

O léxico da letra de samba: um estudo baseado em *corpus*

Flávio de Aguiar Barbosa (UERJ)

Resumo: Este é um estudo das características lexicais das composições de sambistas pioneiros do Rio de Janeiro, a partir de uma perspectiva discursiva alicerçada na constituição de um *corpus* representativo da sua produção lítero-musical. Tal *corpus* contém composições de três artistas nascidos na primeira década do século XX: Paulo da Portela, de Oswaldo Cruz, Ismael Silva, do Estácio e Cartola, da Mangueira. Meu objetivo no estudo foi contribuir para o estudo dessa variedade lexical, pela constituição de uma base documental sólida para a descrição do vocabulário do samba carioca no período delimitado; essa base é fundamental para o estabelecimento de verbetes, a delimitação de unidades lexicais plurivocabulares, a elaboração de definições acuradas e não preconceituosas, a observação de peculiaridades, como o vocabulário de especialidade do samba etc. A pesquisa foi realizada com base nos princípios da Linguística de *Corpus* (Berber Sardinha e Mike Scott), da Lexicografia (Biderman e Borba), da Análise do Discurso (Charaudeau) e dos Estudos Culturais sobre o samba e o Rio de Janeiro (Roberto M. Moura, Carlos Sandroni). Instituições de referência, como o Museu da Imagem e do Som, a Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles foram visitadas na recolha das letras, que foram processadas a partir do software Wordsmith Tools. Depreenderam-se sete áreas temáticas principais das composições: relações amorosas; metalinguagem; cotidiano; reflexões existenciais; Brasil; natureza; religiosidade. Cada uma dessas áreas foi estudada em suas características discursivas, com depreensão dos campos semânticos mais recorrentes. O *corpus* constituído contém aproximadamente 300 letras, cujo processamento quali-quantitativo resultou em 289 verbetes, entre palavras-chave estatisticamente relevantes e outras unidades lexicais discursivamente importantes.

1) Motivação

Este trabalho, no qual apresento parte do conteúdo da minha tese de doutorado (Barbosa, 2009), parte da percepção de que os trabalhos lexicográficos 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. Com base nisso, me propus a compilar de um *corpus* de referência do samba carioca, adequado a estudos lexicais (especialmente lexicográficos) sensíveis a informações discursivas encontráveis nos textos que compõem o *corpus*. 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 suscitar o diagnóstico da necessidade de estudos do léxico popular do português do Brasil aplicáveis à elaboração de obras lexicográficas. Ele tem, ainda, valia por embasar a classificação das ocorrências lexicais a partir de critérios linguísticos ou não, o agrupamento e lematização de ocorrências, a lematização de unidades lexicais complexas, o tratamento do vocabulário de especialidade relacionado a esse campo discursivo. Os trabalhos de Biderman (1998), Sanromán (2000) e Borba (2003) foram considerados no que diz respeito a essa linha teórica.

b) Análise do Discurso — o embasamento nessa disciplina é fundamental para estabelecer a 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”. Neste trabalho, adoto a Linha Semiolingüística de Análise do Discurso, 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).

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 que determinam tanto a construção da significação do material lingüístico quanto as 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 variáveis principais que foram consideradas: a musical e de representatividade, a geográfica e a cronológica.

a) Musical e de representatividade – só foram consideradas letras de composições *de sambistas*. A conceituação de sambista que adotei é baseada no seguinte arrazoado de Moura (2004: 67-8):

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.

Essas considerações reforçam a percepção, já explicitada anteriormente, da necessidade de as obras lexicográficas abordarem os conceitos relativos ao samba em particular, e à cultura popular em geral, mais abaladamente. Moura (2004: 68) prossegue 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 são dançarinos de samba. A despeito de a habilidade de composição ser muito relevante no presente estudo, 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, como foi esclarecido por Moura.

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 (ao Estácio, no caso de Ismael; à Mangueira, no de Cartola; a 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 encontram-se 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) Geográfica – 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 na região onde se notabilizaram como compositores, são cariocas.

c) Cronológica – 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*

Os trabalhos de escolha dos compositores, levantamento e transcrição das composições resultaram na compilação de um *corpus* de 296 composições, com cerca de 21.000 palavras.

Para todas as letras transcritas, anotaram-se as seguintes informações:

a) Título: o nome da música, apurado a partir das mesmas fontes detalhadas no item (f) adiante.

Quando se encontrou discrepância nos títulos de algumas canções, registraram-se todas as variantes, com a mais frequentemente registrada em primeiro lugar.

No caso de músicas sem título, registrou-se o primeiro verso, ou, dependendo da extensão, os dois primeiros versos, para identificação da canção.

b) Autor: o(s) nome(s) daquele(s) que foi(foram) registrado(s) como compositor(es) da música. Nos casos de discrepâncias, deu-se preferência às informações contidas nas biografias impressas.

c) Data: delimitação cronológica mais aproximada possível da composição. Na maioria das vezes, a informação disponível era a data da primeira gravação.

Quando essa data não estava disponível, buscaram-se indicações que pudessem trazer especificações cronológicas, como por exemplo, o tema da música.

Eis um exemplo: a composição *Cadeira vazia*, de Cartola e Nuno Veloso, feita em homenagem a Noel Rosa, é registrada por Barboza da Silva e Oliveira Filho (2003, p. 110-111) sem data especificada. A primeira parte foi feita por Cartola, “anos depois da morte de Noel”; a datação ficou sendo, portanto, “d1937”.

Quando nenhuma referência presente na letra ou esclarecida sobre a concepção da música ajudava a delimitar uma datação, adotou-se um período delimitado pelo início da vida artística do compositor e pela sua morte.

Para Paulo da Portela, o período adotado foi 1922-1949 — o momento inicial é a fundação do bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz.

Para Ismael Silva, delimitou-se o período 1922-1978 — o momento inicial é quando, segundo a sua biógrafa, começou a frequentar o meio dos sambistas.

Para Cartola, o período é 1928-1980 — o marco inicial é a fundação da Mangueira.

d) Suporte: base física na qual as informações consultadas estão registradas. Pode ser, neste caso, um disco, um livro ou uma partitura.

e) Tema: esse rótulo a áreas temáticas amplas delimitadas indutivamente, a partir da análise do conteúdo das letras, e também dedutivamente, a partir da leitura de Lopes (2003), Vianna (2002), Vargens e Monte (2001), Sandroni (2001), Cabral (1996) e Conforte (2007), entre outros. Elas são sete ao todo: relações amorosas; metalinguagem; reflexões existenciais; cotidiano; Brasil; natureza; religiosidade. A seguir, aprofundarei um pouco mais a exposição do conteúdo dessas áreas temáticas.

f) Obra: no caso de livros ou discos, o título correspondente. No caso de partituras, apenas o registro “partitura”; os títulos das partituras coincidem com os das músicas, que são registrados em outro campo.

As seguintes fontes foram usadas para apuração de títulos, principalmente de discos e canções:

- discografias publicadas nas biografias dos três compositores, já mencionadas anteriormente;

- o livro *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, especialmente o vol. 1, dedicado à produção do período 1901-1957;
- o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (disponível em www.dicionariompb.com.br);
- a discografia do *site* do Instituto de Memória Musical Brasileira (www.memoriamusical.com.br);
- a discografia do *site* da pesquisadora Maria Luiza Kfoury (www.discosdobrasil.com.br);
- a discografia do *site* da empresa CliqueMusic Editora Ltda, especializada em música brasileira (www.cliquemusic.com.br);
- as discografias publicadas do *site* da jornalista Daniella Thompson (<http://daniv.blogspot.com/>);
- a discografia de Cartola, publicada no *site* do Centro Cultural Cartola (www.cartola.org.br).

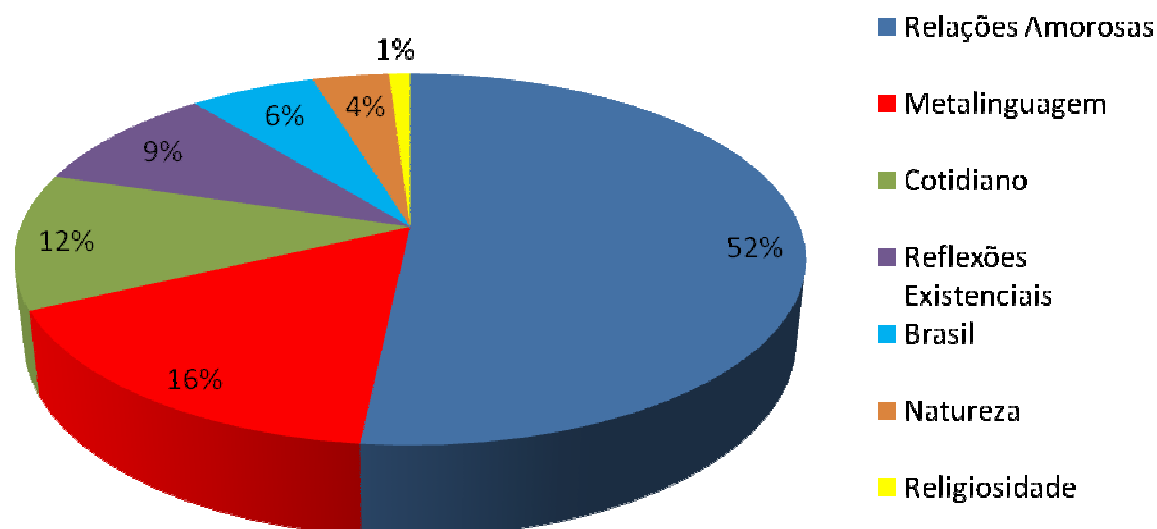
g) Editora ou gravadora: a empresa responsável pela publicação, seja de um livro, uma partitura ou um disco; a editora pode, ainda, ser a empresa responsável pelo controle da arrecadação dos direitos autorais de uma canção ou de um livro.

h) Intérprete: quem canta a música registrada no disco. Mais uma vez as fontes que ajudaram a estabelecer o intérprete das canções são as do item (f), além da própria audição das gravações.

6) Áreas temáticas

No gráfico a seguir apresenta-se a proporção que cada área temática ocupa entre as letras do *corpus*.

Figura 1: Áreas temáticas detectadas no *corpus*



Eis algumas breves informações sobre cada uma dessas áreas temáticas:

- **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 decepções; o lamento e 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 dos sambistas ao falar do próprio samba em uma composição, entre outros assuntos.

Houve, neste estudo, o intuito de enfatizar o vocabulário característico desta área temática. Esse desejo influenciou, por exemplo, na delimitação da nomenclatura para o estudo léxico-discursivo (ver a seguir o item 10).

- **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 decepções; 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 retrata-se a natureza como patrimônio nacional. Aqui, a natureza é um elemento capaz de comover e inspirar 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 *software* Wordsmith Tools, que, entre outras funcionalidades, possibilita a apreensão dessas palavras, listadas a partir da comparação estatística do *corpus* de estudo com outro, de referência; este último *corpus*, segundo Berber Sardinha (2004, p. 96-105), deve ser composto por textos de um gênero diferente daqueles do *corpus* de estudo e ser cinco vezes maior do que o mesmo.

Além dessas palavras-chave, outras unidades foram selecionadas especificamente na lista de palavras da área temática “metalinguagem”, tendo em vista o meu 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.

8) Ilustração de verbete

Ilustrarei o trabalho feito na elaboração dos verbetes com o caso de *samba*. A estrutura dos verbetes consiste em uma linha inicial na qual se registram o lema e uma informação de frequência (número de ocorrências e número de letras nas quais foram localizadas).

Em seguida, há uma tabela com quatro colunas: na primeira está a numeração das linhas com os registros das ocorrências; na segunda, registra-se uma datação, exata ou aproximada, estabelecida segundo os critérios expostos anteriormente; na terceira coluna há a citação em que a ocorrência vem contextualizada; finalmente, na quarta coluna, há a informação de título e autoria de cada canção.

A seguir, registro apenas as quinze primeiras ocorrências da palavra.

Tabela 1: Ilustração do verbete *samba*

SAMBA [33 ocorrências em 21 letras do *corpus*]

1	1931	Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei / Eu vou chamar Chico Viola / que no <u>samba</u> ele é rei / (Dá licença, seu Mário?) //	<i>O que será de mim</i> ; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1931	Até parece muamba / Eu assim não vi igual /	<i>Oleleô</i> ; Ismael Silva, Nilton

		Você não gosta de <u>samba</u> / Nem baile de carnaval (vejam vocês) //	Bastos e Francisco Alves
3	1932	Pudesse um dia / Juro faria / Do <u>samba</u> o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	<i>Pudesse meu ideal</i> ; Cartola e Carlos Cachça
4	1933	Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / Dizendo <u>samba</u> raiado //	<i>Dona do lugar</i> ; Ismael Silva e Francisco Alves
5	1933	E essa bela Iaiá / Não acredita em muamba / Ela tem um patuá / Que é todo o nosso <u>samba</u> //	<i>Dona do lugar</i> ; Ismael Silva e Francisco Alves
6	1937	Teste ao <u>samba</u> // Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	<i>Teste ao samba</i> ; Paulo da Portela
7	déc.1930	Quando trazer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de <u>Samba</u> . //	<i>Senhora Dona Cegonha</i> ; Paulo da Portela
8	déc.1930	Chegando eu quero recebê-lo com carinho / Tratá-lo como reizinho / Enveredarei pelos caminhos dos bambas / Talvez será herdeiro / De uma coroa do <u>samba</u> .	<i>Senhora Dona Cegonha</i> ; Paulo da Portela
9	1940	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de <u>samba</u> / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	<i>Nega bamba</i> ; Paulo da Portela
10	1940	— Jamais tu irás a um <u>samba</u> / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / — Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	<i>Vamos embora, ó, flor</i> ; Paulo da Portela
11	1941	Todos que pertencem ao <u>samba</u> / No Rio te mandam um abraço. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Queremos com este <u>samba</u> / Estreitar os nossos laços / Esse <u>samba</u> traduz a nossa união.	<i>Pauliceia</i> ; Paulo da Portela e Cartola
12	1946	Como é que vai ser, / se eu tiver de escolher / Entre o <u>samba</u> e você / Amor / Não é tudo que se possa desejar / O <u>samba</u> / Também merece ter o seu lugar / Você não leve a mal / Se eu me descuidar / E for sambar.	<i>Se eu tiver de escolher</i> ; Arlindo Marques Júnior, Roberto Roberti e Ismael Silva
13	1946	Se eu tiver de escolher / Entre o <u>samba</u> e você / Vai ser de amargar / Sem você eu não vivo / E também sem o <u>samba</u> / Não posso passar / Ai meu Deus!	<i>Se eu tiver de escolher</i> ; Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti e Ismael Silva
14	1922-1949	Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo / O <u>samba</u> bem	<i>Avante, mocidade, é hora...</i> ; Paulo da Portela

		cantado é lindo / Voltamos na linha de frente / Para presidente o mano Claudionor	
15	1922-1949	Não é lá muito difícil / acertar a marcação / o <u>samba</u> nasce com a gente / está dentro do coração	<i>Não é lá muito difícil;</i> Paulo da Portela

9) Análise de ocorrências de *samba* em algumas composições do *corpus*

Nesta seção, apresentarei integralmente três letras nas quais se encontram ocorrências de *samba* no *corpus*; a partir das mesmas, analisarei a construção da significação dessa palavra nos contextos em questão.

Teste ao samba (Paulo da Portela)

Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com dois doze nove fora tudo é nosso // Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.

Datação: 1937

Tema: metalinguagem

Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 152

Editora: Funarte

Nessa composição, *samba* é a instituição cultural que se desenvolveu a partir do gênero musical concebido no Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX, principalmente por iniciativa da geração de compositores do Estácio, entre os quais devemos citar Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Marçal e Brancura.

A construção dessa significação inicia-se no próprio título da música, com a colocação de *samba* com *teste*, palavra que marca a carga abstrata de avaliação dos méritos da instituição cultural.

Ao longo da letra, constrói-se a encenação discursiva da interação entre professor e alunos, na qual o mestre faz uma arguição que combina elementos matemáticos com outros ligados ao samba.

É necessário esclarecer que *Teste ao samba* foi samba-enredo da Portela no desfile de 1939, ano em que a agremiação de Oswaldo Cruz foi campeã do Carnaval. Essa foi uma das primeiras composições a apresentar as características que definem os sambas-enredo como composições que servem como base musical para o desfile de escolas de samba, com letra coerente com o tema abordado e com as fantasias e alegorias apresentadas.

Nesse ano, a Portela desfilou com os integrantes fantasiados como estudantes e Paulo da Portela, o compositor e líder, apresentou-se vestido como professor. Uma das principais alegorias era um grande quadro-negro, onde se lia “Prestigiar o samba, música típica e original do Brasil, e incentivar o povo”. Em determinado momento da apresentação, Paulo distribuiu diplomas aos componentes da escola; sua atuação nesse desfile rendeu-lhe o título de “professor de samba”.

No que diz respeito ao vocabulário, destacam-se dois eixos principais: o da instrução formal (*teste, aula, diplomar, fessor [professor], dar nota, noves fora, pedir cola*); o dos elementos musicais relacionados ao samba (*samba, caixa surda, cuíca*). É interessante notar que os instrumentos musicais são apresentados como fontes de conhecimento, personificados na condição de quem está em condições para “dar cola” diante da arguição do professor.

Essa aproximação com a educação formal é outro fator que reforça a significação de samba mencionada anteriormente: um dos propósitos perceptíveis nesse caso é o de afirmar a relevância do samba como instituição cultural, o que fica perfeitamente documentado na *lexia escola de samba*, denominação que se fixou para as maiores agremiações que se apresentam no carnaval.

Ninguém tem de achar ruim (Ismael Silva)

De mim você não tem razão / de se queixar / Assim você faz confusão / No nosso lar / Se eu sou do samba ninguém tem / que achar ruim / Você me conheceu / vivendo assim (tocando tamborim) //

Não vá pensar / Que dança, música e bebida enfim / apareceram exclusivamente para mim / Você também se por acaso / Numa farra entrar / Talvez até ocupe o meu lugar (E sem se demorar)

Datação: 1975

Disco: Claridade

Intérprete: Clara Nunes

Tema: relações amorosas

Gravadora: Odeon

Aqui, *samba* corresponde à roda de samba, evento festivo de música, canto dança e confraternização. A expressão *ser do samba* indica a profunda identificação do enunciador com esse ambiente.

A encenação discursiva que se encontra na letra envolve um enunciador que se dirige a uma destinatária a quem está ligado afetivamente. Ela tem objeções ao hábito dele, de frequentar rodas de samba; ele, por sua vez, defende a sua identidade de sambista. Sua argumentação recorre ao fato de a sua ligação com o samba ser antiga e à sugestão de que, se ela conhecesse melhor o meio do samba, poderia gostar tanto quanto ele de participar da festa.

A abordagem de situações de dilemas do sambista com relação à necessidade de abandonar o samba é frequente nas composições dos sambistas do Estácio mencionados anteriormente. Conforme se lê em Sandroni (2001), essa geração de artistas, diferentemente de outras anteriores (como a de Pixinguinha, João da Baiana e Donga, por exemplo), assumiu a identidade de malandros, pessoas intimamente identificadas com a orgia (outro nome da roda de samba, que à época era corrente no universo dos sambistas). Entretanto, em um período durante o qual essa identificação era fortemente estigmatizada, foi preciso usar artifícios para amenizar tal posicionamento: assim, o malandro costumava ser apresentado como alguém que pensa em “se regenerar”, ou seja, deixar de frequentar o samba. É o que acontece nessa composição, assim como, por exemplo, em *Se você jurar* e *Nem é bom falar* (ambas de Ismael Silva e Nilton Bastos).

O conflito experimentado pelo malandro na letra em estudo apresenta-se a partir de três eixos lexicais principais: discussão (*ter razão, queixar-se, confusão, achar ruim*) e samba (*samba, tocar, tamborim, dança, música, bebida, farra*).

Tempos idos (Cartola e Carlos Cachça)

Os tempos idos, nunca esquecidos, / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que relembro / Coisas remotas que não vêm mais / Uma escola na praça Onze, testemunha ocular / E perto dela uma balança onde os malandros iam sambar //

Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //

E muito bem representado / Por inspiração de geniais artistas, / O nosso samba, humilde samba, / Foi de conquistas em conquistas / Conseguiu penetrar no Municipal / Depois de percorrer todo o universo / E com a mesma roupagem que saiu daqui / Exibiu-se pra Duquesa de Kent no Itamaraty

Datação: 1960

Disco: Verde que te quero rosa

Intérprete: Cartola

Tema: metalinguagem

Gravadora: RCA Victor

Nesta composição, *samba* aparece com duas significações diferentes: inicialmente, fala-se no samba como instituição cultural, em sua trajetória desde a origem; mencionam-se eventos marcantes da sua expansão, ganhando maior visibilidade social e conquistando projeção internacional. Já na segunda estrofe, menciona-se o *samba de terreiro*, tipo de samba que costuma ser executado informalmente no terreiro das escolas de samba (atualmente mais conhecido como *quadra*, pois não se trata mais de um espaço de terra), para recreação e fruição dos participantes de eventos. Portanto, *samba*, neste último caso, é a composição musical em sentido estrito; ressalte-se que, no contexto dessa composição, *terreiro* ainda polariza com *estrangeiro*, reforçando-se a ampliação da projeção cultural do samba como instituição.

Quanto à encenação discursiva, o enunciador apresenta-se como alguém de grande vivência no mundo do samba, que tem condições de lembrar momentos históricos ligados a esse percurso. O espaço da praça Onze no Rio de Janeiro é lembrado como fundamental nessa história e os malandros, mais uma vez, figuram como seus protagonistas. A expansão é representada principalmente a partir da ascensão social do samba, que passa a penetrar espaços aristocráticos, como o Teatro Municipal e o palácio do Itamaraty.

Os principais eixos lexicais, nesse caso, são os referentes a memórias do passado (*tempos idos, esquecer, saudades, recordar, lembrar, remoto, testemunha ocular*); a práticas do samba (*praça Onze, malandro, sambar, samba de terreiro, inspiração, artistas*); a expansão social e geográfica (*salão, sociedade, cerimônia, estrangeiro, conquista, Municipal, universo, Duquesa de Kent, Itamaraty*).

10) Desdobramentos do estudo

Esta foi uma breve exposição dos benefícios que um trabalho embasado em *corpus* pode oferecer para o conhecimento do léxico da letra de samba. A partir da compilação do *corpus* aqui apresentado, pretende-se ampliar a extensão dos dados, com inclusão de sambistas de outras gerações de compositores (devem ser contemplados artistas das cinco primeiras décadas do século XX).

As técnicas de processamento dos dados, de apreensão de palavras-chave e de etiquetagem dos dados também devem ser aperfeiçoadas, para que se aproveitem melhor os recursos de busca e as informações estatísticas oferecidas pelo *Wordsmith Tools*.

Enfim, o trabalho aqui apresentado representa o ponto de partida para o *Dicionário Histórico do Samba Carioca*, obra que tem suas bases delineadas e entra em fase de compilação do seu *corpus* de referência.

Referências

BARBOSA, Flávio de Aguiar. *Palavra de bamba: estudo léxico discursivo de pioneiros do samba urbano carioca*. 494 f. 2009. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.bdt.d.uerj.br>>. Acesso em: jan. 2010.

BARBOZA DA SILVA, Marília Trindade e OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BARBOZA DA SILVA, Marília Trindade e 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 e SILVA, Maria Emília Barcellos da. *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.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CANDEIA FILHO, Antônio e ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador:SEEC, 1978.

CARTOLA. *Cartola: documento inédito* [CD]. Eldorado, 1982.

_____. *Cartola entre amigos* [LP]. Diversos intérpretes. Acervo Funarte. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

- _____. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes: Cartola* [CD]. São Paulo: SESC-SP, 2000.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CENTRO CULTURAL CARTOLA. *Discografia*. Disponível em: <www.cartola.org.br>. Acesso em: mar. 2009.
- CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.
- CLIQUEMUSIC EDITORA LTDA. *Discografia*. Disponível em: <www.cliquemusic.com.br>. Acesso em: mar. 2009.
- CONFORTE, André Nemi. *As metalinguagens do samba*. 103 f. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: mar. 2009.
- História das escolas de samba: Mangueira* [LP]. Diversos intérpretes. Marcus Pereira, 1974.
- INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). *Discografia brasileira*. Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br>>. Acesso em: mar. 2009.
- KFOURI, Maria Luiza. *Discos do Brasil*. Discografia. Disponível em: <www.discosdobrasil.com.br>. Acesso em: mar. 2009.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2003.
- MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar:EdUFRJ, 2001.
- SCOTT, Mike. *Oxford Wordsmith Tools - version 4.0: Manual*. Oxford University Press, 2007. Disponível em: <www.lexically.net/downloads/version4/wordsmith.pdf>. Acesso em: ago. 2008.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SILVA, Ismael. *O samba na voz do sambista com Ismael Silva* [LP]. Sinter, 1955.
- _____. *Ismael canta... Ismael* [LP]. Mocambo, 1957.
- _____. *Se você jurar* [LP]. Série Documento. RCA Victor, 1973.

_____. *Ismael Silva: peças bis* [LP]. Acervo Funarte. Rio de Janeiro, Funarte, 1988.

_____. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes: Ismael Silva* [CD]. São Paulo: SESC-SP, 2000.

THOMPSON, Daniella. *Discografias*. Disponível em: <<http://daniv.blogspot.com/>>. Acesso em: mar. 2009.

VARGENS, João Baptista M. e MONTE, Carlos. *A Velha Guarda da Portela*. Rio de Janeiro: Manati, 2001.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2002.