grupos e firma identidade. Assim, como frisa Santos (2014, p. 56), “toda música pode, de alguma maneira, ser considerada como representação simbólica que revela o ‘pensar’ e o ‘agir’ dos sujeitos os quais estão envolvidos no processo de produção e recepção”. Logo, a música não pode ser encarada apenas como uma melodia, um ritmo, desconectado da realidade, pois, muitas vezes, é a representação de lutas de classes, o canal que dá voz aos marginalizados e também atua como ato de resistência.

Portanto, no contexto de música, região e identidade, devemos ressaltar que o consumo da música regional não é restrito, pois, com a globalização, as identidades dadas pelo consumo da cultura local extrapolam os espaços físicos. Assim, como descreve Dias (2008, p. 28), “se antes as identidades se definiam exclusivamente pelas relações com os territórios, atualmente, com a assunção do global mediado pela cultura local, as identidades se configuram em consumo”.

### **2.3 A música no Nordeste**

O Nordeste brasileiro é considerado, no panorama nacional, rico, tanto pelas belezas naturais quanto pelos produtos culturais. Dessa forma, uma região que apresenta um vasto celeiro musical com artistas de relevância local e nacional. Intérpretes de grandes composições de sucesso são apreciados por diversas gerações como, por exemplo, Luiz Gonzaga, Djavan,

Zé Ramalho, Raul Seixas, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fagner, Maria Betânia, Elba Ramalho, Pitty, Carlinhos Brown. Esses são alguns dos grandes artistas nordestinos que difundem a arte musical no Brasil e no mundo.

Por ser influenciada pelos indígenas, africanos e europeus, a cultura da região Nordeste do Brasil é bastante diversificada. No que diz respeito à música, é visível a riqueza das letras, dos arranjos e principalmente da alegria que exala das melodias em cada verso musicado. Predominam os ritmos como Coco de Roda, Xaxado, Baião, Martelo Agalopado, Samba de Roda, Axé e Forró que, além de entreter o público, carregam consigo a história identitária de um povo. A seguir explicamos sucintamente cada um desses ritmos.

a) **Coco de Roda:** o Coco é uma dança e um ritmo tipicamente nordestino que se originou a partir da união das culturas africanas e indígenas no Brasil. Há relatos de que o seu surgimento no Brasil se deu, primeiramente, no interior, nos quilombos, onde o ritmo foi criado a partir do som advindo da quebra dos cocos para a retirada da amêndoa. Com isso, o Coco virou uma dança, sendo um ritmo bastante contagiante, incrementado pelas poesias e expressões corporais (TOSCANO, 2012).

No entanto, o Coco sempre sofreu discriminação por parte dos meios de comunicação das classes dominantes, visto que, é uma manifestação cultural voltada para as camadas oprimidas e marginalizadas da sociedade. Porém, essa manifestação se manteve forte, apesar das perseguições e das dificuldades que os mestres coquistas enfrentam.

O Coco de Roda ganhou adeptos e tornou-se uma manifestação artística cultural, sendo um modo de transmissão e manutenção do conhecimento e da tradição popular. Observa-se, desse modo, que a difusão desse ritmo como expressão cultural só foi possível devido à sua resistência (TOSCANO, 2012).

Um dos representantes mais importantes desse ritmo é Jackson do Pandeiro, cantor e compositor, considerado o maior propulsor do Coco que, por incentivo de sua mãe, deu início a sua carreira artística e gravou uma série de Cocos, Forrós e Sambas, sendo, portanto, um dos disseminadores da cultura nordestina (TOSCANO, 2012).

Em suma, o Coco é uma manifestação cultural musicada embalada por danças africanas e indígenas, em que as pessoas formam uma roda e dançam em pares. O ritmo é acompanhado por palmas e instrumentos de percussão que são acompanhados por versos poéticos bem marcantes, tendo os seus refrãos sempre destacados. É notório a influência africana, que é evidenciada, tanto no ritmo quanto nos movimentos da dança, mas existe também uma forte e importante contribuição indígena na estrutura da dança. Assim, em um

clima de muita alegria, homens, mulheres e crianças cantam e dançam o Coko de Roda com vigor e resistênciã, muitas vezes até amanhecer.

b) **Xaxado**: Dança e ritmo tipicamente nordestinos, o Xaxado tem sua origem ligada diretamente ao Cangaço, especificamente por Lampião e seu bando, no qual foi difundido como uma dança de guerra e entretenimento pelos cangaceiros.

A princípio, era uma dança exclusivamente masculina, em que os cangaceiros faziam da arma a dama. Somente a partir de 1930, a figura feminina entra no Cangaço. A situação mudou um pouco depois com a inclusão de Maria Bonita e outras mulheres no bando de Lampião. O ritmo era embalado por uma dança em fila, em que o da frente, sempre o chefe do grupo, puxava o restante do bando cantando e eles respondiam em coro. As letras, geralmente, eram insultos aos inimigos, lamentos de mortes dos companheiros e os enaltecimentos das aventuras e façanhas vividas pelo grupo (SANTIAGO, 2012).

A palavra “xaxado” surgiu a partir de um ritual que é realizado pelos agricultores. A ligação com o nome surge da palavra sachar ou xaxar, costumes dos agricultores de feijão, onde há um processo específico para colheita. Os agricultores xaxam o feijão juntando a terra com uma enxada pequena no pé do caule do broto com poucos dias de nascido para retirar da vagem o caroço do feijão. Depois da colheita na roça, o agricultor, com um pau, bate no feijão. Esse movimento recebe a denominação popular de “xaxar” (SANTIAGO, 2012).

Apesar de ser um ritmo representativo da cultura popular e que conquistou espaço entre muitas pessoas, o Xaxado nunca se tornou uma dança legítima de salão. Porém, um grande nome da música nordestina deu voz e visibilidade ao movimento, Luiz Gonzaga se incumbiu de expandir esse ritmo na rádio, na televisão e no teatro em todo o país, sobretudo, no Nordeste. Entretanto, o xaxado é considerado mais um forte patrimônio da cultura popular que propriamente um ritmo. Logo, ele representa uma das únicas heranças culturais deixadas pelo cangaço, sendo assim um movimento do folclore brasileiro tipicamente nordestino.

c) **Baião**: O Baião é um ritmo musical nordestino que recebeu, na sua origem, influências das modas de viola, música caipira e também de danças indígenas. Acompanhado de melodias poéticas, é muito popular na região Nordeste e norte do Brasil. Esse ritmo se caracteriza pela utilização de instrumentos musicais como: a viola caipira, sanfona, triângulo, flauta doce e acordeom, sendo que, sons destes instrumentos são intercalados ao canto.

O Baião também foi influenciado pelas danças folclóricas africanas lundu, coco, calango e batuque, que chegaram ao país no século XVI. Esse termo “baião”, originalmente “baiano”, referia-se a uma dança de roda com desafios vocais improvisados. Era comum a presença de um violão, juntamente com o canto (MEGARO, 2013).

Mais uma vez, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira foram os propulsores desse ritmo, que, por meio de um vocabulário simples, apresentava canções que falavam do cotidiano dos nordestinos e as dificuldades da vida tornando o ritmo popular.

d) **Martelo Agalopado:** Martelo Agalopado é um ritmo que apresenta poemas improvisados por cordelistas que são cantados de forma improvisada. Eles são compostos por de uma ou mais estrofes, dez versos decassilábicos, ritmo vigoroso, com tônicas nas sílabas 3, 6, e 10 (dois anapestos e um peônio de quarta) (LESSA, 2010).

Sendo considerado uma das modalidades mais antigas na literatura de cordel, essa arte foi implementada pelo francês Jaime Pedro Martelo, que introduziu na literatura o verso de dez sílabas que foi denominado de Martelo. Assim, no Nordeste, esse ritmo faz parte da cultura popular, tendo os seus versos expressados pelos sertanejos de forma improvisada, contendo sempre um desafio entre os cantores.

e) **Samba de Roda:** O Samba de Roda é um ritmo musical que faz parte da cultura popular brasileira em que advém de uma variante do samba com raízes africanas, através da mistura de diversas músicas com melodias poéticas e dançantes. Além da influência das tradições africanas, o Samba de Roda também inclui algumas características de origem portuguesa, como por exemplo, o uso do violão como um dos principais instrumentos de corda, e ainda, as letras das canções, que são cantadas em português (DIANA, [2019?]).

No Brasil, o movimento teve origem na Bahia por volta do século XVII, sendo um estilo relacionado à roda de capoeira, envolvendo músicas e lutas e as entidades espirituais africanas, os orixás. Atualmente, o Samba de Roda é um ritmo bem presente em todo o país, porém, é no recôncavo baiano que esse ritmo é mais popular devido ao fato de que essa região foi o local da chegada dos escravos africanos. Contudo, hoje, esse estilo musical é considerado patrimônio histórico brasileiro, uma herança cultural da cultura afro-brasileira.

f) **Axé:** O Axé ou Axé Music é gênero musical surgido no estado da Bahia na década de 1980 durante as manifestações populares do carnaval de Salvador. Misturando o Frevo pernambucano, ritmos afro-brasileiros, Reggae, Merengue, Forró, Maracatu e outros ritmos afro-latinos, a palavra “axé” é uma saudação religiosa usada no candomblé e na umbanda, que significa “energia positiva” (MERIEVERTON, 2016).

A cadência foi ganhando proporção no cenário nacional, além de uma enorme representatividade popular. Logo, em 1987, o jornalista Hagamenon Brito acrescentou a palavra “music”, transformando-se em “Axé Music”, objetivando a própria universalidade do ritmo. Dessa forma, o Axé Music se espalhou rapidamente por todo o país, ainda mais com o impulso da mídia e dos carnavais fora de época.

Uma das músicas mais marcantes do carnaval é “Fricote” escrita por Paulinho Camafeu e interpretada por Luiz Caldas que, rapidamente, caiu no gosto popular. Outros artistas também emplacaram grandes sucessos na época como Sarajane com a música “Abre a rodinha”, além das bandas: Chiclete com Banana, Araketu, Banda Eva, Timbalada, Asa de Águia, entre outras.

g) **Forró:** O forró é um ritmo popular advindo, originalmente, do Nordeste brasileiro. Esse estilo musical é, geralmente, associado ao nome como uma generalização de vários ritmos musicais nordestinos, ou seja, o forró é o hiperônimo para uma série de ritmos que dele deriva-se, como o baião, xaxado, xote, entre outros ritmos. Geralmente tocado por trio, o forró é materializado por um sanfoneiro, zabumbeiro e um tocador de triângulo (AIDAR, [201-?]).

O ritmo teve sua origem por volta do século XIX, nos bailes populares que eram realizados naquela época sendo, também, popularmente denominado de *forrobodó*, *forrobodança* ou *forrobodão*. Nesse período, como as pistas de danças eram no “chão batido”, isto é, não havia revestimento, somente terra, era preciso molhar o piso do local onde aconteciam os bailes. As pessoas dançavam arrastando os pés para evitar que a poeira subisse, assim, surge a dança que é caracterizada exatamente por ser realizada com o “arrasta-pé”, a qual durante a execução dos passos é embalada por casais que dançam de corpos colados (AIDAR, [201-?]).

A origem do vocábulo forró tem várias versões, entre elas destaca-se a mais conhecida que conta a teoria de que por volta do século XIX, nas construções das ferrovias do estado de Pernambuco, os engenheiros ingleses tinham o costume de promover festas para a sociedade, mas geralmente as festas eram restritas somente para figuras ilustres. Porém, às vezes, tais eventos eram abertos ao público, no qual tinha-se escrito na entrada da festa o termo “*for all*”, que significa “para todos” em português. Assim, o termo forró teria surgido através da variação dessa pronúncia em inglês, ao passo que as pessoas começaram a pronunciar “forró”. Porém, somente a partir da década de 1950, começou-se a utilizar de fato o nome “forró”. No entanto, esse ritmo musical tornou-se um fenômeno “pop” quando Luiz Gonzaga gravou “Forró de Mané Vito”, em 1949, com parceria de Zé Dantas. Logo mais, em 1958, Luiz Gonzaga gravou “Forró no escuro”, música que também fez bastante sucesso naquela época (AIDAR, [201-?]).

O referido artista é considerado o “pai do forró”, visto como um ícone da música popular nordestina. Sanfoneiro, cantor e compositor, Luiz Gonzaga também recebeu o título de “Rei do Baião”. Ele foi o maior responsável pela difusão e valorização dos ritmos nordestinos, que levou o forró, o xote, o xaxado e o baião para todo o país. A música “Asa Branca”, feita em parceria com Humberto Teixeira, gravado por Luiz Gonzaga em 1947, virou o hino do Nordeste brasileiro. A canção retrata o sofrimento do povo do sertão nordestino diante da seca que assola

a região e foi um dos primeiros grandes sucessos nacionais do cantor, que, segundo o próprio Luiz Gonzaga, a canção nasceu como toada, com raízes folclóricas (FRAZÃO, 2020).

Sem dúvidas, o cantor é uma figura de grande representatividade do Nordeste, um ícone da música dessa região e por esse motivo atualmente o forró é apreciado e valorizado em todo o país. No dia 13 de dezembro é celebrado e comemorado o dia do forró, dia de nascimento do sanfoneiro Luiz Gonzaga.

Outro fato que contribuiu para a difusão do forró pelo Brasil foi a intensa migração dos nordestinos para todo o país durante as décadas de 1960 e 1970, sobretudo para as capitais do Brasil, como Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Desse modo, desde então, o forró caiu no gosto popular e hoje é considerado um símbolo nacional de ritmo e dança.

Nos anos de 1980, houve algumas modificações nesse gênero musical, isto é, foram implementados para compor esse estilo alguns instrumentos como a guitarra e o baixo elétrico. Posteriormente, por volta dos anos 90, o teclado e o sax foram inseridos por algumas bandas, as quais retiraram a zabumba. Surge então o “forró eletrônico” ou “forró estilizado”, subgênero que sofreu críticas inicialmente. Após esse período, nos anos 2000, o forró surge com a proposta “universitária”, ganhando uma nova repaginada no estilo original com algumas mudanças instrumentais (MARQUES, 2020).

Nesse sentido, pontua-se, neste trabalho, que o forró é um gênero musical que se originou pela associação de outros ritmos, tais como o xote, o xaxado e o baião e que é composto pela base instrumental da sanfona, do triângulo e da zabumba. Conforme reiterado nesta seção, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Dominginhos e Sivuca são os maiores representantes desse gênero musical, que também é chamado de forró tradicional ou forró-pé-de-serra.

Na década de 70, surge no Brasil, mais precisamente, no Nordeste, o “Movimento Armorial”, que se caracterizava por ser uma vertente artístico-cultural de valorização das artes populares nordestinas. Idealizado por Ariano Suassuna, escritor paraibano, o movimento Armorial tinha como objetivo criar uma arte brasileira singular, que teria como fonte as raízes populares do povo nordestino. Embora esse projeto tenha sido criado no âmbito acadêmico, o movimento Armorial se expandiu e ganhou notoriedade abrangendo a literatura, a música, a dança, o teatro, as artes plásticas, a arquitetura, o cinema e as mais diversas formas de expressão artísticas (DIANA, [2020?]).

O movimento criou uma arte erudita, a partir dos elementos populares, a qual representa com fidedignidade a história de um povo, os ritmos, o canto, a seca do sertão, os versos do poeta improvisados no repente, o cordel, a mistura de cores e tons. O intuito era de que essas

produções adquirissem notoriedade e credibilidade, que o sertão nordestino fosse exaltado e valorizado por sua produção cultural e artística. Nas palavras de Ariano Suassuna:

[...] a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1975 apud DIANA, [2020?]).

O movimento Armorial contribuiu significativamente para a valorização da arte rítmica popular nordestina e os resultados foram evidenciados pela produção artística do cantor Antônio Nóbrega que se tornou um dos personagens mais conhecidos.

A música no Nordeste Brasileiro é vista como sendo bastante diversificada e possui uma vasta representação, tendo origens a partir da mistura de diferentes povos que influenciaram e intensificaram a produção da cultura local, a qual resultou no que hoje conhecemos como música tradicional, sendo um reflexo da miscigenação histórico-cultural. A conexão com outras culturas possibilitou que o Brasil herdasse traços diversificados, como o instrumental, o sistema harmônico, os cantos, as danças, ritmo e cadência.

Dos africanos herdou-se os batuques acompanhados de percussão, tambores, atabaques e marimbas e ainda palmas, xequerês e ganzás. Dos europeus herdou-se as músicas eruditas, religiosas, cantochão das missas e hinos e os toques e fanfarras militares. Dos indígenas, povo nativo, vieram os cantos das danças rituais acompanhadas por instrumentos de sopro - flautas de várias espécies, trombetas e apitos - e por maracás e bate-pés. Desse modo, a música brasileira desde a sua origem esteve engajada e comprometida em representar e propagar a cultura de seu povo (NEPOMUCENO, 2019).

Vários gêneros musicais surgiram no Nordeste ao longo dos anos. O pernambucano Luiz Gonzaga foi o precursor do baião, ritmo que ao lado de outros como xote, xaxado e coco compõem o forró. Muitos artistas deram continuidade ao legado de Luiz Gonzaga, como é o caso de Dominginhos, Sivuca, Jackson do Pandeiro e Waldonys.

### 3 LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE: IMPLICAÇÕES PARA O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Considerando que, segundo Marcuschi (2000, p. 09), “são os *usos* que fundam a língua e não o contrário”, é pertinente pontuar que, ainda em consonância com o referido autor, a língua não é estática ou indiferente aos diversos fatores sociais e culturais que a influenciam. Nesse sentido, esse capítulo se propõe a discutir a relação entre a nossa língua materna e o regionalismo e cultura nordestinos, visando a compreender de que modo o código linguístico expressa e representa a nossa identidade.

#### 3.1 Linguagem, cultura e identidade

No âmbito da lexicografia técnica, conceitua-se que “todo falante de uma língua possui um determinado vocabulário, que compreende seu vocabulário ativo, ou seja, as palavras de que ele faz uso, e seu vocabulário passivo, ou seja, as palavras que ele compreende, mas normalmente não usa” (TRASK, 2008, p. 155).

Para Saussure, a linguagem é um fato social que reflete na vida dos indivíduos e das sociedades, logo, constitui-se em um dos fatores mais importante do que qualquer outro (SAUSSURE, 2006). Assim, percebe-se a língua como o nosso maior veículo de comunicação, e que exerce uma função primordial no nosso cotidiano.

Entretanto, segundo Santos (2014, p. 35), houve grandes mudanças e tangenciamentos em estudos pós-saussurianos, à medida que “pesquisas na área da Linguística ao longo do século XX ganham novas dimensões, principalmente com o início de investigações de caráter interdisciplinar; surgem, então, novos ramos nessa área como a Análise de Conversação, a Análise do Discurso (AD), a Dialetoлогия, a Etnografia da Comunicação, a Etnometodologia, a Linguística Textual (LT), Psicolinguística e a Sociolinguística”.

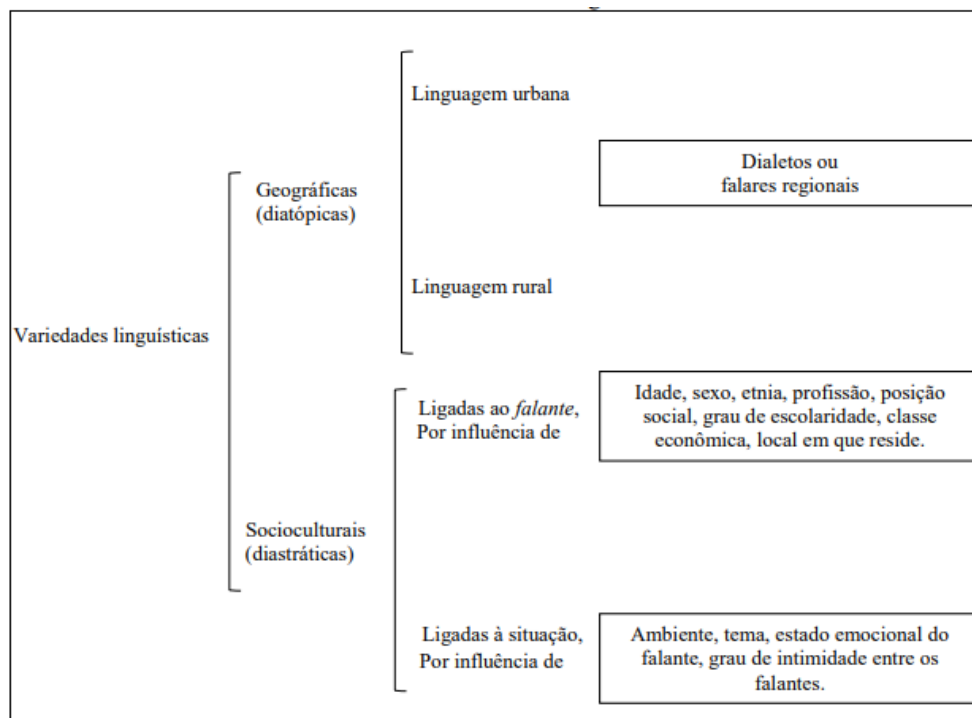
No contexto do uso da língua no dia a dia, não podemos esquecer de mencionar as variedades linguísticas, que são fenômenos linguísticos também conhecidos por dialetos. As variações linguísticas, de acordo com a Sociolinguística<sup>4</sup>, são subdivididas em diatópicas ou geográficas/regionais; diastráticas ou socioculturais; diamésicas; diafásicas e diacrônicas ou

---

<sup>4</sup> A Sociolinguística surgiu nos Estados Unidos em meados da década de 1960, a partir de estudos científicos que comprovaram não ser mais possível o estudo da língua sem considerar a fala da sociedade. O estudo da variação na perspectiva sociolinguística foi impulsionado por William Labov que se tornou o nome de maior destaque da área (BAGNO, 2017).

histórica. As variedades, por vez, são um dos muitos modos de falar de uma língua (BAGNO, 2017, p. 45) Assim, nesse contexto, os falares regionais estão presentes, por exemplo, na **variação diatópica** e são identificados tanto dentro da linguagem urbana quanto da linguagem rural. Enquanto na **variação diastrática** a influência no modo de falar é dada pelos grupos sociais. As variedades linguísticas encontradas dentro das variações diatópicas e diastráticas podem ser vistas no esquema a seguir:

**Figura 02** – Variedades Linguísticas



Fonte: Preti (2003, p. 41). [Adaptado]

Para Bagno (2017), as variações linguísticas representam a língua em uso, ou seja, em seu estado real, no qual podemos perceber, mudanças, transformações como também certa instabilidade. Essa flexibilidade dá-se exatamente por a língua ser heterogênea, dinâmica e viva.

A língua, porém, também representa e demarca posições (BOURDIEU, 1996). Logo, em um processo de identidade, é capaz de extrapolar o processo de comunicação. Desse modo, a língua também molda o processo identitário do sujeito falante. Portanto, a linguagem, apesar de ser mais holística do que a língua, também age como fenômeno heterogêneo e dinâmico que reflete nos aspectos culturais e peculiares de cada comunidade<sup>5</sup>. De acordo com Lunardi e Kraemer (2005, p. 10):

<sup>5</sup> Várias teorias linguísticas do século XIX abordam a linguagem como um fenômeno social e multifacetado, refletindo ideias e ideais culturais.

[...] torna-se possível afirmar que não existe cultura sem língua, e quando a cultura se manifesta por outras linguagens, parece que a língua oferece um modelo para outras linguagens, como a pictórica, a musical, a teatral, nas quais a língua seria um modelo de estruturalidade para as linguagens da cultura de maneira geral.

Consoante com essas ideias, debatendo sobre o sujeito na pós-modernidade, Hall (2006) defende que a linguagem é um dos meios pelo qual expressamos os nossos pensamentos, ideias e sentimentos dentro de uma cultura que, segundo o antropólogo, seria ou estar para um local de criação e troca de significados dentro de um grupo, de uma sociedade.

A identidade, por vez, vai além do campo individual, principalmente quando nos conectamos a outros e, nesse universo de construções, a identidade atuante no coletivo é produzida por meio dos discursos culturais. Para Hall (2006), entretanto, a identidade, na contemporaneidade, vive um processo de desconstrução, em que o *eu* (núcleo) dialoga e mantém relações com outros mundos exteriores. Nesse caso, não é apenas a interação entre o *eu* e o *outro*, mas também, a receptação ao novo, que é dada dentro de um processo de mudanças e transformações que ocorrem de forma contínua.

No âmbito de problematização sobre os usos de língua e cultura, percebemos que o conjunto vocabular de uma língua em uma dada comunidade também pode marcar uma região caracterizando em uma identidade regional, linguística e cultural. Logo, isso pode acontecer, por exemplo, em letras de músicas, uma vez que a “fala de um indivíduo revela a seus interlocutores algumas das marcas que lhe são peculiares, podendo informar tanto sua etnia, classe sociocultural, faixa etária quanto e, principalmente, suas atitudes em relação à sua própria linguagem” (FROSI; FAGGION; DAL CORNO, 2006, p. 98).

Levando em consideração a definição acima, podemos afirmar que a música regional contém em suas letras características específicas que nos permitem distinguir diferentes áreas dentro de uma determinada região. Segundo Pahlen (1965), citado por Brito et.al. (p. 03, 2019) “as manifestações musicais são expressões simbólicas que permeiam a vida humana desde o princípio de sua formação social”. De acordo com Felippi (2008), essas expressões são fragmentadas, definidas historicamente e não pela nascitura. Assim, o sujeito fala de um lugar, de um posicionamento cultural ou social, e ainda conforme a autora, “a identidade se constitui na sua relação com a diferença e no fato de que as duas têm que ser “ativamente” produzidas, não são naturalmente dadas. São fabricadas por nós no contexto das relações culturais e sociais” (FELIPPI, 2008, p.39).

Portanto, a música regional torna-se um dos principais produtos da cultura popular, à medida que ouvir e analisar canções também pode ser um ato simbólico de identificação,

representações de estilos de vida, visões de mundo e valores sociais. Assim, ela nos fornece elementos para a construção de identidades sociais e laços afetivos, sendo consideradas como um produto extremamente significativo na formação da constituição no processo de identidade das pessoas.

### 3.2 Léxico e semântica

Um dos ramos da linguística, que se dedica ao estudo do léxico é as Ciências do Léxico, subdividindo-se em três subáreas: Lexicologia, Lexicografia e Terminologia. A Lexicologia estuda o vocabulário “comum” da língua, em suas ocorrências, versatilidades e usos. A Lexicografia trata de como os dicionários são confeccionados, estudando-os e construindo-os. A Terminologia investiga o léxico especializado, ou seja, o vocabulário particular de áreas específicas, propondo, em diversas situações, a democratização a conceitos e informações.

**Quadro 01** – Aspectos da Lexicologia, Lexicografia e Terminologia

| Lexicologia  | Lexicografia  | Terminologia   |
|--|---|--|
| Ocupa-se de vocabulários específicos, topônimos e neologismos, contribuindo de modo particular para o conhecimento da variação linguística. À variação associam-se importantes aspectos da cultura, bem como das regionais, da história da língua e, conseqüentemente, de visões de mundo e de valores da nossa sociedade. | Cobre diversos aspectos de registros lexicais. Problematisa a constituição e o tratamento de unidades simples e complexas, além de outras faces do léxico geral, quando registrado em dicionários de língua. Envolve questões desde a definição até aspectos constitutivos da organização macro e microestrutural dos dicionários e glossários. | Destacam-se os estudos sobre a unidade lexical especializada, o termo, sob vários ângulos e múltiplas implicações, já que a Terminologia, com base linguística, não dissocia termo e contexto de ocorrência. |

**Fonte:** Krieger (2010, p. 169-170) [Adaptado]

Nessa linha de estudos, torna-se necessário compreender alguns conceitos como campo semântico, fraseologia, léxico regional.

- a) **Campo semântico:** é o plano em que a pluralidade de significados se torna possível diante de um único vocabulário, ou seja, uma única palavra pode assumir mais de uma significação, a depender do contexto de uso (PACHECO, [201-?]).
- b) **Fraseologia:** de acordo com Mattos (2003), a fraseologia ainda é objeto de poucos estudos no Brasil. Assim, partiremos de um conceito mais amplo, no qual entende-se por “unidade fraseológica as combinatórias de mais de uma

palavra, de caráter estável e típicas de uma determinada língua ou área especializada” (MATTOS, 2003 p. 274). Por sua vez, para Barbosa (2012), a fraseologia é:

[...] um dos ramos das ciências da palavra que tem por objeto de estudo as unidades lexicais constituídas de dois ou mais vocabulários ou de sintagmas e de frases, com grau variável de lexicalização, ou seja, com diferentes tipos e graus diversos de integração semântica e sintática de seus constituintes. Fraseologia significa, ainda, o conjunto de frasemas de um universo de discurso. O tema *fraseologia* refere-se, pois a dois conceitos diferentes, embora complementares. (BARBOSA, 2012 apud ARAGÃO, 2016, p. 36).

- c) **Léxico regional:** é o conjunto de palavras, vocábulos, que se associam ao falante de determinada região, refletindo suas práticas socioculturais (ARAGÃO, 2016). Para Sousa e Silva (2019), o léxico regional também demarca espaço, tempo e a cultura de um povo.

De acordo com Oliveira e Isquierdo (1998, p. 9), o léxico consiste no saber partilhado que existe na consciência dos falantes de uma língua, “constitui-se no acervo do saber vocabular de um grupo sócio-lingüístico-cultural”. Logo, o léxico representa “a janela através da qual uma comunidade pode ver o mundo”, uma vez que esse nível da língua é o que mais deixa “transparecer os valores, as crenças, os hábitos e costumes de uma comunidade, e desta forma, ao mesmo tempo ele recorta realidades do mundo, define, também, fatos de cultura” (OLIVEIRA; ISQUERDO, 1998, p. 9).

De acordo com Faulstich (2012), não existe “língua sem léxico, mas os estudos do léxico são, muitas vezes, sustentados por fracos critérios que põem essa parte do estudo das línguas e da linguagem dentro de categorias insustentáveis, que, por isso, recebem injustamente menor valor nos estudos do campo das ciências” (FAULSTICH, 2012, p. 65).

Dessa forma, “o vocabulário de um povo diz muito sobre os seus hábitos, costumes e história. Ao deparar com o vocabulário específico de uma língua em determinada região, pode-se observar traços da língua falada naquela comunidade” (ABBADÉ, 2012, p. 1763).

Importante nesse processo, a Lexicografia colabora com investigações e ações práticas que se convertem em “descrição dos métodos e problemas que apresenta a técnica de compor dicionários e em sua vertente prática, é entendida como o conjunto de diretrizes ou princípios que regem a compilação de termos, pelo método onomasiológico” (DAL CORNO, 2010, p. 1).

À medida que vocábulos se relacionam em contextos específicos, podem gerar *campos lexicais*, sendo que esses “representam uma estrutura, um todo articulado, onde há uma relação

de coordenação e hierarquia articuladas entre as palavras que são organizadas à maneira de um mosaico: o campo léxico” (ABBADE, 2012, p. 6). Ainda, pode-se compreender que:

[...] as palavras estão organizadas em um campo com mútua dependência, ou seja, elas adquirem uma determinação conceitual a partir da estrutura do todo. O significado de cada palavra vai depender do significado de suas vizinhas conceituais. [...] Ela não tem sentido se lhe faltam outras semelhantes ou opostas, pois necessita sempre de um campo conceitual (ABBADE, 2009, p. 39).

Nesse contexto, torna-se “necessário analisar a língua funcional, entendida como língua enquanto sistema, isto é, uma língua até certo ponto unitária dentro de uma língua histórica tomada em seu conjunto que geralmente compreende uma série de línguas funcionais que às vezes são bastante diferentes”. Dessa forma, “as unidades funcionais de uma língua devem estabelecer-se ali onde funcionaram, e mediante as oposições em que funcionam” (ABBADE, 2009, p. 41).

### **3.3 Perspectivas para o ensino de língua portuguesa**

O ensino de língua portuguesa, nos dias atuais, lança um novo olhar para com as variedades que cercam dada comunidade de falantes. Porém, ainda há um longo caminho, para que de fato, a diversidade linguística e a cultural sejam contempladas de forma plena no currículo escolar.

Para Antunes (2009, p.19), “o povo tem uma identidade que resulta de traços manifestados em sua cultura, a qual, por sua vez, se forja e se expressa pela mediação das linguagens, sobretudo das linguagens verbais”. Cultura e linguagem, nessa perspectiva, aparecem como elementos indissociáveis, pois contribuem para a preservação dos costumes, das memórias, do processo de identificação de um povo.

Nesse contexto, faz-se necessário ressaltar que o ensino de língua baseado na variação e na cultura local já é previsto na BNCC (Base Nacional Comum Curricular). Nela, por exemplo, identificamos competências e habilidades que discorre sobre o tema em questão, como pode ser visto no ensino de língua portuguesa voltado aos anos finais do ensino fundamental e médio, e que segundo o documento legal, deve ser contemplado em sua aplicabilidade, a variação linguística e cultural, a compreensão da língua como fenômeno cultural, histórico, social, variável, heterogêneo e sensível aos contextos de uso, como também, a compreensão do funcionamento das práticas culturais e das diferentes linguagens, incluído o fenômeno da variação linguística e a rejeição aos preconceitos linguísticos (BRASIL, 2017).

Nos PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais), a questão da variedade linguística já é expressa desde sua versão publicada em 1998, no tocante à disciplina de língua portuguesa voltada para o terceiro e quarto ciclo do ensino fundamental. O documento reivindicava, na época, uma renovação do ensino nas escolas brasileiras, e isto incluía o ensino de língua portuguesa, pois já era reconhecido que “quando se fala em Língua Portuguesa, está se falando de uma unidade que se constitui de muitas variedades” (BRASIL, 1998, p. 29). Além disso, dentre os objetivos estabelecidos, já havia a preocupação com a disseminação do preconceito linguístico, como pode ser visto no seguinte enunciado “conhecer e valorizar as diferentes variedades do Português procurando combater o preconceito lingüístico” (BRASIL, 1998, p. 33).

Percebe-se, portanto, que aparentemente dentro do campo normativo, a língua, em sua diversidade, ganha seu espaço, porém, no dia a dia, ainda há obstáculos, principalmente, para a desmistificação de que apenas a língua ditada pela gramática normativa no ensino de língua portuguesa seja a única capaz de preparar o aluno para o processo de letramento. Como bem frisa Antunes (2009), língua e gramática não são a mesma coisa, apesar de haver quem acredite e até propague, o que gera apenas um distanciamento maior entre a escola e a variedade linguística, ou pior, dá margem para o preconceito linguístico e cultural. No nosso país, como afirma Saramago no filme *Língua: vidas em português* (2004), “não há uma língua portuguesa, há línguas em português”.

A questão da valorização da cultura local também se manifestou dentro dos PCN, assim, entre os objetivos que deveriam ser implementados pelas escolas, estavam:

Conhecer as características fundamentais do Brasil nas dimensões sociais, materiais e culturais como meio para construir progressivamente a noção de identidade nacional e pessoal e o sentimento de pertinência ao país. Conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, de crenças, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais (BRASIL, 1998, p. 07).

Entretanto, apesar da temática sobre a variação linguística e cultural fazerem presentes nesses documentos legais da educação, ainda há falhas quanto às metodologias impostas por estes à escola, principalmente, por não propiciar aos professores e alunos, meios de refletir sobre as realidades locais. Assim, segundo Zwirnes (p.32, 2020), a abordagem conforme a BNCC não inclui “as especificidades de cada região, de cada escola, quiçá de cada aluno”. E mais, exclui a autonomia do processo de ensino e aprendizagem local de criar seu próprio currículo, conforme a atender as necessidades de cada ambiente escolar (ZWIRNES, 2020).

Portanto, há uma necessidade iminente de revermos como e de que forma o ensino de língua portuguesa pode contemplar a diversidade linguística e cultural dos alunos, de forma a evidenciá-los como protagonistas do processo educacional. Assim, nesse contexto, vale ressaltar que há línguas que se adequam à determinada região, aos seus habitantes e que contribuem para o processo da heterogeneidade e diversidade linguística e cultural no país, e que devem ser debatidas dentro do processo de ensino e aprendizagem, isto é, não podem ser ignoradas nem pelas leis educacionais e nem por aqueles que as articulam na prática de ensino. Desse modo, a escola como lócus de formação de cidadãos tem a missão de reparar as injustiças sociais que abarcam o ensino de língua, principalmente, se considerarmos que há alunos que são marginalizados pelo falar, e por sua identidade cultural (ANTUNES, 2017; BAGNO, 2008).

A noção do “falar errado”, segundo Bagno (2017), está presa às classificações sociais e culturais resultantes das visões de mundo, de juízos de valor e ideologias, que com o passar do tempo, são suscetíveis à mudança. Portanto, é imprescindível que ações de instituições de ensino e políticas públicas sejam concretizadas, a fim de sanar esses resquícios que ainda persistem no ensino de língua portuguesa e nas visões sobre o que seja língua e gramática, impostas por uma parcela da sociedade que não representa a maioria, de fato. Assim, não cabe mais a ideia de que uma língua seja mais “feia” ou mais “certa” do que outra, pois, “toda e qualquer variedade linguística é plenamente funcional” (BAGNO, 2017, p. 48).

Dessa forma, a língua não pode ser vista simplistamente, como uma questão de certo e errado[...]. A língua é muito mais que tudo isso. É parte de nós mesmos, de nossa identidade cultural, histórica, social. É por meio dela que nos socializamos, que interagimos, que desenvolvemos o nosso sentimento de pertencimento a um grupo, a uma comunidade (ANTUNES, 2017, p.22).

Para a maioria dos pesquisadores<sup>6</sup> do país, não se faz necessário abolir o ensino de gramática nas escolas, mas, deve-se permitir a possibilidade de agregar novos caminhos no tocante ao ensino de língua. Para Bagno (2017), especificamente, o que não deve ocorrer é a oferta da gramática tradicional como única e exclusiva teoria linguística válida e adequada para o ensino. Em consoante a esse posicionamento, Antunes (2017) complementa “que o foco do ensino seja a reflexão linguística, o pensar sobre a linguagem; centrados na dimensão discursiva e interacional da língua” (ANTUNES, 2017.p 102).

---

<sup>6</sup> Como Bagno, Antunes, Possenti, por exemplo.

A partir dessas reflexões sobre o ensino de gramática, vem à tona certos questionamentos que ainda perduram no cenário das escolas públicas brasileiras, como: Por que será que muitos alunos, após toda a formação da educação básica, ou seja, em torno de 12 anos, ainda se sentem despreparados para redigir um texto segundo à norma padrão. Será que essa língua é a mesma deles? Ou será que não são competentes para assimilar a sua própria língua nativa? Enfim, são muitas indagações, porém, como Antunes explora magnificamente em seu livro “Aula de Português” (2003) e no mais recente “Muito Além da Gramática” (2017), essa norma, tida como padrão e descontextualizada dos usos reais da língua, só distancia mais os alunos de sua competência linguística.

Nessa perspectiva, segundo Antunes (2008) é necessário refletir sobre a nossa prática de ensino de língua e aceitarmos o desafio de rever e de reorientá-la, visto que, é um ato de cidadania, de civilidade da maior pertinência. E mais, é fundamental irmos em busca de melhorias, que podem começar com atitudes simples, como a abordagem sobre a riqueza da diversidade linguística e cultural. Por exemplo, as músicas regionais são instrumentos de aprendizagem que proporcionam um contato com diversas culturas, variedades regionais e que extrapolam o campo meramente estrutural. Desse modo, as canções poderiam auxiliar nessa abordagem mais democrática no ensino de língua, contemplada dentro e fora da sala de aula. Portanto, estudar língua, nessa perspectiva, não se resumiria apenas ao léxico, à sintaxe, à ciência estrutural em si, visto que, há um universo de possibilidades para que o aluno possa refletir criticamente acerca do que há por trás de letras de canções que de alguma forma dizem o que muitos não se propuseram a falar abertamente.

## **4 O SER REGIONAL NAS LETRAS DE MAGO VÉIO**

Este capítulo apresenta a materialização do regionalismo por meio das letras das canções do cantor Mago Véio e analisa, ainda, de que forma a linguagem utilizada pelo referido compositor contempla os saberes, costumes e identidade da região do agreste alagoano. Nesse sentido, buscou-se respaldo teórico nas definições de três dicionários de Língua Portuguesa, quais sejam, “Houaiss UOL”; “Michaelis on-line” e “Priberam on-line” que possibilitaram discutir os efeitos de sentido produzidos pelos vocábulos regionais utilizado pelo cantor e o modo como eles dialogam, notadamente, com a vida cotidiana do povo arapiraquense.

### **4.1 Mago Véio e suas canções**

Mago Véio, nome artístico de Ruan Soares de Melo, é poeta, cantor e compositor brasileiro de músicas com estilos regionais, que retratam suas raízes e lembranças através de canções que são embaladas por meio dos ritmos de reggae, xote e forró. O cantor nasceu em 17 de junho de 1990, em Arapiraca-AL. Filho de Remir Melo da Silva, militar aposentado, e Vania Maria Soares de Melo, esteticista. Na infância morou no bairro Alto do Cruzeiro, um dos mais antigos da cidade de Arapiraca e, ainda durante a infância, mudou-se para o bairro Baixa Grande, localizado na mesma cidade.

Aos 18 anos de idade, foi morar na Fazenda Velha, sítio localizado na zona rural de Arapiraca. Nessa completude de lembranças atreladas às particularidades das localidades em que morou, o compositor regional, motivado pelos pais e pelo tio, Luciano Rodrigo de Melo, que o apresentou aos discos de Legião Urbana, Racionais e outras bandas de Rock Nacional que se tornou sua primeira grande paixão musical. Dedicou-se à poesia musicalizada para enaltecer as suas raízes locais, afetivas e culturais. Atualmente, o artista mora na cidade de Arapiraca com a sua companheira, Joyce Caroline Alves, e Lisbela Alves de Melo, filha do casal.

Além de artista regional, Mago Véio trabalha como operador de caixa de uma lotérica na cidade onde reside. Desde a infância, sempre foi cercado por contadores de histórias, vizinhos que lhe contavam narrativas que o inspiravam a escrever e a compor seus os primeiros versos, rimas e estrofes.

Ademais, o poeta se encanta pelo regionalismo, pela simplicidade e beleza da vida no campo. Na época em que morou no sítio, cerca de dez anos, o cantor fez várias amizades, inclusive, conheceu um senhor chamado Bil, morador da região, tocador de “violejo” (gaita) e

juntos tocavam músicas do rock nacional, porém, atento à linguagem daquele senhor, o cantor teve a ideia de compor músicas que retratassem o modo de falar da sua gente, que exprimisse a singularidade do falar do seu lugar. Foi aí que surgiu a canção “água ardente”, sua primeira música de conotação regional.

Entre os seus sucessos atuais estão as músicas do seu novo trabalho “Destinação”, álbum musical que contempla oito faixas autorais, sendo dotado da poesia regionalista, exalada nos versos musicado pelo artista, que expressa em cada um deles os detalhes da vida cotidiana dos sertanejos do agreste alagoano, valorizando a natureza, o falar desprendido, os costumes que se mantêm vivos. As canções contidas no referido álbum, carregam não somente a beleza artística da melodia, mas fazem transparecer a vivência ancestral e cultural dos moradores de Arapiraca. Nas palavras de Janu Leite, artista regional, nos apresenta o álbum “Destinação” da seguinte forma<sup>7</sup>:

É com os pés arados pelas próprias poesias que Mago Véio desatina seus cacuetes e mugangas musicais. É um passarinho atravessando o céu e lá das lonjuras distribui um pouco do muito que é sua poesia nessa nossa pequena era sombria. O que seria da gente sem o conhecimento de nossos avós, transmitido pelas hereditariedades dos genes e das linguagens? Aqui, um artista que dá cambão nas palavras. Provando que a tradição pode ser contemporânea. São as pernas do destino e a entropia sem prejuízo. É o fim que não vem vindo quando tua voz esmorece. É o ouvir esse disco e ficar arrepiado ante ao aperreio de nosso redor (LEITE, 2020, [n. p.]).

“Destinação” conta ainda com participações de outros artistas regionais que contribuem com o projeto de valorização, cultura e entretenimento proposto por Mago Véio. Nas vozes e outras mais contribuições musicais de Ítallo França, Lari Luma, Maria Eduarda, Ricardo Evangelista, Antenor Cazusa, Rodrigo Cruz, Sandro Cardoso, Milene Lima, e Janu Leite. Ainda faz participações melódicas com Alan Alves, Cicach Jusce, Noaldo do Acordeon, Thiago Gomes e Marcos Antônio. A arte da capa do disco é por conta da artista Izabela Vitória. Contendo assim, oito faixas musicais que contemplam um Nordeste vibrante, de uma riqueza cultural que resiste aos vitrais do tempo.

---

<sup>7</sup> Trecho retirado da página do Instagram do cantor Mago Véio.

## 4.2 Análise das canções

### 4.2.1 *Coco do Cigano*

A letra da canção *Coco do Cigano*, composta por Mago Véio, relata, possivelmente, a história de dois negociantes oriundos da zona rural de Arapiraca, localizado no agreste de Alagoas. O quadro 02 apresenta a letra da canção *Coco do Cigano*.

**Quadro 02** – Letra da canção *Coco do Cigano*

*Coco do Cigano*

Erê cigano tenho negócio bom pra tu,  
 Pense que vai dar dinheiro, vamo no itapicuru  
 Eu tenho uma égua e a bixa é ligeira  
 Na terra é um trator e baxeirando ninguém pega  
 É raciada com o cavalo do prefeito  
 Do Giral ao campo Grande esse Bixo num tem preço  
 Erê cigano tenho negócio bom pra tu  
 Pense que vai dar dinheiro, vamo no Itapicuru  
 Eu sou cigano, mas antes vou no quati  
 Sou mesmo é passarinho, sou do rolo  
 O quê que fiz:  
 Troquei carroça  
 Fiz da prosa  
 Uma história  
 Apanhei uma burrinha quem sabe você não gosta  
 Erê cigano tenho negócio bom pra tu  
 Pense que vai dar dinheiro, vamo no Itapicuru  
 Quer comprar vou vender  
 Faço qualquer troca  
 Tenho burro passarada  
 Arreio, cangaia  
 Cigano é só aparecer  
 Eu vou chegar tu vai ver...  
 Ô Toín se eu sou cigano  
 Tu é a própria giganía  
 Engana sabedoria  
 De quem diz esperto ser.

**Fonte:** Deezer (2021)<sup>8</sup>.

Considerando as palavras de Antunes (2010, p.65), “o primeiro interesse, na análise de textos, deve estar orientado para a apreensão de seus aspectos globais, (...) reitero que a compreensão global do texto deve ser o ponto de partida e o ponto de chegada de qualquer análise”. Nesse sentido, faz-se necessário uma breve análise acerca da unidade temática, é

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.deezer.com/br/artist/89770492>. Acesso em: 17 nov. 2022.

possível perceber que a música tem como ideia central o cotidiano dos moradores da zona rural de Arapiraca, especificamente dos chamados negociantes ou trocadores de mercadorias.

A negociação ou a troca de objetos é uma atividade comum encontrada na zona rural da cidade, gerando assim um comércio ambulante que vai desde o comércio de objetos diversos até animais, que na letra da música contribuem para a progressão textual à medida em que são apresentados no texto.

O item lexical *cigania* é empregado na música como um adjetivo, no qual está associado ao fator cultural dos povos ciganos, em que consta que essa gente é esperta devido a sua prática econômica como no comércio ambulante que necessita da *lábria* (discurso feito com o intuito de convencer ou persuadir alguém) para obter lucro. Assim, os personagens da canção usam o termo *cigano* como pronome de tratamento para expressar que o *trocador de mercadoria* é uma pessoa esperta, um negociador bom de *lábria*. Os versos a seguir são um diálogo entre os dois personagens da canção que comprova isso:

Ô Toín se eu sou cigano  
Tu é a própria cigania  
Engana sabedoria  
De quem diz esperto ser

Quanto ao léxico e ainda de acordo com Antunes (2010, p. 177), destaca-se que esse “marca nossa atuação linguística como representativa de um grupo social”, ou seja, o vocabulário contribui para a leitura e identificação de interlocutores que compartilham da mesma região, espaço de práticas culturais e saberes cristalizados sobre diferentes atividades cotidianas, tais como o comércio, descrito na letra.

Ainda, na canção destacamos registros regionais como: *erê cigano, égua, baxeirando, raciada, a bixa é ligeira, passarinho, sou do rolo, trocada, arreio, cangaia, burro passarada, cigania, Itapicuru, Girau, Campo Grande*.

O vocábulo *Erê* é oriundo das religiões de matriz africana, tais como o Candomblé e a Umbanda, que quer dizer um ser iluminado e encantado que trabalha como um intermediário do Orixá. Porém, *Erê* apresenta diferentes atuações nessas duas religiões. Na Umbanda, menciona-se que os *erês* são espíritos de crianças evoluídas que não chegaram à encarnação e que são muito próximas dos Orixás. No candomblé, acredita-se que são entidades que conectam o Orixá ao seu filho ou filha, em rituais de iniciação. No entanto, na canção, o termo é associado a uma gíria local que é acompanhada do termo *cigano*, usado como um trocadilho de “esperteza” do outro na arte de negociar mercadorias.

Observa-se que o item *cigano* é bastante presente na canção, no qual está associado ao tema da música ao decorrer do diálogo dos personagens trocadores de mercadores, em que os moradores da zona rural de Arapiraca, principalmente os negociantes, associam *cigano* de forma pejorativa a uma pessoa esperta, trapaceira, que age com astúcia para enganar alguém, ou, simplesmente, um bom vendedor de mercadorias. A seguir, de acordo com os dicionários<sup>9</sup> *Houaiss Uol*, *Michaelis on-line* e *Priberam on-line*, veremos a definição de *cigano*.

**Quadro 03** – Definições de *cigano*

| HOUAISS UOL  | MICHAELIS ON-LINE   | PRIBERAM ON-LINE  |
|--|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Relativo ao ou próprio do povo cigano (autodenominado <i>rom</i>); rom, zíngaro.</li> <li>2. Que engana com arte, sutileza e bons modos.</li> <li>3. Que ou aquele que tem vida incerta e errante.</li> <li>4. Vendedor ambulante de quinquilharias; mascate.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Diz-se de ou povo nômade, originário do noroeste da Índia, que emigrou para a Europa central e que, atualmente, encontra-se presente com a sua cultura e costumes em vários países do Ocidente. Dedicar-se ao comércio de cavalos, música, prática das artes divinatórias, artesanato, venda de miudezas etc.</li> <li>2. Que ou aquele que tem grande habilidade para o comércio.</li> <li>3. Diz-se de ou mercador ambulante, que oferece miudezas em domicílios.</li> <li>4. Que ou aquele que leva a vida itinerante e/ou de boêmio.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Relativo a ou próprio dos ciganos, povo nômade, de origem asiática, que se espalhou pelo mundo (ex.: <i>canto cigano</i>).</li> <li>2. [Linguística] relativo ao cigano enquanto sistema linguístico.</li> <li>3. Diz-se de ou indivíduo pertencente aos ciganos.</li> <li>4. Que ou aquele que leva vida errante.</li> </ol> |

**Fonte:** Elaborado pelos autores (2021).

Ainda, na canção, os personagens contam a história de uma égua (fêmea do cavalo), em que o personagem *Toín* oferece o animal para uma negociação alegando que o bicho é um animal ligeiro, forte e que *baxeirando* (estilo do andar do animal) nenhuma outra égua a acompanhava, ou seja, não tinha outra igual e ainda era “raciada” com o cavalo de raça do prefeito. Podemos visualizar nos versos a seguir: *Eu tenho uma égua e a bixa é ligeira/ Na terra é um trator e baxeirando ninguém pega/ É raciada com o cavalo do prefeito*.

O *eu lírico*, explora o uso da coloquialidade, evidenciado por expressões como *pra tu, vamo, num tem preço, tu vai ver*, instigando o leitor/ ouvinte a imaginar a negociação proposta como um diálogo possível de acontecer em qualquer parte da cidade em questão.

<sup>9</sup> Os conceitos usados são de acordo com o sentido compreendido nas canções. De acordo com a ficha lexicográfica de cada vocábulo, há mais definições a depender do contexto de uso.

De acordo com Bagno (2017), a forma oral *pra* constitui-se em um dos vernáculos<sup>10</sup> mais usuais no país, inclusive, entre as classes menos estigmatizadas. Já o *vamo* caracteriza a fala rápida, distensa, informal, da maioria dos brasileiros.

Percebe-se que há a presença de fraseologia, isto é, a utilização de expressões típicas dos moradores de determinadas localidades/regiões do país, principalmente de cidades interioranas, tendo em vista que o emprego fraseológico advém da cultura e dos costumes desses moradores.

Segundo a definição de Casares (1952, p.11apud MARTINS, 2020), fraseologia pode ser “o conjunto de frases feitas, locuções figuradas, metáforas e comparações fixadas, modismo e refrães, existentes em uma língua, no uso individual ou em alguma comunidade linguística” e “parte da linguística que estuda as frases, os refrães, os modismos, os provérbios e outras unidades de sintaxe total ou parcial figurada”. A seguir, exemplificamos, aleatoriamente, algumas dessas expressões idiomáticas encontradas na canção *Coco do Cigano* e seus respectivos significados idiomáticos:

1. *A bixa é ligeira* (a égua-animal é rápida, veloz, ágil);
2. *Na terra é um trator* (sentido figurado, no qual supõe uma comparação implícita que o animal tem a resistência e a força de um trator);
3. *Baxeirando ninguém pega* (*baxeirando* vem de *baxeiro*, que significa, nesse contexto, uma característica do andar do animal, logo, remete a ideia de que o animal apresenta um andar veloz);
4. *Eu sou cigano* (emprego regional, em que o sujeito se auto denomina um ser esperto, um bom negociador);
5. *Sou mesmo é passarinho* (aquele que cria e negocia pássaros diversos);
6. *Sou do rolo* (expressões cristalizadas, cujo sentido, não literal quer dizer que a pessoa é comerciante, negociador, trocador de mercadorias);
7. *Apanhei uma burrinha* (*apanhei* é o uso informal do vocábulo comprar. Logo, na frase remete à compra de um animal, uma burrinha).

Assim sendo, podemos perceber que o registro oral e escrito de várias unidades fraseológicas com construções metafóricas que, além de um uso simples, contêm o emprego de regionalidades que se relacionam com feixes de diferentes conceitos e substratos de vivências que tornam o *ser regional* complexo.

---

<sup>10</sup> Vernáculo, de acordo Bagno (2017) e segundo Labov, é o estilo em que se presta o mínimo de atenção ao monitoramento da fala”.

A letra da canção mostra também o emprego de topônimos (nome ou expressão para designar um lugar) possíveis de identificar quando o autor cita os nomes da comunidade Itapicuru, sítio localizado na zona rural de Arapiraca. Ele também cita as cidades circunvizinhas de Arapiraca, como Girau do Ponciano e Campo Grande.

Para além disso, é possível perceber que a música gira em torno de um diálogo de negociação, da troca de mercadorias, em que os sujeitos estão dispostos a comprar e/ou vender, com o objetivo de fazer qualquer “trocada”, isto é, troca:

Quer comprar vou vender  
Faço qualquer troca  
Tenho burro passarada  
Arreio, cangaia  
Cigano é só aparecer.

Desse modo, na letra da canção *Coco do cigano*, o autor busca mostrar ao seu interlocutor qual é o seu ofício, a partir da associação semântica do léxico empregado como *vender, trocar, troca, dinheiro, negócio, preço, rolo, cigania e sou cigano*, bem como delimitar qual é o seu nicho de vendas, oferecendo ao interlocutor mercadorias como a égua, uma burrinha, burro passarada, arreio e cangaia.

#### 4.2.2 Algaroba

Na letra da canção *Algaroba* (Quadro 04), vemos a descrição de uma paisagem que exemplifica um dos seres regionais presentes em Arapiraca, o homem rural. O *eu lírico* começa sua narrativa com a descrição do que há em seu provável *habitat*, denominado de *roça*. Nele, há a presença de animais de criação e que, muitas vezes, são usados para a própria subsistência das famílias locais como *guiné, galinha, capão, galo*. Há também a citação de outros animais que são podem ser usados para locomoção representados pelo *burro, alazão, cavalo*.

**Quadro 04** – Letra da canção *Algaroba*

*Algaroba*

Na roça eu tenho um burro um alazão bom cavalo  
 Tem Guiné e tem galinha tem o Capão e tem o galo  
 E se quiser duvidar vá lá e veja o que eu falo, Mago Véio”  
 É na algaroba é onde o gado vai deitar,  
 Em sua sombra ele vai descansar  
 É na algaroba é onde o gado vai deitar  
 Em sua sombra, remoer e descansar  
 É um dos verdes mais bonitos do sertão  
 Pé da algaroba é valente meu irmão  
 É valente meu irmão (x4)

“Cavalo castanho comprido do espinhaço pintado, crina pouca, calda fina e os vazil de veado, encontrando um dexe tu compra, açoite que é bom de gado. Para açoitar um cavalo eu vou lhe expor a maneira, não aperte de saída, deixe ele quebrar madeira, embora que pegue longe, porém não perde a carreira, Cazuzza Nunes... Mago Veio”.

“O que seria da gente sem o conhecimento de nossos avós, transmitidos pelas Hereditariiedades dos genes e das linguagens de Cazuzza Nunes, o incomparável trovador, Pai de Zé de Cazuzza, o homem gravador que deu um cambão nas palavras, antes já armazenava todas as poesias perto dele declamadas. Salve Antenor Cazuzza pela rica homenagem, e a minha descendência de cantoria à Manoel Soares e a minha mãe Candinha avó de minha vó Delfina”.

**Fonte:** Deezer (2021).<sup>11</sup>

Dentro desse universo rural, daremos ênfase a alguns vocábulos que serão conceituados a partir da lexicografia, do contexto de uso e da tradicionalidade cultural dada aos vocábulos presentes na canção *Algaroba* como: *Guiné, capão, algaroba etc.*

*Guiné* é uma espécie de ave de origem africana, por nome científico de *Numida Meleagris*. Também conhecida por galinha d’Angola, Cocá ou Capote, Tô-Fraco, a depender da região. Sua criação beneficia o controle de pragas, pois se alimenta de carrapatos, formigas, insetos etc. Assim, é ideal, por exemplo, para quem cria gados e necessita de pastagem sempre limpa. Uma característica marcante dessa ave é o barulho produzido por ela, por isso, recomenda-se a criação em locais afastados, pois são estressadas facilmente.

O *capão*, no entanto, é o frango castrado, que engorda facilmente e é usado em muitas receitas caipiras. Essa prática é comum entre as famílias rurais que criam galos, e não querem a procriação em excesso. Além do que, é uma técnica que deixa a carne do frango mais macia e saborosa.

Entretanto, no meio desses elementos descritos, há a *algaroba* como protagonista. Trata-se de uma árvore da família *Prosopis juliflora*, de origem peruana, que foi trazida ao Brasil por volta da década de 40, com implantação nas regiões áridas e semiáridas, principalmente na

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.deezer.com/br/artist/89770492>. Acesso em: 17 nov. 2021.

região Nordeste, com o intuito de diversificar a vegetação e dar outras possibilidades de sobrevivência à população sertaneja, em especial.

As contribuições da algaroba são diversas, por exemplo, é de fácil adaptação tanto a solo ressequido quanto arenoso e pedregoso, suas folhas mantêm-se sempre verdes, mesmo em períodos secos. Essas peculiaridades da árvore são exaltadas na canção nos trechos “*É um dos verdes mais bonitos do sertão*” e em “*Pé da algaroba é valente meu irmão*”, que destacam a sua capacidade de resistência a situações diversas.

Outra utilidade da árvore, que pode ser observada na canção, é o seu uso na pecuária, pois além de dar sombras para o descanso dos animais, ainda garante a ração, vista, portanto, como grande solução para os pecuaristas de regiões castigadas pelas secas. O que pode ser confirmado nos versos a seguir: *É na algaroba é onde o gado vai deitar/ Em sua sombra ele vai descansar/ Em sua sombra, remoer e descansar.*

Logo após os versos da canção, há um discurso narrativo que traz à tona questões polêmicas, como o açoite em animais. Na descrição da cena, há a instrução de como deve ocorrer o açoite para que seja manuseado de “forma correta”. O que pode ser visto em: *Para açoitar um cavalo eu vou lhe expor a maneira, não aperte de saída, deixe ele quebrar madeira, embora que pegue longe, porém não perde a carreira.* Apesar de ainda ser uma prática costumeira entre os vaqueiros e boiadeiros da região, atualmente qualquer tipo de maus tratos a animais é considerado crime de acordo com as leis vigentes.

Atentando-se para o léxico regional, ponderamos, ainda, dentro dessa narrativa, as ocorrências de *espinhaço*, *quebrar madeira*, *bom de gado*, *cambão nas palavras*, que se conectam a fazeres e experiências inerentes ao *ser regional*.

O vocábulo *espinhaço* é muito usado na região de Arapiraca, principalmente entre os moradores da zona rural, é utilizado como equivalente à palavra *coluna*, *costas*. É comum, por exemplo, ouvir de um morador que ele está com *dor no espinhaço*. Na canção, o vocábulo é usado para designar a coluna vertebral do animal.

A seguir, veremos as definições de *espinhaço* de acordo com os dicionários consultados nesta pesquisa.

Quadro 05 – Definições de *espinhaço*

| HOUAISS UOL  | MICHAELIS ON-LINE  | PRIBERAM ON-LINE   |
|--|--|--|
| <p>1 espinha grande<br/> 2. coluna vertebral<br/> 3 costas, espáduas, lombo...</p> | <p>1. Espinha dorsal; série de vértebras que, articuladas e unidas, segue do crânio ao cóccix; coluna vertebral.<br/> 2. [Popular] no corpo humano, região situada no dorso, nas costas; costas.</p> | <p>1.Espinha grande.<br/> 2.Série de vértebras articuladas ao longo do corpo dos animais. = COLUNA VERTEBRAL, ESPINHA DORSAL</p> |

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Na canção, há também a expressão *quebrar madeira* que é utilizada para dar ênfase à corrida do cavalo. Porém, esse significado não é “reconhecido gramaticalmente”, isto é, incluído nos dicionários, mas, quem é da região consegue decifrar ou até mesmo pelo contexto a qual foi usada, conseguimos entender a expressão. É como Bagno (2017, p.36) afirma “a língua não está registrada por inteiro nos dicionários[...]. É mais uma ilusão social acreditar que é possível encerrar num único livro a verdade definitiva e eterna sobre uma língua”. Daí a importância de buscar outras fontes além das ditadas pelas gramáticas, a saber, as do próprio falante. Desse modo, *quebrar madeira* dentro da canção equivaleria a pegar impulso na corrida.

*Vázil de veado* é outro termo regional, usado principalmente entre os vaqueiros, e equivale à parte traseira do animal. Dentro da lexicografia, o vocábulo *vázil* seria um neologismo<sup>12</sup>, pois é inexistente dentro da lexicografia de língua e regional.

No verso *encontrando um **dexe tu compra***. Nota-se a presença de uma variação diatópica, regional, dada pela a redução do ditongo /ey/ a /e/, isto é, a pronúncia fica “dêxe” em vez de *deixe*. Foneticamente, existe na canção o som transcrito /'deʃi/ em vez de /'dejfi/. O vocábulo *deixe* é a forma conjugada do verbo deixar da 1ª ou 3ª pessoa do singular do presente do subjuntivo ou da 3ª pessoa do singular do imperativo.

Ainda, é possível notar nesse verso que a conjugação do verbo *comprar* também não segue a regra da gramática normativa, pois segundo a normatividade linguística *seria tu compras*. Porém, na linguagem cotidiana, essa conjugação verbal é pouco ou não é empregada, logo, percebemos como a língua em seu uso real é bem mais flexível do que a norma impõe. No âmbito da Sociolinguística, segundo Bagno (2017, p. 36), “a língua é intrinsecamente

<sup>12</sup> De acordo com Souza (2022), **neologismo** é uma palavra recém-criada ou já existente e que adquire um novo significado, com o intuito de expressar os nossos pensamentos de maneira mais eficaz. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/portugues/neologismo.htm>. Acesso em 22 de fevereiro de 2022.

heterogênea, múltipla, variável, instável e está sempre em processo de desconstrução e reconstrução”.

No verso subsequente, há a lexia complexa em *açote que é bom de gado*. Implicitamente, existe a recomendação de alguém que entende sobre a prática da vaquejada ou pega de boi, popularmente conhecida. Se voltarmos aos versos anteriores, percebemos que na narrativa, há a sugestão para a compra de um cavalo, e a instrução sobre como a forma de açote deve ocorrer para saber se o animal é mesmo bom de corrida.

A vaquejada é uma prática cultural e desportiva, comum na região e que movimentava a economia local. A polêmica, em torno dessa tradição, deu-se por alegação de maus-tratos aos animais participantes desse tipo de competição, porém, com mudanças que amenizasse qualquer sofrimento aos bois, a vaquejada é permitida e, atualmente, regulamentada pela lei 13873/19<sup>13</sup>, que inclusive, a reconhece como patrimônio imaterial da cultura popular brasileira. Uma das mudanças benéficas foi a garantia da preservação da integridade física aos bois participantes da vaquejada, por meio do uso obrigatório do protetor de cauda, porém, ainda assim, deve-se verificar se há ou não algum desconforto pelo animal quanto ao uso. Essa e outras regras são tratadas no regulamento da ABVAQ, isto é, da Associação Brasileira de Vaquejada.

Na sequência da canção, no enunciado *o homem gravador que deu um cambão nas palavras*, o vocábulo *cambão* passa por um processo de neologismo semântico, uma vez que, segundo as definições aferidas de acordo com os dicionários, o sentido literal (denotativo) foi transferido para o figurado (conotativo), técnica usada dentro da literariedade. Para Bourdieu (1996), conforme citado por Andrade (2017, p.219), “o campo literário é um espaço formado por literatos, contistas, poetas, romancistas e dramaturgos – que exercem relações entre si e com o campo de poder.” Assim, o uso do item equivale a ganhar das palavras, numa espécie de competição, como ocorre nas vaquejadas, em que o boi dá *cambão*, ou seja, ultrapassa o vaqueiro.

No quadro a seguir, vemos as definições para o vocábulo *cambão*.

---

<sup>13</sup> Altera a Lei nº 13.364, de 29 de novembro de 2016, para incluir o laço, bem como as respectivas expressões artísticas e esportivas, como manifestação cultural nacional, elevar essas atividades à condição de bem de natureza imaterial integrante do patrimônio cultural brasileiro e dispor sobre as modalidades esportivas equestres tradicionais e sobre a proteção ao bem-estar animal (BRASIL, 2019, p. 01).

Quadro 06 – Definições de *cambão*

| HOUAISS UOL   | MICHAELINS ON-LINE  | PRIBERAM ON-LINE   |
|---|---|--|
| <p>1. peça de madeira com que se prende por correias um ou mais bois a um carro, arado, moinho, engenho ou outro aparelho ou veículo de tração animal</p> <p>2. junta de bois</p> <p>3. (1836) peça que prende às almanjarras das atafonas ou das noras os animais que as movimentam.</p> | <p>1. Peça de madeira que, por meio da tiradeira, se prende ao cabeçalho do carro ou à parte dianteira de qualquer instrumento agrícola, para atrelar nele uma ou mais juntas de bois.</p> <p>2. Pau a que se prende o animal que faz mover a nora ou a atafona.</p> <p>3. Pau que se pendura ao pescoço do animal para impedi-lo de se afastar muito ou entrar em roças ou cerrados.</p> | <p>1. Pau a que se ligam as bestas dianteiras na atafona, nora, etc.</p> <p>2. [Brasil] Junta de bois.</p> |

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Além disso, destaca-se, ainda, o respeito às memórias dos antepassados das famílias, inclusive, artistas, como, por exemplo, Cazuzza Nunes, Pai de Zé de Cazuzza Nunes, Antenor Cazuzza e Manoel Soares. Zé Cazuzza Nunes, o homem gravador, como é conhecido, é um repentista, poeta e escritor paraibano. Ele tem esse título devido à sua capacidade extraordinária de memorização. Enquanto Cazuzza Nunes, que também aparece na canção, é o pai de Zé Cazuzza, mais um apreciador das palavras que exaltam a cultura nordestina, e principalmente, o homem do campo. Antenor Cazuzza, que aparece já no fim da narrativa, é poeta e compositor, neto de Cazuzza Nunes e amigo do intérprete Mago Véio. Inclusive, foi ele quem ajudou na composição da narrativa da canção *Algaroba* nos versos que remetem aos seus ascendentes. Posteriormente, vem a narrativa feita por Mago Véio que também faz questão de enaltecer suas raízes artísticas, como seu tataravô, Manoel Soares, vó Delfina e mãe Candinha. Na canção, o intérprete faz referência a esses com “*minha descendência*”, porém, deveria ser “*minha ascendência*”, já que são familiares antecedentes a ele, dentro da árvore genealógica.

Dentro da narrativa, o termo *pai de Zé Cazuzza* traz à tona uma das tradições do povo do interior. Por exemplo, é um dos costumes típicos conhecê-los por algum membro da família, como por exemplo “o filho de, a mãe de, o pai de”, de que o nome propriamente dito do referido, ou seja, a referência tem mais credibilidade de aceitação social do que o indivíduo referido.

Portanto, dentro desse contexto de regionalidade, identidade cultural, a canção *Algaroba* traz em seu contexto várias temáticas que retratam a vida do homem rural de Arapiraca e de regiões circunvizinhas. Por meio da exaltação da árvore algaroba, o intérprete Mago Veio, também exalta a cultura local, os costumes culturais, e enaltece a outros artistas que também se predispuseram a contar sobre a diversidade cultural de suas localidades.

### 4.2.3 Poeta dos Ares

*Poeta dos Ares* é uma canção composta por Milene Lima e Mago Véio que traz à tona a poesia campestre com o uso de termos metafóricos que remetem a uma das descrições do *ser regional*. O Quadro 06 registra a letra dessa canção.

**Quadro 07** – Letra da canção *Poeta dos Ares*

***Poeta dos Ares***  
 O boiadeiro tangendo a boiada  
 Sua cantoria conversa com as manadas  
 Veste-se a natureza de bênçãos Divinais,  
 De seres vivos e plantas ancestrais  
 Montado no lombo do seu animal  
 Regressa o Vaqueiro  
 No trote cavalhar...no trote cavalhar...  
 O passarinho prestes a voar  
 Na plenitude do ar  
 Na ligeireza do chão  
 Atravessava o céu  
 Pousava nas lonjuras  
 Desvendando a noite  
 Assoviando um arremedo de cantiga  
 Sobre o leito da caatinga  
 Sobre a nuvens e lares  
 Pois cantar de nada o pássaro sabia  
 Aquela desentoadada melodia  
 Sobre uma poesia dos ares  
 O passarinho que não era cantor  
 Morreu por falta de árvore.

**Fonte:** Deezer (2021)<sup>14</sup>.

Na música, os compositores utilizam-se da *função poética* da linguagem para descrever o cotidiano entre o vaqueiro e o pássaro. Dois personagens distintos, mas que, na narrativa, executam seus ofícios de modo concomitante. Mais do que o convívio e o contato com a natureza, os dois, vaqueiro e pássaro, cantam enquanto executam as suas tarefas. Entretanto, nessa disputa de cantoria, o vaqueiro regressa ao seu lugar de origem, já o pássaro depara-se com algo que seria inimaginável: a falta de árvore, que tem como consequência, sua a morte, fato que agrega a relevância informativa que, de acordo com Antunes (2010, p. 74): “tem a ver com sua maior ou menor novidade, seja ela expressa pela forma, seja ela expressa pelo conteúdo. Assim, quanto mais um texto apresenta novidades, quanto mais foge a obviedades (formais ou conceituais), mais ele é relevante”. Desse modo, pode-se notar que na referida

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.deezer.com/br/artist/89770492>. Acesso em: 02 dez. 2021.

canção em análise, há uma quebra de expectativa por parte do leitor que não espera encontrar na letra da música a crítica social ao desmatamento que é feita de forma sutil e perspicaz pelos seus compositores.

A canção ainda descreve o paisagismo do bioma caatinga, típico da região Nordeste, apresentando detalhes da flora regional. Além disso, é retratado o *aboio*, canto típico pertencente à cultura popular nordestina, em que consiste em um canto sem palavras entoado pelos boiadeiros/vaqueiros ao conduzir os animais pelas pastagens. Assim, os autores da canção, mais uma vez, de forma metafórica, expressam que há uma conversação entre o homem e o animal. Dessa forma, ao entoar o canto do aboio, o boiadeiro dialoga com os animais, como podemos ver nos versos a seguir: *O boiadeiro tangendo a boiada/ Sua cantoria conversa com as manadas.*

Em alguns versos da canção há o emprego da personificação como: *conversa com as manadas, ligeireza do chão e veste-se; a natureza* hiperônimos como *seres vivos e natureza* e os hipônimos: *pássaro, boiada, céu, chão, ares.*

Portanto, *Poeta dos Ares* é uma canção metafórica, com emprego de linguagem e recursos literários, no qual seus compositores descrevem a vida do vaqueiro e do pássaro, personagens distintos na canção, mas que executam suas funções com muita cantoria através de tons poéticos musicalizados pela caatinga.

### **4.3 Proposta de intervenção didática**

O ensino de língua portuguesa, com base na variedade linguística e cultural, prevista na BNCC e nos PCN, deve ser trabalhado de forma a evidenciar a pluralidade de saberes dos alunos e de toda a comunidade escolar. Assim, para tratar sobre a heterogeneidade linguística-cultural se faz necessário criar situações nas quais o aluno possa se perceber e perceber os demais dentro do processo de ensino e aprendizagem.

A música regional no tocante ao ensino de língua portuguesa contribui com a propagação da cultura regional, das variedades sociais e regionais, além de permitir ao aluno um resgate de tradições culturais e das marcas identitárias evidenciadas em um *ser regional*.

As canções *Coco do Cigano*, *Algaroba* e *Poetas dos Ares* do intérprete arapiraquense Mago Veio podem ser excelentes recursos para o ensino de língua portuguesa, visto que, as análises demonstram como essas canções evidenciam algumas das competências e habilidades requeridas na BNCC quanto ao ensino baseado na diversidade cultural e linguística. Assim, nas canções, por exemplo, encontramos elementos tipicamente regionais, itens lexicais diversos,

que podem ser usados de forma a ampliar o vocabulário dos alunos, como também reflexões sobre questões polêmicas e atuais, concernentes algumas práticas culturais, como a prática da vaquejada, a feira de animais e até mesmo questões de conscientização ambiental. Segundo Geraldi (2011, p.34, grifo nosso),

Antes de qualquer consideração específica sobre a atividade de sala de aula, é preciso que se tenha presente que **toda e qualquer metodologia de ensino articula uma opção política** – que envolve uma teoria de compreensão e interpretação da realidade – com os mecanismos utilizados em sala de aula.

Portanto, pensando numa intervenção didática que possa proporcionar momentos de reflexão sobre a temática debatida, desenvolvemos nesta monografia, a seguir, sugestões de atividades sobre como e de que forma o docente pode trabalhar a heterogeneidade linguística-cultural em suas aulas, voltados, preferencialmente, aos alunos do 8 ° e 9° ano do ensino fundamental II.

#### 4.3.1 Análise Linguística

Por meio das canções *Coco do Cigano*, *Algaroba e Poetas dos Ares*, o docente pode explorar a diversidade dos vocabulários regionais ou dos itens lexicais desconhecidos pelos alunos, como também, analisar, juntamente com a turma, a narrativa dos versos de forma a evidenciar o *ser regional* ou os seres regionais descritos nas músicas.

Segundo Geraldi (2011), a análise linguística inclui tanto o trabalho sobre questões gramaticais, como também questões mais amplas como o texto. Assim, pode ser explorado as questões internas como a adequação do texto, os objetivos, as análises dos recursos expressivos (metáforas, metonímias, paráfrases, citações, discursos direto e indireto etc.), além da própria organização das informações.

#### 4.3.2 Relato pessoal quanto às interferências culturais ou tradições de famílias dos alunos

É comum, em cidades do interior, principalmente, as famílias passarem de geração a geração, as tradições culturais. Assim, o docente pode solicitar aos alunos o relato sobre algum fato ou acontecimento peculiar de suas vidas ou de seus familiares a respeito de uma tradição cultural, como por exemplo, algumas superstições que ainda são mantidas, como não deixar as sandálias de um ente querido viradas para baixo, pois segundo a crença popular, seria um

presságio de morte. Enfim, há um universo de possibilidades que irão instigar as lembranças socioafetivas e culturais que cercam os saberes dos alunos.

Na canção *Coco do Cigano*, por exemplo, o intérprete resgata fatos, acontecimentos que marcaram sua vida, e que se relacionam com a identidade cultural do *ser regional* evidenciado em suas letras, ou seja, o relato feito em versos retrata a imagem do homem rural, ou do homem do interior, evidenciado, principalmente, por meio de vocábulos e expressões regionais.

O relato pessoal é um gênero textual que tem a função de resgatar memórias e vivências de alguém. É um texto narrativo, geralmente, feito em 1º pessoa. Uma das particularidades desse gênero é a veracidade das informações, uma vez que expressa as experiências vivenciadas pelo relator. Portanto, além de explorar o resgate cultural, também há o contato com a diversidade textual, pois, faz-se necessário que no ensino de língua, as práticas de letramento sejam dadas por meio de diferentes gêneros que circulam na sociedade, uma vez que, a produção de textos não é feita com base apenas nos conhecimentos linguísticos adquiridos pela gramática. E assim como a língua é heterogênea, os gêneros também são (BAGNO, 2017; KOCH, 2018).

#### 4.3.3 Paródia musical das canções

Outra atividade que pode ser desenvolvida em sala de aula, com base nas canções, é a paródia musical, uma forma atrativa de envolver os alunos no processo de ensino e aprendizagem. Assim, após a apresentação da versão original das canções, o docente pode instigar os alunos a produzirem suas versões, por meio da intertextualidade implícita que cada um traz de suas vivências.

Para Koch (2018, p. 101), todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que faz(em) parte da memória social dos leitores. Assim, dentro dessa visão, a produção de paródia iria resgatar ainda mais as raízes culturais e os laços socioafetivos dos alunos com a comunidade na qual estão inseridos.

Na paródia musical há a criação de um novo texto, porém, os aspectos de melodia e ritmo são mantidos, até porque deve-se haver essa conexão com a música original. Todavia, a forma como o texto será apresentado pode variar, dentro da pretensão do escritor, ou seja, a escrita pode ser mais voltada para um teor cômico, como também para o de denúncia social.

#### 4.3.4 Glossário ilustrado dos vocábulos e expressões regionais

A partir das canções, o professor pode confeccionar junto com a turma um glossário ilustrado, empregando, adequadamente, os itens lexicais presentes nas canções de Mago Veio tidos como vocábulos ou expressões regionais, compreendendo o sentido usado nas letras musicais. E, posteriormente, disponibilizá-lo para a comunidade escolar, ou seja, deixar como acervo da biblioteca da escola.

Dessa forma, essa proposta viabiliza a ampliação do vocabulário dos alunos, e conseqüentemente, a ampliação da competência linguística e comunicativa dos discentes. Tendo em vista que, estudar a língua e os contextos socioculturais em que ela ocorre é de suma importância para compreendermos as possíveis variações que ocorrem nela, em que se explica e se justifica fatos que apenas linguisticamente seriam difíceis ou até impossíveis de serem determinados, pois, segundo Barbosa (1981, p. 158 apud ARAGÃO, 2018, p. 1): "Língua, sociedade e cultura são indissociáveis, interagem continuamente, constituem, na verdade, um único processo complexo...".

#### 4.3.5 Seminário com os temas discorridos nas canções

Além da escrita, é fundamental a fomentação da oralidade no processo de ensino e aprendizagem. Segundo Marcuschi e Dionisio (2007, p. 27), "a oralidade jamais desaparecerá e sempre será, ao lado da escrita, o grande meio de expressão discursiva e de atividade comunicativa". Para Marcuschi, a *oralidade* é uma prática social que se apresenta de várias formas, desde o informal ao formal, e é empregada nos mais variados contextos de uso. (MARCUSCHI, 2007).

Nesse contexto, as canções regionais do intérprete arapiraquense Mago Véio podem ser usadas para o desenvolvimento do trabalho oral em sala de aula, pois, há temas instigantes que podem ser debatidos entre os alunos, como por exemplo, a discussão em torno da vaquejada, e a tradição da feira de animais, entre outros.

Desse modo, o docente poderá, junto com a turma, analisar os temas mais relevantes presentes nessas canções regionais, e a partir disso, propor aos alunos a montagem de um seminário, para que eles possam expor suas criticidades por meio da apresentação oral. Nessa atividade, recomenda-se a formação de grupos, pesquisas bibliográficas sobre os temas selecionados, e uma discussão conjunta, para que o docente possa auxiliar os alunos em suas construções argumentativas que serão, posteriormente, explanadas no seminário.

Por fim, cabe ressaltar que são sugestões, e a dinâmica da sala de aula é quem determina quais atividades e procedimentos são mais propícios para atender as necessidades do alunado. Além disso, as ideias sobre como e de que forma podemos inserir no ensino de língua portuguesa, a diversidade linguística e cultural, são inúmeras, não sendo possível taxá-las, unicamente, em um rol de atividades. Entretanto, a reflexão de como se faz necessário inserimos o fenômeno linguístico e cultural na nossa prática de ensino é pressuroso.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação para a pesquisa que resultou nesta monografia deu-se em razão da deficiência de abordagem sobre a cultura local e a variação linguística, de forma mais contundente, nas aulas de língua portuguesa. Assim, ao iniciarmos as investigações sobre a temática, nos deparamos com as canções do intérprete arapiraquense Mago Véio e percebemos como suas letras coincidiam com o nosso objetivo de pesquisa, a saber, proporcionar uma reflexão no tocante às quais construções de sentido do *ser regional* são cristalizadas em nossa língua materna e de que forma podemos evidenciá-las na prática de ensino.

Pesquisas sobre a variedade linguística-cultural já apontavam para essa necessidade ou ausência de inserção dessa temática na prática de ensino de língua, neste caso, de forma plena e não artificial como acontece. Além do que, são temas já debatidos e reconhecidos pelos documentos legais da educação, entre esses, destacamos a BNCC e os PCN; esse último já têm mais de 20 anos de publicação, desde sua primeira versão, e mesmo assim, ainda não foi possível observar um ensino de línguas que, de fato, evidencie as variedades linguísticas e culturais, além das padronizadas, ou melhor, aceitas no ambiente escolar.

Desse modo, o presente trabalho procurou formas de reflexão conceituais e exemplificativas sobre como e de que forma essas lacunas no ensino de língua portuguesa podem ser minimizadas ou extintas. O objetivo geral deste trabalho foi investigar quais construções de sentidos do *ser regional* em letras de canções do intérprete arapiraquense Mago Véio podem ser evidenciadas por meio dos vocábulos e expressões regionais, e como estas construções relacionam-se com a diversidade cultural e linguística de dada região.

Então, buscou-se, no primeiro capítulo, refletir sobre a importância da música regional como propulsora da cultura local e das variações diatópicas, como também relacioná-la com os conceitos de *região*, *regionalismo* e *regionalidade*, sob a visão de construção simbólica de Bourdieu (1996). Questionamentos importantes foram debatidos, como a desmistificação de *região* como apenas espaço territorial, a *regionalidade* evidenciada por meio das relações socioculturais e o *regionalismo* relacionado ora ao pejorativos ora ao valorativos, segundo Pozenato (2003) e Santos (2014). Além disso, também abordamos, de forma mais holística, sobre os principais ritmos musicais produzidos na região Nordeste e que são consumidos no país, ou até fora. Como também, enfatizamos a propagação da cultura regional e da diversidade linguística dada pelas músicas regionais e seus propagadores, a saber, músicos, compositores e, principalmente, consumidores destes produtos artísticos e culturais.

No segundo capítulo, foram apresentadas as interfaces entre linguagem, cultura e identidade, discutidas em torno das concepções de Hall (2006), no tocante ao processo híbrido que envolve o homem moderno. Ademais, também foi discutido sobre as questões que envolvem a ciência do léxico, o campo semântico e o léxico, esse, de acordo com Oliveira e Isquerdo (1998), consiste no saber partilhado que existe na consciência dos falantes de uma língua, e que, segundo Faulstich (2012), não existe “língua sem léxico”. Além disso, também tratamos sobre as perspectivas para o ensino de língua portuguesa com base no que é elencado nas habilidades e competências gerais para o ensino de língua portuguesa, conforme propõe a BNCC, isto é, um ensino aberto à variação cultural e linguística. Para tanto, os questionamentos e as reflexões concernentes a essa temática, foram fundamentados, principalmente, nos estudos de Antunes (2009; 2010; 2017) e Bagno (2008; 2017), dois representantes ativos pela busca de um ensino de língua sem barreiras, sejam estas de imposição social ou linguística.

No capítulo três, buscamos materializar, por meio das análises das canções, *Coco do Cigano, Algaroba e Poeta dos Ares*, as marcas de regionalidades de Arapiraca e regiões circunvizinhas. Para tanto, destacamos a linguagem utilizada pelo intérprete arapiraquense Mago Veio em suas canções, e constatamos por meio desta pesquisa bibliográfica como suas letras contemplam os saberes, os costumes e a identidade cultural daquela região. Dentro dessa perspectiva da regionalidade local, cultura e identidade, ainda fizemos questão de abordar sobre como estes temas podem atuar dentro do processo de ensino e aprendizagem, principalmente no tocante ao ensino de língua portuguesa. Dessa forma, deixamos algumas sugestões de atividades que podem ser trabalhadas em sala de aula com as canções regionais de Mago Véio, e que são excelentes recursos didáticos, visto que, abordam sobre a cultura local, a diversidade linguística, costumes e tradições de Arapiraca, temas debatidos e recorrentes dentro dos PCN e da BNCC, documentos educacionais que apesar de idealizar um ensino pautado na equidade, ainda não contemplam de forma plena, a ampliação e/ ou a valorização dos saberes múltiplos dentro do currículo escolar.

Diante disso, atingimos os objetivos propostos nesta pesquisa, sendo eles: a) verificar e descrever as *regionalidades* utilizadas nas letras das canções do intérprete arapiraquense Mago Véio; b) destacar os aspectos linguísticos relacionados aos aspectos de *regionalidades* encontradas nas canções do intérprete arapiraquense Mago Véio, recorrendo à análise linguística e semântica; c) analisar e discutir as construções de sentidos reveladas nas *regionalidades* presentes nas canções do intérprete arapiraquense Mago Véio; d) problematizar as relações entre língua, cultura e identidade, a partir das análises realizadas, dando ênfase em questões de ensino e aprendizagem.

Em linhas gerais, este trabalho colaborou para a ampliação de nossa visão docente, principalmente, no tocante ao ensino de língua portuguesa, uma vez que, nossas inquietudes para esta pesquisa foram dadas principalmente ao percebermos durante os estágios supervisionados do curso de Letras, como a abordagem sobre a variação linguística e cultural são feitas de forma artificial, ainda longe de ser encarada como tema curricular. Portanto, acreditamos que os saberes múltiplos devem ser incorporadas no dia a dia na sala de aula, e que o *ser regional*, o qual buscamos descrever neste trabalho, pode cooperar para um letramento crítico dos alunos, pois não foram apenas vocábulos e expressões regionais que encontramos dentro das canções analisadas, mas, sobretudo, temas passíveis de reflexão que devem ser debatidos dentro do processo educacional, principalmente por a escola se apresentar à sociedade como *locus* de formação da cidadania.

## REFERÊNCIAS

- ABBADE, Celina Márcia de Souza. A lexicologia e a teoria dos campos lexicais. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 5, t. 2. p. 1332-1343, 2011. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xv\\_cnlf/tomo\\_2/105.pdf](http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_2/105.pdf). Acesso em: 14 set. 2021.
- ABBADE, Celina Márcia de Souza. **Um estudo lexical do primeiro manuscrito da culinária portuguesa medieval**: o livro de cozinha da Infanta D. Maria. Salvador: Quarteto, 2009.
- AIDAR, Laura. História do Forró. **Toda Matéria**, [201-?]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-do-forro/>. Acesso em: 01 set. 2021.
- ANDRADE, Mario Lousada de. Campo o literário em convergência: problemas dos limites e das definições da arte literária no contexto convergencial. **Linguagens**: revista de letras, artes e comunicação, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 218-238, jun. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.7867/1981-9943.2017v11n1p218-238>. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/5577>. Acesso em: 10 out. 2021.
- ANTUNES, Irandé. A língua e a identidade cultural de um povo. *In*: ANTUNES, Irandé. **Língua, texto e ensino**: outra escola possível. 2009. p.19-32.
- ANTUNES, Irandé. **Análise de textos**: fundamentos e práticas. São Paulo: Parábola, 2010.
- ANTUNES, Irandé. **Muito além da gramática**: por um ensino de línguas sem pedras no caminho. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.
- ANTUNES, Irandé. **Aula de português**: encontro & interação. São Paulo: Parábola, 2010.
- ARAGÃO, M. do S. A fraseologia como marca do léxico regional-popular. *In*: COSTA, Daniela de Souza Silva; BENÇAL, Dayme Rosane (org.). **Nos caminhos do léxico**. Campo Grande, MS: UFMS, 2016. p. 33-49.
- BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso**: por uma pedagogia da variação linguística. São Paulo: Parábola, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, 1996.
- BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclos: Língua Portuguesa. Brasília: MECSEF, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: educação é a base. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf). Acesso em: 14 set. 2021.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. **Lei nº13.873, de 17 de setembro de 2019**. Altera a Lei nº 13.364, de 29 de novembro de 2016, para incluir o laço, bem como as respectivas expressões artísticas e esportivas, como manifestação cultural nacional, elevar essas atividades à

condição de bem de natureza imaterial integrante do patrimônio cultural brasileiro e dispor sobre as modalidades esportivas equestres tradicionais e sobre a proteção ao bem-estar animal. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2019/lei-13873-17-setembro-2019-789120-norma-pl.html>. Acesso em: 03 fev. 2022.

BRÉSCIA, Vera Lúcia Pessagno. **Educação musical: bases psicológicas e ação preventiva**. São Paulo: Átomo, 2003.

BRITO, Diovane Ribeiro de *et. al.* Música regional, cultura, identidade. *In: ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA*, 13.; *ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO*, 9.; *ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA JÚNIOR*, 3., 2010, São José dos Campos. **Anais [...]**. São José dos Campos: Universidade do Vale do Paraíba, 2010. Disponível em: [http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC\\_2010/anais/arquivos/0840\\_0800\\_01.pdf](http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2010/anais/arquivos/0840_0800_01.pdf). Acesso em: 18 nov. 2021.

BRITO, Thiago Macedo Alves de. A metamorfose do conceito de região: leituras de Milton Santos. **Geographia**, [S. l.], v. 10, n. 20, p. 74-105, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13563>. Acesso em: 14 jun. 2021.

DAL CORNO, Giselle Olívia Mantovani. Léxico e identidade regional nas comunidades da antiga rota dos tropeiros. *In: ENCONTRO DO CELSUL*, 9., 2010, Palhoça, SC. **Anais [...]**. Palhoça, SC: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2010. Disponível em: <http://www.fuj.com.br/files/DekrPCvaFDGfH8v.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2021.

DIANA, Daniela. Movimento Armorial. **Toda Matéria**, [2020?]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/movimento-armorial/>. Acesso em: 01 set 2021.

DIANA, Daniela. Samba de Roda. **Toda Matéria**, [2019?]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/samba-de-roda/>. Acesso em: 10 nov 2021.

DIAS, Valton Neto Chaves. **O consumo de música regional como mediador da identidade**. 2009. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6294>. Acesso em: 07 dez. 2021.

FAULSTICH, Enilde Leite de Jesus. **Como ler, entender e redigir um texto**. 24. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FELIPPI, Ângela Cristina Trevisan. **Jornalismo e identidade cultural: construção da identidade gaúcha em Zero Hora**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1759/1/Jornalismo%20e%20Identidade%20Cultural%20constru%C3%A7%C3%A3o%20da%20identidade%20ga%C3%BAcha%20em%20Zero%20Hora.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2022. (Série Conhecimento, 46).

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FRAZÃO, Dilva. Luiz Gonzaga: músico brasileiro. **Ebiografia**, 2020. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/luiz\\_gonzaga/](https://www.ebiografia.com/luiz_gonzaga/). Acesso em 04 set 2021.

FREITAS, Henrique Mello Rodrigues de; JANISSEK, Raquel. **Análise léxica e análise de conteúdo**: técnicas complementares, sequenciais e recorrentes para exploração de dados qualitativos. Porto Alegre: Sphinx, 2000.

FROSI, Vitalina M.; FAGGION, Carmen M.; DAL CORNO, Giselle O. M. Bilinguismo, identidade étnica e atitudes linguísticas. *In*: CHAVES, Flávio L.; BATTISTI, Elisa (org.). **Cultura regional 2**: língua, história, literatura. Caxias do Sul: Educs, 2006. p. 97-111.

GARCIA, Hermano Jucá Guimarães; CAMURÇA, Eulália Emília Pinho. Vaquejada: manifestação cultural ou prática degradante? **Revista da Procuradoria-Geral do Município de Fortaleza**, Fortaleza, v. 26, n. 1, 2018. Disponível em: <https://revista.pgm.fortaleza.ce.gov.br/index.php/revista1/article/view/362?msckid=a95eb550c75811ec8e857736b1f6250c>. Acesso em: Acesso em 04 set. 2021.

GERALDI, João Wanderley *et al.* **O texto na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2011.

GOMES, Sebastião Marcos Ferreira. **A música regionalista nordestina como construção da identidade de povo nordestino**. 2015. Monografia (Especialização em Fundamentos da Educação) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/8703/1/PDF%20-%20SEBASTI%C3%83O%20MARCOS%20FERREIRA%20GOMES.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2021.

GRAY, David E. **Pesquisa no mundo real**. 2. ed. Porto Alegre: Penso, 2012. (Métodos de Pesquisa)

GUINÉ. Paraíso Caipira, 2021. Disponível em: <https://paraisocaipira.com.br/produto/guine/>. Acesso em: 16 jan. 2021.

HAESBAERT, R. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares**, Caxias do Sul, n. 3. 2010. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4553781/mod\\_resource/content/1/3.haesbaert.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4553781/mod_resource/content/1/3.haesbaert.pdf). Acesso em: 09 ago. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#1](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1). Acesso em: 09 ago. 2021.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e escrever**: estratégias de produção textual. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

KRIEGER, Maria da Graça. Lexicologia, lexicografia e terminologia: impactos necessários. *In*: ISQUERDO, Aparecida Negri; FINATTO, Maria José Bocorny. **As ciências do léxico**: lexicologia, lexicografia, terminologia. Porto Alegre: UFRGS, 2010. v. 4.

LEITE, Janu. **Destinação – Mago Véio**. 02 abr. 2020. Instagram: @magoveio. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B-feZmegWdQ/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B-feZmegWdQ/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 16 jan. 2022.

LUNARDI, Márcia Lise; KRAEMER, Graciele Marjana. **Língua, cultura e identidade**. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2005. Disponível em: [LCI.pmd \(ufsm.br\)](http://LCI.pmd.ufsm.br). Acesso em: 09 nov. 2021.

MANUELA, Maria. Erê. **Candomblé, o mundo dos orixás**, 2008. Disponível em: <https://ocandomble.com/2008/09/22/ere/>. Acesso em: 01 nov 2021.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade letramento como práticas sociais. *In*: MARCUSCHI, Luiz Antonio; DIONISIO, Ângela Paiva. **Fala e escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Da fala para a escrita**: atividades de retextualização. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antonio; DIONISIO, Ângela Paiva. Princípios Gerais para o tratamento das relações entre a fala e a escrita. *In*: MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Fala e escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MARQUES, Mayanna. História do Forró. **Educa mais Brasil**, 2020. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/historia-do-forro>. Acesso em: 04 set 2021.

MARTINS, Vicente de Paula da Silva. **Fraseologia, texto e discurso em diferentes abordagens linguísticas**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2020.

MATTOS, Monissa. Fraseologia: conceitos e características para a identificação das locuções verbais. **Língua e Literatura**, n. 27, p. 271-300, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/105469>. Acesso em: 16 jan. 2022.

MERIEVERTON, Robson. A origem do axé music, gênero musical brasileiro. **Estudo Prático**, 2016. Disponível em: <https://www.estudopratico.com.br/a-origem-do-axe-music-genero-musical-brasileiro/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

MICHAELIS. **Dicionário do Português Brasileiro**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

NEPOMUCENO, Cristiane. Música nordestina contemporânea: resistência e identidade cultural. **Brasil de Fato**, João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://www.brasildefatopb.com.br/2019/10/02/artigo-or-musica-nordestina-contemporanea-resistencia-e-identidade-cultural>. Acesso em: 01 set. 2021.

O FRANGO capão: a história de uma tradição culinária que se perde. **Gastronomia**: o canal de culinária do ItaliaOggi, 2010. Disponível em: [http://www.italiaoggi.com.br/gastronomia/saibamais/ita\\_gastro\\_saibamais16.htm](http://www.italiaoggi.com.br/gastronomia/saibamais/ita_gastro_saibamais16.htm). Acesso em: 16 jan. 2022.

OLIVEIRA, Ana Maria Pinto de; ISQUERDO, Aparecida Negri (org.). **As ciências do léxico**: lexicologia, lexicografia, terminologia. Campo Grande: Editora da UFMS, 1998. v.1

PACHECO, Mariana do Carmo. **Diferenças entre campo lexical e campo semântico.** [201-?]. Disponível em: <https://www.portugues.com.br/gramatica/diferencas-entre-campo-lexical-campo-semantico.html>. Acesso em 16 jan. 2022.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. *In*: FELTES, Heloísa Pedrosa de Moraes; ZILLES, Urbano (org.). **Filosofia: diálogo de horizontes.** Caxias do Sul: Educs, 2001. p. 589-591.

PRIBERAM. **Dicionário da Língua Portuguesa.** Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>. Acesso em 16 jan. 2022.

SANTIAGO, Fernando da Silva. Algaroba: alternativa para o sertão? **Revista Conjuntura Econômica**, São Paulo, v. 38 n. 9, 1984. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rce/article/view/75235/0>. Acesso em: 18 jan. 2022.

SANTOS, Odair José Silva dos. **A música dos pampas numa perspectiva lexical: milongando** entre o português e o espanhol. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) - Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/867/Dissertacao%20Odair%20Jos%20a%20Silva%20dos%20Santos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 01 nov. 2021.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. **Antares: letras e humanidades**, Caxias do Sul, n. 2, p. 5-26, 2009. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/399>. Acesso em: 18 jan. 2022.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral.** 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Daniele Cristina Agostinho. Paródia. *In*: **Infoescola.** Disponível em: <https://www.infoescola.com/generos-literarios/parodia/> Acesso em: 08 fev. 2022.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUSA, Alexandre Melo de; SILVA, Airton Mesquita de. Léxico e cultura regional em Corações de Borracha. **Porto das Letras**, Porto Nacional, TO, v. 5, n. 3, p. 68-87, 2019. Acesso em: 13 jan. 2022. <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/7810/16015>.

TÔ-FRACO, galinha d'angola, capota ou cocá? Ave conquistou o campo. **Compre Rural**, 2020. Disponível em: <https://www.comprerural.com/to-fraco-galinha-dangola-capota-ou-coca-conheca-ave-africana-que-conquistou-o-campo-brasileiro/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

TOSCANO, Fernanda. Coco de roda: origem e resistência. **Jornal A Verdade**, 2012. Disponível em: <https://averdade.org.br/2012/04/coco-de-roda-origem-e-resistencia/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

TRASK, R. L. **Dicionário de linguagem e linguística.** Tradução e adaptação Rodolfo Ilari. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

ZÉ de Cazuza. **Cultura Popular**. [201-?]. Disponível em:  
<http://culturapopular2.blogspot.com/2010/05/ze-de-cazuza.html>. Acesso em: 14 jan. 2022.