

LÉXICO E MÚSICA POPULAR: UM ESTUDO QUE DÁ SAMBA

Flávio de Aguiar Barbosa
(UERJ)

RESUMO

Como contribuição para os estudos sobre as variedades populares do português do Brasil, compilei neste estudo um *corpus* de sambas de três autores atuantes nas primeiras décadas do século XX, na cidade do Rio de Janeiro: Ismael Silva, Cartola e Paulo da Portela. Esses são compositores considerados modelos para o samba carioca do período, constituindo lideranças de três escolas de samba históricas da cidade: Deixa Falar, Mangueira e Portela. Neste artigo, além de apresentar brevemente o percurso da pesquisa e os resultados obtidos na análise do *corpus*, enfatizarei o estudo das unidades lexicais complexas e do vocabulário de especialidade do samba.

PALAVRAS-CHAVE: Lexicografia; Linguística de *Corpus*; Samba urbano carioca; Análise do Discurso.

1. Motivação

Este trabalho, no qual apresento alguns dos resultados da pesquisa que desenvolvi em minha tese de doutorado (BARBOSA, 2009), parte da convicção de que as pesquisas lexicográficas sobre o português popular devem se beneficiar de estudos baseados em *corpus*. Os dicionários elaborados nessa linha de trabalho são mais consistentes, precisos e úteis do que os que seguem métodos lexicográficos tradicionais. Por isso, me propus a compilar um *corpus* de referência do samba carioca, adequado a estudos lexicais sensíveis a informações discursivas encontráveis nos textos que o compõem. Esse *corpus* é significativo

para os estudos lexicais, principalmente por ser uma contribuição para a documentação dos usos populares do português do Brasil.

2. Embasamento teórico

O trabalho demandou referências provenientes de quatro áreas de estudo: os Estudos Lexicais, a Análise do Discurso de linha Semiolinguística, a Linguística de *Corpus* e os Estudos Culturais sobre o samba e o Rio de Janeiro.

a) Estudos Lexicais – esse embasamento é importante, primeiramente, por ter possibilitado o diagnóstico da necessidade de estudos do léxico popular do português do Brasil aplicáveis à elaboração de obras lexicográficas. Tem, ainda, valia por orientar a classificação das ocorrências lexicais, a partir de critérios linguísticos ou não, além de subsidiar o agrupamento e lematização de ocorrências, a lematização de unidades lexicais complexas e o tratamento do vocabulário de especialidade relacionado a esse campo discursivo. Os trabalhos de Biderman (1998), Sanromán (2000) e Borba (2003) foram relevantes em vários desses aspectos, desde a justificativa dos estudos de léxico popular para elaboração de obras lexicográficas até os assuntos mais técnicos mencionados.

b) Análise do Discurso – tendo em vista o embasamento nessa disciplina, adotei uma perspectiva de análise segundo a qual a linguagem é um objeto não transparente, ou seja, por um lado o ato de linguagem é “produzido por um emissor determinado, em um dado contexto sócio-histórico”; por outro, “o processo de comunicação não é o resultado de uma única intencionalidade, já que é preciso levar em consideração não somente o que poderiam ser as intenções declaradas do emissor, mas também o que diz o ato de linguagem a respeito da relação particular que une o emissor ao receptor” (CHARAUDEAU, 2008, p.17). Adoto neste estudo a Linha Semiolinguística de Charaudeau (2004 e 2008).

c) Linguística de *Corpus* – observando os princípios da Linguística de *Corpus*, efetivei o processamento computacional dos textos. Usei o *software Wordsmith Tools*, elaborado por Mike Scott (2007), para obter cálculos de frequência vocabular, índices de palavras contextualizadas e de palavras-chave do tipo de texto em questão. Outra referência fundamental nesta área foi Berber Sardinha (2004), tanto no que diz respeito ao uso da ferramenta computacional quanto no tocante a outros aspectos da compilação e do processamento do *corpus*.

d) Estudos culturais e históricos sobre samba e sobre o Rio de

Janeiro do final do século XIX e do início do século XX – são relevantes para a delimitação cronológica do *corpus* estudado e para o levantamento dos compositores; para a compreensão das coerções situacionais determinantes na construção da significação e nas formas de interação presentes nas composições; para a apreciação da representatividade do *corpus*. Os estudos de Moura (1995) e Sandroni (2001) foram importantes nesse sentido.

3. Escolha dos autores estudados e obtenção das letras

O *corpus* projetado neste estudo é constituído de composições de sambistas atuantes no Rio de Janeiro, representativos de um período inaugural do gênero musical na cidade. Há, portanto, três critérios principais que foram consideradas: o musical e de representatividade, o geográfico e o cronológico.

a) Critério musical e de representatividade: só foram consideradas letras de composições de *sambistas*, conforme a conceituação de Moura (2004, p.67-68):

Sambista não é só quem faz samba. Aliás, sequer se precisa fazer samba para ser sambista. O mestre-sala Delegado, da Mangueira, é sambista. A falecida pastora Paula do Salgueiro era. Em contrapartida, há compositores de sambas geniais, como Dorival Caymmi ou o já citado Ary Barroso, cuja história não se dá exclusivamente dentro do samba ou das escolas de samba.

O sambista canta, toca e dança o samba com uma naturalidade de berço, muito mais, portanto, do que as noções dicionarizadas e incompletas (no Aurélio, confunde-se sambista com sambeiro, o que é inaceitável numa roda de samba; a segunda palavra tem conotação declaradamente pejorativa e quase sempre se refere a algum “estrangeiro”; e sambista é apenas o “exímio dançarino de samba” e/ou “compositor de samba”; no Houaiss, é “pessoa que samba”, “componente de escola de samba” e/ou “compositor de samba”).

Esse conjunto de sentimentos e vivências, enfim, faz do samba uma forma de expressão que extrapola os limites musicais.

Tais considerações reforçam a percepção da necessidade de as obras lexicográficas abordarem os conceitos relativos ao samba em particular, e à cultura popular em geral, mais abaladamente. Moura prossegue em seu raciocínio:

Mais: mesmo que se possa circunscrevê-lo nos limites estritos do gênero musical, o samba pode e deve ser inscrito para além do especificamente musical, na categoria mais abrangente do evento múltiplo.

Por permitir que todos se sintam “em casa”, é simultaneamente reunião social, apresentação coreográfica, exercício lúdico de criação e improviso de versos, espaço de ouvir e cantar, de comer e beber, de interação, enfim. Diversos sambas, repito, dão conta dessas funções secundárias da roda de samba [...]. Embora ligado ao prazer e ao divertimento, o samba forma valores, estabelece normas de conduta e referências comportamentais.

Neste estudo, portanto, sambistas não são apenas aqueles que compõem ou dançam samba. A despeito de a habilidade de composição ser muito relevante, alia-se a ela a integração íntima com o universo do samba, com um sistema de vivências e valores que institui um *ethos* do sambista.

Adicionalmente, sambista também não é quem compõe obrigatoriamente sambas. Seu enquadramento na categoria passa prioritariamente pelo desenvolvimento de uma identidade sociocultural afinada a esse universo, o que costuma determinar que as composições desses artistas sejam majoritariamente sambas, mas isso não é uma condição *sine qua non*. Há diversidade musical no *corpus*, onde se encontram, além de sambas, algumas marchas de carnaval, xotes, lundus e outros gêneros.

Os três sambistas estudados aqui atendem aos critérios que acabaram de ser propostos: são pessoas integradas à vida de suas comunidades (o Estácio no caso de Ismael; a Mangueira, no de Cartola; Oswaldo Cruz, no de Paulo da Portela); são fundadores e líderes de escolas de samba (quem menos se dedicou a esse tipo de instituição foi Ismael, que apesar de ser um dos fundadores da Deixa Falar, via incompatibilidade entre a vida de compositor profissional e a participação em escolas de samba, principalmente como autor de sambas); são compositores em cuja obra se encontram majoritariamente sambas.

Devo esclarecer que o levantamento dessas composições não foi exaustivo, mas indispensavelmente representativo da produção de cada autor, pois contempla os principais parceiros e temáticas, além das músicas de maior projeção.

b) Critério geográfico – os sambistas cujas composições integram o *corpus* não são necessariamente cariocas, mas as letras registradas

foram produzidas depois que passaram a residir na cidade do Rio de Janeiro.

Ismael Silva nasceu em Jurujuba, Niterói. Cartola e Paulo da Portela, apesar de não terem nascido exatamente onde se notabilizaram como compositores, são cariocas.

c) Critério cronológico – este último critério também ajudou a orientar a escolha dos sambistas em estudo. Tentou-se selecionar compositores nascidos aproximadamente no mesmo período. A primeira década do século XX foi delimitada como a época de nascimento de sambistas que tiveram atuação fundamental na institucionalização do samba urbano carioca e participaram do desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira na década de 30, com composições que contribuíram para firmar o gênero como produto cultural e, num contexto político propício, expressão musical profundamente identificada com a cultura brasileira. Essa é a década de nascimento de Paulo da Portela (1901-1949), Ismael Silva (1905-1978) e Cartola (1908-1980).

4. Fontes de referência

Partindo da seleção dos compositores, o estudo passou à fase de consulta a acervos de instituições de referência, biografias dos sambistas estudados e registros fonográficos que deveriam integrar o *corpus* de estudo.

As instituições de referência visitadas foram a Biblioteca Nacional, o Museu da Imagem e do Som e o Instituto Moreira Salles.

Também foi de fundamental importância a consulta a biografias dos compositores estudados, elaboradas por Barboza da Silva e Lygia Santos (1989), Barboza da Silva e Oliveira Filho (2003), Candeia Filho e Araújo (1980), Carvalho (1980). A partir dessas obras, foi possível obter letras de composições inéditas e também anotar discografias e relações de composições, para referência sobre a extensão da obra de cada um deles.

Por fim, o acesso pela internet a páginas pessoais de colecionadores que deixam suas discotecas digitalizadas disponíveis para consulta foi um recurso riquíssimo para conhecimento de discos esgotados e verdadeiras raridades que, de outro modo, provavelmente não teriam sido encontrados.

5. O corpus

A escolha dos compositores, o levantamento e a transcrição das composições resultaram na compilação de 296 composições, com cerca de 21.000 palavras.

Conforme já foi mencionado, na tarefa de processamento desse *corpus*, utilizei o *software Wordsmith Tools* (SCOTT, 2007), que fornece informações de frequência das ocorrências e facilita a visualização dessas ocorrências contextualizadas e agrupadas, assim como possibilita a depreensão de palavras-chave por comparações estatísticas entre um *corpus* de estudo e outro, que serve de referência para esse fim.

6. Áreas temáticas

Ao longo do processamento dos textos recolhidos, além de anotações de título da composição, autor, data (exata ou aproximada), suporte de registro (disco, livro, partitura), editora ou gravadora e intérprete, delimitaram-se, ainda, sete áreas temáticas nas quais as composições foram agrupadas. Eis algumas breves informações sobre elas:

- *relações amorosas* (52% do *corpus*): diversos aspectos do amor entre duas pessoas – o cortejo e o inebriamento amoroso; a convivência conjugal; os ciúmes e conflitos; o rompimento e as desilusões; o desejo de não se apaixonar novamente etc;

- *metalinguagem* (16% do *corpus*): homenagens ao samba e a sambistas afamados; a ambiência da roda de samba e da escola de samba; manifestos artísticos relacionados às práticas do samba; criações expressivas a partir de recursos de linguagem, principalmente verbal.

Na verdade, os sambas da área temática “metalinguagem” não se restringem à abordagem das características lírico-musicais do samba; vão além disso, passando ao metadiscorso, ou seja, também trazem informações sobre os ambientes característicos do samba, as intenções ao falar do próprio samba em uma composição etc.

Houve neste estudo o intuito de enfatizar o vocabulário característico desta área temática, o que influenciou, por exemplo, na delimitação da nomenclatura para estudo.

- *cotidiano* (12% do *corpus*): crônicas de acontecimentos; perfis de comportamento; o anseio pela justiça social; crítica de valores;

- *reflexões existenciais* (9% do *corpus*): considerações a respeito da vida, das experiências pessoais; balanço dos aprendizados e conquistas,

assim como das desilusões; extravasamento de emoções relacionadas a episódios da vida;

- *Brasil* (6% do *corpus*): nacionalismo; elementos da cultura brasileira; paisagem natural brasileira; homenagem a cidades, principalmente o Rio de Janeiro;

- *natureza* (4% do *corpus*): elementos da paisagem natural, geralmente numa abordagem poética que se diferencia da nacionalista, pois nesta se retrata a natureza como patrimônio nacional. Aqui, a natureza comove e inspira o compositor;

- *religiosidade* (1% do *corpus*): perspectiva mística, envolvendo entes de diferentes culturas. Neste *corpus*, apenas três letras encaixavam-se nessa área temática; todas são composições de Cartola, com elementos de religiosidade cristã;

7. Estabelecimento da nomenclatura

A nomenclatura para análise léxico-discursiva foi estabelecida com base nas 97 palavras-chave detectadas por meio do *Wordsmith Tools*. Além dessas palavras, outras foram selecionadas especificamente na área temática “metalinguagem”, devido ao interesse em destacar os sambas que falam de samba.

As composições metalinguísticas foram privilegiadas apenas nessa etapa inicial, de constituição da nomenclatura: o estudo das palavras selecionadas a partir desses procedimentos contemplou ocorrências encontradas em todas as letras do *corpus*.

A nomenclatura obtida nessa etapa do trabalho totalizou 292 verbetes, que apresentam ocorrências dispostas cronologicamente, transcrições das estrofes em que foram detectadas, com registro do título e da autoria da composição em questão. Haverá ilustrações disso nas citações que serão feitas adiante.

8. O léxico do samba

Na impossibilidade de reproduzir e analisar mais detidamente uma grande quantidade dos verbetes redigidos, apresento uma sistematização do léxico do samba em 14 eixos de referência:

- 1) sistemas semânticos específicos desse universo discursivo: amizade; baluarte; bambaquerê; iaiá; ioiô; malandro; mano; morro; muamba; mulata; orgia;

- 2) roda de samba: batuque; folia; gandaia; pagode;
- 3) canto e dança: arrastar (a chinela); cantar; canto; cantor; dançar; entoar; entoação; requebrar; sambar; sapateado; sapatear; voz;
- 4) disputas e êxitos, principalmente no carnaval: adversário; avante; brilhar; campeão; concorrer; conquista; coroa; fama; ganhar; glória; herdeiro; história; homenagem; nome; salve; sucesso; valor; vitória; vitorioso; viva;
- 5) educação formal e importância cultural do samba: academia; aula; cola (pedir); curso; diplomar; doutor; estudar; professor; teste;
- 6) sambistas de destaque: bamba; Cartola; Claudionor; Noel; Paulo;
- 7) bairros e localidades: Bento Ribeiro; Estácio; Mangueira; Oswaldo Cruz; Praça Onze; Rio; subúrbio; Vila Isabel;
- 8) atores dos ambientes de samba: crioulinho; português; suburbanano;
- 9) aves, principalmente canoras: andorinha; ave; canário; curió; gaturamo; periquito; rouxinol; sabiá;
- 10) cores: anil; azul; branco; cor; negro; rubro; verde;
- 11) marcas de oralidade usadas como base para frases melódicas de refrãos: ai; ô;
- 12) outras marcas de oralidade: ó; oba; ora; salve; viva;
- 13) valores significativos na construção do discurso do samba: alegria; amor; carinho; chorar; ciúme; coração; coragem; destino; Deus; dor; esperança; felicidade; filosofia; fingimento; ideal; ingratidão; juventude; lar; mal; mentir; mocidade; morte; mulher; orgulho; país; passado; paz; perdão; pranto; prazer; razão; recordação; riso; saber; sangue; saudade; sofrer; sonhar; sorriso; tempo; tradição; tristeza; viver;
- 14) Vocabulário de especialidade do samba
 - instrumentos musicais: agogô; bojo; braço; caixa surda, cavaquinho; corda de aço; cuíca; ganzá; pandeiro; pinho; tambor; tamborim; violão;
 - atuação do músico: artista; bis; maestro; plateia; sambista; tocar;
 - samba: cadência; marcação; samba; samba raiado; samba de terreiro; tamborinar;
 - composição: canção; compositor; inspiração; letra;
 - escola de samba: bateria; escola de samba; Estação Primeira; Favela; Mangueira; Portela; presidente; Salgueiro; Unidos do Morro Azul;

- desfile de escolas de samba: avenida; comissão; carnaval; desfilar; ensaio; harmonia;
- em comum com a música: acorde; afinar; harmonia; hino; introdução; melodia; música; ritmado;
- em comum com a literatura: lira; musa; poema; poesia; poeta; rima; ritmado; verso.

9. As unidades lexicais complexas

Para tratar desse assunto examinei três vertentes teóricas: os estudos de morfologia lexical, os estudos lexicológicos tradicionais e os novos estudos lexicais. Do ponto de vista da morfologia lexical, busquei referências em Sandmann (1992), Monteiro (1987) e Petter (2003).

A morfologia lexical ocupa-se, entre outros temas, do estudo dos processos de formação de palavras. Como o morfema é a unidade teórica básica considerada nesses estudos – ao menos naqueles de linha estruturalista –, a descrição dos processos de formação de palavras não costuma extrapolar o limite da lexia composta.

As unidades lexicais complexas, formadas a partir da combinação de outras unidades lexicais, estaria, assim, fora do escopo da morfologia lexical.

A obra de Bernard Pottier proporcionou-me o embasamento necessário para considerar o assunto do ponto de vista dos estudos lexicológicos tradicionais:

...a lexia é uma unidade lexical da língua que se opõe às reuniões fortuitas no discurso; por exemplo: cavalo, cavalo-vapor, cavalo-marinho, cavalo de frisa são unidades já dadas na língua e não foram criadas pelo locutor no momento da elaboração de seu discurso (Pottier, 1973, s.v. *lexie*)¹.

O conceito de lexia de Pottier admite, portanto, três variedades:

- a) lexias simples: cadeira, para, comia;
- b) lexias compostas: saca-rolhas, verde-garrafa, rés-do-chão;
- c) lexias complexas: guerra fria, complexo industrial, tomar medidas;

Além desses tipos principais, o autor ainda menciona a existência de lexias textuais, como os hinos, preces, provérbios etc.

Pottier diferencia lexias rígidas, sequências memorizadas invariáveis, como “meter a mão”, “caso de honra”, “onde vai a corda vai a

caçamba”, de lexias variáveis, compostas de “um quadro estável e de uma zona instável”, como “tudo leva a pensar/crer/supor que”.

Aí se encontram princípios fundamentais para o estudo das unidades pluriverbais, que outros teóricos também levariam em conta posteriormente: 1) o caráter fixo de algumas combinatórias lexicais – o fato de serem unidades pré-fabricadas, usadas pelos falantes sem a necessidade de combinação palavra a palavra –; 2) o fato de o significado das lexias complexas não corresponder exatamente à soma dos significados das suas unidades componentes – o que alguns autores denominam idiomaticidade.

Os pesquisadores nos quais me baseei, que contemporaneamente se dedicam aos estudos lexicais, foram Sanromán (2001), Tagnin (2005) e Borba (2003). Do estudo das três abordagens, podem-se depreender alguns pontos gerais de concordância:

a) o uso de critérios formais e semânticos para delimitar unidades lexicais – procedimentos usados desde Pottier;

b) a concepção de que as unidades lexicais complexas formam um contínuo, que vai das combinações completamente livres até as de maior fixidez;

c) a convicção de que é preciso compor um *corpus* e tratá-lo a partir de ferramentas computacionais automáticas, com o objetivo de alcançar uma abordagem indutiva para o estudo e conseguir observar padrões em grandes quantidades de dados.

Ao lado desses pontos de confluência entre as abordagens, também se observa que o seccionamento do contínuo de lexias complexas em categorias difere de um autor para outro, o que condiz com a ideia de que a delimitação das variedades de lexias complexas não é completamente regular; a terminologia empregada também varia de autor para autor.

Com base nessas constatações, decidi seguir mais de perto, neste estudo, a categorização de Sanromán para o agrupamento das unidades encontradas.

Com base em Sanromán (2000, p.169-183; 253-260), exporei as características principais de quatro tipos dessas lexias.

Frasemas completos

Trata-se de combinações regulares de dois ou mais lexemas, no nível gramatical – a combinação é feita segundo os princípios da língua.

Quanto ao caráter restrito ou irrestrito da combinação, percebe-

se que ela não é livre – o significado do todo só é expresso pela união desses elementos, que não podem ser substituídos.

No nível semântico, percebe-se que o significado do frasema como um todo não corresponde à soma regular dos significados dos seus componentes. O significado não é depreensível componencialmente (significado A + significado B “ significado ‘AB’).

Eis alguns exemplos, colhidos no *corpus* estudado:

- Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim [Ismael Silva, Antonico]
- O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / Dou a mão à palmatória. [Paulo da Portela, Para que havemos de mentir]

Esses são os casos de maior grau de idiomaticidade. É mais fácil perceber a carga semântica desses frasemas observando seu cunho metafórico, ou metonímico: frequentemente trata-se de metáforas e metonímias estereotipadas, que já se tornaram usuais para a comunidade de falantes.

Quase frasesmas

No nível gramatical, os quase frasesmas também são formados por combinação regular de dois ou mais lexemas.

Quanto ao significado, os combinados mantêm seus conteúdos individuais. Surge, entretanto, um outro significado específico para a combinação, que não corresponde simplesmente à soma dos significados das unidades, mas a uma especialização dessa articulação de significados.

Devido a essa especialização semântica, a combinatória dos lexemas torna-se bastante restrita; geralmente não pode sofrer modificações sem perder a especificação.

- Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim [Lincoln de Almeida e Paulo da Portela, Conselho]
- Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim [Ismael Silva, Antonico]

Percebe-se que *conselho de amigo*, mais do que simplesmente um aconselhamento feito por um amigo, torna-se, especificamente, um novo tipo de conselho, mais valioso do que os triviais.

Ademais, em vários lugares se pode ensinar samba. Entretanto, uma *escola de samba* é uma instituição específica, cuja caracterização vai além do ensino de samba.

Semifrasemas ou colocações

As colocações também são combinações gramaticalmente regulares de dois ou mais lexemas. Seu significado inclui a carga semântica regular de um dos elementos, somada à irregular do(s) outro(s) elemento(s). Assim como nas outras unidades pluriverbais, a combinação entre esses elementos não é completamente livre, apesar de esta ser a modalidade menos restritiva das três analisadas até aqui.

Há quatro subtipos de semifrasemas:

a) Um dos lexemas tem significado esvaziado e funciona principalmente como suporte sintático para o outro lexema. O elemento semanticamente esvaziado é geralmente um verbo:

- Ninguém te dá valor / Ninguém de ti tem dó / Não queres o amor / De uma pessoa só [Ismael Silva, Com a vida que pediste a Deus]
- Quem faz esse apelo / É um pobre trovador / Que se inspira na rosa / Pra fazer canções de amor [Paulo da Portela, Linda borboleta]
- Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança [Lincoln de Almeida e Paulo da Portela, Conselho]
- Eu sou tão infeliz – bem sei! / Mas ainda tenho fé / Que hei de te ver chorar / Quando souberes amar / Como eu te amei!... [Ismael Silva, Novo amor]

Percebe-se, nesses exemplos, que, com o esvaziamento do significado, os verbos-suporte mantêm uma carga semântica mais abstrata: o verbo *dar* traz a noção de transferência; *fazer* traz a ideia de agentividade; *ter* e *perder* trazem noções contrárias – aquele indica um tipo de experimentação (*ter carinho*, *ter vontade de* [fazer algo], *ter saudades...*), enquanto este indica o fim dessa experimentação (*perder a vontade*, *perder a esperança*, *perder a graça*). Contudo, o significado principal está nos elementos nominais que se ligam a esses verbos.

b) Um dos lexemas tem significado diferente dos primitivos que são considerados, por exemplo, nos dicionários. Essa unidade só apresenta esse significado específico quando em combinação com o outro lexema em questão. Não é incomum que os dicionários considerem que esses são sentidos figurados, quando os registram. Na proposta de Sanromán, entretanto, não se trata de uso figurado, mas de combinatória

de palavras – o assunto deixa, portanto, de ser puramente semântico para se tornar lexical.

- Chora, cavaquinho, chora / Chora, violão, também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém [Paulo da Portela, O meu nome já caiu no esquecimento]

- Pequena, tu vais ao samba / Ver as línguas que falam de mim / Sem razão [Cartola, Tu vais ao samba]

c) *Samba*, no exemplo, não é o gênero musical, mas sim o evento festivo durante o qual se cantam e dançam sambas, além de outros gêneros musicais; esse significado é selecionado pela combinação do substantivo com o verbo *ir*. O mesmo se dá com o verbo *chorar* em combinação com instrumentos musicais, como *violão* e *cavaquinho*: seu significado, em vez de verter lágrimas, passa a ser o de soar plangentemente.

d) Um dos lexemas mantém o significado dicionarizado, mas, na combinação em questão, é a palavra preferencial para veicular aquele significado:

- Porque teu beijo / Ou molhado ou enxuto / Uma dúzia por minuto / Ainda não me satisfaz [Ismael Silva, Coisa louca]

- Cocorocó, o galo já cantou / Levanta, nego, tá na hora de tu ir pro batedor [Paulo da Portela, Cocorocó]

A existência de combinações preferenciais entre substantivos e adjetivos, verbos e advérbios etc. é uma das grandes dificuldades experimentadas por quem vai aprender uma segunda língua. Nas citações acima, por exemplo, a voz do galo, em vez de *cantar*, não deveria ser *gritar*, ou *urrar*. O *beijo*, por sua vez, pode ser qualificado como *molhado*, mas não é usual dizer que é *encharcado* ou *úmido*; o adjetivo *babado*, apesar de possível, traz uma carga pejorativa não correspondente à de *molhado*.

e) Um dos lexemas mantém o significado dicionarizado, mas sua carga semântica inclui necessariamente o lexema combinado – o colocado só costuma ser usado com referência ao núcleo da colocação:

- É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se apieda-te, Deus / Cura-me esta ferida [Cartola, Partiu]

- Pra que foste embora / Por ti tudo chora / Sem teu amor / Esta vida não tem mais valor [Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves, Adeus]

O verbo *apiedar-se*, além de ter *Deus* como sujeito, só admite alguns substantivos que impliquem relações muito assimétricas de poder.

Entre outras possibilidades, o verbo *ir* integra o lexema complexo *ir embora*; já o advérbio *embora* ocorre quase exclusivamente nessa combinação – a única outra possibilidade é *mandar embora*.

A combinação dos colocados com as bases nesses casos é, portanto, crescentemente restritiva.

Pragmatemas

Diferentemente dos casos expostos anteriormente, no dos pragmatemas, tanto a combinação dos componentes como a formação do significado da lexia podem ou não ser regulares – há combinações cristalizadas cuja articulação gramatical pode ser considerada irregular, assim como a formação do significado do todo a partir das partes.

Essas unidades lexicais têm como característica marcante a restrição situacional. Seu uso é condicionado pela situação e traz indicações sobre a relação entre os falantes, ou suas intenções comunicativas.

Também é interessante observar que os pragmatemas podem ser monoverbais.

Esse grupo inclui marcadores conversacionais, fórmulas de rotina, provérbios, citações, *slogans* etc.

a) Fórmulas de rotina:

- Vai-se um amor e vem outro / Nunca vi coisa tão certa [Ismael Silva e Francisco Alves, Me faz carinhos]

- Retratos meus / eu sempre tenho que dar! / Quem lhe contou / Interpretou muito mal... / Só mesmo Deus / É capaz de escapar / Da língua desse pessoal!... [Ismael Silva, Não vá atrás de ninguém]

b) Marcadores conversacionais e fórmulas de tratamento:

- Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero / Deus meu, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero [Cartola, Partiu]

- Levanta, nego, tá na hora de tu ir pro batedor [Paulo da Portela, Cocorocó]

c) Provérbios e citações (ou paremias):

- Nesta bandeira afamada / Não falta mais nada / Pede estudo, / Ordem e Progresso [Cartola, Carlos Cachaça e Arthur Faria, Brasil, terra adorada]

- Analisando essa história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço. [Ismael Silva, Contrastes]

Levando em conta as informações decorrentes deste estudo das unidades lexicais complexas, entendo que a consideração de fatores como o uso frequente de “unidades pré-fabricadas”, assim como de combinações preferenciais entre lexemas, é uma contribuição importante para a compreensão do funcionamento dos usos lexicais.

O tratamento lexicográfico das unidades lexicais complexas também precisa de uma abordagem baseada em *corpus*, para que se enfatizem as mais frequentes, que devem ter prioridade para tratamento nos dicionários.

10. O vocabulário de especialidade do samba carioca

Inicialmente, convém justificar a não adoção do termo *língua de especialidade*, corrente na Terminologia.

Segundo o *Dicionário de análise do discurso*, o conceito de língua de especialidade baseia-se na ideia de que os domínios técnicos e científicos desenvolvem sistemas linguísticos particulares, distintos da língua comum. Cada uma das línguas de especialidade constituiria um “subsistema linguístico que utiliza uma terminologia e outros meios terminológicos que visam à não ambiguidade da comunicação em um domínio particular” (Charaudeau e Maingueneau, 2004, s.v. especialidade [discurso de __/língua de __])

Segundo Krieger e Finatto (2004, p.35-39), essas concepções da terminologia tradicional já passaram por revisões a partir de formulações como a Teoria Comunicativa da Terminologia, de um grupo liderado por Maria Teresa Cabré.

Entre os princípios terminológicos reformulados por esse grupo estão

a própria finalidade da teoria, limitada a estudar os termos com vistas à sua padronização; o modo de conceber a unidade terminológica, separando conceito (elemento independente das línguas e de valor universal) e significado (ligado a línguas particulares); o desinteresse pelas estruturas morfológicas, pelos aspectos sintáticos das unidades lexicais, além da supervalorização da função denominativa (Krieger e Finatto, 2004, p.35).

De acordo com essa linha de estudos terminológicos, portanto, os termos reintegram-se às línguas naturais, deixando de ser vistos como

alheios à gramática das línguas e como parte de subsistemas linguísticos apartados da língua comum.

Também para lexicólogos como Quemada, faz mais sentido fazer referência a vocabulários de especialidade, visto que a base fonológica, morfológica, sintática desses vocabulários é a mesma da língua comum, mudando apenas a construção das significações, que se torna própria de uma área de especialidade, com características temáticas e situacionais específicas.

Por fim, no verbete do *Dicionário de análise do discurso*, esclarece-se o posicionamento próprio da área: nessa perspectiva, fala-se em discurso de especialidade, por considerar que as unidades estudadas não são próprias de uma língua diferente da comum, mas sim características de um uso específico das possibilidades dessa língua – a grande especificidade, portanto, seria de situação comunicativa: trata-se de

um discurso limitado por uma situação de enunciação particular, não espontânea, que supõe a transmissão de conhecimentos teóricos ou práticos (...) [esses discursos] são caracterizados pelo estatuto socioprofissional do enunciador inscrito no quadro de uma certa instituição, pela natureza do conteúdo e pela finalidade pragmática da mensagem, e não em função de critérios linguísticos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p.206).

No presente estudo, entende-se que o discurso do samba pode ser considerado especializado na medida em que, com a institucionalização desse movimento cultural, a atividade do sambista, tanto o compositor quanto o músico e o integrante de escola de samba, formalizou-se como técnica e, em muitos casos, modo de vida. Assim, uma série de palavras foi incorporada nesse universo discursivo para designar instrumentos musicais, modos de dançar, tocar e cantar, as funções relacionadas à escola de samba e ao desfile de carnaval etc.

Seguem-se três exemplos de verbetes dedicados a instrumentos musicais, com comentários sobre características léxico-discursivas observadas:

AGOGÔ [1 ocorrência no *corpus*]

| | | |
|------|---|--|
| 1965 | Tem tem tem pandeiro <u>agogô</u> / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de Luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demorar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar. | <i>Ensaio de rua;</i> Barbosa da Silva, José Lima e Cartola |
|------|---|--|

O instrumento integra o vocabulário de especialidade do samba, assim como de outras práticas culturais afro-brasileiras, como a capoeira e o candomblé. É usado nas baterias das escolas de samba, entre outras situações.

Os nomes de instrumentos musicais são de fato significativos no vocabulário de especialidade do samba. Eles são às vezes mencionados em função da habilidade do sambista em tocá-los, em função da descrição do desfile da escola de samba, ou pelo seu valor simbólico, de representação da instituição cultural que é o samba.

Apesar de esta divisão não ser rígida, percebe-se que, na prática discursiva em questão, a referência a instrumentos de percussão é mais comum nos eventos coletivos ou nas atividades da escola de samba. Os instrumentos melódicos costumam ser associados à atividade do compositor e a uma atmosfera de lirismo.

PANDEIRO [4 ocorrências em 4 letras do corpus]

| | | | |
|---|-----------|--|---|
| 1 | 1931 | Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro / todos te respeitam quando pegam o seu <u>pandeiro</u> / (Então volver / Ordinário marche / Oba!) // | <i>Meu batalhão;</i> Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves |
| 2 | 1940 | Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba/ da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um <u>pandeiro</u> | <i>Nega bamba;</i> Paulo da Portela |
| 3 | 1965 | Tem tem tem <u>pandeiro</u> , agogô / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de Luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demostrar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar. | <i>Ensaio de rua;</i> Barbosa da Silva, José Lima e Cartola |
| 4 | 1928-1980 | É difícil estudar / Advocacia, arquitetura, engenharia/ Tudo isso é difícil, eu sei / Mas o samba está no sangue brasileiro / Não precisa fazer curso / Pra tocar o meu <u>pandeiro</u> . | <i>Sou doutor;</i> Cartola |

O pandeiro é especialmente emblemático para o samba e também para outras práticas musicais. Chega a ser usado para representar a música brasileira em geral (isso ocorre, por exemplo, na composição *Brasil pandeiro*, de Assis Valente, 1940).

Costuma ser mais relacionado à roda de samba do que ao desfile de escola de samba, pois geralmente não se usam pandeiros nas baterias das escolas. No máximo, esse instrumento é usado por passistas para fazer evoluções.

Pelo que já foi exposto, o pandeiro é um dos instrumentos musicais mais mencionados nos sambas que falam do ambiente do próprio samba. A caracterização do sambista muitas vezes também passa pela habilidade de tocar esse instrumento, como ocorre nas ocorrências listadas no verbete. A ocorrência (4) traz, ainda, outro valor presente em algumas composições: a crença de que o talento do sambista é inato, independe de aprendizado, contrastando, assim, com conhecimentos formais.

VIOLÃO [10 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

| | | | |
|---|-----------|--|--|
| 1 | 1938-1940 | Ao amanhecer, ao anoitecer / Cantam em bando aves fazendo verão / Ouvem-se acordes de um <u>violão</u> | <i>Ao amanhecer</i> ; Cartola |
| 2 | 1941 | Chora, cavaquinho, chora / Chora, <u>violão</u> , também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém / Chora, Portela, minha Portela querida / Eu que te fundei, serás minha toda a vida. | <i>O meu nome já caiu no esquecimento</i> ; Paulo da Portela |
| 3 | d1952 | O que é feito de você, / Oh, minha mocidade / Oh, minha força, / A minha vivacidade / O que é feito dos meus versos / E do meu <u>violão</u> ? / Troquei-os sem sentir / Por um simples bastão // | <i>O que é feito de você?</i> ; Cartola |
| 4 | d1952 | Pés inchados, passos em falso, / Olhar embaçado, / Nem um amigo a meu lado / Não há por mim compaixão / A tudo vou assistindo / À ingratidão resistindo / Só sinto falta / Dos meus versos, / Da mocidade e do meu <u>violão</u> | <i>O que é feito de você?</i> ; Cartola |
| 5 | déc.1950 | Eu e meu <u>violão</u> / Vamos rogando em vão / O seu regresso / Se soubesses como choro e como peço / Pra que nosso fracasso / Se transforme em progresso | <i>Festa da vinda</i> ; Cartola e Nuno Veloso |

| | | | |
|----|-----------|---|---|
| 6 | 1968 | Ai, essas cordas de aço / Este minúsculo braço / Do <u>violão</u> que os dedos meus acariciam // | <i>Cordas de aço;</i> Cartola |
| 7 | 1968 | Ai, esse bojo perfeito / Que trago junto ao meu peito Só você, <u>violão</u> , compreende porque / Perdi toda a alegria // | <i>Cordas de aço;</i> Cartola |
| 8 | 1928-1980 | Lua! / Eu com raiva / Quebrei o <u>violão</u> / Julguei que você / Não me dava atenção / Distante eu olhei / Outra vez para a estrada / E vi tua luz prateada // | <i>Eu e a lua;</i> Cartola e Aluísio Dias |
| 9 | 1928-1980 | Fui pela estrada Caminhando / Pensativo indagando / Ó! Lua Deusa / Da inspiração / Por que / Não tenho você / Nem meu <u>violão</u> . | <i>Eu e a lua;</i> Cartola e Aluísio Dias |
| 10 | 1928-1980 | Orgia, hoje és minha inimiga / Os sofrimentos me obrigam / A me afastar de você / Adeus, <u>violão</u> / Amigo leal / Estes versos que eu fiz / Devem ser / A rima final | <i>Orgia;</i> Cartola |

A lexia tem ocorrências carregadas de positividade. Em (1), tem sua função harmônica valorizada e a menção a seus acordes cria uma ambiência para a descrição do desfile dos periquitos. Em (2), é interlocutor personificado, em sintonia com o enunciador, que comunga da sua tristeza; em (3-4), é um valor muito caro ao enunciador (simboliza a habilidade de composição), que se ressentido do distanciamento em relação ao instrumento, assim como lamenta a passagem da mocidade. Em (5), é o companheiro que, em sintonia com o enunciador, ajuda a conquistar a simpatia da amada; em (6-7), as ocorrências integram uma composição inteiramente dedicada ao elogio do violão e à expressão do amor ao instrumento. Em (8-9), o violão é o objeto dos lamentos do enunciador, pesaroso por tê-lo quebrado em uma crise de inspiração; em (10), é o representante personificado da orgia (que, no vocabulário do samba, é sinônimo de *roda de samba*), considerado como um amigo querido a quem se dirigem despedidas.

11. Considerações finais

Este estudo representa uma etapa importante para a elaboração do dicionário da obra dos autores estudados, representativo do período

inicial do samba na cidade do Rio de Janeiro. Com esse intuito, será preciso planejar a disposição lexicográfica definitiva dos dados apurados, além da adequação de algumas informações técnicas como, por exemplo, as referentes às unidades lexicais complexas. Ademais, a nomenclatura definitiva precisará de acréscimos – neste estudo, a área temática “metalinguagem” teve atenção diferenciada. Já no caso das outras áreas, a inclusão foi feita exclusivamente por critérios quantitativos – isso se deveu ao propósito de dar atenção especial aos sambas que falam de samba.

Esta iniciativa também é relevante para a preparação do *Dicionário histórico do samba carioca*, que contemplará os períodos e os autores mais representativos do gênero. Os critérios e procedimentos estabelecidos neste estudo são a base a partir da qual o projeto deverá ser realizado.

Resta dizer, enfim, que meu intuito fundamental é contribuir para o conhecimento do léxico popular do português brasileiro. A documentação desse universo lexical deve contemplar, além dos sambas de todo o país e de todas as épocas, outros textos, orais e escritos, de ampla difusão no Brasil, como as letras de outros gêneros de música popular, a literatura de cordel, as adivinhações, parlendas, trava-línguas, lendas e histórias tradicionais etc. Eis, em última análise, o grande projeto para o qual busco contribuir.

ABSTRACT

This article is a contribution to the study of popular varieties of Brazilian Portuguese. A corpus of samba lyrics was compiled with songs by three samba composers who worked in the first decades of the 20th century in Rio de Janeiro: Ismael Silva, Cartola and Paulo da Portela. They are considered model composers of this period and were also leaders of historical samba schools: *Deixa Falar*, *Mangueira* and *Portela*. The paper will briefly present how the research was conducted and its results. In addition, it also focuses on the delimitation of lexical bundles and the terminology of samba.

KEYWORDS: Lexicography; Corpus Linguistics; Urban samba of Rio de Janeiro; Semi-linguistic Discourse Analysis.

NOTAS

1. Eis o texto original de Pottier, traduzido por mim: “...la lexie est une unité lexicale de langue qui s’oppose à ce qu’il appelle une réunion fortuite de discours; par exemple: cheval, cheval-vapeur, cheval marin, cheval de frise sont des unités données en langues et n’ont pas à être créées par le locuteur au moment de l’élaboration de son discours.”

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Flávio de Aguiar. **Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca**, 2009. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.bdttd.uerj.br>>. Acesso em 12/09/2011.
- BARBOZA DA SILVA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Arthur de. **Cartola, os tempos idos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- _____; SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- BERBER SARDINHA, Tony. **Linguística de corpus**. São Paulo: Manole, 2004.
- BIDERMAN, Maria Tereza C. O dicionário como norma na contemporaneidade. In: CARVALHO, Nelly Medeiros de; SILVA, Maria Emilia Barcellos da (orgs.). **Lexicologia, lexicografia e terminologia: questões conexas: Anais do I Encontro Nacional do GT de Lexicologia, Lexicografia e Terminologia da ANPOLL**. Recife: UFPE:CNPq, 1998, p.161-180.
- BORBA, Francisco da Silva. **Organização de dicionários: uma introdução à lexicografia**. São Paulo: UNESP, 2003.
- CANDEIA FILHO, Antônio e ARAÚJO, Isnard. **Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador:SEEC, 1978.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Ismael Silva: samba e resistência**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.
- KRIEGER, Maria da Graça; FINATTO, Maria José Bocorny. **Introdução à terminologia: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2004.

- MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia portuguesa*. 2. ed. Fortaleza: EdUFC, 1987.
- MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- PETTER, Margarida Maria Taddoni. *Morfologia*. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à linguística: II Princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2003.
- POTTIER, Bernard (org.). *Le Langage*. Paris: Denoel, 1973.
- SANDMANN, Antônio. *Morfologia lexical*. São Paulo: Contexto, 1992.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: EdUFRJ, 2001.
- SANROMÁN, Álvaro Iriarte. *A unidade lexicográfica: palavras, colocações, frases, pragmatemas*. 441 p. 2000. Dissertação (Doutorado em Ciências da Linguagem – Linguística Aplicada). – Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, 2000. Disp. em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/4573/1/A_Unidade_Lexicografica.pdf>. Acesso em: 12/09/2011.
- SCOTT, Mike. *Oxford WordSmith Tools - version 4.0: Manual*. Oxford University Press, 2007. Disponível em: <www.lexically.net/downloads/version4/wordsmith.pdf>. Acesso em: 27/08/2008.
- TAGNIN, Stella E. O. *O jeito que a gente diz*. São Paulo: Disal, 2005.

Recebido em: 15/03/2011

Aprovado em: 30/06/2011