



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

José Arnaldo Guimarães Filho

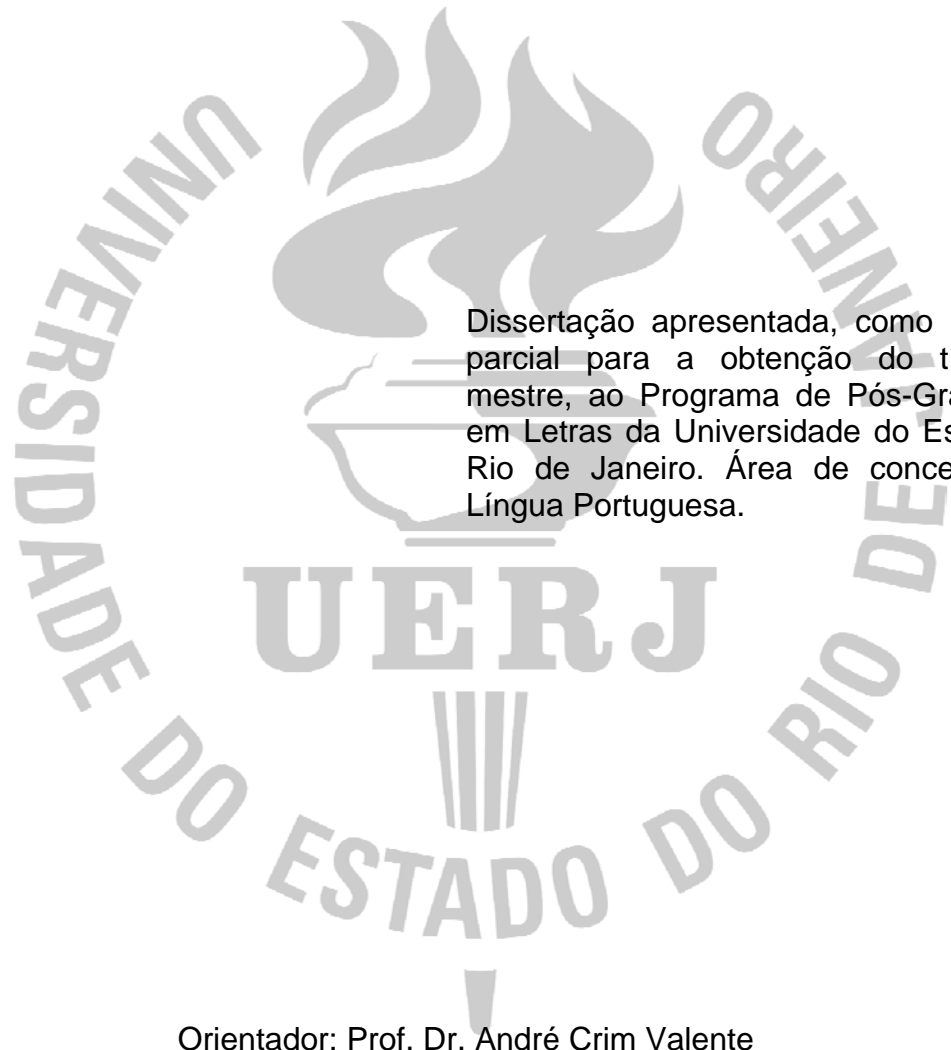
**A linguagem do samba: o léxico e a gíria do Fundo de Quintal**

Rio de Janeiro

2017

José Arnaldo Guimarães Filho

**A linguagem do samba: o léxico e a gíria do Fundo de Quintal**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. André Crim Valente

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G963 Guimaráes Filho, José Arnaldo.  
A linguagem do samba : o léxico e a gíria do Fundo de quintal/  
José Arnaldo Guimaráes Filho. – 2017.  
116 f.

Orientador: André Crim Valente.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Lexicologia - Teses. 2. Samba – Gíria – Teses. 3. Canções – Teses. 4. Análise do discurso - Teses. 5. Fundo de Quintal (Conjunto musical) - Teses. I. Valente, André Crim. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 801.316

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

José Arnaldo Guimarães Filho

**A linguagem do samba: o léxico e a gíria do Fundo de Quintal.**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em 20 de março de 2017.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. André Crim Valente (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Denise Salim Santos  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Lília Simões de Oliveira  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

## DEDICATÓRIA

À Bella, ao Zeca, à Flávia, à Bruna e à Isa.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, André Crim Valente, por ter estado sempre presente, desde o início, no desenvolvimento desta dissertação e pela acolhida irrestrita ao meu projeto.

Aos meus professores no mestrado André Conforte , Darcília Simões Mirandir, Denise Salim Santos , José Carlos de Azeredo, Maria Tereza Gonçalves Pereira, Marina Augusto e Michele Dominguez, pelo muito que me ensinaram em sala e pela paciência comigo nos corredores.

Ao amigo Jorge Máximo, que me encorajou a essa jornada e que muito me ajudou no início do projeto.

À UERJ e, em especial, ao Instituto de Letras, por existirem e resistirem, apesar de tudo.

## EPÍGRAFE

“Melius est reprehendant nos grammatici quam non intelligant Populi”.

*Santo Agostinho*

“Certo dia, o Zé da Ralé resolveu ser bacana”.

(*Zé da Ralé*, de Almir Baixinho e Diogo, Faixa 12 do disco Samba é no Fundo de Quintal, 1980, v. 1)

## RESUMO

GUIMARÃES FILHO, José Arnaldo. *A linguagem do samba: o léxico e a gíria do Fundo de Quintal*. 2017. 116 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta dissertação estuda o léxico especializado do samba, os campos lexicais e/ou semânticos de que se valem os compositores para a construção das canções, os frasismos e, em especial, a gíria, que é utilizada sem cerimônia nas letras dos primeiros sambas e que persiste como parte constituinte deles até hoje. Apresenta uma breve história do gênero, discorre sobre os conceitos de variedades linguísticas, atendo-se àquela que se origina por razões sociais, e reflete sobre as mais recentes teorias acerca da canção, um gênero intersemiótico composto de duas linguagens, a verbal e a musical, para se deter na face textual dela, a letra, nas análises linguístico-discursivas que faz. A gíria merece atenção especial na distinção da linguagem desse gênero musical tipicamente carioca. O emprego desse linguajar reforça a oralidade que marca as letras do samba, sobretudo o de partido-alto, não fossem assim as de qualquer canção, de qualquer gênero, em seu despojamento e sua brejeirice. O levantamento criterioso feito no *corpus* descrito redundou num glossário comentado dos itens léxicos recolhidos. Percebemos nas letras estudadas a permanência da gíria, suas características, sua constituição e sua expressividade, na linguagem dos sambas gravados pelo grupo Fundo de Quintal, entre 1980 e 1999, e a força expressiva que o vocabulário gírio possui e empresta às músicas, ajudando a descrever com minúcias os habitantes e as situações apresentadas nas letras. Ressalte-se que o grupo Fundo de Quintal, cujo repertório foi escolhido como *corpus* deste estudo, é o mais longo e importante dos que militam no samba, e que suas canções são importante manancial de que se valem, ainda hoje, diversos artistas desse gênero.

Palavras-chave: Gíria. Samba. Canção. Variação linguística. Lexicologia.



## ABSTRACT

GUIMARÃES FILHO, José Arnaldo. *The language of samba: the lexicon and slang of the Fundo de Quintal*. 2017. 116 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This dissertation focuses on the specialized lexicon of samba, mainly the lexical and/or semantic fields used by composers for song writing, phraseology and particularly, slangs. These linguistic resources are typically found in the lyrics of the first composed sambas, and are still used nowadays. Therefore, we present a brief history of the genre, and we also discuss the concepts of linguistic varieties, taking into account the one that originates for social reasons and reflects on the most recent theories about song. As an intersemiotic genre, a song blends verbal and musical languages, and we here focus on the textual face of it, the lyrics, through its linguistic-discursive analysis. The slang deserves special attention as a distinguishing linguistic resource of this typically Carioca musical genre. The use of this language reinforces the informal oral discourse, which is a trademark of the lyrics of samba, with especial attention to “Partido Alto”. Our careful *corpus* analysis resulted in an annotated glossary of the collected lexical items. We particularly noticed the perpetuity of slang, its characteristics, its constitution and its expressiveness, in the sambas analyzed lyrics. Our object of study was “Fundo de Quintal” band lyrics, ranging from 1980 and 1999, and the expressive strength of the chosen vocabulary to describe in detail the inhabitants and situations presented in the lyrics. It should be pointed out that Fundo de Quintal band, which repertoire has been chosen as the *corpus* of this study, is the most extensive and most important of those who are samba militant, and its songs are currently an important source for many artists of this genre.

Keywords: Slang. Samba. Linguistic varieties. Lexicology.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 O SAMBA, HISTÓRIA E HISTÓRIAS.....	13
1.1 O samba de partido-alto.....	15
1.2 O samba do Estácio.....	22
1.3 O Fundo de Quintal.....	25
1.4 Samba e pagode.....	30
2 AS VARIEDADES DA LÍNGUA.....	34
2.1 A linguagem do morro.....	34
2.2 As variedades da língua: padrão e não padrão.....	36
2.2.1 <u>A variedade diastrática</u> .....	38
2.2.2 <u>O preconceito linguístico – a variedade diastrática nas letras</u> .....	38
2.3 O reconhecimento.....	41
3 O GÊNERO CANÇÃO.....	46
3.1 A letra e a poesia.....	46
3.2 O texto musical .....	47
3.2.1 <u>A letra de samba</u> .....	47
3.3 O discurso nas letras.....	49
3.3.1 <u>Canções e atos de fala</u> .....	50
3.3.2 <u>As temáticas do samba</u> .....	59
3.3.3 <u>O corpus – os sambas do Fundo de Quintal</u> .....	64
4 A GÍRIA .....	66
4.1 Definições de gíria.....	68
4.2 A gíria de grupo .....	70
4.3 A gíria comum.....	71
4.3.1 <u>A gíria no samba</u> .....	73
4.4 Como se forma a gíria .....	76
4.5 Características da gíria.....	77
4.5.1 <u>Transformação ou deformação do significante</u> .....	77
4.5.2 <u>Transformação do significado</u> .....	80
4.5.3 <u>Lexias simples e lexias complexas</u> .....	84
4.5.4 <u>Expressões idiomáticas e grupos fraseológicos</u> .....	93

<b>5</b>	<b>AS ASSOCIAÇÕES LEXICAIS.....</b>	<b>97</b>
5.1	<b>Campo semântico e campo lexical.....</b>	<b>98</b>
5.2	<b>O léxico nos sambas do Fundo de Quintal .....</b>	<b>103</b>
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>109</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho parte da convicção de que as línguas naturais são constituídas de variedades, que podem ser de natureza geográfica (diatópica), sociocultural (diastrática) e individual (diafásica). As variações são as diferentes realizações de uma língua no plano da expressão e no plano do conteúdo. Fatores extralinguísticos que envolvem a comunicação - o ambiente, a situação, a condição econômica dos envolvidos na interação, o lugar onde vivem, o contexto – exercem influência decisiva sobre as escolhas feitas pelos falantes, definindo inclusive o canal de transmissão da mensagem, fala ou escrita, e o registro a ser utilizado, formal ou informal.

A gíria é uma especificidade da língua, marcadamente lexical, característica de uma variedade de cunho diastrático, compartilhada por um grupo social restrito, cuja intenção primária é excluir da comunicação as pessoas estranhas ao grupo e, também, reforçar o sentimento de identidade e de pertencimento dos que fazem parte dele. As gírias constituem-se de alterações semânticas, muitas vezes por processos de comparação explícita, metafóricos ou metonímicos, e pela deformação/transformação dos vocábulos, ou por ambos os processos. Ou seja, pela gíria, os falantes de um grupo social instituem um novo significado a um significante, ou o transformam, de diferentes maneiras, para que a sua utilização possa ser aceita no meio sem ressalvas.

O samba, do qual saem as letras que serão analisadas nesta dissertação, foi gerado na Bahia, mas se criou no Rio de Janeiro. Ele tem sido a voz de parte de nossa gente, há cem anos, e a expressão musical de um estrato da sociedade carioca, um grupo geográfica e socialmente bem delimitado. Suas letras carregam fortes traços de oralidade, terreno fértil de onde brotam as gírias, porque muitas canções nascem de improviso, nos desafios do partido-alto, em que dois ou mais versadores duelam após o canto uníssono de um refrão que lhes serve de mote.

O repertório do Fundo de Quintal foi escolhido como *corpus* deste trabalho por ser o grupo dos mais importantes, longevos e representativos artistas que militam no samba. O grupo Fundo de Quintal, em seus mais de trinta anos de carreira discográfica gravou cerca de cem compositores e autores diferentes, muitos

deles amadores, mas quase todos oriundos das comunidades desvalidas da nossa cidade.

Esta dissertação tem por objetivo estudar o léxico sobre o qual se assentam as letras das canções gravadas pelo grupo Fundo de Quintal, do primeiro disco, de 1980, até o 18º, de 1999. Registre-se que ficaram de fora três discos gravados pelo grupo nesse período, que são registros de shows comemorativos, e, dos quais o repertório é composto por sucessos do grupo. Nessa análise, importa analisar a recorrência do vocabulário gírio e os campos lexicais e semânticos utilizados nas letras para, assim, estabelecer a sua importância para a construção de sentido nas canções em que são utilizados.

Acreditamos ser relevante vasculhar o léxico, sobretudo as gírias e as construções típicas da linguagem popular e oral em uso nas letras cantadas pelo grupo Fundo de Quintal porque elas, as letras, representam a variedade linguística de uso nas regiões do Rio de Janeiro desassistidas pelo poder público. O samba, além de todas as suas riquezas, oferta-nos generosamente mais essa dádiva: a de ser um registro notável e original de nossa “inculta e bela” língua portuguesa.

A linguagem das músicas do Fundo de Quintal tem o sabor da fala cotidiana, oral e despojada das ruas e é por ela que nos são apresentados personagens, situações e temas também característicos dessas regiões socialmente apartadas da sociedade. Por isso, entendemos que a pesquisa proposta seja pertinente com os interesses dos atuais estudos linguísticos e relevante para o estabelecimento de uma descrição sincrônica da língua portuguesa nos planos da expressão e do conteúdo.

Outra intenção da pesquisa é estabelecer como foram criados/formados os vocábulos e as expressões da gíria, e investigar como foram adotados pela sociedade em geral, tornando-se vocábulos comuns. Cremos, também, que o levantamento do vocabulário gírio, utilizado sem cerimônia nas letras dos sambas, merece atenção especial neste e em outros estudos de cunho variacionista, na distinção da linguagem desse gênero musical tipicamente carioca. O emprego desse linguajar reforça a oralidade que marca as letras do samba, não fossem assim as de qualquer canção, de qualquer gênero, em sua maioria.

No que concerne à parte teórica deste estudo, levaremos em conta em nossa pesquisa os preceitos da dialetologia e da sociolinguística constantes em

Preti, Labov, Patriota, Teyssier e Cunha e nos estudos sobre o samba realizados por Moura, Lopes e Máximo, sobre a sua linguagem, por Barbosa, e sobre a sua temática, por Conforte. Confrontaremos ainda, para os fins a que esse trabalho visa, as noções de jargão, ou campo lexical, de campo semântico, ou família ideológica, e gíria, que é o que mais diretamente nos interessa.

Ressalve-se que neste trabalho, só nos deteremos na parte textual das canções listadas, ainda que reconheçamos ser a música popular uma perfeita simbiose entre letra e melodia.

Este trabalho também pretende construir e apresentar ao longo do texto um glossário dos termos gírios e dos frasismos levantados no *corpus* descrito há pouco, contribuindo para a melhor compreensão do samba e a conservação das mensagens que suas letras transmitem, de forma espontânea e pitoresca, sobre a vida, os costumes e os sentimentos da gente pobre dos morros cariocas. Quem sabe esta iniciativa possa contribuir para iniciativas maiores, como a delimitação mais precisa do português brasileiro e do dialeto carioca, pela compreensão do seu léxico popular.

## 1 O SAMBA – HISTÓRIA E HISTÓRIAS

O samba carioca nasceu na região que engloba a Zona Portuária e a Cidade Nova, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Como nos conta Moura, (1995, p. 41) “aquela região era habitada por pessoas pobres, de maioria negra e de origem baiana, resultado das intensas migrações internas e externas de que o Rio de Janeiro foi alvo após a Abolição”.

No início, a região fora habitada por gente abastada, resquício da estada entre nós da Corte Portuguesa, chegada ao Rio de Janeiro em 1808. Depois da Independência, os ricos partiram em direção à zona sul da cidade, deixando para trás seus casarões, que se tornaram, depois, habitações coletivas, os famosos cortiços e cabeças de porco.

Naquela área, nasceu a primeira favela, ocupação coletiva de um morro, em 1897. O nome dado por seus ocupantes, ex-combatentes da Guerra de Canudos, era uma homenagem a um monte de mesmo nome na região do conflito ocorrido no sertão da Bahia.

No início do século XX, a população que morava em casebres e cortiços, no centro da cidade do Rio de Janeiro, foi escorraçada de suas moradias pela Reforma da Cidade, iniciada em 1902, pelo prefeito Pereira Passos. Esse contingente de pessoas teve que se abrigar nos bairros e morros mais próximos da cidade, de modo a continuar perto das ocupações adjacentes ao cais do Porto, ou se deslocar para os subúrbios mais distantes.

(...) na multiplicidade de ofícios em torno do cais do porto, para alguns na indústria, para os mais fortes e aguerridos na polícia, para os mais claros no funcionalismo, para todos no exército e na Marinha. Mas muitos ficam à margem: prostitutas, cafetões, malandros. Outros, sobrevivem como artistas, em cabarés, teatros de revista, circos e palcos, valendo-se de seu talento aprendido nas festas populares. (MOURA, 1995, p. 65)

A Cidade Nova, antes chamada Rossio Pequeno, atrai ex-escravos baianos, agora trabalhadores da estiva, que viviam nos arredores da “Pedra do Sal”, no “Morro da Conceição”. É a grande concentração de negros que faz Heitor dos

Prazeres<sup>1</sup> chamar aquele pedaço do Rio de Janeiro, que tinha seu epicentro na “Praça Onze de Junho”, de *Pequena África*.

(...) frequentavam as tias baianas que eram os grandes esteios da comunidade negra, responsáveis pela nova geração que nascia carioca, pelas frentes do trabalho comunal, pela religião, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de “Pequena África”, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a Praça Onze. (MOURA, 1995, p. 65)

O samba nasce nos fundos da casa de Tia Ciata, uma doceira baiana, espécie de líder comunitária e religiosa. Essa baiana, assistente de João Alabá, o maior pai de santo do candomblé, na época, promovia reuniões, pagodes, em sua casa, na rua Visconde de Itaúna, 117, frequentada por músicos das bandas militares, dos teatros, e por fiéis fervorosos em busca de curas para seus males espirituais ou físicos. Rapidamente, a excelência dessas funções atrai pessoas de outras zonas da cidade, curiosas em relação ao culto religioso que se dá ali e à música que se faz nos fundos da casa.

Tia Ciata é o nome pelo qual foi conhecida Hilária Batista de Almeida, baiana nascida em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo, por volta de 1854, e falecida no Rio de Janeiro, com cerca de 75 anos de idade, em 1929. (...) Sua casa na rua Visconde Itaúna, 117, na região da Praça Onze, é tradicionalmente aceita como o local onde teria nascido *Pelo telefone*, tido como o primeiro samba com autoria registrada e gravado em disco. (LOPES, 2003, p.32)

Assim nasceu o samba, num terreiro de candomblé, o que explica a proximidade rítmica e sensorial entre esses dois traços culturais afro-brasileiros. Um preço o samba pagaria por sua ascendência: a repressão que sofreria em seus primeiros anos de vida, herdada da mesma repressão de que já eram vítimas, naquela época, as religiões de origem africana.

Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiriam alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravatura, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares

---

<sup>1</sup> Um dos fundadores da Escola de Samba da Mangueira e da Vai como Pode, que seria mais tarde rebatizada para Portela. Frequentador da casa de Tia Ciata, é considerado um dos fundadores do samba. Foi também pintor. (Fonte <<http://www.heitordosprazeres.com.br/>>. Acesso em: 31 jan.2017)



de uma vida de sambista e trabalhador. Assim, esse grupo baiano se constituía numa elite nessa comunidade popular que se desloca do Centro para suas imediações, forçada a se reestruturar a partir das grandes transformações nacionais e da reforma da cidade, referências de um grupo heterogêneo e caótico onde se preservam e se misturam essas maiorias e minorias étnicas nacionais e estrangeiras. Principalmente entre os negros, os africanos e os baianos da nação iorubá, garantidos por suas tradições civilizatórias e coesos pelo culto do candomblé, eram considerados uma gente distinta, a cujas festas não era qualquer “pé-rapado” que tinha acesso, e cujas cerimônias eram vedadas aos de fora. As características do desenvolvimento da cidade e de seus bairros populares e a sucessão das gerações em meio a um processo de massificação cultural imposto tornariam cada vez mais difícil este exclusivismo. (MOURA, 1995, p. 106)

A versão primária do samba, meio amaxixado, ganha o disco em 1917, com a gravação de *Pelo telefone*<sup>2</sup>, de Donga e Mauro de Almeida. Não entraremos aqui em discussões acerca da verdadeira data de nascimento desse gênero musical. Tomaremos por base a crença disseminada de que foi *Pelo telefone* o primeiro samba registrado e gravado, e de que foi Donga o compositor pioneiro a levar o samba ao disco. Encerramos esta parte com a fala do repórter Felipe Pinheiro, que encerra a reportagem do RJTV sobre o Centenário do Samba, exibida em 16/12/2016 pela Rede Globo de Televisão: “Contar a história do nosso samba é contar a história de nossa gente. O samba nos ajuda a entender o que somos, sentimos, pensamos. Seu compasso embala aquele que sonha, consola aquele que sofre.”<sup>3</sup>

### 1.1 O samba de partido-alto

O samba, nascido na Pequena África, divide-se com o tempo em duas vertentes, como se dividiu a população que migrou do centro da cidade para os bairros adjacentes, em direção ao subúrbio: no morro, enraizou-se o partido-alto,

---

<sup>2</sup> Outras canções há também com a denominação *samba*. Conforme Roberto M. Moura, foram registradas e/ou gravadas antes de *Pelo Telefone Em casa da baiana* (de Alfredo Carlos Brício para a Casa Faulhaber), de 1913, e *A Vila está magoada* (gravada por Baiano, Júlio e o grupo da Casa Edson), de 1914..

<sup>3</sup> RJTV – Reportagem sobre o Centenário do Samba, exibida em 16/12/2016 na Rede Globo de Televisão.

como se verá nesta seção, enquanto no “Estácio”, florescerá o samba corrido, ou “do asfalto”, como se verá mais adiante.

O samba logo se tornou a voz daquela gente que tinha nele o canal por meio do qual externavam suas mazelas amorosas ou sociais, davam vazão às suas angústias, ou simplesmente registravam os percalços da vida, quase sempre de forma bem-humorada. Por ser oriundo de uma comunidade social de certa forma homogênea, o samba reflete em suas letras, além dos temas que mais tocam seus criadores e adeptos, a fala de que se servem no dia a dia para a intercomunicação.

Desde o seu surgimento, como gênero de música popular urbana, o samba acompanha a trajetória de afirmação social das populações descendentes de escravos e sua luta por melhores condições de vida e trabalho na sociedade brasileira. É claro que a associação entre música e identidade ocorre em diferentes graus e com níveis de intensidade bastante variados. O que vale destacar é que a utilização da música popular como demarcadora de identidades sociais e étnicas traz para essa prática uma acirrada disputa quase sempre recheada de vaidades, preconceitos e estereótipos que caracterizam a arena simbólica dos conflitos sociais. E é nessa disputa que a categoria samba se insere no mercado e no imaginário social. (TROTA, 2011, p. 75)

Segundo Habermas, citado por Moura, (1995, p.102), “o mundo se constitui do que os indivíduos partilham racionalmente na comunidade, pela transmissão e pela tradição, geração após geração, isto é, das narrativas historicamente ligadas às questões do próprio grupo.” O samba tem sido o canal desse partilhamento e é, por isso, a construção cultural mais genuína e bem acabada das comunidades pobres do Rio de Janeiro. Ele é um fator de identidade e a mais cara das instituições para seus habitantes. A preservação do samba e a defesa dos ataques que de vez em quando sofre fazem parte de temática recorrente desse gênero, como se exemplifica na letra transcrita a seguir, do samba *Na Batucada dos nossos Tantãs*<sup>4</sup>, de Sereno, um dos fundadores do Grupo Fundo de Quintal, cujas canções formam o *corpus* de análise deste trabalho.

Samba, a gente não perde o prazer de cantar

---

<sup>4</sup> A batucada dos nossos tantãs, disco 11, faixa 1, 1993.

E fazem de tudo pra silenciar  
A batucada dos nossos tantãs  
No seu ecoar, o samba se refez  
Seu canto se faz reluzir  
Podemos sorrir outra vez  
Samba, eterno delírio do compositor  
Que nasce da alma, sem pele, sem cor  
Com simplicidade, não sendo vulgar  
Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural  
O samba floresce do fundo do nosso quintal  
Este samba é pra você  
Que vive a falar, a criticar  
Querendo esnobar, querendo acabar  
Com a nossa cultura popular  
É bonito de se ver  
O samba correr, pro lado de lá  
Fronteira não há, pra nos impedir  
Você não samba, mas tem que aplaudir

A letra expressa a consciência de que o samba é a voz dos sem-voz. Por isso, também, ele é, às vezes, vítima das investidas da sociedade constituída: “E fazem de tudo pra silenciar / A batucada de nossos tantãs”. Nessas ocasiões, o samba se recolhe, de tempos em tempos, para se proteger dos ataques e busca refúgio entre os seus verdadeiros representantes e ao seu habitat natural, o fundo de quintal e os terreiros. “Samba, eterno delírio de um compositor / Que nasce da alma, sem pele e sem cor”. Dessa breve reclusão, ele renasce, transformado e revigorado, pouco depois: “No seu ecoar, o samba se refez / Seu canto se faz reluzir / Podemos sorrir outra vez”.

O samba representava fielmente as pessoas que o criaram, em conjunto. Ele era a voz daquela gente que habitava a Pequena África, ávida por uma forma de expressão genuína e verdadeira. Mais tarde, quando os ex-escravos negros, enxotados do centro do Rio, sobem os morros, assume a forma de partido-alto.

Entre os quicongos de Angola, como informa António Fonseca, as letras das canções englobam todos os aspectos da vida particular ou social. Essas canções estão presentes em todos os momentos da vida comunitária, na alegria ou na tristeza, no descanso ou no trabalho, e suas letras, improvisadas e com uso corrente de paralelismos e aliterações, se adaptam a cada uma dessas circunstâncias. (LOPES, 2005, p. 32)

Gerado nas festas religiosas do jongo de procedência rural, batido em tambores chamados de candongueiro, angumavita e caxambu, o partido virou chula raiada. (...) Segundo Aniceto<sup>5</sup>, em declaração retirada de Lopes (2003, p. 73), “o partido tem hora pra começar, mas não pra acabar, já que os versos são livres, feitos na hora. E precisa da presença do coro”.

Um bom exemplo desse tipo de samba está representado pela letra de *Divina Luz*, de Cléber Augusto. Mauro Diniz e Sereno<sup>6</sup> e abaixo, que apresenta uma estrutura de refrão diferente, com três sílabas:

Clareou

No terreiro as cabrochas sambando, clareou

Quem gritou

Vai correndo buscar a viola, meu sinhô

Se formou

Toda roda batendo nas palmas aclamou

Esquentou

Na panela a comida salgando temperou

E buscou

Na memória aquela história que escutou

Se lembrou

Todo o tempo em que teve sua glória, mas passou

Se alegrou

Quando viu sua vida colhida quando amou

Se inspirou

Cada instante naquele romance que marcou

---

<sup>5</sup> Aniceto, cantor, compositor, partideiros de improviso e jongueiro. É fundador do GRESE Império Serrano, junto com Silas de Oliveira, Mestre Fuleiro, Tia Eulália e Mano Décio da Viola, todos também citados neste estudo.

<sup>6</sup> Divina luz, disco 5, faixa 11, de 1985.

Nem notou  
 No momento a passagem do tempo que voou  
 Se cansou  
 Pelos moldes daqueles acordes que tocou  
 Clareou  
 No pagode em terreiro de bamba  
 Pois pediu pra cantar mais um samba  
 Assim que o dia raiou.

Alguns elementos característicos das rodas de partido-alto estão presentes na letra: a viola, que harmoniza (“Vai correndo buscar a violão, meu sinhô”), o acompanhamento com palmas dos partideiros e das pastoras (“Toda a roda batendo nas palmas”), o terreiro, o fundo de quintal, onde o samba se manifesta desde sempre (“No terreiro, as cabrochas sambando”), a comida, que sustenta a função (“Na panela, a comida salgando”). O samba, como se percebe na letra em questão, é o repositório da cultura comunitária. Por ele, contam-se as histórias perdidas no tempo (“Na memória aquela história que escutou”) e mantém-se viva a tradição.

Como se vê, o samba cantado nas rodas é autorreferente e canta aos seus e os seus, num reconhecimento dos valores da comunidade e dos quais ele é o mais fiel representante.

Segundo Lopes (2003, p.272),

A própria denominação partido-alto já insinuava algum tipo de superioridade para seus praticantes (turumbambas, no tempo do jongo, segundo Aniceto, daí a encurtada expressão bamba), que deviam desenvolver longas estrofes de seis ou mais versos e voltar ao estribilho. Enfim, o correspondente no universo do samba ao repente/cantoria nordestina. O partido permeia a história da MPB (...). As rodas de partido moldaram muito compositor. (...) esse tipo de samba de melodia curta governado pelo ritmo, mesmo distante das origens, é um dos mais evidentes elos entre o gênero urbanizado e sua nascente africana.

O samba de partido-alto<sup>7</sup> é versado, ou seja, após um refrão cantado por todos na roda, músicos e assistentes, sobretudo pelo coral de pastoras, as mulheres

---

<sup>7</sup> O samba de partido-alto deixou de ficar restrito à roda e, assim como a gíria, rompeu os limites do morro, e seu formato é reaproveitado em composições cerebrais como “Partido-alto” (3ª Faixa do lado B do LP Quando o Carnaval Chegar, Philips, de 1972), de Chico Buarque, que sofisticou o gênero.

que frequentam o pagode, os sambistas improvisam versos, em desafio, sobre o tema do estribilho, sobre o local em que se encontram ou sobre pessoas presentes à festa. Segundo Arlindo Cruz, um dos componentes mais afamados do grupo Fundo de Quintal e um dos maiores cultores e defensores desse gênero, “Partido-alto é uma brincadeira do samba.” Exemplifiquemos o que foi dito nesta seção com o partido-alto *Prazer da Serrinha*<sup>8</sup>, de Tio Hélio Rubens da Silva, gravado pelo Grupo Fundo de Quintal, figura importante neste trabalho, no seu primeiro disco, em 1980.

O refrão,

- Qualquer criança toca um pandeiro, um surdo e um cavaquinho,  
Acompanha o canto de um passarinho sem errar o compasso,  
Quem não acreditar, poderemos até provar, podes crer (porque)  
Nós não somos de enganar, melodia mora lá no Prazer da Serrinha!

louva a Serrinha, onde nasceu a Império Serrano, tradicional escola de samba do Rio de Janeiro, em Madureira, e seus habitantes, todos dotados de natural talento para o samba, e serve de mote para os versos que são improvisados a seguir pelos frequentadores da roda.

O primeiro versador improvisa e convida/desafia o seu oponente:

- Se você for na Serrinha,  
Na segunda-feira devo estar por lá.  
Estarei cantando o meu pagode  
E lá você pode a turma encontrar.

O segundo versador responde, provocativamente:

- Curtindo a Serrinha na segunda-feira,  
Enchi minha cara de cachaça,  
Mas fiquei contrariado, compadre,  
Não encontrei o restante da massa.

E todos na roda voltam ao refrão principal, em uníssono:

“Qualquer criança...”

---

<sup>8</sup> *Samba é no Fundo de Quintal*, disco 1, faixa 3, de 1980.

O primeiro versador, de novo, exalta a Serrinha, e apresenta como credencial o fato de ter sido naquela localidade que nasceu o Império Serrano.

- Lá no morro da Serrinha,  
Onde nasceu o Império,  
Saiba, lá tem gente bamba,  
Que cantando samba é um caso sério

O segundo versador, outra vez, desdenha do primeiro e enaltece a si próprio e a sua valentia, reconhecida até na Serrinha, onde supostamente ele seria um desconhecido:

- Lá no Morro da Serrinha, compadre,  
Colocaram uma estátua de bronze,  
Porque já faz quinze dias  
Que eu dei num valente lá da Praça Onze

Mais uma vez, a roda canta em coro o refrão:

“Qualquer criança...”

O primeiro versador invoca o passado e a tradição, sempre caros aos habitantes das comunidades:

- Trago uma grande lembrança  
De quando em criança, eu bem criancinha,  
Guardo na minha memória  
A fama e a glória da velha Serrinha.”

O segundo versador, atrevido, faz alusão a um grande baluarte da Serrinha, Mestre Fuleiro, fundador do Império Serrano, porque para ele o que vale é a vista do lugar:

- Tira o Mestre Fuleiro da frente,  
Imediatamente que eu quero passar.  
Eu quero avistar a Serrinha  
Numa noite linda cheia de luar.

O primeiro deles pede respeito ao segundo versador e invoca dois dos mais caros símbolos de uma instituição carnavalesca: o seu brasão e as suas cores:

- Se você for na Serrinha,  
Por favor, não leve a mal:  
Vê se respeite as cores  
Da Coroa Imperial!

O segundo versador, até aqui atrevido, acolhe o pedido de respeito, e termina também louvando a Serrinha, por meio da citação de dois de seus maiores representantes:

- Ontem eu fui lá na Serrinha,  
Serrinha tamarineira,  
Me fez lembrar Dona Ivone,  
Mestre Silas de Oliveira.

E o partido-alto se encerra com o coro entoando mais forte o refrão melódico.

“Qualquer criança...”

O samba de partido-alto, uma das preferências no repertório do Fundo de Quintal, o *corpus* de nosso estudo, é criado na hora, improvisado pelos partideiros, ou versadores, e, por isso, a linguagem em que se constrói a letra é a mesma que utilizam os moradores do morro em suas intercomunicações sociais diárias: oral e repleta de fórmulas não abonadas pela tradição gramatical e de gírias, como se viu no exemplo postado aqui.

## 1.2 O samba do Estácio

O samba seminal, nascido na Pequena África, animou os carnavais por anos, enquanto nos morros, o partido-alto animava os pagodes. Até que, no Estácio, em fins da década de 1920, surge um tipo de samba, considerado moderno pelos baluartes da Praça Onze. Os negros do bairro vizinho criaram um samba diferente, “que se quer moderno, o chamado samba corrido, ou de primeira, absolutamente novo e carioca”, segundo Lopes (2010, p. 160), que permitia o desfile dos



componentes da primeira escola de samba, a Deixa Falar. Para eles, o ritmo dos sambas “do estilo antigo”, aquele nascido na Praça Onze, não permitia ou não motivava os desfiles, já que eram sambas para serem cantados nas rodas. Por isso, “inventaram” um samba novo, mais sincopado, mais percussivo do que orquestral, que acabou se tornando a face mais (re) conhecida do samba, até hoje.

O tipo de samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o conhecemos hoje em dia. A primazia do Estácio sobre os outros redutos do samba carioca é admitida por todos (SANDRONI, 2001, p.131)

A primazia do velho samba, acusado de ser maxixe pelos mais novos, vai perdendo espaço, enquanto o novo samba ganha os blocos, as escolas de samba e as rádios<sup>9</sup>, grandes propagadoras desse estilo musical, que se espalha pelo Brasil nas vozes de Francisco Alves, Irmãs Batista, Araci de Almeida e outros.

A letra a seguir, da canção *Meu rádio, meu mulato*, composta por Herivelto Martins e gravada para a Odeon, por Carmen Miranda em 1938, testemunha a ascensão do rádio e sua disseminação quase instantânea como um bem de consumo desejado por todas as classes sociais.

Comprei um rádio muito bom à prestação  
Levei-o para o morro e instalei-o no meu próprio barracão  
E toda a tardinha quando eu chego p'rá jantar  
logo ponho o rádio pra tocar

E a vizinhança pouco a pouco vai chegando  
e vai se aglomerando o povaréu lá no portão  
Mas quem eu queria não vem nunca  
por não gostar de música ou não ter coração

---

<sup>9</sup> O rádio, conforme Sandroni (2001), terá fundamental importância na formatação da canção popular, pelas limitações que impunha quanto ao tempo de execução das canções, ao seu formato e aos temas que podiam ser veiculados em suas letras.

Contribui decisivamente para a adoção do samba como o gênero por excelência do carnaval a entrada em cena de Noel Rosa, genial compositor da Vila Isabel, oriundo da classe média carioca, que, com seu talento incomparável, torna o samba mais palatável para os consumidores brancos.

No Fundo de Quintal, o samba de partido-alto, do morro, ainda que em menor número, divide espaço, democraticamente, com o samba urbano, do asfalto. São 57 sambas de partido-alto, em geral gravados em partes resumidas, porque, como se viu até aqui, “o partido-alto não tem hora pra acabar”, e toda a criação da roda não caberia numa faixa de LP ou CD.

É representante do Estácio no repertório do Grupo Fundo de Quintal a canção *Gamação danada*<sup>10</sup>, de Almir Guineto e Neguinho da Beija-Flor, cuja letra é reproduzida a seguir:

Ê, gamação danada, é triste ver você  
Fazendo morada dentro do meu peito,  
Deixando imperfeito o meu viver.

Gamação, palavra que soa indelicada,  
Mas é única forma adequada  
Que justifica o meu penar.

Amar da maneira que amo não é mais amar,  
Chorar por você como eu choro não é mais chorar,  
É derramar um arsenal de lágrimas,  
É me sentir o mais infeliz dos mortais,

Você é minha desventura,  
Vou lhe querer com loucura:  
Conheço o sofrimento e nada mais.

---

<sup>10</sup> Samba é no Fundo de Quintal, disco 1, faixa 8, de 1980.

A estrutura, como se percebe, é diferente, porque a letra trata de um tema único, a paixão desmedida do enunciador por uma mulher. O título da canção, *Gamação*, significa paixão doentia, ilimitada. Os autores, numa abordagem epilinguística, reconhecem que a palavra não é das mais bonitas, mas encontram nela a única maneira pela qual podem nomear de modo fiel a paixão que está sendo descrita na letra.

O refrão, localizado nos primeiros três versos, é desenvolvido nas estrofes seguintes. Na segunda estrofe, de caráter metalinguístico, os autores discorrem sobre a palavra que serve de título à canção e que lhe serve de tema, e por que ela foi a escolhida e não outras do discurso amoroso. Na terceira estrofe, descreve-se o amor que ultrapassa o simples amar (“Amar da maneira que amo não é mais amar”), ou seja, é muito mais do que isso. Na última estrofe, um refrão de encerramento, muito comum nos sambas corridos inventados no Estácio, o alvo da letra passa a ser a mulher amada. Para ela, dirige-se a letra, numa confissão do amor desventurado e louco por que passa o apaixonado enunciador.

Para fecharmos esta parte, ouçamos, outra vez mais, Nei Lopes, sambista e pesquisador:

Traçando a linha evolutiva que vem do batuque de Angola, e do Congo, até o partido-alto, vamos encontrar: a) primeiro, o lundu, bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre dançado, e a outras manifestações; b) depois, todas essas expressões (como a chula do samba baiano ganhando status de manifestação autônoma) confluindo para o que chamaremos de samba da “pequena África da praça Onze”, onde o núcleo irradiador foi a casa da Tia Ciata; c) depois, ainda, o samba amaxiado da pequena África dando origem ao samba de morro; d) finalmente, esse samba de morro dicotomizando em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo, e em partido-alto, próprio para ser cantado em roda. (2003, p. 47)

### 1.3 O Fundo de Quintal

O grupo Fundo de Quintal nasceu casualmente. Após as peladas de quarta-feira, à noite, na quadra do Bloco Cacique de Ramos, os frequentadores do futebol faziam um churrasco e batucavam informalmente. A roda de samba estava, assim, restaurada, e logo atraiu a atenção de muita gente ávida por ouvir novamente

o samba, que andava em falta no mercado, pela boca de seus mais originais criadores.

“O meio de encontro mais característico dessas pessoas onde o samba é utilizado e praticado, é a roda de samba. A roda é uma reunião em torno de uma mesa de bar (ou outro local parecido) onde se localizam os músicos que tocam e cantam as canções do repertório. Em torno desse local, as pessoas ficam sentadas ou em pé – dançando – e participam das músicas cantando, batendo palmas e, eventualmente, batucando. Trata-se, portanto, de um evento festivo, no qual as pessoas se relacionam a partir da música. (TROTA, apud MOURA 2004, p. 51,52)

A restituição da roda, à maneira antiga, privilegiava o partido-alto. Grandes versadores passaram por lá, e a reunião, como as semanais, outrora realizadas na casa da Tia Ciata e de outras tias baianas da Pequena África, tinha todos os ingredientes que agradam aos aficionados desse tipo de evento: muita bebida, boa comida e samba de primeira.

No terreiro as cabrochas sambando clareou

(...)

Vai correndo buscar a viola, meu sinhô

(...)

Toda roda batendo nas palmas aclamou

(...)

Na panela a comida salgando temperou

(...)

Roda na roda de samba,

Que o samba é de bamba

Não é corda bamba

(...)

Entre umas e outras

Muitas conversas a soltas

E sempre uma saideira

Assim foi a noite inteira

(...)

Chamavam a atenção dos frequentadores, que lotavam a quadra do Cacique de Ramos<sup>11</sup>, na rua Uranos, 1326, toda semana, a qualidade do samba que era feito naquele encontro espontâneo e a sonoridade alcançada pelos componentes da roda. Novos instrumentos, como o tantã, batido com segurança por Sereno, um dos fundadores do grupo, e o repique de mão, criado por Ubirany, irmão de Bira, pandeirista e presidente do Bloco, também eram introduzidos na linguagem musical do samba. O banjo, esquecido havia muito tempo, voltava ao meio, pelas mãos de um de seus mais profícuos frequentadores, Almir Guineto, filho de Dona Fia. Completavam o grupo Neoci, filho de João da Baiana, e Jorge Aragão.

Leci Brandão, a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores da Mangueira, ainda na década de 1970, explicou para os que não eram do meio o que estava acontecendo na quadra do Cacique de Ramos, num partido-alto feito em parceria com Zé Maurício:

O que é isso, meu amor, venha me dizer?

Isso é Fundo de Quintal, é pagode pra valer.

E lá vem o Sereno trazendo um recado do Ubirany:

Vem contando pra gente: Bira Presidente vai chegar aqui!

Com uma cara de anjo, tocando seu banjo o Arlindinho Cruz

E dona Ivone Lara, esta joia tão rara, tão cheia de luz.

E lá vem o Sombrinha fazendo harmonia com seu cavaquinho,

Vai versar um partido com um cara chamado Zeca Pagodinho.

O que é isso, meu amor, venha me dizer?

Isso é Fundo de Quintal, é pagode pra valer.

No Cacique de Ramos, vai chegar o Cleber com seu violão.

Tia Doca bonita, cantando gostoso e batendo na mão.

Olha a rapaziada fazendo o rateio comprando a bebida.

---

<sup>11</sup> Ressalte-se a importância do Bloco Cacique de Ramos, citado na reportagem especial do RJ TV pelo Centenário do samba como agremiação fundamental para a manutenção do gênero viçoso e popular até hoje.

Deixa pra Vicentina, essa negra divina, fazer a comida.  
É tantã, é repique, é pandeiro e cavaco pra ficar legal,  
Todo mundo cantando, sambando e cantando no maior astral.

O que é isso, meu amor, venha me dizer?  
Isso é Fundo de Quintal, é pagode pra valer.

Os encontros das quartas-feiras, após o futebol, foram bem explicados e descritos no samba de Leci Brandão e Zé Maurício. Todos os ingredientes – comida, bebida, alegria – e alguns de seus mais reconhecidos participantes, inclusive as mulheres, pastoras e cozinheiras, como nas rodas do início do século XX, estão representados na letra, que é, também, típica da linguagem que flui das bocas dos pagodeiros sem cerimônia e que constitui uma de suas características mais marcantes. A gíria, um dos alvos mais estratégicos deste estudo, e marca cabal da oralidade que permeia as letras de samba, sobretudo as do samba de partido-alto, está também presente. Expressões como “no maior astral”, “pra ficar legal”, “pra valer”, e palavras como “legal” e “rateio” comprovam a oralidade das letras que, também, caracteriza o registro coloquial/familiar delas.

Participaram do Fundo de Quintal, ainda, com enorme contribuição para a fixação do formato inicial, Arlindo Cruz, em substituição a Almir Guineto, e Sombrinha, que entrou no lugar de Neoci. Os dois também alçaram voo em carreiras-solo depois da passagem pelo grupo, como já ocorrera com Almir Guineto e Jorge Aragão. Frequentavam assiduamente os pagodes da rua Uranos Luiz Carlos da Vila, Noca da Portela, Nequinho da Beija-Flor, Roberto Ribeiro, Jovelina Pérola Negra, Nei Lopes, David Corrêa, Mauro Diniz, Ratinho, Pedrinho da Flor e Zeca Pagodinho, que alimentaram o repertório do grupo, ou se alimentaram dele, com inúmeros sucessos.

A roda de samba do Cacique era, como aspiravam seus criadores, “como as de antigamente”, de fundo de quintal. Sem amplificação de som, como nos primórdios, mas com muito mais gente em volta. O partido-alto é o ponto forte do repertório, que também privilegiava os “sambas da antiga”, que logo passam a conviver com canções recém-compostas, porque muitos compositores inéditos ou esquecidos passam a frequentar esses encontros musicais e ganham nele,

democraticamente, espaço para divulgar suas obras. Segundo Ubirany, um dos fundadores do grupo Fundo de Quintal, em depoimento à Reportagem do RJ TV sobre o centenário do samba, o Cacique “era um lugar onde o compositor poderia mostrar o samba novo com tranquilidade, porque era respeitado, era ouvido, a turma estava toda aqui, grandes produtores vinham aqui para buscar samba” (informação verbal)<sup>12</sup>. Para Bira Presidente, outro fundador e, como está em seu nome artístico, presidente do Bloco Cacique de Ramos, aquele local “Se tornou um reduto onde os compositores das grandes escolas de samba começaram a participar e conquistar seus espaços maiores através do seu samba que eles faziam não só samba enredo” (informação verbal)<sup>13</sup>

Devido ao enorme sucesso da roda no Cacique de Ramos, o Fundo de Quintal é levado ao disco, pelas mãos de Beth Carvalho. Segundo Arlindo Cruz, que fez parte do grupo de 1983 a 1990, em depoimento à Reportagem do RJ TV sobre o centenário do samba, “(Beth Carvalho) percebeu esse som todo, essa sonoridade; ela não é boba nem nada, com muito orgulho mostrou a gente pro mundo inteiro.”(sic)<sup>14</sup>

A cantora Beth Carvalho, considerada a Madrinha do Samba por ter levado ao disco vários artistas novos, prestou depoimento à mesma reportagem sobre o Cacique de Ramos e a roda de samba que ocorria naquela localidade às quartas-feiras:

Era um lugar de lazer, eu ia pra lá jogar carta, ouvir samba, tudo inédito, até que em 1978 eu pensei: peraí (sic), eu tenho que gravar esses caras. Um grupo todo bom, na mesma hora, foi uma coisa muito rara. Eu tive a sorte de ser a madrinha dessa história. O banjo com afinação de cavaquinho. O tantã do Sereno, o repique de mão do Ubirany.<sup>15</sup>

“Em seu primeiro trabalho, o Grupo Fundo de Quintal apresenta a mesma diversidade de estilos que se ouvia nas rodas das quartas-feiras, fruto da democracia autoral que permitia a qualquer um cantar uma canção ao menos uma vez. O disco *Samba é no Fundo de Quintal*, volume 1, reproduz a sonoridade

<sup>12</sup> Programa RJTV, entrevista com o Grupo Fundo de Quintal, exibido na TV Globo, Rio de Janeiro, em 16/12/2016.

<sup>13</sup> Ibidem

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

contagante e diferente dos pagodes no Cacique e alcança vendagem expressiva para um artista iniciante. Vinte e três compositores escrevem as doze canções que compõem o disco e outra de suas marcas se faz presente: a linguagem que embala as letras apresenta pela primeira vez aos incautos a língua de uso nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro, no fim do século XX, recheada de gírias e de “plebeísmos”.

Desde as primeiras décadas do século passado, a música popular, particularmente o samba, tem sido uma das principais formas de expressão das classes populares do Rio de Janeiro. Através dela, os grupos marginalizados da população habitualmente relegados ao silêncio histórico, afirmaram sua visão de mundo, sua identidade, seu “modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade atual. (COUTINHO, 2013, p.238)

Um novo formato de samba está sendo processado porque também uma nova linguagem, diferente daquela do limiar do século XX, já “anda nas bocas” dos habitantes das agora chamadas “comunidades”. Os temas também se modificam e o samba, de novo, servil à sua gente, se acomoda aos novos tempos, e se transforma em pagode.

#### 1.4 Samba e pagode

O pagode passou a designar, a partir do surgimento do Fundo de Quintal, um tipo de samba híbrido, que misturava o partido-alto, do morro, e o samba corrido, urbano. O termo, que designava, originalmente, divertimento, brincadeira, pândega, como ensina Lopes (2005), extrapolou a simples noção de festa para nomear também o estilo de música composto e executado nessas festas. (LOPES, 2005, p177). Segundo esse autor, “a história dos pagodes remonta ao século XIX. As casas das baianas da chamada Pequena África, por exemplo, passaram à história como grandes redutos festeiros, com música, comida e bebida.” O disco de Beth Carvalho, acompanhada dos integrantes do Fundo de Quintal, “*No pagode*”, de 1979, firma o nome como uma marca do novo samba ou da nova geração de sambistas que se abriga sob esse rótulo.



Sergio Cabral, renomado pesquisador de música popular brasileira, deu seu testemunho sobre o assunto, reproduzido abaixo, a Roberto Moura,

O pagode não quer dizer nada e quer dizer tudo. O seu significado sempre foi o de uma reunião festiva de sambistas. Era assim antes e é depois da moda do pagode. (...) O grupo que acompanha Beth (Carvalho) era de sambistas ligados ao bloco Cacique de Ramos e formava um grupo intitulado Fundo de Quintal e chamavas as suas reuniões de pagode. Em torno do Fundo de Quintal atuavam outros sambistas, igualmente compositores, ritmistas ou tocadores de violão, cavaquinho e banjo, quase todos excelentes. (MOURA 2004, p.209)

No *corpus* pesquisado, a palavra *pagode*<sup>16</sup> é das mais recorrentes, com 26 aparições. São três os significados desse termo nas letras pesquisadas:

a) o próprio samba, enquanto gênero musical, como se vê no trecho do partido-alto de Tio Hélio e Rubens da Silva.<sup>17</sup>

Se você for na Serrinha,  
na segunda-feira devo estar por lá  
estarei cantando o meu pagode  
e lá você pode se a turma encontrar

b) festa, reunião festiva com samba, bebida e comida, como se percebe no trecho do partido-alto.

Quero encontrar esse bamba  
Que em termo de samba é sensacional  
Para alegrar o pagode que estou preparando  
Lá no meu quintal<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> A palavra *samba*, a de maior frequência no *corpus*, também assume esses três significados atribuídos à palavra *pagode*.

<sup>17</sup> Op. Cit.

<sup>18</sup> Op. Cit.

c) o samba enquanto manifestação cultural de uma comunidade com a qual ele está intimamente identificado, como está no trecho de *Bar da esquina*, de Jorge Aragão e Jotabê<sup>19</sup>.

Sou mais uma cerveja  
 No bar da esquina  
 Com meus amigos  
 Prefiro meu pagode  
 Pulsando forte  
 Bem lá no fundo do quintal

Vários nomes novos do samba são chamados, então, de pagodeiros<sup>20</sup> e se associam a essa prática de divulgar suas criações nas rodas que proliferam no Rio de Janeiro, nos mais diversos locais, e que espelham o modelo criado no Cacique de Ramos. Rapidamente, deriva desse formato um novo tipo de samba, pasteurizado pela indústria fonográfica, que ganha o nome de pagode, mas que nada tem a ver com o que se fazia na Casa da Tia Ciata, no início do século XX, ou no Cacique de Ramos, nas três últimas décadas daquele século. Os novos pagodeiros, apesar de empunharem tantãs, repiques de mão, banjos e cavaquinhos, fazem um samba de aparência menos rústica, com letras que derivam para outros temas, bem diferentes dos que são desenvolvidos no partido-alto de fundo de quintal.

A trilha sonora dos anos de 1980 era composta basicamente por músicas que pertenciam a um universo semântico bem diferente do ambiente

---

<sup>19</sup> Samba é no Fundo de Quintal, disco 1, faixa 10, de 1980.

<sup>20</sup> Ressalte-se o uso do sufixo –eiro, ligado ao termo pagode para formar o vocábulo que designa o músico, cantor, compositor ou adepto desse subgênero do samba. Cf está em GUIMARÃES (2015) “os sufixos “eiro” e “ista”, ambos formadores de “nomes de agente”, conforme BECHARA (2011:358), atribuem marcas positivas ou negativas ao radical ao qual se acoplam, de acordo com valorização social da atividade profissional ou artística que vão denominar. (...) Assim, são mais valorizados os pianistas, os artistas, os vitrinistas, os dentistas, os jornalistas, sambistas e os ativistas (ainda que tenhamos motorista). Exercem profissões ou atividades subalternas e com remuneração menor do que as listadas acima os jornaleiros, os vidraceiros, os verdureiros, açougueiros e os pagodeiros (ainda que tenhamos engenheiros). Nessa linha, se o que se deseja é desvalorizar um profissional, é comum associar-se ao substantivo que designa a sua profissão o sufixo –eiro, como em marqueteiro, para os profissionais de marketing mal avaliados, e como em boleiro, para os jogadores de futebol de pouco prestígio.. “

comunitário e afetivo do imaginário do samba (...) Perdendo espaço no grande mercado de música, os sambistas se voltam para o ambiente amador e doméstico das rodas de samba, organizadas agora em espaços altamente variados. (...) Nessas rodas, ocorria um processo análogo ao do início do século XX, quando se formou uma espécie de comunidade em torno do samba, aglutinando admiradores e frequentadores. (TROTТА, 2011, p.124)

Por esse motivo, o grupo Fundo de Quintal, formado por pagodeiros originais, vê-se confundido com o novo pagode que invade o mercado, muito mais palatável ao consumo, industrializado. Por isso, sofre o preconceito de que o samba já fora vítima em suas origens. Seu estilo, o samba de partido-alto, é considerado menor, e ele volta a se esconder, agora sob o rótulo de samba de raiz<sup>21</sup>.

O samba, após uma década de sucesso e de altas vendagens, perde espaço para o Rock Brasil nos anos de 1990 e, mais uma vez, se recolhe. Sua índole permanece, apesar das transformações, de certa forma previsíveis, que sofre desde a sua criação. As condições sociais e culturais em que foi forjado desaparecem paulatinamente e, por isso, desalojado de seus ambientes naturais, o terreiro e a quadra das agremiações carnavalescas, ele busca pousos diferentes, até ressurgir, mais uma vez, desta vez em novo/velho lar, a Lapa, onde será recebido com reverência pelo público apreciador e reprocessado por novos músicos e intérpretes.

A língua em que suas letras são escritas também se adapta aos novos tempos. Os novos criadores – Arlindo Cruz, Sombrinha, Zeca Pagodinho, Trio Calafrio, Toninho Gerais, Serginho Meriti – fiéis às raízes de onde descendem, escrevem seus poemas musicais na mesma língua em que namoram, rezam, brigam ou fazem suas compras. Acreditamos ser importante vasculhar as gírias e as construções típicas da linguagem popular e oral desses novos tempos, que estão à mostra, em todas as letras, à disposição de quem queira estudá-las, para compreendê-las, porque o samba, além de todas as demais virtudes, tem sido, também, um registro fidedigno da língua em uso na Rio de Janeiro.

---

<sup>21</sup> A expressão samba de raiz surgiu para designar o samba autêntico, em contrapartida ao pagode, resultado da pasteurização do samba promovida pela indústria de discos.

## 2 AS VARIEDADES DA LÍNGUA

“Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo, sim, senhor”, já cantou Zé Kéti, em um clássico de nossa música popular. “*A voz do morro*”, além de um manifesto – “Quero mostrar ao mundo que tenho valor”, é também uma espécie de certidão de nascimento, ainda que tardia, do samba. A comunidade em que nasceu o assume definitivamente como a sua voz oficial e fidedigna, a sua maior e melhor expressão, e se reconhece em suas letras e na sua batida contagiante e emblemática.

Esse caráter comunitário e marginal do samba carioca brasileiro é seguramente o sentido fundamental da tradição afirmada por Paulinho da Viola. Para o sambista (...) o samba sempre foi um negócio de comunidade, de vida comunitária. É a forma de expressão da vida no morro, que é uma comunidade marginal, de marginais, um gueto. (...) A tradição do samba carioca é considerada por Paulinho da Viola em sua dimensão ativa, crítica, subalterna, isto é, como a voz do morro, fala histórica de um grupo social. (COUTINHO, 2013, p. 220-223)

### 2.1 A linguagem do morro

Os moradores “do morro” tinham consciência de que a linguagem que utilizavam em suas intercomunicações e nas letras dos seus sambas, conseqüentemente, era diferente da linguagem que se usava nas demais partes da cidade do Rio de Janeiro, lá “no asfalto”. Para diminuir a distância e oferecer mais possibilidades de compreensão do que diziam os moradores das favelas cariocas, os compositores Padeirinho e Ferreira dos Santos compõem o samba-glossário *Linguagem do morro*, que, na letra, explica algumas palavras e expressões típicas da linguagem utilizada pelos moradores das favelas.

Ouçamo-lo:

Tudo lá no morro é diferente  
Daquela gente não se pode duvidar  
Começando pelo samba quente

Que até um inocente sabe o que é sambar  
 Outro fato muito importante  
 E também interessante  
 É a linguagem de lá  
 Baile lá no morro é fandango  
 Nome de carro é carango  
 Discussão é bafafá  
 Briga de uns e outros dizem que é burburim  
 Velório no morro é gurufim  
 Erro lá no morro chamam de vacilação  
 Grupo do cachorro em dinheiro é um cão  
 Papagaio é rádio, grinha é mulher  
 Nome de otário é Zé Mané

Conforme está em BARBOSA,

Percebe-se que a preocupação de Padeirinho é maior que traduzir terminologias e indicar sinônimos: é um mundo que se organiza na letra e é apresentado para dar-se a conhecer a outrem – outros agrupamentos sociais, outros socioletos -, numa busca de interlocução, ou de verdadeira comunicação. (2004, p. 31/37)

Como Zé Kéti e Padeirinho, outros compositores de samba refletem sobre o gênero em criações metadiscursivas, como bem demonstrou Conforte em sua dissertação de mestrado. A reflexão sobre o samba não se restringe à sua feitura ou à sua gênese, nem mesmo à sua importância social, histórica e cultural. Os sambistas, em muitos momentos, demonstram em suas obras preocupação com a linguagem do samba, reflexo da variedade linguística em uso nos morros cariocas, que é de onde o samba, seus criadores, seus personagens e seus temas vêm.

Os compositores de samba, de um modo geral, já percebiam a importância de se acentuar as diferenças de registros em nossa língua. (...) Também não é incomum encontrar sambas que defendem a língua despojada de purismos gramaticais (...) Os sambas metalinguísticos se ocupam com os problemas relativos à desvalorização de nossa língua e de nossa cultura. Em geral, na visão dos sambistas, uma coisa está relacionada à outra. (CONFORTE, 2006, p.72-73)

Noel Rosa já chamara a atenção para essa linguagem diferente em que as letras dos sambas eram construídas. Segundo ele, a língua do malandro “é brasileiro, já passou de português”, numa compreensão perspicaz de linguística histórica. O Poeta da Vila percebe que está, nas primeiras décadas do século XX, diante de um estágio diferente da língua portuguesa trazida no século XVI pelos nossos colonizadores. Sua percepção diacrônica da língua é por isso mesmo notável.

Paremos para ouvir o antológico “Cinema falado”, de Noel Rosa:

O cinema falado é o grande culpado da transformação  
 Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez  
 Lá no morro, se eu fizer uma falseta  
 A Risoleta desiste logo do francês e do inglês  
A gíria que o nosso morro criou  
Bem cedo a cidade aceitou e usou  
 Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote  
 Na gafieira dançar o Fox-Trot  
 Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição  
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês  
Tudo aquilo que o malandro pronuncia  
Com voz macia é brasileiro, já passou de português  
 Amor lá no morro é amor pra chuchu  
 As rimas do samba não são I love you  
 E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny  
 Só pode ser conversa de telefone.

## 2.2 As variedades da língua: padrão e não padrão

Toda língua, como percebera Noel Rosa, varia no tempo e no espaço conforme as situações de uso. As variações são motivadas por razões geográficas – diatópicas –, sociais – diastráticas –, e individuais – diafásicas. “Todas as variedades

decorrentes desses fatores”, como diz AZEREDO, “são dotadas de estrutura complexa em qualquer fase de sua existência histórica, funcionalmente adequadas aos objetivos interacionais de seus usuários”, e (...) adaptáveis às necessidades de expressão da comunidade”

Silva (2005), explica-nos que

É indiscutível que qualquer língua natural compõe-se de múltiplas comunidades de fala, que representam suas variedades no tempo e no espaço. Não há língua que seja, em toda a sua amplitude, um sistema uno, rígido. Ainda que frequentemente entendida como um sistema de comunicação, sabe-se que toda língua é um diassistema o conglomerado de sistemas e subsistemas que se imbricam, no plano sincrônico, e se superpõem no plano diacrônico. (...) a variação linguística não é condicionada somente pela deriva linguística. Para os linguistas, especialmente para os sociolinguistas, o sistema, além de intrinsecamente heterogêneo, manifesta essa heterogeneidade em correlação com variáveis sociais externas ao sistema linguístico. (2005, p.47, 48)

Conforme Bechara (2005, p. 37) “uma língua histórica nunca é um sistema único, mas um conjunto de sistemas”. Castilho (2010, p.695) nos diz que “as variações linguísticas são as diferentes execuções de uma língua em que se observam diferenças maiores ou menores na fonética, no léxico e na gramática.” Toda língua é, portanto, uma soma de variedades.

Uma dessas variedades, porém, é eleita a forma padrão, exemplar, por razões cuja validade não nos cabe discutir neste estudo. Em sua modalidade escrita, é essa variedade que se utiliza nos textos acadêmicos/científicos (dissertações, monografias, ensaios, teses, artigos), judiciários (petições, sentenças, códigos, estatutos, leis), legislativos (projetos de lei, discursos, pareceres, relatórios), administrativos (atas, memorandos, requerimentos, ofícios, relatórios, contratos), jornalísticos (editoriais, artigos de opinião, reportagens) e, numa realização especial, literários (contos, crônicas, romances, novelas, textos para teatro e cinema, poemas). As formas utilizadas nessa variedade constituem a norma do chamado bom uso da língua, ensinada nas gramáticas prescritivas e na escola.

Azeredo assim explica as variedades de uma língua:

Imaginemos uma canção qualquer que já tenha sido interpretada por três diferentes cantores ou conjuntos musicais. Por maiores que sejam as diferenças entre as três interpretações, sempre seremos capazes de reconhecer nelas a mesma canção. Vamos chamar de **A** ao conjunto de características estruturais que permitem reconhecer nas três interpretações

a mesma canção, e de **Na (A1, A2, A3)** cada uma das interpretações. (...) **A2** se torne uma espécie de modelo de interpretação copiado por vários outros cantores(...). Muitas pessoas passam a considerar **A2** a forma ideal de **A**. Isso não impede, é claro, que outros intérpretes inovem na maneira de executar ou cantar a canção, realizando com as novas interpretações novas variantes de **A** (...) (2011, p.62)

### 2.2.1 A variedade diastrática

Convivem com essa variedade padrão as variedades formuladas por questões geográficas, socioculturais e situacionais. Interessa mais detidamente a este trabalho a variedade chamada diastrática (do grego *dia*, através de, por meio de + latim *stratum*, estrato, camada). Segundo Bechara (2005, p. 37), as diferenças diastráticas são mais marcadas em comunidades onde os estratos sociais se apresentam muito distanciados, ou onde a rede escolar se encontra fragilizada ou inexistente entre as camadas populares. Castilho (2010, p. 89) assevera que “quanto mais heterogênea é a comunidade, maior o distanciamento sociolinguístico entre falante e ouvinte”. Segundo ele, “a heterogeneidade acarreta o inovadorismo”.

Paul Teyssier faz interessante observação acerca das variedades linguísticas no português do Brasil e de suas conseqüências:

As divisões “dialetais” no Brasil são socioculturais mais do que geográficas. (...) “as diferenças nos modos de falar são maiores, num dado lugar, entre um homem culto e seu vizinho analfabeto do que entre dois brasileiros do mesmo nível cultural procedentes de duas regiões distantes uma da outra. A dialetologia deve ser vertical mais do que horizontal. (TEYSSIER, 1997, p.98)

### 2.2.2 O preconceito linguístico – a variedade diastrática nas letras

Como se verá na seção seguinte, a canção popular é uma construção discursiva sincrética, ou seja, a soma de duas linguagens, a musical e a textual. A parte textual da canção é chamada letra e é acentuadamente oral.

A letra da música é feita para ser cantada, não lida ou declamada. A letra do samba é construída na variedade de uso dos morros cariocas. Num primeiro



momento, a linguagem do samba, carregada de gírias, uma de suas marcas, e de formas não abonadas pela norma padrão, acaba por dificultar, a compreensão, e a conseqüente aceitação, desse gênero nos salões nobres do Rio de Janeiro, então capital da República.

“Essa gente, hoje em dia  
Que tem a mania de exibição  
Não entende que o samba não tem tradução  
No idioma francês”<sup>22</sup>

Coutinho (2013), em artigo sobre Bezerra da Silva, importante compositor, músico e intérprete do samba, declara que o sambista “é capaz de perceber criticamente o caráter unilateral da comunicação estabelecida entre as elites e o morro”. Para ele, o compositor de samba oriundo dos morros cariocas “tem consciência de que a música popular aparece como oposição democrática ao “monopólio da fala” exercido pelos modernos dispositivos de informação.”

“O morro não tem voz. (...) Como o morro não tem direito a defesa, só tem direito de ouvir – marginal, ladrão, safado -, como é que ele vai fazer? (...) Então, o que fazem os compositores do morro? Eles dizem cantando aquilo que gostariam de dizer falando.(...). Segundo Bezerra da Silva, a própria linguagem falada hoje nos morros, com suas gírias e expressões, faz parte de uma cultura negra marginal, malandra, que, segundo ele, remonta ao período da escravidão: “Quando os escravos quilombolas queriam traçar um plano de fuga usavam gírias para o senhores não entenderem.” (COUTINHO, 2013, 277)

Muito do preconceito de que o samba foi vítima deve-se à sua linguagem, considerada vulgar e, por isso, não merecedora da atenção do público consumidor. Nessa linguagem, ressaltam-se os usos não abonados pela norma padrão, irrelevantes para este estudo e para qualquer outro que pretenda abordar o gênero como traço cultural e artístico do povo brasileiro desassistido dos morros e vielas cariocas e, o que mais nos interessa neste estudo, o uso de gírias.

Como está em VALENTE,

---

<sup>22</sup> Op. Cit.

(...) os aspectos dialetológicos ou sociolinguísticos, com base na nossa diversidade cultural e nossa riqueza, que se refletem na variedade da nossa música. Só não devem usar as letras de música como pretexto para trabalhar a dicotomia certo x errado. É uma visão empobrecedora do fenômeno da linguagem que utiliza a poesia musical para cobrar normas gramaticais, como dizer que Cartola errou na regência em “com certeza que devo chorar”. Definitivamente é muito pouco. A obra-prima “As rosas não falam” merece outras leituras. (VALENTE, 2004, 199)

O próprio compositor genuíno de samba reconhece em suas letras a variedade em uso nas comunidades pobres do Rio de Janeiro, como se demonstra por essa passagem de *A batucada dos nossos tantãs*, de Sereno<sup>23</sup>,

Samba, eterno delírio do compositor,  
Que nasce da alma, sem pele, sem cor,  
Com simplicidade, não sendo vulgar  
Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural  
O samba floresce do fundo do nosso quintal

A simplicidade a que faz referência a letra advém da consciência de que as letras dos sambas são construídas numa variedade da língua que não é a considerada padrão.

os compositores são marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de automóveis, contínuos de repartições públicas ou de bancos, biscateiros, enfim, membros do conjunto de empregados ou subempregados que compõe as camadas de baixa renda da população carioca (SODRÉ, 1998, p.58/59)

Além disso, a sua temática, muitas vezes áspera e, por isso, menos palatável aos moradores “do asfalto” e a sensualidade de seu ritmo e de sua dança contribuem para cavar o abismo social entre a música do morro e o público da cidade.

“É essa também a tradição que, expropriada, processada e assimilada pelas classes dominantes, irá converter-se, por um lado, em objeto da indústria da canção e, por outro, em signo da nacionalidade brasileira. No entanto, lembre-se de que, a despeito de ser convertido em gênero “tipicamente nacional”, voltado para o mercado interno e externo, o samba continuará sendo cultivado como linguagem comunitária das camadas populares. (COUTINHO, 2013, P.219/220)

---

<sup>23</sup> Op. Cit.

### 2.3 O reconhecimento

Curioso é que o que afasta num primeiro momento seduz em seguida. Quando Noel Rosa começa a compor os sambas imortais que o distinguiriam, urdidos na mesma linguagem que aprendera em suas andanças pelas favelas cariocas, na convivência com os amigos e parceiros Wilson Batista e Cartola, a sociedade burguesa começa a ver com outros olhos e a ouvir com outros ouvidos a música que os negros deram à luz no quintal de Tia Ciata.

Algumas gírias e a fala malemolente dos cantores e compositores de samba, veiculadas agora em disco e pelas rádios, são adotadas no asfalto, pela sociedade que antes a rechaçava (“A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou e usou”.

Coutinho (2013) nos diz que

O poder das elites, sua capacidade de determinar o sentido da realidade, de criar e impor significações, ideias, valores aos grupos subalternos, é contrabalanceado pela fala popular, com seus códigos estranhos à linguagem hegemônica, seus signos escorregadios, dificilmente assimiláveis e manipuláveis pelo discurso oficial – uma linguagem viva, que se refaz permanentemente no âmbito da comunicação comunitária. Bezerra da Silva diz que a gíria é cultura do povo. É a tradição oral, comunitária, que, antes de ser assimilada, pela cultura de massa e se tornar clichês de programas de televisão, é a expressão de uma moral popular, uma forma que se renova com a consciência num processo ininterrupto de luta pela significação da realidade. (213, p.240)

Como se conclui, a linguagem do morro é uma espécie de defesa ou de contra-ataque da população das comunidades mais pobres, desassistida e apartada do restante da sociedade. Excluída dos processos sociais vigentes, constrói ética, moral e cultura próprias, da qual faz parte indissociavelmente a linguagem que criam e utilizam cotidianamente.

(...) A cultura popular oral também pode, como disse Bakhtin, inverter os valores oficiais, dessacralizá-los, lançá-los por terra. Por meio do humor, da crítica, da paródia, a fala popular - sempre viva no território comunitário - revela aquela “dialética interna do signo” que permite aos indivíduos recriarem seus valores sociais em confronto com os valores dominantes. (...) (Os homens, porque estão vivos), são também capazes de recriar signos e fazê-los significar aquilo que eles querem que signifique, obrigando

às classes hegemônicas o esforço contínuo de apropriação, esvaziamento e mistificação. (COUTINHO, 2013, p.240)

O diálogo, como se vê, vai se tornando cada vez mais dificultoso para ambos os lados. A linguagem construída e utilizada nas letras dos sambas, conforme já dito, é um dos obstáculos à compreensão e à degustação do gênero, que precisaria ser depurado também em seu ritmo e em sua temática, como fizeram os cultores da bossa-nova, para que o todo da sociedade pudesse compreendê-lo e consumi-lo sem dificuldades de qualquer natureza.

Comparem-se a seguir trechos de duas letras:

a) uma de um samba gravado pelo Fundo de Quintal, *Só pra contrariar*, de Almir Guineto, Arlindo Cruz e Sombrinha e<sup>24</sup>:

Só pra contrariar  
 Eu não fui mais na favela  
 Só pra contrariar  
 Não desfilei na Portela  
 Só pra contrariar  
 Pus a cara na janela  
 Só pra contrariar  
 Eu não fiz amor com ela

Contrariei, sabendo que ainda era a mais bela  
 E tinha malandro ligado na dela  
 Que nunca deu bola, que nunca deu trela  
 Contrariei, revelando segredo que não se revela  
 Só pra contrariar, ela ainda é donzela  
 Contrariei, e acho que dei um bico na canela  
 Desprezando o que todo o mundo zela  
 Como trunfo, jóia<sup>25</sup>, escultura ou tela

<sup>24</sup> O mapa da mina, disco 6, faixa 2, 1993.

<sup>25</sup> Optou-se por manter a grafia original das letras, a que consta dos encartes dos discos, sem levarem conta a recente Reforma Ortográfica.

Contrariei, mas essa castidade abri a fivela  
Só pra contrariar, ela ainda é donzela  
(...)

b) outra, um clássico da bossa-nova, “Lobo bobo”, Carlos Lira e Ronaldo  
Bôscoli

Era uma vez um lobo mau  
Que resolveu jantar alguém  
Estava sem vintém  
Mas arriscou e logo se estrepou  
Um chapeuzinho de maiô  
Ouviu buzina e não parou  
Mas lobo mau insiste  
E faz cara de triste  
Mas chapeuzinho ouviu  
Os conselhos da vovó  
Dizer que não pra lobo  
Que com lobo não sai só  
Lobo canta, pede promete  
Tudo até amor  
E diz que fraco de lobo  
É ver um chapeuzinho de maiô  
Mas chapeuzinho percebeu  
Que o lobo se derreteu  
Pra ver você que lobo  
Também faz papel de bobo  
Só posso lhe dizer, chapeuzinho agora traz  
O lobo na coleira que não janta

Nas duas letras, descreve-se/narra-se a investida de um homem a uma moça “donzela”. Na primeira canção, o homem decide não tirar a castidade da moça (“Pus a cara na janela, ela ainda é donzela”), apesar de reconhecer o valor do gesto

(tirar a virgindade a uma donzela) na sociedade machista em que está inserido (“Desprezando o que todo o mundo zela, Como trunfo, joia, escultura ou tela”).

Já na segunda letra, é a menina que, instruída pela família (“ouviu os conselhos da vovó”), nega o assédio (“Dizer que não pra lobo”) e, assim, conquista o amor do rapaz e o domina (“chapeuzinho agora traz um lobo na coleira que não janta nunca mais”).

Segundo Labov (apud Castilho, 2010, p.74), locutor e interlocutor atuam no espaço social que deixa marcas formais em sua produção. Há correlação entre os fatos linguísticos e o espaço em que se movem os falantes (o que acarreta as variedades fala culta x fala não culta). Conforme Castilho (2010, p. 74), “cada variação sociolinguística é definível, portanto, em termos de um feixe de características, e o que distingue uma de outra é a frequência de uso.”

Para o sociolinguista,

Uma comunidade de fala não pode ser concebida como um grupo de falantes que usam todos as mesmas formas; ela é mais bem definida como um grupo que compartilha as mesmas normas a respeito da língua”. (...) Os membros de uma comunidade de fala compartilham um conjunto comum de padrões normativos, mesmo quando encontramos variação altamente estratificada na fala real” (LABOV 2008 [1972] apud COELHO et al., 2010, p. 37 LABOV, 2008 [1972], p. 225).

Muitas letras das canções gravadas pelo grupo Fundo de Quintal, sobretudo os sambas de partido-alto, são construídas na linguagem do dia a dia, marcadamente orais. Como já se mostrou nesta dissertação, o sambista tem a consciência de que a comunidade a que pertence não tem voz, porque não tem direitos, e é pelo samba e no samba que ela se expressa, minimamente, e se reconhece.

Tomemos como exemplo a letra de *Merece respeito*<sup>26</sup>, de Luiz Carlos, Wander Carvalho e Ronaldinho, que vai abaixo:

Nosso samba é mais forte resiste

Mas há o que insiste em dizer que acabou

---

<sup>26</sup> Livre para sonhar, disco 15, faixa 9, de 1997

Diz também que é coisa do passado  
Artigo esgotado, coisa sem valor  
Há quem goste e finge que não gosta  
E samba pelas costas  
Pra não dar o braço a torcer  
Há o que sente que o samba é quente  
Samba com a gente até o amanhecer  
Ê ê ê  
Nosso samba merece respeito  
É mais do que obra prima ou filosofia  
Emoção pra valer  
O samba é alegria, amor e poesia  
Que embala o povo a sonhar  
Sempre a sonhar  
O samba me acalma  
É luz que envolve a alma  
O show tem que continuar

### 3 O GÊNERO CANÇÃO

O cancionero popular brasileiro, por sua riqueza e diversidade de estilos, é um dos orgulhos da cultura nacional. Seus múltiplos gêneros ritmo-melódicos e suas letras, construídas quase sempre na fala do dia a dia, em suas variações regionais e sociais, traduzem a alma diversa e plural do povo espalhado por todas os rincões do Brasil.

Conforme Costa (2010, p.118)

A canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagem, a verbal e a musical (...). É uma peça verbo-melódica breve de veiculação vocal. (...), não é nem exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas um conjugado de duas materialidades (...) e se coloca numa fronteira instável entre a oralidade e a escrita.

#### 3.1 A letra e a poesia

Apesar das semelhanças com a poesia (a presença de rimas, muito frequente, o ritmo, sempre, o trabalho com e da linguagem, o caráter muitas vezes emotivo e/ou confessional da mensagem veiculada etc), a letra de música ocupa um espaço distinto, como parte de um gênero híbrido, a canção popular, que, quando bem feita, mistura em doses certas a fala e a escrita, numa produção verbal indissociada da música à qual nasceu presa e da qual, destacada, perde parte de sua força enunciativa.

Conforme VALENTE (2004, pp. 194/195),

No que respeita às letras de música, é fundamental que sejam vistas como integrantes de canções e não poemas da literatura. Elas são letras musicais ou letras poéticas e devem ser abordadas nos aspectos morfosintáticos e semântico-estilísticos quando apresentarem expressividade textual. (...) tanto a letra de música quanto o poema da literatura podem ter lirismo e poeticidade; e cada um é cada um e cada qual é cada qual. Apresentam peculiaridades e afinidades. São diferentes, mas têm traços comuns.



## 3.2 O texto musical

Como se sabe, os compositores-letristas trabalham sob limites rígidos ao acoplarem palavras e melodias. Obrigam-se a adequar os contornos entonacionais das frases verbais aos contornos melódicos das frases musicais, as sílabas (tônicas e átonas) a notas (fortes ou fracas, respectivamente), na tentativa, muitas vezes vã, de ajustar, como dito acima, duas linguagens.

Com nos diz TATIT (1997, p.117),

O poder de persuasão e de interpretação da canção popular, tão analisados em seus entornos antropoculturais e mercadológicos, possui também uma face estético-gramatical inscrita no próprio ato de composição” (p.117) “Ao mesmo tempo em que a compatibilidade entre letra e melodia é aprendida sem qualquer esforço pelo ouvinte, sua explicação em termos descritivos exige um meticuloso trabalho de abstração, que compreende a identificação das categorias comuns responsáveis pela articulação dos conteúdos da letra e dos segmentos melódico-musicais. Felizmente a fruição do ouvinte não depende de análise.

### 3.2.1 A letra de samba

O samba, deve-se ainda acrescentar, tem peculiaridades rítmicas que influenciam sobremaneira a parte textual que será acoplada à melodia. O gênero caracteriza-se por ter o compasso 2/4, chamado tecnicamente de binário<sup>27</sup>, como muitos outros gêneros, mas o seu tempo forte é o segundo, em vez de ser o primeiro, como no fado, no baião e na rumba, por exemplo.

A melodia e o ritmo se moldam à fala dos que criam o samba e de quem o canta nas primeiras rodas. Ao lado da estrutura musical (ritmo, melodia e harmonia) que caracteriza todo gênero, do acompanhamento harmônico típico (violão, sete

---

<sup>27</sup> A notação musical indica no denominador em quantas partes a semibreve, uma figura que indica a unidade rítmica, na música, deve ser dividida e o numerador refere-se à quantidade de tempos que o compasso tem. PRINCE, Adamo. Método Prince – Leitura e percepção: ritmo. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993.

cordas e cavaquinho), dos instrumentos de percussão (que são inventados junto com ele ou adaptados conforme a ocasião, como o tantã e o repique de mão, contribuição do Grupo Fundo de Quintal), e da dança malemolente de seus adeptos, a linguagem do samba é uma de suas marcas e é, como as demais, determinante para a sua forma definitiva.

SODRÉ (apud MOURA, 2004, p. 55) afirma que

O samba, entretanto, é muito mais que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. Por isso, a produção desse tipo de samba é selvagem com relação à ideologia produtiva dominante, embora cada canção resulte trabalhada como uma joia: ritmo e melodia caprichados, sutis, às vezes bastante eruditos.

Outra característica rítmica do samba é a síncope<sup>28</sup>, que é uma quebra da acentuação rítmica, de difícil percepção para os não iniciados, e um dos obstáculos à boa execução do samba por músicos de outras partes do mundo. Tais características, o tempo forte deslocado e a síncope, contribuem para a construção da parte textual da canção, a letra, e determinam, também as escolhas lexicais dos compositores, já que as palavras, como já foi dito neste estudo, devem se acoplar à melodia, respeitando as nuances e os contornos das frases melódicas típicas de um gênero musical.

Para reforçar o que já está posto, o gênero canção pode ser dividido em duas faces:

a) melodia – as frases musicais que embalam as letras, facilmente reconhecida quando assobiada por alguém ou solada por um músico em seu instrumento melódico e/ou harmônico.

b) letra – as frases verbais que se encaixam na melodia, por meio das quais a mensagem da canção é expressa; é normalmente a face desse gênero privilegiada pelas análises textuais, discursivas e linguísticas.

---

<sup>28</sup> A síncope, característica marcante do samba, quando muito acentuada, determina um seu subgênero rítmico, chamado de samba sincopado, do qual foram mestres o cantor Ciro Monteiro e o compositor Padeirinho.

### 3.3 O discurso nas letras

Conforme Caretta (2013), a canção popular brasileira é um gênero discursivo da esfera musical. Dentre as diversas possibilidades de abordagem da canção, “a Análise do Discurso oferece a possibilidade de estudar a canção na sua relação com o contexto social e histórico, por meio do posicionamento discursivo do enunciador, (...) e (d)as condições de produção” que a materializam.

(...) a partir dos elementos presentes no enunciado, compreendidos como resultados das escolhas do enunciador. O discurso de uma canção pode ser compreendido observando-se como esse enunciador cria a sua imagem – ethos -, como elabora a cena de enunciação e como dialoga com outros discursos. (Caretta, 2013, p15)

Assim, a canção popular tem se tornado, cada vez mais, objeto de observação de estudiosos da língua, da história, da cultura e da sociedade brasileiras.

O interesse se deve ao fato de que, em sua face textual, a canção:

- a) expõe as variedades linguísticas em uso;
- b) é um reflexo do momento histórico em que foi produzida;
- c) é fruto dos posicionamentos ideológicos dos compositores;
- d) reflete o ambiente social em que vivem compositores e consumidores;
- e) é uma manifestação cultural de enorme relevância para a compreensão da sociedade que a produz.

Nesta dissertação, restringimos nossa abordagem à parte textual das canções, as letras, manancial do qual nos servimos para fazermos o levantamento e as análises a que nos propusemos.

Na abordagem linguístico-discursiva das letras dos sambas gravados pelo grupo Fundo de Quintal, interessa-nos reconhecer na enunciação e nos enunciados

as escolhas lexicais do enunciador (eu-comunicante/eu-enunciador)<sup>29</sup>, o compositor. Por elas, revelam-se suas relações com o mundo em volta. Tal procedimento justifica a presença massiva do vocabulário gírio, das frases feitas e dos provérbios nas letras em análise, para além da formação sociocultural dos compositores, o que revelaria, também, a variedade de língua em uso nas áreas desvalidas da cidade do Rio de Janeiro, onde nasceram e vivem (viveram) os compositores de muitas das canções analisadas nesta dissertação.

### 3.3.1 Canções e atos de fala

As canções, como nos mostra Caretta (2013), são amplificações de atos de fala. O samba, como pertencente a esse gênero, ou como um subgênero rítmico da canção, não foge à regra. No partido-alto, essa relação com a linguagem oral fica ainda mais evidente, porque as letras surgidas de improviso, e nascidas de um ato de fala, são muito aderentes à situação em que foram produzidas, o que reforça a crença de que a letra é, como venho expondo aqui, a amplificação de um ato de fala.

Um ato de fala pode sofrer um processo de amplificação e transformar-se em canção, um gênero secundário da esfera artístico-musical. Para isso, o autor deve obedecer às coerções impostas pelo gênero na composição de seu enunciado, como a forma, os temas e os recursos expressivos, tanto linguísticos quanto musicais. (CARETTA, 2013, p. 102)

Tomemos como exemplo a letra da canção *Saber viver*<sup>30</sup>, de Guilherme Nascimento e Sereno, que segue abaixo:

Fantástico é saber curtir a vida  
Se libertar com prazer,  
Ter belos sonhos com seu bem-querer,

---

<sup>29</sup> Lembramos aqui, conforme Charaudeau (*apud* Oliveira, 2003), a noção de que na comunicação, há um circuito externo, que se refere às pessoas reais envolvidas no processo comunicativo, o Eu-comunicante e o Tu-interpretante, e o circuito interno, que se refere às entidades do discurso, o Eu-enunciador e o Tu-destinatário.

<sup>30</sup> Nos pagodes da vida, disco 3, faixa 6, de 1983.

Sorrir, cantar, (lalaiá),  
Saborear o doce mel,  
Sentir no peito nosso papai do céu.  
Irmão, na vida tudo passa,  
Assim que nem fumaça perdida no ar,  
Entre lamento e sofrimento,  
Mais vale o divertimento que se lamentar, (Corra!)  
Corra, corra atrás do seu ar puro,  
Faça mole o caminho duro sem desanimar.  
Agüente o ferimento dos espinhos,  
Sem deixar que os inflamem  
Deixando correr na veia  
A fé que incendeia.  
Pra chegar ao fim de uma longa caminhada  
E ter feliz jornada.

Percebe-se na letra o tom de conselho de um eu-enunciador a um tu-destinatário que, supostamente, passa por dificuldades existenciais. O enunciador aconselha o interlocutor acerca de sua postura em relação à vida e à forma como ele deve se comportar diante dos obstáculos e reveses. Segundo a voz que fala no samba, devem-se valorizar os bons momentos (“Curtir a vida”, “Se libertar com prazer”, “Ter belos sonhos com seu bem-querer”, “Sorrir, cantar, saborear o doce mel”), agarrar-se à fé em Deus (“Sentir no peito nosso papai do céu”, “A fé que incendeia”). O enunciador consola o destinatário (“Irmão, na vida tudo passa, Assim que nem fumaça perdida no ar”) e o exorta a enfrentar as dificuldades (“Agüente o ferimento dos espinhos”, “Sem deixar que inflamem”). Em seguida, anima-o à luta pela sobrevivência (“Corra, corra atrás do seu ar puro”, “Faça mole o caminho duro sem desanimar”), porque, segundo ele, quem luta consegue a vitória no fim (“Pra chegar ao fim de uma longa caminhada”, “E ter feliz jornada”).

Como amplificação mais nítida de um ato de fala, o samba de partido-alto, feito de improviso, como já foi mostrado nesta dissertação, é a reprodução de um

diálogo em que dois ou mais partideiros desafiam-se, numa espécie de concurso de destreza rítmica e verbal, para acoplar palavras à melodia proposta na roda.

Nos sambas de roda, assim como em todos os gêneros marcados pelo improviso, há a presença constante da glosa, da autorreferência, do comentário do canto do enunciador e do co-enunciador. No entanto, na prática, sabe-se que grande parte dos versos já está mais ou menos arquivada na memória dos desafiantes, o que caracterizaria um autêntico exercício de intertextualidade (CONFORTE, 2006, p. 58)

Exemplo disso é a letra do samba *Castelo de cera*<sup>31</sup>, que vem a seguir, composto por Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz, gravado no disco “Seja Sambista também”, de 1984.

Enquanto a tinta não falha  
 E o meu bom nome não manche,  
 Recolho as suas migalhas,  
 Pra fazer delas meu lanche,  
 Mas eu não visto a mortalha  
 Enquanto não há revanche,  
 Teu castelo é de cera  
 E derrete na fogueira  
 (Teu castelo é...)

Versador 1  
 Estou lhe avisando:  
 Quem brinca com fogo se queima!  
 Vou me preparando,  
 Querendo jogar tira-teima.  
 Quem vence é quem reina  
 Se o jogo é justo e real  
 E o bem não duvida de vencer o mal.  
 (Vou provar que teu castelo é...)

---

<sup>31</sup> Seja sambista também, disco 4, faixa 7, de 1984.

(Refrão)

Versador 2

Por ter costas quentes

Se julga o valente, mais forte,

Faz pouco da gente,

Carente, em busca da sorte,

É, mas o vento que sopra

Do sul para o norte

Nas voltas da vida

Traz de volta a praga que levou na ida.

As frases feitas (“O bem vence o mal”, “A vida dá muitas voltas”), os ditos populares (“Quem brinca com fogo acorda mijado”, “Vento que venta lá venta cá”) e as construções estáveis na língua (“costas quentes”) são utilizados sem cerimônia na argumentação do eu-enunciador. Tais construções estão arquivadas no acervo lexical dos falantes e, com isso, cria-se um vínculo imediato entre o versador e seus ouvintes, os presentes à roda de samba. Repito aqui que o uso dessas construções vale como contundente argumento de autoridade nesses embates verbo-melódicos do partido-alto.

Como já foi dito, toda canção é a justaposição de frases melódicas a frases textuais em que se apresenta, como nos diz Caretta (2013) “uma situação de locução, em que alguém está falando algo a alguém, pois a canção não pode prescindir do seu ato de fala original”.

Por essa razão, a canção é tão impregnada de elementos da fala no seu processo constitutivo. A fala é, em geral, irrefletida, espontânea e, por isso, coloquial, o que justifica a presença importante das gírias no léxico dos sambas. Também segundo Caretta (2013, p. 105), “como gênero secundário, a canção tem no léxico, nas expressões e nos gêneros primários da língua prosaica a fonte que a abastece”.

Para confirmar o que foi dito acima, leiamos com atenção a parte textual do samba a seguir, *Olha a intimidade*<sup>32</sup>, de Almir Baixinho e Diogo:

---

<sup>32</sup> Samba é no Fundo de Quintal, disco, faixa 4, de 1980.

Olha a intimidade

mais amor e menos confiança

olha a intimidade

me respeita, eu não sou mais criança

me deixa de lado ou cai do cavalo

contigo eu aposto

olha a intimidade

respeito é bom e por isso eu gosto

toda vez que você

vê meu cigarro na mesa do bar

não me pede licença

vai logo apanhando

e começa a fumar

e não satisfeito

na cara de pau

toma a minha cerveja

olha a intimidade

ou passa vergonha

se é o que deseja

A letra do samba exposta acima é uma clara admoestação do enunciador a um alocutário fictício, mas que representa um personagem típico dos botequins cariocas, o filão, aquele que, sem dinheiro para pagar suas despesas, aproveita-se da descontração desse ambiente para fumar (“não pede licença e pega um cigarro”), beber (“toma minha cerveja”) e comer de graça. O locutor ameaça (“passa vergonha”, “cai do cavalo”) e pede respeito (“respeito é bom e por isso eu gosto”) por não ser mais criança. A amplificação do ato de fala transfere para a letra as intenções primárias da linguagem e muitos dos seus procedimentos: a referência direta ao interlocutor (“toda vez que você”), como se o enunciador estivesse diante dele, a coloquialidade e distensão das escolhas linguísticas (“me deixa de lado”, “vai



logo apanhando”) e a presença importante de gírias (“cara de pau”, “cai do cavalo”, “olha a intimidade”)

Como está em Tatit (apud Caretta), em seu comentário a respeito da composição de canções na década de 1930

Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana, essas melodias geralmente conduziam “letras de situação”, aquelas que simulam que alguém está falando com alguém em tom de recado, desafio, saudação, lamentação, revelação etc. (Tatit, 2004, p. 77, apud Caretta, 2013, p. 105)

Tal situação ocorre também em *Bar da Esquina*<sup>33</sup>, de Jorge Aragão e Jotabê.

Não, não tem mais jeito  
 Melhor é dizer adeus  
 Você com sua crença  
 Sua presença e ostentação  
 Seu chope escuro, bem reservado  
 Nos bares sofisticados  
 Com sua discriminação  
 Já eu sou madrugada,  
 É tudo e nada,  
 É flor e espinho  
 Sou mais uma cerveja  
 No bar da esquina  
 Com meus amigos  
 Prefiro meu pagode  
 Pulsando forte  
 Bem lá no fundo do quintal  
 Eu gosto é de sentir a poesia  
 Mas em sua companhia  
Só no outro carnaval

---

<sup>33</sup> Samba é no Fundo de Quintal, disco 1, faixa 10, gravado em 1980.

Como numa conversa *tête à tête* com a possível companheira, o enunciador desabafa a sua contrariedade em relação à conduta e às preferências dela, muitos diferentes das dele, ou, até, contrárias, o que configuraria uma incompatibilidade social, mais do que de gênios, entre os amantes. Para o enunciador, a amada é *flor* e ele é *espinho*, numa referência, muito recorrente, na esfera discursiva amorosa do samba, à canção imortal de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha “*A flor e o espinho*”. Ele prefere cerveja, ela, chope escuro. Ele se sente mais à vontade no fundo de quintal e no bar da esquina, com os amigos, enquanto ela prefere os bares sofisticados e bem reservados. Há ainda uma referência à crença da amada, provavelmente diferente da dele e ao porte esnobe dela (“sua presença e ostentação”). Por tudo isso, ele chega à conclusão de que “não tem mais jeito, é melhor dizer adeus”.

A confissão e o desabafo do locutor expostos na letra recuperam procedimentos do ato de fala primário da qual ela, a letra, deriva e que, com as adaptações necessárias, amplifica. As intenções e algumas marcas desse discurso permanecem, porém, moldadas a outro gênero textual, a canção, com suas limitações e características estilísticas e formais já expostas anteriormente.

No samba de partido-alto, muito presente no repertório do grupo Fundo de Quintal, o diálogo é um dos gêneros primários amplificados. Dois partideiros duelam, desafiam-se ou simplesmente conversam, num desafio musical em que as atitudes prosaicas do diálogo são preservadas.

Na letra a seguir, do samba *Eu não quero mais*<sup>34</sup>, de Tio Hélio, primeira faixa do sétimo disco gravado pelo Fundo de Quintal, em 1987, exemplificamos tal procedimento. Um partido-alto típico, que começa com um refrão que serve de mote ao diálogo musical que será engendrado pelos versadores.

Coro:

- Eu não quero mais amar essa mulher,  
Ela magoou meu coração.  
Desconsiderou o lar que é o meu barracão,  
Por isso, eu não quero não;

---

<sup>34</sup> Do fundo do nosso quintal, disco 7, faixa 1, de 1987.

Versador 1

- Minha nega é maneta

E, além de maneta, é cega de um olho;

É cega de um olho, tem pouco cabelo

E, no pouco cabelo, carrega piolho.

Versador 2:

- Eu já falei pra você, ô Sombrinha,

Joga essa mulher no lixo.

Além de caolha e ter pouco cabelo,

Ela toma cachaça e joga no bicho.

Refrão

Versador 1:

- Se lembra daquela arapuca

Que a nega maluca um dia armou;

Fez macumba, jogou pururuca,

Deixou tua cuca naquela de horror.

Versador 2:

- Nega, no duro, esconjuro,

Eu juro que verei seu fim.

Usaste de leviandade,

Na sua esperteza pra cima de mim.

Refrão

Versador 1:

- É mentira, é conversa fiada,

Essa nega é danada, essa nega é vadia;

Levanta dez horas, levanta meio-dia,  
Procura pão quente não tem padaria.

Versador 2:

- Me tratando com muita meiguice,  
Maria Clarice me traiu assim;  
Se eu não fosse lá da Piedade,  
Te juro a verdade: seria o meu fim.

Versador 1:

- Me responda com sinceridade, Arlindo,  
Onde mora uma paixão?

coro:

- Por isso, eu não quero não!

Versador 1

- Sombrinha, não sei o endereço,  
mas sei bem o preço da ingratidão.

coro:

- Por isso, eu não quero não!

- Nesse endereço, eu fiquei mais perdido  
que cego numa confusão.

coro:

- Por isso, eu não quero não!

- De tanto andar por aí, Ubirany,  
Conheci a desilusão.

coro:

- Por isso, eu não quero não!

- Malandro que é bom não se ilude

Eu fiz o que pude, porém foi em vão.

coro:

- Por isso, eu não quero não!

Os versadores dialogam em versos sobre uma mulher caricaturada, cheia de defeitos físicos e morais. Chamam-se pelo nome, como num diálogo *in praesentia*, e se utilizam das marcas características da conversação: troca de turno, presença do vocativo, traços linguísticos que marcam a oralidade e, por isso, a informalidade e, nesse ambiente linguístico-discursivo, mais uma vez as expressões gírias têm lugar de destaque.

### 3.3.2 As temáticas do samba

Nos sambas do Fundo de Quintal constantes nos discos gravados entre 1980 e 1999, sobretudo os filiados à vertente partido-alto, percebem-se as mesmas intenções ilocucionárias dos atos de fala de que provêm, ainda que atenuadas pela amplificação de que o gênero canção é resultado. Assim, dividiremos as letras dos sambas recolhidos nos seguintes eixos temáticos, baseados na divisão feita por BARBOSA (2010):

1) Relações amorosas – conquistas, desilusões, separações, reatamentos, pedidos de desculpas etc. Em geral, os sambas que desenvolvem essa temática são feitos sob o feitiço do Estácio. Nesse eixo temático, pelas pretensões estilísticas dos autores, a escolha lexical não é a que normalmente se encontra nas outras temáticas e, por isso, foram raras as gírias encontradas nesse subgrupo.

Exemplifiquemos esse eixo temático com a leitura do samba “Você quer voltar”, de Pedrinho da Flor e Gelcy do Cavaco.

Você quer voltar,  
Mas não lhe darei perdão.  
Eu não posso perdoar  
A quem magoou meu coração.

Se você me ouvisse, não aconteceria  
Entre nós a ingrata separação,  
Mas você insistiu em fazer tudo errado  
E com isso acabou com nossa união.

Na letra, o enunciador dirige-se à companheira que, presume-se, abandonou o lar, provavelmente por desejar uma vida diferente da que levava casada. O tom de reprimenda que se percebe na letra advém do ato de fala primário do qual ele se origina. Percebe-se a referência direta ao alocutário (a mulher que foi embora de casa), pelo vocativo “você”, utilizado três vezes no texto. A hipálage formulada pelo enunciador merece destaque – “entre nós essa ingrata separação”.

2) O próprio samba – nesse eixo temático, encontram-se figuras emblemáticas do samba, seus instrumentos característicos, exaltação ao gênero e a instituições ligadas a ele etc. Os sambas que têm o próprio gênero como tema, os metassambas<sup>35</sup> são feitos indiscriminadamente nos dois estilos, o partido-alto e o samba corrido.

Tomemos como exemplo dessa temática o samba *Coisa de pele*, de Jorge Aragão e Acir Marques.

Podemos sorrir, nada mais nos impede.  
Não dá pra fugir dessa coisa de pele  
Sentida por nós, desatando os nós,  
Sabemos agora: nem tudo que é bom vem de fora.

---

<sup>35</sup> Ressalte-se, mais uma vez, o excelente trabalho desenvolvido sobre o assunto por Conforte (2007), já citado nesta dissertação anteriormente.

É a nossa canção pelas ruas e bares.  
Nos traz à razão, lembrando palmares:  
Foi bom insistir, compor e ouvir;  
Resiste quem pode à força dos nossos pagodes.

E o samba se faz prisioneiro pacato dos nossos tantãs  
E um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções,  
Alimentando muito mais a cabeça de um compositor  
Eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor.

Arte popular do nosso chão,  
É o povo que produz o show e assina a direção

O samba que fala do samba, de seus personagens, de seus instrumentos, de suas instituições e dos seus baluartes é muito comum no repertório do Fundo de Quintal. As histórias, os personagens, as situações descritos nos textos musicais refletem o dia a dia das pessoas pobres da parte desassistida da cidade, que precisa criar as suas formas de expressão e de cultura para suprir as suas necessidades de arte, inerentes ao ser humano.

Nesse eixo temático pode-se perceber uma língua de especialidade, marcada por um léxico que a caracteriza, com referências recorrentes:

a) aos instrumentos do pagode (viola, cavaco, tantã, banjo, repique de mão e pandeiro);

b) às instituições que são caras aos sambistas (Portela, Salgueiro, Mangueira, Cacique de Ramos, Império Serrano etc);

c) a personagens reverenciados no meio (Dona Ivone Lara, Paulo da Portela, Silas de Oliveira, Mestre Fuleiro etc);

d) ao ambiente em que a roda se realiza e aos elementos – coisas e pessoas – que a compõem (terreiro, quintal, botequim, roda, cabrochas, comida e bebida).

A reverência ao que foi construído com muito sacrifício ao longo de cem anos de história é um dos traços característicos dos sambistas. Sabem os compositores, cantores, músicos e admiradores desse gênero que o samba é um

traço de união da comunidade negra e pobre, na maioria dos casos, do Rio de Janeiro e que é no samba ou por meio dele que a comunidade chora, protesta, ama, crê, idolatra, reza e se diverte.

3) Cotidiano do morro – casos, personagens, situações típicas da vida nas comunidades carentes da cidade. Também nesta temática não há a prevalência quantitativa de um estilo, partido-alto ou samba corrido.

Tomemos como exemplo a letra do samba *Volta da sorte*<sup>36</sup>, Almir Guineto e Luverci Ernesto.

Saiu do trabalho, encontrou os amigos.

Jogou e bebeu até altas horas.

A volta da sorte que foge é difícil,

Perdeu o salário, o que fazer agora?

Aluguel tá vencido, a luz e a água,

As compras do mês, remorso lhe devora.

Tomou mais um trago, pensou na família,

Na escola da filha, senta e chora.

E Jurou pra si mesmo, nunca mais hei de jogar

No bar não vou passar

Vou viver, sem beber, sem jogar

Mentiu pra mentira, é um velho e bom freguês

Pois sabe que amanhã

Vai beber, vai jogar, vai perder outra vez

Não são poucos os sambas que retratam personagens e situações dos morros cariocas. Tais personagens típicos das comunidades pobres do Rio de Janeiro estão presentes nas letras, como no anedotário que circula na cidade.

---

<sup>36</sup> Samba é no Fundo de Quintal, disco 1, faixa 5, de 1980.



A letra em destaque nesta subseção apresenta o alcoólatra e jogador contumaz, que perde e se perde nos seus vícios. Vale destacar o predomínio do modo de organização do discurso narrativo, segundo OLIVEIRA (2011): há um personagem, o viciado em jogo e álcool (“Mentiu pra mentira, é um velho e bom freguês”), um ambiente em que ocorre a ação narrada (“Saiu do trabalho, encontrou os amigos”), a passagem do tempo marcada pelos verbos no pretérito (“Saiu”, “encontrou”, “tomou”, “perdeu”) e, depois, no presente (“devora”, “senta e chora”), o discurso indireto livre (“Nunca mais hei de jogar”, “No bar não vou passar”, “Vou viver sem beber, sem jogar”) e a presença de um narrador que encerra essa crônica narrativa com uma reflexão moral (“Amanhã, vai beber, vai jogar, vai perder outra vez”). A reflexão feita pelos compositores nessa letra cumpre uma função didática e moralizante do samba no meio em que ele circula, como foi papel das fábulas em algumas culturas em outro momento da nossa civilização.

4) Reflexões existenciais – sobre a vida, sobre o amor, sobre a proximidade da velhice, sobre as injustiças sociais, lembranças da infância etc. Tal temática exige mais profundidade na elaboração da letra e da melodia, o que faz prevalecer nesse eixo os sambas corridos, ainda que haja partidos também reflexivos. Ressalte-se a pouca incidência do vocabulário típico do samba nessa temática, diferente do que encontramos nos eixos 2 e 3.

Como exemplo mais representativo dessa temática, temos o angustiado samba tipicamente urbano *Amarguras*<sup>37</sup>, de Cláudio Camunguelo e Zeca Pagodinho, cuja letra é reproduzida abaixo:

De que vale a vida, se eu não tenho a sorte?  
Se a alma é fraca, pra que corpo forte?  
É pra que sorrir, se não há esperança  
De se ver surgir o dia da bonança?  
No ferir da carne ver-se a cor do sangue  
E sentir-se como um barco atolado em um mangue.

---

<sup>37</sup> Samba é no Fundo de Quintal, disco 2, volume 2, faixa 3, de 1981.

A poeira pura a me sufocar  
E ainda vem você pra me mandar calar.

Chove chuva, traz o vento ressabiando a maré,  
Pra acabar com a dor do mundo -  
A dor de quem vive sem fé.  
E a chuva com o vento vêm pra me fortalecer  
E faz as amarguras esquecer.

O samba é um desabafo amargurado acerca da própria condição social e do momento de vida por que passa o enunciador. O tom de lamento e de confissão é reforçado pela melodia melancólica e pelo andamento mais lento em que o samba foi gravado. A letra apresenta dois momentos distintos: na primeira parte, o enunciador questiona o sentido da vida que leva. Ele conversa com um interlocutor, que provavelmente tenta motivá-lo (“pra que sorrir”), dar-lhe força, ressaltando suas aptidões físicas (“pra que corpo forte”), animá-lo (“alma fraca”) a continuar vivendo, sorrindo e lutando pela vida. Percebe-se o dialogismo pelo tom de resposta da primeira parte da letra, apesar do apagamento das “falas” do interlocutor. Nesse diálogo, em que só ouvimos a voz do enunciador, há perguntas argumentativas: “De que vale a vida se eu não tenho a sorte?”; “Se a alma é fraca, pra que corpo forte?”; “E pra que sorrir, se não há esperança?”. Vale destacar os sintagmas que estão em confronto: “vida”, contraposto a “sorte”, “corpo forte” a “alma fraca” e “pra que sorrir” a “se não há esperança”. Na segunda parte, há uma mudança de tom (a melodia modula para um tom maior) que acompanha a mudança de postura diante da vida, mais esperançosa, que o enunciador assume.

### 3.3.3 O corpus – os sambas do Fundo de Quintal

Os sambas gravados pelo Grupo Fundo de Quintal ao longo de vinte anos, em 15 Lps e Cds, foram compostos pelos mais diversos compositores. Alguns se profissionalizaram e seguiram compondo para os intérpretes do samba, mas uma

grande parte deles manteve-se no amadorismo, como compositores eventuais. Esse fazer fiel apenas à inspiração e à necessidade de expressão do sambista empresta às letras um sabor especial, que as torna um registro importante da língua portuguesa usada nas comunidades pobres do Rio de Janeiro nas últimas décadas do Século XX.

Antes de passarmos à próxima etapa, em que abordaremos a gíria, núcleo desta dissertação, uma informação faz-se necessária: os sambas dos discos do Fundo de Quintal que serviram de *corpus* para este trabalho, quanto à forma, são fiéis às duas fórmulas do gênero de que se falou no capítulo 1 desta dissertação: partido-alto e samba corrido convivem nas faixas dos discos. São 57 sambas de partido-alto, ou de morro, e 79 sambas corridos<sup>38</sup>, do asfalto, à maneira do que foi criado no Estácio na década de 1930.

Nos sambas de partido-alto, em que as segundas partes nascem de improviso, criadas na roda de samba pelos partideiros, a partir do mote que é estabelecido pelo refrão, ou tangidos pelo ambiente da roda ou pelo desafio do desafiador, convivem as funções da linguagem poética, fática e metalinguística.

---

<sup>38</sup> 66 sambas são regravações de sucessos próprios e de clássicos do gênero.

## 4 A GÍRIA

A variedade linguística forjada na Pequena África, ou o “jeito especial de falar” que se construiu naquela comunidade, caracteriza o novo gênero musical que surge e lhe dá o sabor que tem até hoje. A fala carioca que vai se construindo ali contribui, ao lado de muitos outros fatores, para formalizar o samba como gênero musical.

Com a diáspora dos negros que viviam no centro da cidade para os morros adjacentes e, em seguida, para os subúrbios mais distantes, a variedade linguística em uso naquela região espalha-se pelo Rio de Janeiro. O samba, também fruto dessa variedade, toma igualmente os morros e bairros pobres em que se refugiaram os antigos moradores das cercanias da Praça Onze e contribui, também, para disseminar e formalizar essa variedade em que são criadas as suas letras. Em cada comunidade ele será processado de um jeito, conforme as situações em que se insira, e se adapta aos moldes sociais da nova morada.

Leiamos a letra de *Nova morada*<sup>39</sup>, samba de Arlindo Cruz, Franco e Sombrinha.

O samba hoje tem nova morada  
 Que faz esse povo cantar um pouco mais feliz  
 Não devemos esquecer Capela, Oswaldo Cruz e Matriz  
 E o saudoso Estácio de Ismael

E vamos sempre respeitar  
 Mangueira e Vila Isabel  
 Portela, Império  
 Salgueiro e Padre Miguel

Tá certo que existem muitos bambas da pesada  
 Mas o samba hoje tem nova morada

---

<sup>39</sup> Divina luz, disco 5, faixa 5, de 1985

Lá quem é de samba entra na roda  
Quem não é da roda quer sambar  
E debaixo da tamarineira  
Musa, velha amiga e companheira

São Sebastião nos abençoa  
E o pagode, gente boa,  
Vai até o dia clarear

Lá a quarta-feira é mais feliz  
É por isso que se diz  
É lá que o samba foi morar

Como procurei mostrar em seção anterior, toda língua se caracteriza, em seu aspecto social, pelos diversos usos empregados pelos seus falantes. Tais usos são determinados por aspectos extralinguísticos - o ambiente social, a época, a localização geográfica, a situação econômica, o contexto – que envolvem a comunicação e que exercem alguma influência sobre o modo como as pessoas processam o idioma.

Se você (...) decidir estudar os modos de falar das pessoas de um mesmo lugar – uma grande cidade, por exemplo, vai notar também que a variedade falada nesse lugar apresenta diferenças que correspondem às diferenças que existem entre as pessoas: grau de escolaridade, situação socioeconômica, faixa etária, origem geográfica, etnia, sexo etc. (BAGNO, 2004, P.42)

Assim sendo, grupos sociais distintos processam a língua de maneiras diferentes, apropriando-se dela conforme suas necessidades comunicativas, formalizando usos próprios, sobretudo no léxico.

Conforme Patriota,

Entre esses usos, encontra-se a gíria. Variedade tipicamente oral, a gíria sempre esteve historicamente ligada aos chamados grupos marginalizados da sociedade, sendo a rejeição a principal atitude frente a esse uso. Porém, a gíria se incorporou na sociedade e apresenta no seu caráter ágil e efêmero um reflexo da própria instabilidade e desenvolvimento da sociedade moderna. (2009, p. 14)

O compartilhamento comum das mesmas normas inclui o uso da gíria, porque ela é, conforme Luft,

em sentido lato, a linguagem especial de um grupo social ou classe profissional; em sentido restrito, linguagem particular de um grupo caracterizada por deformações intencionais, criações anômalas, transformações semânticas, de caráter burlesco, jocoso ou depreciativo. (LUFT, 1973: 91)

A utilização da gíria, como se percebe, tem razões sociais claras, pois ela é, segundo Preti (1984) “um signo de agressão e defesa, pelo que é compensatória e hermética”.

Conforme VILELA (1997), o léxico é, numa perspectiva cognitivo-representativa, a codificação da realidade extralinguística interiorizada no saber de uma comunidade linguística. O vocabulário gírio é, pois, a transformação de parte do léxico para a comunicação entre os membros de um grupo ou, quando a gíria transborda para o restante da sociedade, um modo mais informal e coloquial de expressão, em ambientes sociocomunicativos nos quais seu uso seja aceito.

#### 4.1 Definições de gíria

Matoso Câmara define gíria como sendo um vocábulo parasita de um grupo que tem a preocupação de distinguir-se da grande comunidade falante. Mattoso considera a linguagem profissional como gíria, mas ressalva que aquela é usada por uma classe escolarizada, padrão e não tem “qualquer intenção de chiste

ou petulância”, característica da gíria forjada nas classes populares e como a entendemos nesta dissertação.

Em seu Dicionário de Linguística e Gramática, Mattoso Câmara apresenta a seguinte definição desse fenômeno da língua:

Em sentido estrito, uma linguagem fundamentada num "vocabulário parasita que empregam os membros de um grupo ou categoria social com a preocupação de se distinguirem da massa dos sujeitos falantes" (MARROUZEAU, 1943, 36), o que corresponde ao que também se chama JARGÃO. Os vocábulos da gíria ou jargão coexistem ao lado dos vocábulos comuns da língua: "a gíria só se torna tal porque se projeta num fundo de tela que não é gíria" (KRAPP, 1927, 64); ela abrange o vocabulário propriamente dito e a fraseologia. A origem pode estar em: – a) derivações anômalas (ex.: *bestialógico*, da gíria dos estudantes), b) deformação de vocábulos usuais (ex.: *brilharetur*, idem), c) metáforas ou metonímias (ex.: burro, idem, para um texto grego ou latino com tradução literal), d) especialmente digna de nota a gíria dos malfeitores, designada como calão. Há gírias em classes e profissões não só populares, mas também cultas, sem qualquer intenção de chiste e petulância, que comumente caracteriza as primeiras; mas em todas há uma atitude estilística. Quando se trata de mero vocabulário técnico, sem essa atitude, tem-se a LÍNGUA ESPECIAL, como a dos médicos baseada em helenismos técnicos. Em sentido lato, a gíria é o conjunto de termos que, provenientes das diversas gírias em sentido estrito, se generalizam e assinalam o estilo na linguagem coloquial popular, correspondendo aí ao papel da língua literária na linguagem poética. Amplia-se com o uso de termos obscenos ou pelo menos grosseiros para a expressão de uma violenta linguagem afetiva. (CÂMARA JÚNIOR, 1986: 127)

No dicionário Michaellis (2002), a gíria é definida como a “linguagem especial usada por certos grupos sociais pertencentes a uma classe ou a uma profissão; jargão”.

No dicionário Aurélio (1999), gíria é definida como “linguagem de malfeitores, malandros etc, com a qual procuram não ser entendidos pelas outras pessoas; calão, geringonça” e como a “linguagem peculiar àqueles que exercem a mesma profissão ou arte; jargão”. O verbete acrescenta que a gíria, “nascida num determinado grupo social, termina estendendo-se, por sua expressividade, à linguagem familiar de todas as camadas sociais”.

Em seu Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, Cunha (2012) define gíria “linguagem peculiar a um grupo (profissional, etário, socioeconômico etc), a qual se caracteriza pela plasticidade e informalidade de sua construção.” A origem da palavra é considerada obscura e incerta.

A versão digital do Dicionário Caldas Aulete<sup>40</sup> define a gíria como “a linguagem peculiar que se origina de um grupo social restrito e alcança, pelo uso, outros grupos, tornando-se de uso corrente.” Em sua versão digital, a gíria é definida, ainda, como a “linguagem própria de pessoas que exercem a mesma profissão ou atividade (jargão)” e como “linguajar chulo e calão”.

Neste estudo, interessa-nos, reforçamos, a gíria enquanto formulação linguística de um grupo social, que se espalha e é assumida, em boa parte, pelos demais segmentos da sociedade.

## 4.2 A gíria de grupo

A gíria é um fenômeno linguístico e constitui uma linguagem especial. Ela expressa o grupo social ou profissional, quando assume o nome de jargão, que a utiliza e é parte fundamental na comunicação entre os participantes desse grupo, pois diferencia o que é de uso grupal em oposição ao que é de uso de toda a comunidade. O vocabulário gírio só é bem compreendido pelos que fazem parte do grupo e convivem no meio social ou profissional em que ela surge e se renova. Por isso, ela é estranha aos que não fazem parte do grupo em que a gíria, ou jargão, brota.

Como lemos em Preti,

A linguagem do grupo social restrito, muito especialmente sua gíria, faz parte do que chamamos de signo de grupo. Pela forma como agride o convencional, como exprime as desigualdades sociais (...) podemos afirmar que a gíria de grupo constitui, também, um instrumento da luta de classes. A forma como demonstra sua capacidade de renovação é um exemplo eloquente da criatividade dos grupos. (PRETI, 1984: 248)

---

<sup>40</sup> [http://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital](http://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete_digital)



Dessa forma, para Patriota, a gíria de grupo

é aquela que tem como característica o traço de isolamento , de grupo fechado. São gírias usadas por setores da sociedade que, conscientemente, mantêm um aspecto de distanciamento com a sociedade em geral, seja pelo inusitado, seja pelo conflito que estabelecem com ela. A partir daí seu usuários criam um mundo particular e esse isolamento é levado à linguagem através de vocábulos específicos, também de caráter isolado e fechado (PATRIOTA, 2009: 39)

O vocabulário gírio pode ser assumido pela sociedade, que tem acesso a ele pelos diversos meios de comunicação e divulgação, e o incorpora em seus usos cotidianos, coloquiais e familiares. Tal processo caracteriza e explica a efemeridade da gíria. O grupo que a criou, quando percebe que ela foi incorporada à fala de pessoas que não pertencem àquela coletividade, substitui os itens léxicos vulgarizados por novas criações lexicais.

A gíria pode, assim, ser restrita a um grupo ou ser comum a toda a comunidade de falantes de uma língua, quando migra do seu ambiente de origem, restrito, e é adotada indiscriminada e inconscientemente por demais segmentos da sociedade, a ponto de não ser mais, nesse estágio de uso, reconhecida como tal pelos falantes.

#### **4.3 A gíria comum**

A gíria comum é aquela adotada consciente ou inconscientemente pela sociedade, independente da idade, do gênero ou da classe social do falante, em situações informais, em que o uso da linguagem não é tão monitorado. O vocábulo gírio surge dentro de um grupo social restrito, até vulgarizar-se na linguagem falada por toda a comunidade linguística, ainda que seu emprego em ocasiões mais solenes não seja recomendado. Assim, deixa de ser um traço de distinção entre os falantes do grupo que o criou, porque perde a característica criptográfica que tem

quando criada no seio de um grupo social, pelas razões que vimos trazendo neste artigo até aqui.

Segundo Santos (2007, p. 13)

Existem fatores que podem facilitar a passagem de gíria para a língua comum. Como a língua é um sistema em constante evolução, algumas gírias comuns podem se tornar mais expressivas do que as palavras já cristalizadas dentro da língua comum, fazendo com que essas gírias, futuramente migrem para o âmbito da língua comum e tornem-se mais usuais do que as antigas formas, como por exemplo, *bronca* para reprimenda, *curtir* para desfrutar. Palavras estas, que encontramos nos dicionários, ou seja, passaram do estágio de gírias para verbetes..

Conforme Patriota (2009), nas duas últimas décadas do século passado, período no qual foram compostos os sambas gravados pelo Fundo de Quintal, dos quais foram extraídas as letras analisadas neste estudo, com o fim do Regime Militar, os meios de comunicação passaram a divulgar novos costumes e usos da língua e percebe-se “maior expansão de diferentes usos linguísticos”, entre eles a gíria, o que de certa forma explica o sucesso do grupo Fundo de Quintal e de suas músicas entre os não aficionados do samba, e a assunção das gírias do morro pelos demais estratos da sociedade.

Muitos são os fatores responsáveis (pela) invasão das gírias na sociedade. Um deles diz respeito às crises político-econômicas nos grandes centros urbanos, que agravam insatisfação e agressividade, principalmente das camadas mais populares, que passam a refletir na linguagem esses sentimentos de revolta e conflito (...). Outro fator de expansão da gíria é o que relaciona aos meios de comunicação de massa – televisão, rádio, jornal – que, através dos mais variados recursos – novelas, publicidade, literatura, noticiários esportivos, letras de música, programas cômicos, legendas de filmes e outros – divulgam de forma larga e rápida costumes, hábitos, tendências e formas de expressão linguística como as gírias (...) (PATRIOTA, 2009, p. 39)

Conforme Patriota (2009), ao deixar de pertencer a um grupo fechado e a ser usada como linguagem comum da sociedade como um todo, a gíria deixa de ser um elemento identificador e “passa a funcionar como um recurso a ser usado em situações interacionais nas quais se exige uma linguagem mais simples, seja para

estabelecer mais informalidade” entre os falantes, ou como forma de aproximação entre os interlocutores.

Para encerrar esta parte, ouçamos, mais uma vez, Preti (1984, p.242).

Os critérios de prestígio e aceitabilidade social das palavras no discurso culto atingem, principalmente, a gíria. Seu uso na época contemporânea revela uma desmistificação crescente desse vocabulário, de tal maneira que vai perdendo suas conotações de “linguagem baixa”, “má linguagem”, “linguagem de malandro”, etc (...) para se tornar linguagem comum.

#### 4.3.1 A gíria no samba

Creemos que o levantamento do vocabulário gírio, utilizado largamente nas letras dos sambas, sobretudo os de partido-alto, merece atenção especial neste e em outros estudos desse escopo, na distinção da linguagem desse gênero musical tipicamente carioca. O emprego desse linguajar reforça a oralidade que marca as letras do samba, como ocorre com as canções de qualquer gênero<sup>41</sup>.

No samba, essa marca de oralidade, que é o ambiente próprio ao surgimento da gíria, é ainda mais presente e explícita, porque muitas canções nascem de improviso, nos desafios do partido-alto, em que dois ou mais versadores duelam após o canto uníssono de um refrão que lhes serve de mote.

No partido-alto, pelas características expostas acima, a variedade linguística dos morros cariocas mostra-se mais desinibidamente. É nesses sambas que a gíria brota com mais viço e recorrência.

Nos sambas corridos, a gíria não é tão comum, porque a linguagem é mais monitorada. As letras não são feitas de improviso, mas com mais apuro e atenção e, até, com intenções estilísticas e poéticas. No modelo criado e disseminado a partir do Estácio, a letra e a melodia são construídas *a priori, in absentia*, ou seja, de

---

<sup>41</sup> Toda canção é a amplificação de um ato de fala, como já foi exposto neste estudo (item 3.3.1). Por isso, a letra da canção apresenta traços da fala cotidiana, qualquer que seja o gênero musical a que se faça referência. A palavra cantada na letra da canção situa-se num ponto intermediário entre a conversa do dia a dia e a declamação, mais próxima daquela. Por sua vez, tal postura situa-se bem distante da palavra cantada no canto lírico, em que se observa outra postura vocal e musical do cantor, muito diferente quanto à extensão, ao timbre e ao alcance da voz, porque os fins são, também, muito deferentes.

maneira mais sofisticada e com linguagem mais monitorada. Percebe-se claramente mais preocupação com a forma, e com a norma, postura que aproxima as letras do texto escrito e que as afasta da modalidade em que a gíria se impõe naturalmente, a fala.

Para exemplificar o que está dito sobre os sambas corridos, Cartola e Nelson Cavaquinho, são dois dos cultores do samba formulado no Estácio em fins dos anos de 1920. Suas obras primam pelas características a que se fez referência acima e que se expõem mais detalhadamente abaixo:

(...) para o estabelecimento da textualidade, concorrem diversos fatores. O locutor, porquanto tencione valorizar a expressão de sentimentos e de impressões e a construção da mensagem, no momento da produção textual, ativa as funções emotiva e poética da linguagem; e disso resultam sequências comunicativas com menor grau de previsibilidade e, conseqüentemente, mais inovadoras do que tange ao aspecto informacional. O produtor do texto estabelece constante diálogo com vozes – algumas das quais constitutivas do repertório do senso comum – que se revelam a partir de determinadas marcas linguísticas. (DUTRA & OLIVEIRA, 2003, p. 242)

Há, portanto, uma intenção poética, artística, nos sambas corridos, perceptível nas escolhas lexicais mais apuradas e na menor presença de gíria. Alguns autores, como os citados acima, extrapolam os limites formais (melódicos e textuais) do samba e criam obras-primas, que têm merecido estudo atento e próprio.

Como já foi mostrado neste estudo,

Ressalte-se, ainda, a contribuição histórica da gíria da malandragem e das favelas cariocas que aparecem na história da música popular brasileira, em meados dos anos 1930, tendo como representante central Noel Rosa, que observava a relação entre a gíria da capital e a do morro. (PATRIOTA, 2009, p.37)

Entre os falantes dessa variedade, há a consciência do uso abundante da gíria no vocabulário do povo e, conseqüentemente, no samba, a sua forma mais genuína de expressão, como está na letra de *A gíria é cultura do povo*<sup>42</sup>, de Elias Alves Junior e Wagner Chapéu, gravada por Bezerra da Silva, cuja letra é reproduzida a seguir:

---

<sup>42</sup> Bezerra da Silva, Gravadora CID, 2002.

Toda hora tem gíria no asfalto e no morro  
porque ela é a cultura do povo

Pisou na bola, conversa fiada, malandragem  
Mala sem alça é o rodo, tá de sacanagem  
Tá trincado é aquilo, se toca vacilão  
Tá de bom tamanho, otário fanfarrão

Tremeu na base, coisa ruim não é mole, não  
Tá boiando de marola, é o terror, alemão  
Resposta, catuca, é o bonde, é cerol  
Tô na bola, corujão, vão fechar seu paletó

"Toda hora tem gíria...

Se liga no papo, maluco, é o terror  
Bota fé, compadre, tá limpo, demorou  
Sai voado, sente firmeza, tá tranquilo  
Parei contigo, contexto, baranga, é aquilo

Tá ligado na fita, tá sarado  
Deu bode, deu mole, qual é?, vacilou  
Tô na área, tá de bob, tá bolado  
Babou a parada, mulher de tromba, sujou

"Toda hora tem gíria...

Sangue bom, tem conceito, malandro, e, o cara, aí  
Vê-se me erra, boiola, boca de siri  
Pagou mico, fala sério, tô te filmando  
É ruim, hem! O bicho tá pegando

Não tem caô, papo reto, tá pegado

Tá no rango, mané, tá lombrado

Caloteiro, carne de pescoço, paga pau

Tô legal de você sete-um, gbo, cara de pau

#### 4.4 Como se forma a gíria

As gírias constituem-se de alterações semânticas, muitas vezes por processos de comparação explícita, metafóricos ou metonímicos, e pela deformação/transformação dos vocábulos, ou por ambos os processos. Ou seja, pela gíria, os falantes de um grupo social instituem um novo significado a um significante, ou o transformam, de diferentes maneiras, para que a sua utilização possa ser aceita no meio sem ressalvas.

Segundo Preti (1984), a gíria forma-se

graças, normalmente, à mera alteração de significados por processos metafóricos, ou, em menor escala, à deformação dos significantes dos vocábulos, ou, ainda, por ambos os processos, isto é, por alteração semântica e por deformação da forma ao mesmo tempo. (PRETI, 1984:249)

Para Claudio Cezar Henriques (2005, p.170),

A gíria é, portanto, derivada de contribuições variadas da língua, incorporação de arcaísmos, neologismos, aspectos estilísticos, mudanças sintáticas e outros recursos que, a princípio, teriam o objetivo de tornar uma linguagem irreconhecível. (...) Muitos estudiosos veem a gíria como o conjunto de expressões pertencentes ao linguajar popular e aos modismos de certas épocas. A gíria pode ser por um neologismo semântico ou um neologismo lexical.

A gíria, como se vê, é um neologismo. Como se lê em Lemos & Correia (Apud Valente, 2008, p.81), “uma das características universais da linguagem humana é a mudança (...) e a inovação. Todas as línguas evoluem ao longo do tempo e a ausência de evolução significa para elas a sua morte”.

O léxico, como já está dito neste estudo, é o subsistema mais permeável às mudanças e inovações, entre as quais incluímos a gíria, que reflete as tentativas de apropriação do idioma conforme as necessidades mais cotidianas dos falantes.

Assim, a gíria é uma espécie de neologismo de cunho social em que se cria uma palavra nova, gíria lexical, ou empresta-se a uma palavra ou expressão da língua um significado novo, inusitado, na formulação de uma gíria semântica.

Veremos a seguir mais detidamente as características do vocabulário gírio e de sua formação.

#### 4.5 Características da gíria

O reprocessamento semântico, fonético e/ou morfológico do léxico que resulta na gíria pode se dar por diferentes caminhos.

##### 4.5.1 Transformação ou deformação do significante.

O falante cria o neologismo gírio utilizando os procedimentos morfofonêmicos disponíveis no sistema para a isso. Conforme Azeredo (2011, P. 395), “a possibilidade de combinar morfemas para criar novos lexemas torna bem menos penosa nossa necessidade de memorizá-los.” Segundo esse mesmo autor, “existem, fundamentalmente, dois processos de formação de palavras: derivação e composição.” Ainda segundo Azeredo, “por definição, uma palavra é formada por derivação quando provém de outra, dita primitiva. Também por definição, uma palavra é formada por composição quando resulta da união de outras duas ou mais palavras, ditas simples.” A formação do vocabulário gírio não descarta essas possibilidades, como se vê nas gírias que são formadas por derivação, como *furreca*, *chaveco*, *repeteco* e *bololô* e nas gírias formadas por composição, como *tapa-olho*, *caixa-alta*, *já-já*, *no-duro* e *papa-defunto*.

A gíria é também formada por uma espécie de derivação em que ocorre uma deformação/transformação de um significante independente e livre, mantendo-se a mesma base semântica, mas sob nova aparência morfofonêmica, como em *cerva* (de cerveja) ou *churras* (de churrasco), *responsa* (responsabilidade), *japona* (de

japonês), para que atenda aos princípios criptológicos a que esse tipo de linguagem normalmente obedece. Há casos em que ocorre no interior do vocábulo um deslocamento fonético, que caracteriza a metátese, como em *grojeta* (de gorjeta) e *sastifa* (de satisfação, em que ocorre, antes, a redução vocábular, por meio de apócope e, em seguida, o deslocamento da sibilante surda). Reforcem-se, aqui, as aféreses já muito comuns na linguagem oral ocorridas nas formas do verbo estar (*tô, tava, tá*).

A gíria forma-se, ainda, pelo processo onomatopeico, também constante no sistema de formação de vocábulos da nossa língua, esse motivado, como em *bafafá, bambambã, blábláblá e babaca*.

Outra maneira de se criarem vocábulos gírios de que lançam mão os falantes é a siglonimização, como em *gbo, PQD e GLS*.

A seguir, exponho em um quadro as lexias simples gírias encontradas no *corpus* analisado:

Gíria (lexia simples) Transformação, Derivação, Composição, Deformação, Criação, Onomatopeia, Sigla	Significado	Exemplos colhidos no corpus
1. barraco	casa humilde	“A velha goteira não vai mais incomodar / Meu barraco em Mangueira todo novo vai ficar”
2. batente	trabalho	“Malandro era muito diferente Não pegava no batente /, mas tinha disposição”
3. bole-bole	rebolado	“Miudinho, meu bem, miudinho / Bole-bole que eu sei que não é mole...”
4. boleiros	jogador de futebol	“Lá vou eu pro pagode dos boleiros...”
5. bololô	confusão	“Ela apronta um bololô / E diz que negro quando pinta”
6. camará	amigo, parceiro	“Com certeza vai brigar / Vai dar-lhe uma só, camará”
7. camburão	carro de polícia	“Não pegava no batente, mas tinha disposição / Pra enfrentar o camburão, hoje não”



8. catuca	toca, assedia	“A gente pra catuca um leão com vara curta /Tem que ser muito capaz”
9. Caxanga	casa, lar, moradia	“Mas quando eu volto pra caxanga / Pra descansar o esqueleto”
10.cerva	cerveja	“Mandou repetir a <u>rodada</u> de <u>cerva</u> três vezes Dizendo que <u>bancava</u> tudo”
11. cotó	amputado	“Passei na tendinha no neném cotó /Tomei umas e outras pra esquentar”
12.cuca	cabeça, mente	“ <u>fez macumba</u> , jogou pururuca / <u>deixou tua cuca</u> (...) horror”
13.loiô / laiá	vocativo afetivo	“O...laiá...laiá / Que garota bela, me faz um favor”
14.pururuca	azar	“ <u>fez macumba</u> , jogou pururuca / <u>deixou tua cuca</u> naquela de horror”
15.quina	cinquenta reais	“Chegou na esquina / Deu nota de quina a valer”
16.mané	otário, inconveniente	“que o Zé foi um bom vivant /pois hoje é só <u>Zé Mané</u> o Dom Juan”
17.maneta	amputado da mão	“minha nega é maneta / e além de maneta é cega de um olho”
18.manjado	conhecido	“Sem <u>voto de confiança</u> /Pois nem toda <u>cara manjada</u> Tem traça ou cupim”
19.(dar) mole*	muito fácil	“Não dá mole na esquina /se não põe também não tira”
20.nego (a)	vocativo afetivo	“Roupa lavada em quintal, nego era tão legal / Bebedor de botequim, pagava sim”
21.Pixulé	dinheiro, pagamento	“E, no sufoco, vi seu pai dançando coco /lá na praça do barroco / <u>Pra arrumar um pixulé</u> ”
22. saideira	última cerveja	“E sempre uma <u>saideira</u> / Assim foi a noite inteira”

23. sufoco	dificuldade	“E, no sufoco, / vi seu pai dançando coco / lá na praça do barroco”
24. trago	gole, dose	“Tomou mais <u>um trago</u> <sup>13</sup> , /pensou na família”

#### 4.5.2 Transformação do significado

Creemos que podemos adaptar o que disse Guilbert (apud Valente, 2008, p.85) acerca das características da neologia semântica à formação da gíria por transformação do significado. As gírias formam-se semanticamente por:

- a) criações metafóricas e metonímicas;
- b) por mudanças de categoria gramatical, quando ocorre a conversão;
- c) na passagem de termos técnicos para o vocabulário geral.

Assim, para formar a gíria semântica, em muitos casos, o significante reveste-se de um novo matiz significativo em seu novo uso. Empréstam-se significados novos ou diferentes a significantes já formalizados na língua.

É o que ocorre, por exemplo, com “se eu amarro uma pretinha” (Na intimidade, meu preto, de Nei Lopes, faixa 5 do Disco *O Show Tem que Continuar*, de 1988), em que o verbo funciona com o sentido de conquistar, namorar; ou com “é o Cacique pra uns a cachaça” (Doce refúgio, de Luiz Carlos da Vila, faixa 2 do Disco *Samba É no Fundo de Quintal, volume 2*, de 1981), em que o termo gírio indica que ir ao Cacique (de Ramos, bloco carnavalesco em que surgiu o Fundo de Quintal) é um vício e/ou um prazer. Nos dois casos, ressalte-se, ocorre a constituição de metáforas.

Em “Mas quando eu volto pra caxanga / Pra descansar o esqueleto” (Na intimidade, meu preto, de Nei Lopes, faixa 5 do Disco *O Show Tem que Continuar*, de 1988), temos uma metonímia, em que a gíria, esqueleto, ganha o sentido de corpo; na passagem “Lá no morro, quando eu olho pra baixo, /Acho a cidade uma

beleza” (Lá no morro, de Almir Baixinho, Dona Fia e Marujo, faixa 9 do Disco , de 1980), na gíria *morro*, ocorre outra metonímia, em que o termo significa a favela, a comunidade instalada ali e, como se percebe na letra, apartada do restante da “cidade”.

Outra maneira de se formarem gírias é o empréstimo semântico, que pode ser interno, quando ocorre dentro do próprio sistema, ou externo, quando o falante recorre a outros sistemas. Também nesses casos pode ocorrer o estabelecimento de metáforas e de metonímias.<sup>43</sup> Os empréstimos internos, ou seja, que são feitos no manancial disponível na própria língua, são os seguintes:

a) Intersincrônicos: que ocorrem quando o falante lança mão de vocábulos de outra sincronia, numa retomada de arcaísmos, como ocorre no uso de *vintém* ou *tostão* por dinheiro, *broto* para designar moça jovem e bonita;

b) Interdiscursivos: caracterizados pelo uso de vocábulo de uma esfera discursiva diferente, como em *171*, do discurso jurídico, que assume o sentido de falso, mentiroso, enganador, falastrão, falacioso;

c) Intercategoriais: caracterizados pela transformação semântica que ocorre por alteração da classe gramatical, como em *quente*, um adjetivo, que passa a designar qualquer bebida destilada, numa atribuição metonímica de contiguidade, ou em *três-oitão* (que também sofre um processo concomitante de deformação/transformação), um numeral (que se refere ao calibre de arma de fogo), passa a designar revólver, também numa atribuição metonímica.

Quando o falante lança mão de vocábulos de outra língua para criar a gíria, tem-se o empréstimo Interlinguístico, como em *blitz*, do alemão, que aqui assume o significado de batida policial, *brother*, do inglês, que na gíria carioca designa o parceiro, o amigo do peito e *madame*, trazida do francês e aqui transformada, que designa a mulher da alta sociedade.

Ocorre ainda o empréstimo semântico quando uma palavra assume o significado de outra, por semelhanças no significante. Bronca > bronquite

---

<sup>43</sup> Ficamos aqui com as definições de Valente (1997) para metáfora e metonímia: (a primeira) é a transposição de sentido de uma palavra através de uma relação subjativa (...); compara-se (implicitamente) um termo a outro com base num elemento ou numa ideia comum. (A segunda) é a transposição de sentido de uma palavra através de uma relação objetiva. Caracteriza-se pelo emprego de um termo contíguo a outro na significação.

Para melhor visualização do que foi exposto acima, compusemos um quadro com algumas ocorrências de gírias formadas por transformação de significado no *corpus* analisado.

Quadro 1 - Gírias formadas por empréstimo semântico.

Gíria / Empréstimo	inter sincrô nico	inter discursivo	inter categorial	inter linguístico	significado/ sentido
1. 0800		+	+		de graça
2. 171		+	+		enganador, mentiroso
3. arrasar		+			sair-se bem
4. astral		+	+		ambiente ou personalidade
5. atrasar		+			atrapalhar, impedir
6. atraso		+			empecilho
7. babou		+			estragou, foi cancelado
8. bancar		+			pagar
9. blitz				+	batida policial
10. boneca		+			travesti
11. brother				+	amigo, parceiro
12. broto	+				garota nova e bonita
13. caô		+			mentira
14. carteadado		+			lugar em que se joga carta
15. cerol		+			castigo, suplício
16. chalé				+	casa, lar
17. ciscar		+			dançar
18. coronel		+	+		pessoa importante
19. curtir		+			aproveitar, fruir
20. dama	+				mulher de bons modos
21. espeto		+	+		difícil
22. esqueleto		+			corpo
23. fandango					festa, baile
24. fechamento		+	+		parceria, amizade, sociedade
25. fechar		+			concordar, acordar ou matar
26. freguês		+	+		contumaz, viciado, assíduo

27. fria			+		situação perigosa ou constrangedora
28. fricote	+				mania
29. frontal		+			rosto, cara
30. gelada			+		cerveja
31. gurufim				+	velório
32. indecente			+		muito bom, sem comparação
33. invocado		+	+		descontrolado ou muito bom
34. levada			+		batida
35. ligar (se)		+			ficar atento
36. lona		+			sarjeta, chão
37. madame				+	mulher rica, patroa
38. maluco			+		drogado, vocativo afetivo
39. mancada			+		erro, deslize
40. mancar (se)					ficar atento
41. maneiro			+		agradável, boa gente, tranquilo
42. manjar			+		olhar, saber
43. marola		+			embriagado ou de ressaca
44. massa		+			povo, multidão
45. mico		+			constrangimento vergonha
46. pastel		+			bobo, otário
47. patrão		+			peessoa importante
48. pilha		+			provocação
49. pintar		+			aparecer, chegar
50. pisante			+		sapato
51. presença		+			atitude, postura
52. preto			+		vocativo afetivo (hipocorístico)
53. prosa			+		cheio de si
54. quente			+		bebida destilada
55. sapatinho		+	+		despercebido
56. sarado		+			em forma
57. sereno		+			madrugada, orgia
58. sujar		+			cometer algum erro
59. sujeira		+			peessoa estranha
60. tecar		+			cheirar cocaína

61. tendinha		+			venda, botequim
62. terror			+		bagunça, confusão
63. tostão	+				dinheiro
64. tremendo			+		grande,
65. três-oitão		+	+		revólver
66. trilha		+			carreira de cocaína
67. valente			+		homem bom de briga
68. vintém	+				dinheiro

#### 4.5.3 Lexias simples e lexias complexas

Vale destacar neste ponto, a diferença entre lexias simples e complexas, terminologias trazidas à baila por Bernard Pottier et al (apud Barbosa, 166). Para esse autor, são lexias simples os lexemas, as palavras que desatreladas de outras vigoram semanticamente sozinhas, sem a necessidade de apoiarem-se a outra(s) para constituir significação. Mesmo em reunião com outras palavras, num sintagma, as lexias simples preservam seus significados imanentes.

Conforme Bernard Pottier (apud Barbosa, 166)

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.<sup>44</sup>

Como se vê, em cavalo-vapor (unidade de medida), cavalo-marinho (uma espécie animal) e cavalo de frisa (um artefato bélico), as palavras funcionam em conjunto e as lexias que se combinaram perderam seus significados originais; são, portanto, lexias compostas.

As reuniões fortuitas são as costuras sintáticas que fazemos para construir frases e, com elas, textos, como em “Vi um cavalo branco no alto do morro”. O

<sup>44</sup> A tradução do excerto de Potier é de Flávio de Aguiar Barbosa, conforme nota em sua tese de doutorado.

sintagma “cavalo branco” constitui uma *reunião fortuita*, como denominou o mestre francês, porque os vocábulos que entraram em congruência mantêm suas significações originais e independentes, formalizando um acordo eventual para fins semânticos, que se organiza conforme os princípios morfossintáticos oferecidos pelo sistema.

As reuniões estáveis na língua ocorrem quando os elementos em comunhão lexical perdem seus significados originais. Numa frase como “O carro deu um *cavalo de pau*”, o sintagma “cavalo de pau” não constitui uma reunião sintática meramente morfossintática e semântica. Os três elementos que entraram na construção dessa lexia (cavalo+de+pau) perdem seus escopos semânticos, para construírem, juntos, uma lexia composta, que apresenta um significado, manobra automobilística, reconhecido pelos falantes.

Por fim, as lexias complexas são reuniões sintáticas de palavras que, em conjunto, passam a valer por outros significados diferentes dos significados individuais das palavras reunidas, sem perderem absolutamente seus significados primários. Tomemos como exemplo a frase: “Não faça dessa separação um cavalo de batalha”, em que a expressão “cavalo de batalha”, de caráter metafórico, significa problema, algo muito confuso, de difícil solução.

Ocorre na construção das lexias complexas uma lexicalização de unidades discursivas (bom de bico, carta marcada, gente boa, conversa fiada). No vocabulário gírio reunido neste estudo, encontramos, muitas lexias complexas, como carne de pescoço, constituída das lexias simples carne (parte do corpo dos vertebrados composta de músculos<sup>45</sup>) e pescoço (região do corpo entre o corpo e a cabeça<sup>46</sup>), que, reunidas, perdem parte de seus valores individuais, gramaticais e semânticos, e assumem, em conjunto, o valor de adjetivo com o significado de difícil, duro, teimoso, turrão, num processo metafórico de atribuição de significado conotativo.

Vale, neste ponto, mais um reforço, antes de passarmos adiante: as lexias complexas são as reuniões que se dão no discurso (guerra fria, mala sem alça, boca de siri, coisa ruim), e a prova disso é que as palavras que entram na construção

---

<sup>45</sup> Definição retirada do Dicionário Aurélio Eletrônico (<https://dicionariodoaurelio.com/carne>), em 30/12/2016.

<sup>46</sup> Definição retirada do Dicionário Aurélio Eletrônico (<https://dicionariodoaurelio.com/pescoco>), em 30/12/2016.

sintática resguardam parte do seu valor semântico. Já as lexias compostas são as palavras formadas por composição pela junção de palavras já formalizadas no sistema da língua, como *passatempo*, *guarda-chuva* e *aguardente*, a ponto de as lexias simples que se juntaram perderem seus significados individuais originais.

Conforme Azeredo

(...) é certo que muitas construções se acham estabilizadas – ou mesmo cristalizadas – a tal ponto que ficam disponíveis para uso como unidades memorizadas: *lista de compras*, *carro do ano*, *roupa de andar em casa*, *laço de fita*, *queijo com goiabada*, *utilidades domésticas*, *praça de alimentação*, *cama e mesa* etc. Apesar de estáveis, estas construções são portadoras de significados que podem ser compreendidos como a união dos significados particulares de seus elementos. (AZEREDO, 2011, 121)

São, portanto, para Azeredo, lexias complexas, cujas partes ainda guardam seus significados originais.

Há outro tipo de agrupamento, para esse autor, em que as lexias simples envolvidas na construção perdem seus significados originais e a lexia complexa sofre a lexicalização.

Há, contudo, um amplo contingente de formas cujo significado global é inexplicável pela soma dos significados privativos de seus constituintes. Estas formas são em geral locuções metafóricas ou metonímicas. São exemplos típicos dessas locuções *tábua de salvação* (socorro), *maré mansa* (ócio, desocupação), *pau pra toda obra* (pessoa prestativa), *prato cheio* (pretexto). (AZEREDO, 2011, p.121)

Quanto às lexias complexas, convém observar, as construções chamadas de frases feitas, como “Não vem de garfo, porque hoje é sopa”, os provérbios “Quem com ferro fere, com ferro será ferido” e fórmulas estáveis como “É de partir o coração”.

Formam-se lexias complexas, ou a lexicalização de sintagmas diversos, pela junção sintática de:

- a) nome e adjetivo, como *coisa ruim*, *sangue bom*, *papo reto* e *conversa fiada*;
- b) adjetivo e nome, como em *altas horas*;
- c) nome e sintagma preposicionado, como em *mala sem alça*, *carne de pescoço*, *mulher de tromba*, *boca de siri*, *casa do chapéu*, *chá de cadeira*;



- d) preposição e nome, como em *sem noção*;
- e) verbo e sintagma preposicionado, como em *pisou na bola, tremeu na base, tô na área* (cheguei, estou aqui), *tá de sacanagem* (interjeição de negação, de reprovação);
- f) verbo e sintagma nominal, como em *pagou mico, fechar o paletó*;
- g) verbo e adjetivo, como em *tá tranquilo*<sup>47</sup> e *deu ruim*.

Percebe-se, em muitos casos, a constituição de frasesmas, segundo BARBOSA, “combinação regular de dois ou mais lexemas, no nível gramatical, feita segundo os princípios da língua em que o significado do todo só é expresso pela união desses elementos, que não podem ser substituídos”.

Há expressões gírias – lexias complexas já cristalizadas - criadas pelo emprego de verbos suporte – BATER, BOTAR, DAR, FAZER, MANDAR, PERDER, TOMAR.

**BATER:** *bater perna (caminhar a esmo), (não) bate bem (da cabeça) (doente mental);*

**BOTAR:** *botar o galho dentro (acovardar-se), botar pra quebrar (sair-se bem numa determinada tarefa), botar banca (impor-se), botar fé (crer, acreditar, confiar);*

**DAR:** *dar um riso (rir), dar uma tapa (estapear), dar uma saída (sair), dar uma volta (passear), dar o troco (vingar-se), dar bola (seduzir, retribuir um flerte), dar trela (atender, atentar), dar pé (ser possível); dar o fora (sair, ir embora, ou recusar uma proposta amorosa), dei molho (molhei);*

**FAZER:** *fazer mal (Isso faz mal à saúde), faz pouco (de alguém) (não reconhece o nosso valor, despreza), fazer a cabeça (drogar-se);*

**LEVAR:** *levar a mal (maldar); levar fé (crer), leva jeito (é jeitoso), leva no pé (samba);*

**MANDAR:** *mandar ver (ter ótima performance numa determinada situação), mandar bem (idem anterior);*

**PERDER:** *perder o rumo (perder o juízo, a noção das coisas), perder a cabeça m(privação de sentidos), perdeu a vez (perdeu uma oportunidade);*

---

<sup>47</sup> Essa expressão significa aquiescência, aceitação. Diferente de “Ele ‘tá tranquilo”, em que, afora a aférese da sílaba inicial do verbo estar, comum em boa parte da língua oral do sudeste brasileiro, (Castilho, 145), os vocábulos são usados em suas acepções usuais independentes.

*TOMAR: tomar jeito (endireitar-se), tomar juízo (assumir postura ética e moral mais de acordo com o senso comum), tomar conta (dominar uma situação), tomar vergonha (na cara)(aprender com os erros), tomar um sacode (ser surrado).*

No *corpus*, encontramos as gírias formadas por lexias complexas abaixo relacionadas, com os significados com que foram usadas nas letras:

Quadro 2 - Lexias complexas gírias.

Gírias - Lexias complexas	Significados	Exemplos
1. Abrir o caminho	Facilitar, indicar	“Vem cantando o refrão, / vem <u>abrindo o caminho</u> ”
2. Acabou o gás	Acabou o ânimo, morreu	“E os solos perderam a emoção / Se <u>acabou o gás</u> ”
3. Agora, sim	Aprovação	“tava doido pra te ver <u>agora, sim</u> / tenho tanto pra contar
4. Altas horas	Madrugada	“Jogou e bebeu até <u>altas horas</u> ”
5. Artigo esgotado	Coisa rara, de valor	“Meu amor por você é <u>artigo esgotado</u> / E o nosso romance está acabado”
6. Bater de frente	Ir de encontro a	“Não valeu ter sede balançar a rede /Ir contra a parede e <u>bater de frente</u> ”
7. Bater perna	Andar à toa	“hoje vovô <u>bate perna</u> / fazendo baderna / governa na ilha”
8. Batom na virilha (na cueca)	Prova incontestável de traição masculina	“voltou com <u>batom na virilha</u> /mudou bastante mas já foi uma família”
9. Bicho tá solto	A situação está perigosa	“Quem tem cabra que segure / Porque o meu <u>bicho tá solto</u> ”
10. Boca de siri	Silêncio, lealdade	“Fez <u>boca de siri</u> / pra não cair em desgraça”
11. Boca do mundo	Senso comum ou ser falado pela comunidade	“Pra depois então / que a <u>boca do mundo</u> / espalhou sua fama”
12. Botar pra	Levar às últimas	“De todos os cantos /

quebrar	consequências	<u>bota pra quebrar</u> "
13. Calça pescando	Calças cujas pernas estejam curtas e não cubram totalmente as meias	"Calça xadrez em seu corpo há um mês / <u>Calça pescando</u> / e mal remendada"
14. Canoa furada	Situação ou pessoa que não oferece segurança	"a nossa <u>canoa</u> tá bem devagar, tá quase <u>furada</u> "
15. Cara de pau	Despudorado, cínico	"e não satisfeito / na <u>cara de pau</u> / toma a minha cerveja"
16. Carta marcada	Resultado adulterado, combinado	"Meu amor por você é uma <u>carta marcada</u> /Você sabe que ganha a parada"
17. Casa do chapéu	Xingamento	"Mandando a tristeza pra <u>casa do chapéu</u> "
18. Caso sério	Algo muito bom ou muito difícil	"saiba lá tem gente bamba /que cantando samba é um <u>caso sério</u> "
19. Cinco estrelas	Coisa de ótima qualidade	"Só de <u>cinco estrelas</u> / pra gente se amar"
20. Conversa fiada	Retórica que não tem fundamento ou fundo de verdade	"é mentira, é <u>conversa fiada</u> / essa nega é danada, essa nega é vadia"
21. Correr atrás	Perseguir os sonhos, os objetivos	" <u>corra atrás</u> do seu ar puro /faça mole o caminho duro sem desanimar"
22. Da antiga	Do passado	"esse samba <u>da antiga</u> / que alegre a vida e não tem idade"
23. Da pesada	Coisa ou pessoa de muito valor	"Tá certo que existem muitos bambas <u>da pesada</u> "
24. Da ralé	Coisa ou pessoa do povo, sem valor	"Pode ser uma dama / Pode ser <u>da ralé</u> /Mas se o peito tem chama /Se chama mulher, mulher"
25. De amargar	Ruim, doloroso	"Clinicamente geral, / ele é medicinal e não é <u>de amargar</u> "
26. Deitar e rolar	Aproveitar bastante	"Esqueço a vida / <u>Deito e rolo</u> no prazer"
27. Deixa quieto	Não se intrometa, não interfira	"Me <u>deixa quieto</u> no meu tijupá / Comendo carimã, enchendo o samburá"
28. Deixar pra	Adiar, postergar	"Sem essa de vamos <u>deixar</u> "

depois		<u>pra depois</u> "
29. Dar mole	Ser descuidado	"Não <u>dá mole</u> na esquina / se não põe também não tira"
30. Dizer no pé	Sambar	"Eu quero ver você <u>dizer no pé</u> /Requebrando e sambando"
31. Duro na queda	Resiliente	"Sou <u>duro na queda</u> / Não vai me derrubar"
32. Entra na roda	Participa, dançando, tocando ou cantando, de uma roda de samba	"lá quem é de samba / <u>entra na roda</u> "
33. É ruim	De jeito algum	"Feijão sem tempero / <u>É ruim</u> de aturar"
34. Esquentar a cabeça	Preocupar-se	"Nem <u>esquentar</u> minha cabeça / Meu amor hoje é carnaval já vou"
35. Faz escola	Serve como exemplo	"Ele é bamba e no samba <u>faz escola</u> , é bom na viola e é bom versador"
36. Fazer frente	Encarar, enfrentar	"Hoje nem pra <u>fazer frente</u> , / olha aí que vem"
37. Fazer a cabeça	Drogar-se	"Se segura, malandro, pra <u>fazer a cabeça</u> tem hora"
38. Fez o que quis	Aproveitou até o limite uma situação	"seu canto entrou na minha vida /e <u>fez o que quis</u> "
39. Fica na tua	Não se intrometa	"A verdade nua e crua ( <u>Fica na tua</u> )"
40. Folhas mortas	Coisa sem valor	"Hoje somos <u>folhas mortas</u> / Metais em surdina"
41. Gente boa	Pessoa agradável, parceria, amiga, pode ser usado como vocativo	"São Sebastião nos abençoa / E o pagode, <u>gente boa</u> , / Vai até o dia clarear"
42. Gente fina	Pessoa agradável, parceira, amiga, pode ser usado como vocativo	"Mas se chegar sua hora / E na hora provar que é <u>gente fina</u> "
43. Lá de baixo	Do asfalto, da cidade	"Agora que a bananeira deu cacho / Você chega <u>lá de baixo</u> pra cortar nossa raiz"
44. Linha de frente	Hierarquicamente, importante	"Todo fundador, todo <u>linha de frente</u> / Que riscou seu nome com força no chão"
45. Mais velho	Baluarte, idoso	"E mais consideração, / <u>mais velho</u> tinha razão"

46. Mala sem alça	Chato, inconveniente	“Mala sem alça é o rodo / tá de sacanagem”
47. Mandar bem	Sair-se bem	“Na lata, ele deu o recado, <u>mandou bem</u> ”
48. Mapa da mina	Informação segura sobre algo	“E na hora provar que é gente fina / Pode ser que eu vá te dar <u>mapa da mina</u> ”
49. Marcar bobeira	Errar ou perder uma chance por estar desatento	“Artista que é de primeira / Não banca tiete nem <u>marca bobeira</u> ”
50. Meia sola	Conserto provisório	“Carreguei pratiola, preguei <u>meia sola</u> , / não tenho um vintém furado”
51. Meter o pé	Ir embora	“Se o bicho pega, ele <u>mete o pé</u> ”
52. Meter o nariz	Cheirar cocaína	“E a tia que é boa aprendiz / já meteu o nariz e segue a mesma trilha”
53. Montado na grana	Cheio de dinheiro	“Tem malandro <u>montado na grana</u> / Pobre sem nenhum vintém pra gastar”
54. Na palma da mão	Acompanhar o samba com palmas	“E a galera <u>na palma da mão</u> / faz o samba firmar”
55. Na veia	Imanente, inato	“Sem deixar que os inflamem / Deixando correr <u>na veia</u> ”
56. Não dá mais	Chega!	“Já <u>não dá mais</u> pra segurar / Sinto o meu coração pedir”
57. Não deu pra ninguém	Superou a todos	“Pintou no terreiro / <u>não deu pra ninguém</u> ”
58. Não é brincedo	Algo não é fácil ou é muito bom	“ <u>Não é brincedo</u> / fui à luta vim mais cedo”
59. Não é mole	Algo não é fácil ou é muito bom	“Bole-bole / que eu sei que <u>não é mole</u> ”
60. Não entre nessa	Evite essa situação	“Vai por mim / <u>Não entre nessa</u> de levar a vida assim”
61. Nem aí	Alheio, alienado	“Gastei todo meu tupi guarani / Jurema cabocla <u>nem</u> ‘tava aí pra me ouvir”
62. Nome de guerra	Nome fictício usado em situações desabonadoras	“Hoje o irmão solta a franga / usa tanga e o seu <u>nome de guerra</u> é Cecília”
63. Numa legal	Tranquilo, relaxado	“Não dá mais vamos viver <u>numa legal</u> / Sem atrito sem vendaval mal ou bem com vitória”
64. Número baixo	Pessoa de grande importância num ambiente, fundador	“ <u>Número baixo</u> , é quem teve a coragem de ser pioneiro / E teve o destino de chegar

		primeiro”
65. O cara	Elogio, pessoa importante	“Ele é o <u>cara</u> / que comanda a massa”
66. Pedaco de mau caminho	Mulher muito sensual	“Pisa manso nessa dança / <u>pedaco de mau caminho</u> /Faz passinho de criança e balança com carinho”
67. Pegar no batente	Trabalhar	“Não <u>pegava no batente</u> , / mas tinha disposição”
68. Pintou sujeira	Surgiu algo ou alguém que pode atrapalhar uma situação	“De madrugada <u>pintou sujeira</u> o morro cercado tanta correria /E o tal de Beбето a polícia levou”
69. Pisar manso	Passar despercebido ou dançar com elegância	“ <u>Pisa manso</u> nessa dança / pedaco de mau caminho /Faz passinho de criança e balança com carinho”
70. Pisar na bola	Cometer algum erro	“Pinta e borda e como zoa / também não <u>pisa na bola</u> ”
71. Pode(s) crer	Creia, acredite	“O amor sutura /A dor que sempre maltrata / <u>Pode crer</u> que cura”
72. Pomba rolou	Bagunça	“Um valente versar pra <u>loiô</u> , Mas loiô estava indecente / Botando o valente pra <u>pomba rolou</u> ”
73. Por fora	Desenturmado, desinformado	“Pra quem tá <u>por fora</u> / Malandragem que cisca maneiro”
74. Quebrar corrente a	Romper um acordo.	“Mas também todas que vem ele vai /Pra não <u>quebrar a corrente</u> ”
75. Salto alto	Cheio de si, esnobe	“Sem <u>salto alto</u> / Vem no samba não tem cerimônia”
76. Sem essa	De jeito nenhum	“Já não é conversa de um ou dois / <u>Sem essa</u> de vamos deixar pra depois”
77. Solta a franga	O homem que revela suas preferências homossexuais	“Hoje o irmão <u>solta a franga</u> / usa tanga e o seu nome de guerra é Cecília”
78. Solta o bicho	Desabafa, libera as emoções	“Se o bicho pega, a gente <u>solta o bicho</u> e rema contra a maré
79. Sopa com osso	Situação financeiramente difícil	“Tempo de <u>sopa com osso</u> , lenço branco no pescoço /

		Navalha no paletó, era bem melhor”
80. Tá ligado?	Interjeição fática	“ <u>Tá ligado</u> na fita / tá sarado / Deu bode, deu mole, qual é?, vacilou
81. Tiro certo	Investida (amorosa, profissional ou financeira) sem risco de insucesso	“Nesse samba o galã que é esperto /só dá <u>tiro certo</u> pra não se queimar”
82. Tô na área	Interjeição fática	“Respeite que um bamba chegou, <u>tô na área</u> ”
83. Tomou couro	Levou uma surra	“Mas desta vez foi pro soro / Porque <u>tomou couro</u> de um monte de gente”
84. Umas e outras	Bebidas diversas e em grande quantidade	“Tomei <u>umas e outras</u> pra esquentar /Na subida toquei o vizinho do lado”
85. Vai por mim	Interjeição – Ouça o que eu digo	“ <u>Vai</u> _____ por _____ <u>mim</u> Não entre nessa de levar a vida _____ assim”
86. Vão fundo	Levam às últimas consequências	“Seus ritmistas <u>vão fundo</u> / Tocando bem fundo em qualquer _____ coração”
87. Vem na fé	Acredite, creia	“Vem dizer no pé / <u>vem na fé</u> ”
88. Vou levando	Interjeição fática – tudo bem.	“ <u>Vou levando</u> , vou lhe amando / Fazendo o que ela quer”
89. Zé Mané	Pessoa sem importância	“Que o Zé foi um bom vivand /Pois hoje é só <u>Zé Mané</u> o Dom Juan”

#### 4.5.4 Expressões idiomáticas e grupos fraseológicos.

Ao lado das lexias complexas apresentadas na subseção anterior, temos as expressões idiomáticas, ou grupos fraseológicos, muito presentes nas letras dos

sambas pesquisados. Essas expressões, absolutamente lexicalizadas, apresentam largo uso na fala popular e, por isso, são também recorrentes nas letras dos sambas. Tais frasemas, expressivos e reconhecidos pelos falantes, são de domínio público, substituem palavras e expressões da língua e representam, na visão popular, um argumento de autoridade.

Conforme Santos, “os recursos fraseológicos são instrumentos de alta eficiência crítica e irônica, a partir de um ludismo léxico-semântico, que atenua ou acentua o impacto crítico ou denunciativo a que se propõe” (2012, p. 78). Continua a autora, em outra parte de seu artigo, citando Greimas (apud Maingueneau, 2011), que o uso dessas formas cristalizadas “permite ter-se a impressão de que o locutor abandona voluntariamente sua voz, tomando outra de empréstimo a fim de proferir um segmento de fala que não lhe pertence propriamente e que ele está unicamente citando”.

É o que se percebe nesse trecho da letra do samba *Número baixo*<sup>48</sup>, de Nei Lopes e Sombrinha,

E comer o pão que o diabo amassou  
 Pra depois então que a boca do mundo espalhou sua fama  
 Se banha na fonte se deita na cama  
 (...)  
 E aí você que ainda nem bem se livrou dos cueiros  
 Vem cantar de galo no nosso terreiro

O reprocessamento dos ditados populares, como se constata no exemplo acima, demonstra a intimidade dos compositores e do público consumidor de samba dessas construções fraseológicas, a ponto de seu uso ser feito só em partes. Conforme Jorge (2012, apud SANTOS, 2014)

(...) essas unidades fraseológicas (são) adotadas pelo gosto popular dos falantes de uma língua, no seu mais amplo espectro (...) e passam a circular como uma expressão simples, corriqueira, mas ainda bastante eficiente nos atos de comunicação. (...) Este comportamento linguístico, de o falante se apropriar de uma expressão tradicional em uma língua para provocar a

---

<sup>48</sup> A batucada dos nossos tantãs, disco 11, faixa 6, de 1993.



adesão do interlocutor é possível a partir da substituição de um dos componentes do enunciado, pois os provérbios inserem em um texto uma ideia de partilha, de igualdade entre todos os que usam determinada língua facilitando a comunicação.

Outros exemplos colhidos no *corpus* atestam a alta procedência dos fraseologismos nas letras dos sambas do Fundo de Quintal.

Quadro 3 - Provérbios e ditos populares nas letras.

Provérbios, ditos populares e frases feitas	Reprocessamento discursivo nas letras
1. Quem tem cabra que segure, que o meu bicho tá solto	“Vou contar um ditado / Do meu tempo de garoto / Quem tem cabra que segure / Porque o meu bicho tá solto” ( <u>E eu não fui convidado</u> , de Zé Luiz e Nei Lopes)
2. Comer o pão que o diabo amassou	“E teve o destino de chegar primeiro / E comer o pão que o diabo amassou” ( <u>Numero baixo</u> , de Zé Luiz e Nei Lopes)
3. Uma andorinha só não faz verão	“Já houve gente que perdeu o rumo e não desatou esse nó / Andorinha não faz um verão antes acompanhado que só” ( <u>Se você me der a mão</u> , de Arlindo Cruz, Chiquinho e Marquinhos PQD)
4. Mais perdido que cego em confusão	“nesse endereço eu fiquei mais perdido que cego numa confusão, mas é por isso / por isso eu não quero não” ( <u>Eu não quero mais</u> (Tio Hélio)
5. Botar a carroça na frente dos bois	“Já houve tempo em que se colocava a carroça na frente dos bois / Um por todos e todos por um / Um mais um vale mais do que dois” ( <u>Se você me der a mão</u> (Arlindo Cruz, Chiquinho e Marquinhos PQD)
6. A fé remove montanhas	“Se você me der a mão pode dar pé / Vamos remover montanhas, leva fé” (op. cit.)
7. Um por todos e todos por um	“Um por todos e todos por um / Um mais um vale mais do que dois” (Op. Cit.)
8. Cutucar a fera com vara curta	“A gente pra cutucar um leão com vara curta / Tem que ser muito capaz / Se não a gente arma pra si mesmo uma arapuca” ( <u>Palavra de rei</u> , Cléber Augusto, Mário Sérgio e Djalma

	Falcão)
9. O castigo vem a cavalo	“Mas deixe estar /O castigo que vinha a galope chegou de avião” ( <u>Amar é bom</u> Adilson Bispo e Adalto Magalha)
10. Quem não chora não mama	“Quem ama tem amor pra dar / E aquele que não chora, não mama / Porque não tem onde mamar” ( <u>Pagodeando</u> , Arlindo Cruz, Mário Sérgio e Sereno)
11. Gato escaldado tem medo até de água fria	“Seu papo é malandreado / Sou gato escaldado não vou me molhar / Pode saltando de lado / Em papo furado não vou navegar” (Op. Cit.)
12. Águas passadas não movem moinhos	“Vou lhe dizer outra coisa / Sem ter medo de resposta / Quem teme águas passadas / Não nada em rio de costas” ( <u>E eu não fui convidado</u> , Zé Luiz e Nei Lopes)
13. Em rio que tem piranha jacaré nada de costas	“Vou lhe dizer outra coisa / Sem ter medo de resposta / Quem teme águas passadas / Não nada em rio de costas” ( <u>E eu não fui convidado</u> , Zé Luiz e Nei Lopes)
14. Quem brinca com fogo acorda mijado	“Estou lhe avisando quem brinca com fogo se queima / Vou me preparando Querendo jogar tira-teima” ( <u>Castelo de cera</u> , Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho)
15. Depois da tempestade vem a bonança	“E pra que sorrir se não há esperança / de se ver surgir o dia na bonança” ( <u>Amarguras</u> , Zeca Pagodinho e Claudio Camunguelo)
16. Respeito é bom e eu gosto	“Me deixa de lado / ou cai do cavalo /Contigo eu aposto / Olha intimidade, respeito é bom / e por isso eu gosto” ( <u>Olha a intimidade</u> , de Almir Baixinho e Diogo)

Portanto, no partido-alto, pelas características expostas acima, a variedade linguística dos morros cariocas mostra-se mais claramente. É nesses sambas que a gíria brota com mais viço e recorrência, como se tem demonstrado nos trechos destacados até aqui, quase todos retirados desse tipo de samba ainda comum em alguns morros cariocas e nas rodas de samba genuínas.

## 5 AS ASSOCIAÇÕES LEXICAIS

Além das gírias, das frases feitas e dos provérbios, percebe-se no léxico dos sambas gravados pelo Fundo de Quintal a alta frequência de palavras de alguma forma associadas, entrelaçando-se e formando entre si o arcabouço semântico sobre o qual se sustenta o significado global da letra.

As escolhas lexicais do eu-enunciador ou eu-comunicante são, em certa medida, determinadas pela forma do samba – de partido-alto ou corrido – e pelo tema a ser desenvolvido. As palavras e expressões escolhidas pelo enunciador criam o ambiente semântico em que se insere a história que será narrada ou a situação/cena que será descrita pelo eu-enunciador. Tais escolhas não são determinadas aleatoriamente pelo criador do texto, o compositor. O tema da música, também contribui para a seleção lexical, sobre a qual o texto se construirá, já que, nas canções, as palavras escolhidas funcionam como a mobília que decora o ambiente e reveste de significados o que está a ser dito pela voz que fala pela letra da canção.

Nos grupos em que atuamos ou naqueles em que interagimos, somos também identificados pela linguagem que usamos. (...) Entre tais itens. o repertório lexical que manejamos, as escolhas lexicais que fazem nossas preferências constituem pistas claras de nosso pertencimento aos grupos onde tecemos nossa identidade. (ANTUNES, 2012, p. 46)

As palavras que compõem nossos discursos dizem quem nós somos.

Rodolfo Ilari, na apresentação do livro de Claudio Cezar Henriques, diz que “é possível traçar uma imagem fiel da mentalidade brasileira olhando para as palavras brasileiras”. (...) As palavras têm cor, cheiro, o gosto da terra em que circulam, da casa em que habitam. (ANTUNES, 2012, p. 47)

Nas letras das canções gravadas pelo Grupo Fundo de Quintal, dá-se o mesmo. Nos sambas que falam do samba (o gênero, festa ou traço cultural<sup>49</sup>), obrigatoriamente deverão estar presentes itens léxicos que denominem os seres –

---

<sup>49</sup> Conforme o que está no item 1.4, pagode e samba referem-se distintamente ao gênero musical, a uma festa ou reunião com comida, bebida e em que se toca prioritariamente samba e ao traço cultural mais representativo da cultura afro-brasileira, criado na Praça Onze e desenvolvido no Estácio.

coisas ou pessoas – que fazem parte dessa esfera musical (os instrumentos), social (utensílios e objetos) e cultural (lugares, personagens e instituições).

Assim, viola, violão, banjo, sete cordas, cavaco, cavaquinho, tantã, pandeiro, repique de mão, acordes, compasso, notas, tom, som, canto, cantar etc estão muito presentes em sambas que falam do samba, enquanto gênero musical, os metassambas, conforme Conforte (2006).

Nos sambas que falam do samba como festa, encontro ou reunião, estarão presentes termos como roda, terreiro, comida, feijão, prato, mesa, cadeira, sandália, saia (rodada), tempero, cabrocha, pastora, bamba, palma da mão, diz no pé, miudinho etc.

Na verdade, as coisas que povoam nosso mundo estão em contiguidade, dividem espaços, dividem tempo de ocorrência e compartilham propriedades e funções. É natural, portanto, que, no plano da linguagem, as matizes cognitivas com que expressamos nosso conhecimento dessas coisas também se associem e guardem proximidades mais ou menos evidentes. Antunes, 2012, p. 40)

Por sua vez, nos sambas que exaltam o samba como um traço cultural, aparecerão os nomes das escolas de samba - Portela, Mangueira, Salgueiro, Império (serrano) - dos lugares emblemáticos na história do gênero – Serrinha, Ramos, Estácio, Vila Isabel, Matriz, Praça Onze, Oswaldo Cruz, Madureira, Estação Primeira, e dos personagens que criaram e/ou eternizaram o samba – Ismael, Donga, Sinhô, Noel, Paulo da Portela, Candeia, Dona Ivone Lara etc.

Essa constatação leva-nos a considerar os motivos que levam as palavras a se associarem em campos ou grupos, discursivos ou gramaticais. Assim, devemos definir, neste ponto, as noções de campo semântico, família ideológica, campo lexical, família etimológica, campo conceitual e linguagem especializada, importantes, também, para a compreensão do arcabouço lexical que sustenta e formaliza a linguagem desse tipo de samba.

## **5.1 Campo semântico, campo lexical e demais associações**

Mattoso Câmara Jr atribui ao campo semântico uma formação em que as palavras associam-se em famílias ideológicas e ao campo lexical uma formação etimológica, em que as palavras juntam-se pela descendência morfológica comum. Assim, samba, pagode, pandeiro, cabrocha, roda e bamba pertenceriam ao campo semântico do samba, enquanto festa, evento em que se toca e canta samba. Já violão, viola, violonista e violeiro fariam parte de uma família de palavras derivadas do mesmo radical viol-, por exemplo.

Genouvrier e Peytard (apud Valente, 1999) consideram o campo semântico

o conjunto dos empregos de uma palavra (ou sintagma, ou lexia) onde e pelos quais a palavra adquire uma carga semântica específica. Para delimitar esses empregos, faz-se o levantamento de todos os contextos imediatos que a palavra recebe num texto dado.

Para esses autores, o campo lexical

é o conjunto das palavras que a língua agrupa ou inventa para designar os diferentes aspectos (ou diferentes traços semânticos) de uma técnica, de um objeto, de uma noção: campo lexical do “automóvel, da “aviação”, da “álgebra”, da “moda”, da “ideia de Deus” etc. (Genouvrier e Peytard, 1985)

Valente (1999) chama a atenção para a semelhança da definição de campo lexical desses autores com o que se considera mais comumente jargão (ou linguagem especializada) – a linguagem de um grupo socioprofissional – como a dos médicos, a dos jogadores de futebol, a dos advogados etc.

Garcia (2002, p.195/196) estabelece três tipos de associações pelas quais as palavras agrupam-se:

a) as famílias etimológicas, em que as palavras derivam de um mesmo radical (loquaz, locução, locutor, eloquência, colóquio etc);

b) as famílias ideológicas, em que as palavras “se irmanam pela identidade de sentido, (...) numa série de sinônimos afiliados por uma noção fundamental comum (casa, domicílio, lar, habitação, moradia, mansão, residência, teto etc)”;

c) os campos associativos, “em que as palavras se associam por uma espécie de imantação semântica (...) e se relacionam, em determinada situação ou contexto, (...) pela associação de ideias”, em que uma palavra “pode evocar-nos

uma série de outras” (mar, vastidão, amplidão, campo cerúleo, infinito, horizonte etc. (2002, p. 197)

Para Henriques (2011, p.77), há três possíveis agrupamentos de palavras: campo associativo, campo conceitual e campo semântico.

Campo associativo, para ele, é a associação genérica que permite reunir palavras a partir de qualquer associação coerente (semântica ou não) que exista ou se faça entre elas. Apresenta como exemplos escravidão, cativo e clausura, pelas semelhanças semânticas, num grupo, num outro grupo, escravidão, aptidão, vermelhidão, pela terminação comum -dão, e, ainda, escravidão, escravizar, escravatura, pela familiaridade morfológica.

Campo conceitual refere-se ao contingente de palavras que se agrupam idellogicamente por meio de uma rede associações e interligações de sentido. Exemplifica com escravidão, cativo e clausura, num grupo, e escravidão, dependência e submissão, num outro.

O campo semântico refere-se às palavras que se agrupam linguisticamente, por meio de uma rede associações e interligações de sentido. Exemplifica com escravidão, aptidão, vermelhidão, por terem a mesma terminação (-dão), e com escravidão, escravatura e escravizar por apresentarem radical comum (escrav-).

Adverte Henriques que “é uma prática comum usar a expressão campo semântico genericamente, com o mesmo sentido que aqui demos apenas a campo conceitual”. (2011, p.78).

Vanoye (apud Henriques, 2011, p.78), assim define esses conceitos:

a) campo semântico: “conjunto de significações assumidas por uma palavra num certo enunciado, que tem o objetivo de definir os empregos da palavra e fazer o levantamento dos termos aos quais ela se associa ou se opõe”, numa definição bastante parecida com aquela a que Henriques denominou de Campo Conceitual.

b) campo lexical: “conjunto de palavras empregadas para designar, qualificar, caracterizar, significar uma noção, atividade, uma técnica, uma pessoa.” Tal definição aproxima-se daquela que por Henriques foi chamada de Campo Semântico e da que, como se verá, é considerada linguagem especializada.

Assim, teríamos, por exemplo, segundo Vanoye, o campo lexical da liturgia (catedral, sacristia, sacristão, missa, padre, salmos, incenso etc), campo lexical do

espetáculo (plateia, teatro, pano de boca, contrarregra, orquestra, espetáculo, ato, público, atores etc) e de qualquer atividade, ambiente, situação, técnica.

ILARI (2002, p.31) define assim os campos lexicais: “(...) as palavras que nomeiam um conjunto de experiências em algum sentido análogas. Os nomes das cores (...) ou os nomes dos animais. (...)” e ensina que dispomos de pelo menos dois recursos para compor um campo lexical:

a) a chamada análise componencial, em que se buscam as unidades significativas menores (os traços semânticos, ou semas), ou as partes de um mesmo objeto.

Por essa análise, perceberíamos no violão, no cavaquinho, no banjo e no bandolim os seguintes traços semânticos semelhantes:

	Tipo de Instrumento	Técnica de toque	Técnica de toque	Função Musical	Função Musical	Quantidade de cordas	Quantidade de cordas	Quantidade de cordas	Formato	Formato
Instrumento	de cordas	com os dedos	com palheta	harmônico	melódico	seis	quatro	quatro duplas	oito	pera
violão	+	+	-	+/-	+/-	+	-	-	+	-
cavaquinho	+	-	+	+/-	+/-	-	+	-	+	-
banjo	+	-	+	+/-	+/-	-	+	-	-	-
bandolim	+	-	+	+/-	+/-	-	-	+	-	+

As partes do violão, segundo essa definição, também comporiam um campo lexical: boca, braço, capelinha, casa, cavalete, cordas, cravelha, mão, tampo, traste etc.

b) a análise por protótipos, em que um indivíduo representa toda uma categoria e, a partir dele, definem-se os demais indivíduos, pelas características semelhantes às do protótipo.

Assim, poderíamos eleger o violão como o instrumento de cordas prototípico para buscar, a partir dele, os instrumentos que apresentam, na forma e nas funções, semelhanças com ele. Por essa análise, poderíamos afirmar que o cavaquinho é um instrumento de cordas, como o violão, mas o pandeiro e o saxofone não o são.

Azeredo (2011, p.410) afirma que podemos associar palavras em:

a) campos conceituais (nomes das cores, peças do vestuário, os cinco sentidos etc);

b) termos relativos a objetos (cravelha, rastilho, tampo, em relação ao violão), seres (sardinha, anchova, robalo em relação a peixe), atividade (bola, chutar, gol, impedimento, área, jogador, juiz, bandeirinha, torcida etc);

c) combinações textuais (correr os olhos, tirar fotos, cumprir um dever, lata de lixo, café com pão, samba-enredo, missão impossível, sol escaldante).

Para ele, são famílias lexicais as palavras agrupadas a partir do mesmo radical, como móvel, mover, movimento, mobília, comover, imobilizar, moção etc.

São campos semânticos, para Azeredo (2011), as palavras da mesma classe gramatical agrupadas segundo relações semânticas, como sinonímia (alto, grande), antonímia (frio, quente), hiponímia (veículo, carro, fusca) etc.

Há ainda, na descrição proposta por Azeredo, as terminologias, que seriam os agrupamentos de substantivos, adjetivos e verbos da organização conceptual de um campo de atividade ou do conhecimento, como o léxico da pesca, léxico da música, léxico do futebol etc.

Para melhor expor o que está nesta seção, disponho no quadro a seguir as teorias apresentadas, combinando-as conforme as proximidades e os afastamentos entre elas.

AUTOR / CAMPO	LEXICAL	SEMÂNTICO	CONCEITUAL	JARGÃO	ASSOCIATIVO
Ilari	cores, animais	Não faz referência	Não faz referência	Não faz referência	Não faz referência
Mattoso	família etimológica	família ideológica	Não faz referência	Não faz referência	Não faz referência
Genouvrier e Peytard	palavras que designam uma técnica, um objeto, uma noção	conjunto de empregos de uma palavra	Não faz referência	Não faz referência	Não faz referência
Henriques	Não faz referência	palavras linguisticamente associadas	palavras ideologicamente associadas	Não faz referência	qualquer associação (fônica, etimológica, ideológica)
Vanoye	palavras que designam	significações de uma palavra em	Não faz referência	linguagem especia-	Não faz referência



	uma atividade, uma técnica, uma noção	enunciado		lizada	
Azeredo	palavras com o mesmo radical	sinônimos, antônimos, hipônimos e hiperônimos	cores, vestuário, os sentidos, animais	léxico do futebol, da pesca	Não faz referência
Garcia	família etimológica: locução, locutor, loquaz, colóquio.	família ideológica (sinônimos): casa, lar, teto, moradia, mansão	Não faz referência	Não faz referência	“constelação semântica”: mar, imensidão, horizonte, vastidão

## 5.2 O léxico nos sambas do Fundo de Quintal

Nos sambas do Fundo de Quintal, percebe-se a recorrência de itens léxicos associados por várias e diferentes razões. O discurso constituído nas letras é, de certa forma, homogêneo e peculiar, porque é construído na variedade linguística de uso nas comunidades socialmente periféricas do Rio de Janeiro, pelo vocabulário sobre o qual se assenta e pela situação comunicativa à qual serve.

Conforme Barbosa (2011, p. 173),

o discurso do samba pode ser considerado especializado na medida em que (...) a atividade do sambista, tanto o compositor quanto o músico e o integrante da escola de samba, formalizou-se como técnica e, em muitos casos, modo de vida. Assim, uma séria de palavras foi incorporada nesse universo discursivo para designar instrumentos musicais, modo de dançar, tocar e cantar, as funções relacionadas às escolas de samba e ao desfile de carnaval etc.

Interessante notar que esse manancial léxico comum dos sambas do Fundo de Quintal percebido na pesquisa também migra para a sociedade, como ocorre com as gírias, integrando-se à língua comum, passando a ser de uso geral rapidamente. Ou seja, a língua comum, abastece sua despesa léxica nos vocabulários de especialidade, no afã de dar conta das necessidades comunicativas

do dia a dia, sempre com novas demandas. Também concorre para esses empréstimos o surgimento de significados novos que reclamam significantes diferentes com os quais formalizem o signo linguístico.

Chamaremos aqui de campo lexical aos conjuntos de palavras formados por associações etimológicas, ideológicas, semânticas, contextuais ou designativas, como mostra o quadro abaixo.

Associação / palavra	etimológica	ideológica	semântica	contextual	designativa
SAMBA	samba, sambista, sambinha, sambeiro	refúgio, voz, cachaça, poesia, religião	samba, pagode, partido, roda	viola, cabrocha, bambas, versos	de roda, de quadra, canção, enredo
VIOLÃO	violeiro, viola, violinista, violada, violinha	companheiro, amigo, ombro, parceiro, confidente	cordas, instrumento, viola, madeira, pinho	cordas, notas, acordes, compassos, braço	de seis cordas, de sete cordas, tenor
MULHER	mulherão, mulherzinha, mulherada, mulherio	companheira, alma gêmea, dona, encrenca	preta, nega, criança, pretinha, comadre	saia rodada, blusinha, salto alto	de respeito do samba, da vida, vivida

Referendemos o que foi visto com a letra de *Enredo do meu samba*<sup>50</sup>, de Dona Ivone Lara e Jorge Aragão:

Não entendi o enredo

Desse samba amor

Já desfilei na passarela do teu

Coração

Gastei a subvenção

Do amor que você me entregou

Passei pro segundo grupo e

Com razão

Meu coração carnavalesco

Não foi mais que um adereço

Teve um dez em fantasia

<sup>50</sup> Nos pagodes da vida, disco 3, faixa 7, de 1983

Mas perdeu em harmonia  
Sei que atravessei um mar  
De alegorias  
Desclassifiquei o amor de tantas  
Alegrias  
Agora sei  
Desfilei sob aplausos  
Da ilusão  
E hoje tenho esse samba de amor  
por comissão  
Fim do carnaval  
Nas cinzas pude perceber  
Na apuração perdi você

As lexias simples e complexas destacadas no texto (enredo, samba, desfilei, passarela, subvenção, segundo grupo, carnavalesco, adereço, teve um dez, em fantasia, em harmonia, atravessei, alegorias, desclassifiquei aplausos, comissão, cinzas, apuração) pertencem ao campo lexical do carnaval por associação contextual.

Trata-se de um samba em que as fases do amor são referenciadas por expressões que remetem ao desfile das escolas de samba. O eu-enunciador promove um reprocessamento semântico-discursivo dos termos apropriados ao ambiente dos desfiles e compara a sua história de amor ao grande espetáculo do carnaval: “Meu coração carnavalesco não foi mais que um adereço” / “Já desfilei na passarela do teu coração”, em que, no fim, após um momento de “fantasia”, a realidade dura torna a dominar a situação (“Nas cinzas pude perceber / Na apuração, perdi você”).

O vocabulário com o qual o enunciador constrói seu discurso é trazido de outra esfera discursiva, tomado de empréstimo para assumir sentidos novos, mas ainda associado contextualmente ao carnaval. Analisemos alguns desses empréstimos:

A “subvenção” é o capital inicial para a confecção do desfile e, na letra, assume o sentido de confiança e amor depositados pelo ser amado no início do relacionamento.

“Passar para o segundo grupo”, no carnaval, significa deixar o palco principal e os dias nobres dos desfiles das escolas de samba. Na letra, equivale a perder prestígio, importância, ser trocado por outro.

No carnaval, não há pecado maior do que “atravessar o samba”, erro que denota falta de harmonia e de entrosamento entre as várias partes da escola, que devem atuar como um todo coeso. Sem a coesão, o desfile carece de coerência, e a história que se pretende contar na avenida perde o fio narrativo. No samba, o enunciador-amante confessa que “atravessou um mar de alegorias” e que, por isso, merece ser penalizado pela amada.

A apuração das notas a que as escolas de samba fizeram jus pelos desfiles ocorre, no Rio de Janeiro, na quarta-feira de cinzas, e tornou-se evento de grande audiência televisiva. Os componentes e torcedores das agremiações carnavalescas acompanham tensos a abertura dos envelopes com as notas dadas pelos jurados. O enunciador, como resultado de tantos desacertos, declara, resignado, que, no “fim do carnaval”, perdeu a mulher amada (“nas cinzas, pode “perceber, ”na “apuração”).

O empréstimo de um grupo de palavras e expressões de um grupo lexical pertencente a outra esfera discursiva torna o texto altamente expressivo e é recurso estilístico utilizado por poetas de grande retumbância e destreza. Chico Buarque fez isso com alguns provérbios (“Ouça um bom conselho / Que lhe dou de graça / Inútil dormir que a dor não passa”).

Outro exemplo importante, colhido no *corpus* analisado, segue abaixo. É o samba *O show tem que continuar*, de Sombrinha, Arlindo Cruz e Luiz Carlos da Vila, faixa 2 do disco *O Show Tem que Continuar*, de 1988.

Se Teu choro já não toca meu bandolim  
 Diz que minha voz sufoca teu violão  
 Afrouxaram-se as cordas e assim desafina  
 Que pobre das rimas da nossa canção  
 Hoje somos folha morta  
Metais em surdina

Fechada a cortina, vazio o salão

Se os duetos não se encontram mais

E os solos perderam a emoção

Se acabou o gás

Pra cantar o mais simples refrão

Se a gente nota

Que uma só nota

Já nos esgota

O show perde a razão

Mas iremos achar o tom

Um acorde com lindo som

E fazer com que fique bom

Outra vez o nosso cantar

E a gente vai ser feliz

Olha nós outra vez no ar

O show tem que continuar

Nós iremos até Paris

Arrasar no Olímpia

O show tem que continuar

Olha o povo pedindo bis

Os ingressos vão se esgotar

O show tem que continuar

Todo mundo que hoje diz

Acabou vai se admirar

O show tem que continuar

As palavras e expressões destacadas do texto pertencem a dois campos lexicais

a) campo lexical relativo à música, por associação contextual: solo, refrão, bandolim, violão, voz, cantar, nota, som, tom, acorde, duetos, choro, canção

b) campo lexical relativo ao show, por associação contextual: ingressos, esgotar, bis, Olímpia, cortina, salão.

O reconhecimento das lexias utilizadas nas letras pelos que habitam o ambiente dos shows de samba permite a inferência dos conteúdos expressos na letra.

Como se vê, o discurso do samba – seus instrumentos, os ambientes em que ele acontece e tudo o que o envolve – constrói-se , lançando-se- mão, quase sempre, de um vocabulário específico, que também o caracteriza, assim com os instrumentos que sustentam a melodia, a harmonia e o ritmo e a dança de seu frequentadores.

## CONCLUSÃO

A linguagem das músicas do Fundo de Quintal, percebíamos, soava-nos diferente daquela que ouvíamos nas letras dos sambas de Cartola, Nelson Cavaquinho e de quase todas as canções vinculadas à chamada MPB. As letras eram compostas “na língua errada do povo”, tinham o sabor da fala cotidiana das ruas do Rio de Janeiro, do ponto de ônibus, das feiras e dos mercados. O estranhamento inicial transformou-se em admiração e, por fim, em curiosidade científica, tornando-se um projeto de dissertação de mestrado que ora se conclui.

Mais do que a presença de fórmulas não recomendadas pela norma, outro aspecto chamava a nossa atenção nas letras: o léxico utilizado nelas. O vocabulário, estranho para os “de fora”, era familiar aos que frequentavam as rodas de samba do Cacique de Ramos e, por isso, os sambas que eram cantados ali comunicavam-se facilmente com os inúmeros frequentadores, conquistando, rapidamente corações e mentes.

A linguagem dos sambas apresentados naquelas noites de quarta-feira, na quadra do Cacique de Ramos, pelos componentes do que seria, depois, o Fundo de Quintal, estabelecia comunicação imediata entre os cantores/versadores e o público que se acotovelava para ouvi-los. Aproximava os interlocutores, artista e público, o linguajar comum, utilizado sem cerimônia por aquele e que dava a este a sensação boa de pertencimento ao grupo e o conforto de se sentir em casa.

Intuímos, no início da pesquisa, que era a gíria, de uso recorrente nas letras, sobretudo nos versos do partido-alto, o tempero que dava o sabor especial que estranháramos quando os ouvimos pela primeira vez. Com o desenrolar da pesquisa e o aprofundamento das leituras sobre o tema, confirmamos nossa intuição, e o levantamento dos 141 itens léxicos colhidos no corpus formado por 85 sambas (descartados aqueles que tratam do amor e que refletem sobre a vida, conforme foi explicado nos itens 3.3.2) apresentados na dissertação, creio, comprovam isso.

Percebemos, ainda, que havia mais naquele tecido que se nos apresentava como *corpus*: as letras eram também construídas sobre frases feitas e provérbios populares, além de, recorrentemente, sobre um léxico especial composto por palavras e expressões que denominam instrumentos do samba, seres (coisas e

peças) do ambiente em que se promove a roda e os elementos que compõem os desfiles das escolas de samba, o que dava ainda mais sabor às canções.

Ou seja, o samba do morro, aquele menos comprometido com as regras do mercado e/ou das indústrias fonográficas, é composto sobre um léxico especial, que o caracteriza, e que é facilmente reconhecido pelos que frequentam as rodas de partido-alto. Reconhecemos que esse manancial linguístico merece ainda estudos mais aprofundados e estreitos do que este que aqui se encerra, que consideramos, apenas, o início de longa jornada.

Percebemos, também, com a pesquisa, que a gíria de grupo é rapidamente adotada por outros segmentos sociais, perdendo em pouco tempo o seu caráter criptológico. A linguagem criada no morro e nos guetos transborda do seu habitat natural e invade os demais tecidos sociais, por osmose, levada pela música, no boca a boca dos que frequentam as rodas de samba, e por meio do rádio, da tv e da internet, quando os sambas alcançam esses canais de difusão. Além disso, como se sabe, no Rio de Janeiro, pobres, remediados e ricos convivem, mesmo que não queiram, numa relação nem sempre pacífica, porque estão à distância de poucos metros uns dos outros.

Concluimos que muito mais ainda há a ser feito acerca da linguagem do samba popular, aquele genuinamente feito pelos moradores dos morros e bairros pobres do Rio de Janeiro. Sua linguagem ainda merece ser mais bem investigada, sob outros vieses dos estudos da linguagem, interdisciplinarmente, talvez, por ser um retrato fiel da variedade de uso hegemônica na cidade e por ser o samba, sem dúvida, a nossa manifestação cultural mais genuína e representativa de nossa gente.



## REFERÊNCIAS

ALVES, Ieda Maria. **A constituição da normalização terminológica no Brasil**. São Paulo: FFLCH/USP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Neologismo**, criação lexical. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. **Glossário de termos neológicos da economia**. São Paulo: CITRAT FFLCH/USP, 1998.

ANTUNES, Irlandé. **Território da palavra**: estudo do léxico (em sala de aula). São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

AZEREDO, José Carlos de Azeredo. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Publifolha, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ensino de Português**: Fundamentos, Percursos, Objetos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. São Paulo: Loyola, 1999.

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: 15 dez. 2017.

BASÍLIO, Margarida. **Teoria lexical**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.

CALVET, Louis-Jean, **Sociolinguística**: uma introdução crítica. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2002.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Dicionário de linguística e gramática**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

CARETTA, Álvaro. Antônio. **Estudo Dialógico-discursivo da Canção Popular Brasileira**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

CARVALHO, Nelly. **Empréstimos linguísticos**. São Paulo: Ática, 1989.

CASTILHO, Ataliba T. de. **Nova Gramática do Português Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CONFORTE, André Nemi. **As metalinguagens do samba**. 2006. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CORREIA, Margarita; ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. Processos Disponíveis para a Inovação Lexical. In: **Neologia em Português**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

COSERIU, Eugênio. **O homem e a sua linguagem**. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca [e] Mário Ferreira. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: USP, 1982.

COSTA, Nelson Barros da. As Letras e a Letra: o Gênero Canção na mídia Literária. In DIONÍSIO, Ângela Paiva et al. (Org.). **Gêneros textuais e ensino**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

COUTINHO, Eduardo Granja. Bezerra da Silva: malandragem, marginalidade de contra-hegemonia. In: BRAZ, M. **Samba, cultura e sociedade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 237-246.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

CUNHA, Celso Ferreira da. Conservação e Inovação no Português do Brasil. **O eixo e a roda**, Revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, v.5, 1986.

DUTRA, Vânia Lúcia R.; COSTA, Kátia Regina R. da; OLIVEIRA, Itamar José de. Fatores de Textualidade em Poemas-canção da MPB. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar (Org.). **Linguagem, conhecimento e aplicação: estudos de língua e linguística**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2003.

FERRAZ, Aderlande Pereira. Os Neologismos no Desenvolvimento da Competência Lexical. In: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES; Darcília. **Língua Portuguesa, educação e mudança**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910-1989. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Carlota; CARDOSO, Suzana Alice. **A dialetologia no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

GARCIA, Othon Moacir. **Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

GARRÃO, Milena Uzeda. Os níveis de lexicalização das expressões bater + SN. In: HENRIQUES, Claudio Cezar (Org.). **Linguagem, conhecimento e aplicação: estudos de língua e linguística**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2003.

GOH, Simone Strelciunas. **Metalinguagem e traços de oralidade em Monteiro Lobato**. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcília. **A Redação de Trabalhos Acadêmicos: teoria e prática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Expressividade e Produtividade na Língua Portuguesa Contemporânea. In: HENRIQUES, Claudio Cezar; Simões, Darcília. **Língua Portuguesa: reflexões sobre descrição, pesquisa e ensino**. Rio de Janeiro: Ed Europa, 2005.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOTA, Zélio dos Santos. **Dicionário de linguística**. Rio de Janeiro: Presença, 1976.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o Samba que não se Aprende na Escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra - Folha Seca, 2003.

\_\_\_\_\_. **Partido-alto: Samba de Bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. [S.l.]: Livros Horizonte, 1990. v. 3.

MARQUES, Maria Helena Duarte. **O Vocabulário da Fala Carioca**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília, D.F.: Ed. UNB, 1990.

MENDONÇA, Renato. **Influência africana no português do Brasil**. Rio de Janeiro, MEC; Civilização Brasileira, 1976.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda**. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1985.

NASCENTES, Antenor. **Estudos filológicos**: volume dedicado à memória de Antenor Nascentes. Organizado por Raimundo Barbadinho Neto; apresentação de Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

OLIVEIRA, Helênio Fonseca de. Os gêneros da redação escolar e o compromisso com a variedade padrão da língua. In: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES,

Darcília (Org.). **Língua e cidadania**: novas perspectivas para o ensino. Rio de Janeiro: Europa, 2004.

PATRIOTA, Luciene Maria. **A gíria comum na interação em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2009.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1998

PRETI, Dino. **A gíria e outros temas**. São Paulo: T. A. Queiros; EDUSP, 1984.

\_\_\_\_\_. A gíria na língua falada e na escrita: uma longa história do preconceito social. In: PRETI, Dino (Org.). **Fala e escrita em questão**. São Paulo: Humanitas; FFLCH, USP, 2000.

\_\_\_\_\_. A gíria na sociedade contemporânea. In: VALENTE, André. **Língua, Linguística e Literatura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

\_\_\_\_\_. Oralidade e gíria: como tratá-las no ensino. In: BASTOS, Neusa Barbosa. **Língua Portuguesa uma visão em Mosaico**. São Paulo: IP-PUC-SP; EDUC, 2002.

\_\_\_\_\_. Inclusão e exclusão social pela linguagem: a gíria de grupo. In: BENTES, Anna Christina; LEITE, Marli Quadros. **Linguística de texto e análise da conversação**: panorama das pesquisas no Brasil. São Paulo: Cortez, 2010

RODRIGUES, José Carlos. Prefácio. In: ARAÚJO, Ari. **As Escolas de Samba**: um episódio antropofágico. Rio de Janeiro: Vozes; SEEC, 1978.

RODRIGUES, Salatiel F. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/2\(4\)3-11.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/2(4)3-11.html)>. Acesso em: 27 nov. 2016.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ. 2001.

SANTOS, César Augusto dos. Perspectivas de delimitação da gíria no português brasileiro e sua marcação nos dicionários. **Revista Voz das Letras** – UFRS, 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67260.shtml>>. Acesso em: 27 out. 2016.

SANTOS, Denise Salim. Água mole em pedra dura: provérbios nas aulas de língua portuguesa. In: SIMÕES, Darcília; OSÓRIO, Paulo (Org.). **Léxico: investigação e ensino**. **Dialogarts**, Rio de Janeiro, 2014, p. 75-87.

SILVA, Edila Viana da. As pesquisas variacionistas e sua repercussão na sala de aula. In: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcília (Org.). **Língua Portuguesa**: reflexões sobre descrição e ensino. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba**: das raízes à eletrônica. São Paulo: 34, 2003.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular de Índios, Negros e Mestiços**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

URBANO, Hudinilson. A gíria: um aspecto de sua criação numa amostragem dicionarizada da fala popular moderna. In: **Dino Preti e seus temas**: oralidade, literatura, mídia e ensino. São Paulo: Cortez, 2001.

VALENTE, André Crim. **A linguagem nossa de cada dia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Aulas de Português**: perspectivas inovadoras. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. Letras de música nas aulas de Português: estilo, cultura e cidadania. In: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcília. **Língua e cidadania**: novas perspectivas para o ensino. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2004.

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

VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

VILELA, Mário. **O léxico do português**: perspectivação geral. Portal de Revistas da USP. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/flp/article/dow](http://www.revistas.usp.br/flp/article/dow)>. Acesso em: 12 fev. 2017.

VIOTTI, Manuel. **Novo dicionário da gíria brasileira**. São Paulo: Bentivegna, 1956.

### **Discografia do grupo Fundo de Quintal utilizada nesta dissertação**

FUNDO DE QUINTAL. *A batucada dos nossos tantãs*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1993. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *Carta musicada*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1994. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *Chega pra sambar*. Gravadora Som Livre, 1999. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *Ciranda do povo*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1989. 1 CD. (320.6035)

FUNDO DE QUINTAL. *Divina luz*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1985. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *Do fundo do nosso quintal*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1987. 1 CD. (310.6016)

FUNDO DE QUINTAL. *É aí que quebra a rocha*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1991. 1 CD. (320.6149)

FUNDO DE QUINTAL. *Livre para sonhar*. Gravadora Som Livre, 1997. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *O mapa da mina*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1986. 1 CD. (303.6059)

FUNDO DE QUINTAL. *Nas ondas do partido*. Rio de Janeiro: Gravadora Som Livre, 1996. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *Nos pagodes da vida*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1983. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *Samba é no Fundo de Quintal*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1981. v. 1. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *Samba é no Fundo de Quintal*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1980. v. 2. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *Seja sambista também*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1984. 1 CD.

FUNDO DE QUINTAL. *O show tem que continuar*. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1988. 1 CD. (320.6012)