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

Flávio de Aguiar Barbosa

Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca

Rio de Janeiro
2009

Flávio de Aguiar Barbosa

Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca

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

Orientador: Professor Doutor André Crim Valente

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B238 Barbosa, Flávio de Aguiar.
Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca / Flávio de Aguiar Barbosa. – 2009.
494 f.

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

1. Análise do discurso – Teses. 2. Sambistas – Rio de Janeiro – Teses. 3. Linguística – Teses. 4. Lexicologia – Teses. 5. Cartola, 1908-1980 – Teses. 6. Silva, Ismael – Teses. 7. Portela, Paulo da, 1901-1949 – Teses. I. Valente, André. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.085

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

_____ _____
Assinatura Data

Flávio de Aguiar Barbosa

Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca

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

Aprovado em 27 de março de 2009.

Banca Examinadora:

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

_____
Prof. Dr. Ricardo Stavola Cavaliere
Instituto de Letras da UFF

_____
Profa. Dra. Denise Salim Santos
Faculdade de Comunicação Social da FACHA

_____
Prof. Dr. João Baptista de Medeiros Vargens
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. José Carlos Santos de Azeredo
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro
2009

A Roberto M. Moura (*in memoriam*), com quem aprendi muito, apesar de não ter tido oportunidades de convivência, ou de interlocução acadêmica.

AGRADECIMENTOS

A meus familiares, que contribuíram decisivamente na formação do meu gosto pela palavra, pela música, pela palavra musicada.

À Elisa, que me ajuda a tirar harmonia da polifonia cotidiana.

A Paulo da Portela, Ismael Silva e Cartola, mestres cujo legado nos enriquece a todos.

Aos amigos interlocutores que contribuíram com motes, breques e modulações para as ideias propostas neste estudo.

Ao meu orientador, André Valente, grande parceiro cujo acompanhamento atento e generoso ajudou a preparar o caminho para pôr esta tese na rua.

A Roberto M. Moura, Carlos Sandroni, Sérgio Cabral, João Baptista Vargens, Carlos Monte, Antônio Candeia Filho, Isnard Araújo, Nei Lopes, Lygia Santos, Muniz Sodré, André Conforte, Sandra Fará, Maria Thereza Soares, Marília Barboza, Arthur Oliveira e Luiz Fernando Carvalho, baluartes nos estudos do samba carioca.

Aos funcionários da Fundação Biblioteca Nacional, do Museu da Imagem e do Som, do Instituto Moreira Salles, da biblioteca da UNIRIO, que com o seu trabalho garantiram acesso a documentos essenciais para a apreciação das palavras de bambas.

A Denise Salim, Ricardo Cavaliere, João Baptista Vargens, José Carlos Azeredo e André Valente, minha simpática e ilustre comissão julgadora, que me beneficiou com seus comentários e sugestões.

Ao povo da arquibancada (familiares, amigos e colegas), cujo apoio uníssono e entusiasmado ajudou-me a não atravessar na apresentação e na arguição.

A Monarco e Lygia Santos, cujas presenças fizeram da minha defesa de tese uma verdadeira apoteose.

Orgulho, hipocrisia, vaidade e nada mais / São três coisas que em menos de um segundo se desfazem / O mundo é mesmo assim, cheio de ilusão / Hás de te convencer, meu coração

(*Quem espera sempre alcança*. Paulo da Portela)

Cocorocó, o galo já cantou / Levanta, nego, tá na hora de tu ir pro batedor / Ô, nega, me deixa dormir mais um bocado / Não pode ser, o senhorio está zangado com você / Ainda não pagaste a casa este mês / Levanta, nego, que só faltam dez pras seis

(*Cocorocó*. Paulo da Portela)

Linda borboleta, não seja buliçosa / Deixa minha rosa que tão linda está no galho / É o meu prazer, ao amanhecer / Fazer-lhe visita, vê-la banhada de orvalho / Quando vem o sol, cobre ela de ouro / No jardim do pobre é um tesouro

(*Linda borboleta*. Paulo da Portela)

Existe muita tristeza na rua da Alegria / Existe muita desordem na rua da Harmonia / Analisando esta história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço

(*Contrastes*. Ismael Silva)

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

(*Ninguém tem de achar ruim*. Ismael Silva)

Se eu precisar algum dia / de ir pro batente / não sei o que será / Pois vivo na malandragem / e vida melhor não há

(...)

Oi, não há vida melhor / e vida melhor não há / Deixa falar quem quiser / Deixa quem quiser falar / O trabalho não é bom / Ninguém pode duvidar / Oi, trabalhar só obrigado / Por gosto ninguém vai lá

(*O que será de mim*. Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves)

Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher, / A orgia assim não vou deixar

(*Se você jurar*. Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves)

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

(*Tempos idos*. Cartola e Carlos Cachaça)

Tu és meu Brasil em toda parte / Quer na ciência ou na arte / Portentoso e altaneiro / Os homens que escreveram tua história / Conquistaram tuas glórias, / Epopeias triunfais / Quero, neste pobre enredo, / Revivê-los glorificando / Os nomes seus / Levá-los ao panteão dos grandes imortais / Pois merecem muito mais

(*Ciência e arte*. Cartola e Carlos Cachaça)

Semente de amor / Sei que sou desde nascença / Mas sem ter vida e fulgor / Eis minha sentença / Tentei pela primeira vez um sonho vibrar / Foi beijo que nasceu / E morreu sem se chegar a dar

(*Não quero mais amar a ninguém*. Cartola e Carlos Cachaça)

Dê-me graças, senhora, / Um sorriso a quem chora / Onde há ódio / Eu vos peço que ponha amor / E assim / Eu serei mais feliz que sou

(*Dê-me graças, senhora*. Cartola)

RESUMO

BARBOSA, Flávio de Aguiar. *Palavra de bamba*: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca. Brasil. 2009. 488 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Este é um estudo das características lexicais das composições de sambistas pioneiros do Rio de Janeiro, a partir de uma perspectiva discursiva alicerçada na constituição de um *corpus* representativo da sua produção lítero-musical. Tal *corpus* contém composições de três artistas nascidos na primeira década do século XX: Paulo da Portela, Ismael Silva e Cartola. A realização da tarefa é embasada em estudos culturais e históricos sobre o samba e o Rio de Janeiro na transição entre os séculos XIX e XX; em técnicas da Linguística de *Corpus*; em princípios teóricos da Análise do Discurso; em princípios teóricos e técnicas dos Estudos Lexicais (lexicologia, lexicografia e terminologia). O trabalho tem o propósito de contribuir para a investigação das características lexicais da letra de samba, especialmente nas composições típicas das primeiras décadas do século XX, que representam o período inaugural do samba urbano carioca. Adicionalmente, nele se apresentam o universo discursivo do samba, em suas práticas e valores, assim como as características textuais dos sambas do período.

Palavras-chave: Samba urbano carioca. Léxico popular. Estudos Lexicais. Análise do Discurso (linha Semiolinguística). Linguística de *Corpus*.

ABSTRACT

This is a study of the lexical characteristics of songs created by samba composers in Rio de Janeiro, from a discoursive perspective based on a *corpus* which is representative of their musical production. The *corpus* contains compositions of three artists who were born in the first decade of 20th century: Paulo da Portela, Ismael Silva and Cartola. The acomplishment of such task was based on cultural and historical studies about samba and Rio de Janeiro during the last decades of 19th century and the first decades of 20th century; on *Corpus* Linguistics techniques; on principles of Discourse Analysis; on techniques and principles of lexical studies (lexicology, lexicography and terminology). The purpose of this work is to contribute to the investigation of lexical characteristics of samba lyrics, specially in compositions which are typical of the early 20th century, an important period in the development of urban samba of Rio de Janeiro. Furthermore, the discoursive universe of samba is also presented, in its practices and values.

Keywords: Urban samba of Rio de Janeiro. Popular lexicon. Lexical Studies. Semiolinguistic Discourse Analysis. *Corpus* linguistics.

Sinopse

Estudo lexical das composições de sambistas pioneiros do samba urbano carioca. Constituição de *corpus* com base em procedimentos da Linguística de *Corpus*. Análise baseada em princípios da Análise do Discurso de linha Semiolinguística. Registro lexicográfico do léxico popular brasileiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1 — EMBASAMENTO TEÓRICO 19

1.1 – **Pressupostos em Análise do Discurso** 19
1.1.1 – *O ato de discurso: níveis explícito e implícito* 19
1.1.2 – *O signo* 21
1.1.3 – *O ato de linguagem como encenação* 22

1.2 – **Características histórico-culturais do *corpus* em estudo** 24
1.2.1 – *O Rio de Janeiro na virada do século XX* 24
1.2.2 – *O núcleo metadiscursivo de samba* 29
1.2.3 – *A institucionalização do samba carioca* 34
1.2.3.1 – A primeira escola de samba; o samba como produto cultural e comercial; o samba como símbolo de identidade musical brasileira 41
1.2.4 – *Três sambistas modelares* 53
1.2.5 – *A letra de samba como subgênero do gênero textual letra de canção* 65
1.2.5.1 – Gêneros textuais 65

2 — METODOLOGIA 76

2.1 – **Constituição do *corpus*** 76
2.2 – **Consulta a acervos e obras de referência** 78
2.3 – **Transcrição das composições** 79
2.4 – **Outras informações** 82
2.5 – **Processamento do *corpus*** 85
2.5.1 – *Obtenção de listas de palavras* 86
2.5.2 – *Depreensão de palavras-chave* 87
2.5.3 – *Elaboração de concordâncias* 90

2.6 – **Conceitos operacionais** 91
2.6.1 – *Unidades lexicais complexas* 91
2.6.2 – *Campo semântico e campo lexical* 98
2.6.3 – *O vocabulário de especialidade do samba carioca* 100
2.6.4 – *Intertextualidade e interdiscursividade* 103

3 — ANÁLISE DOS DADOS 105

3.1 – **Análise qualitativa do *corpus*** 105
3.1.1 – *Relações amorosas* 105
3.1.1.1 – O amor analisado 105
3.1.1.2 – O amor apaixonado 107
Cortejo amoroso 107
Inebriamento amoroso 109
Amor não correspondido 110
Relação amorosa a dois 111
3.1.1.3 – O Amor conflituoso 112
Rompimento da relação 112
Suspeitas de traição ou de abandono 113
Discussões 115

Abandono e arrependimento 117
Reconciliação 117
Influência de terceiros 118
Violência conjugal 119
3.1.1.4 – O amor desfeito 120
Desgosto 120
Desejo de reconciliação 121
Acusações 123
Arrependimento 124
Tripudiação 125
Fim do sentimento de amor 127
Consolação 128
Recordações 129
3.1.1.5 – Amor frustrado 130
3.1.1.6 – Amor harmonioso 131
3.1.1.7 – Amor reticente 132
3.1.1.8 – Resistência ao amor 133

3.1.2 – *Metalinguagem* 135
3.1.2.1 – Homenagem 136
3.1.2.2 – Cotidiano da escola de samba 139
3.1.2.3 – Canto e dança 142
3.1.2.4 – Apresentação artística 144
3.1.2.5 – Cartão de visitas 145
3.1.2.6 – Inatismo 146
3.1.2.7 – Instrumentos musicais 147
3.1.2.8 – Habilidades do sambista 148

3.1.3 – *Cotidiano* 149
3.1.3.1 – Perfis comportamentais 149
3.1.3.2 – Datas e eventos importantes 152
3.1.3.3 – Situações infelizes 155
3.1.3.4 – Ambiente doméstico 156
3.1.3.5 – Malandragem 158
3.1.3.6 – Crônica social 159
3.1.3.7 – Propaganda 161

3.1.4 – *Reflexões existenciais* 162
3.1.4.1 – Sofrimento 162
3.1.4.2 – Análise da vida 164
3.1.4.3 – Esperança no futuro 166
3.1.4.4 – Análise da sociedade 168
3.1.4.5 – Direitos inalienáveis 169

3.1.5 – *Brasil* 170
3.1.5.1 – Rio de Janeiro 170
3.1.5.2 – Riquezas naturais 172
3.1.5.3 – Regionalismo 174
3.1.5.4 – Vultos nacionais 175
3.1.5.5 – Patriotismo 177

3.1.6 – *Natureza* 178
3.1.6.1 – Influência da natureza 178
3.1.6.2 – Beleza da paisagem natural 180
3.1.6.3 – Diversidade natural 181
3.1.6.4 – Natureza e poesia 182

3.1.7 – *Religiosidade* 183

3.2 – **Análise léxico-discursiva do *corpus* baseada em critérios quali-quantitativos** 185
3.2.1 – *Composição da nomenclatura* 185
3.2.2 – *Princípios de análise das ocorrências* 186
3.2.3 – *Alguns procedimentos de edição dos resultados* 186
3.2.4 – *Formatação dos verbetes* 187
3.2.5 – *Letra A* 188
3.2.6 – *Letra B* 215
3.2.7 – *Letra C* 220
3.2.8 – *Letra D* 245
3.2.9 – *Letra E* 267
3.2.10 – *Letra F* 276
3.2.11 – *Letra G* 293
3.2.12 – *Letra H* 296
3.2.13 – *Letra I* 299
3.2.14 – *Letra J* 309
3.2.15 – *Letra L* 311
3.2.16 – *Letra M* 317
3.2.17 – *Letra N* 337
3.2.18 – *Letra O* 342
3.2.19 – *Letra P* 353
3.2.20 – *Letra Q* 372
3.2.21 – *Letra R* 377
3.2.22 – *Letra S* 388
3.2.23 – *Letra T* 409
3.2.24 – *Letra U* 422
3.2.25 – *Letra V* 423

4 — CONSIDERAÇÕES FINAIS **436**

5 — REFERÊNCIAS **442**

ANEXO 1 — *CORPUS* DE ESTUDO **451**

INTRODUÇÃO

Este é um estudo das características lexicais das composições de sambistas pioneiros do Rio de Janeiro, a partir de uma perspectiva discursiva alicerçada na composição de um *corpus* representativo da produção lítero-musical desses sambistas. Tal *corpus* contém composições concebidas por três artistas nascidos na primeira década do século XX: Paulo da Portela, Ismael Silva e Cartola. A tarefa à qual me proponho será embasada em estudos culturais e históricos sobre o samba e o Rio de Janeiro na transição entre os séculos XIX e XX; em técnicas da Linguística de *Corpus*; em princípios teóricos da Análise do Discurso; em princípios teóricos e técnicas dos Estudos Lexicais (lexicologia, lexicografia e terminologia).

Motivação

A elaboração de um *corpus* de composições de sambistas é um trabalho significativo para os estudos lexicais, dada a parca documentação do léxico das variedades populares da língua portuguesa do Brasil. Tal nível de uso linguístico foi objeto de poucos estudos baseados em *corpus*, com processamento automático a partir de ferramentas computacionais que forneçam quantificações das ocorrências, agrupamentos de lexias contextualizadas, comparações estatísticas em relação a outros *corpora* etc. Alguns dos estudos existentes que seguem princípios semelhantes a esses são os voltados para a elaboração de atlas linguísticos, como o do projeto APERJ, que se propõe à investigação da linguagem falada dos pescadores artesanais do norte fluminense[1]. Por outro lado, já se dispõe de levantamentos lexicais da linguagem urbana culta falada em algumas capitais brasileiras, entre as quais a cidade do Rio de Janeiro (tarefa realizada pelos integrantes do subprojeto O Léxico da Fala Carioca, do Projeto NURC/RJ[2]); da linguagem de escritores, como Guimarães Rosa[3], Camões[4] e

[1] Cf. PEREIRA, Cilene da Cunha. A evolução dos estudos dialectológicos no Brasil. In PEREIRA, Cilene da Cunha (Org.). *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários* in memoriam *Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Nesse artigo, a autora expõe os objetivos do projeto APERJ e o situa na tradição dos estudos dialectológicos. Ressalta, entre outras, a proposta de documentar a linguagem profissional das comunidades de pescadores norte-fluminenses.

[2] Cf. MARQUES, Maria Helena Duarte. O vocabulário da fala carioca – vol. I – O Corpo Humano; vol. II – Alimentação; vol. III – vestuário; vol. IV – Casa; vol. V – Família; vol. VI – Vida Social e Diversões; vol. VII – Cidade e Comércio; vol. VIII – Transportes e Viagens; vol. IX – Meios de Comunicação; vol. X – Cinema, Televisão, Rádio, Teatro; vol. XI – Comércio Exterior e Política Nacional; vol. XIII – Profissões e Ofícios; vol. XIV – Dinheiro, Banco e Finanças; vol. XV Instituições, Ensino e Igreja; vol. XVI – Meteorologia; vol. XVII – Tempo Cronológico; vol. XVIII – Terreno; vol. XIX – Vegetais e Agricultura; vol. XX – Animais. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

[3] Cf. MARTINS, Nilce S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EdUsp, 2001.

[4] Cf. CUNHA, Antônio Geraldo da. Índice analítico do vocabulário de 'Os Lusíadas'. 3 v. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1966. Do mesmo autor, cf. também Índice analítico do vocabulário dos sonetos da 1ª. edição (1595) da 'Rhythmas de Camões'. Rio de Janeiro: Lucerna, 1995.

Fernando Pessoa[5]; das linguagens características de áreas profissionais[6] e dos usos do português escrito[7] (*corpus* que "compreende literatura romanesca, jornalística, dramática, técnica e oratória"[8]; a partir do qual se elaborou o *Dicionário de usos do português do Brasil*[9]). Fique claro que a existência desses levantamentos não significa que a documentação de tais âmbitos linguísticos esteja esgotada; menciono-os apenas para demonstrar o maior avanço do seu estudo.

Apesar da carência de investimentos na documentação do léxico popular, o registro do mesmo é previsto em alguns dos principais dicionários gerais em circulação no Brasil:

No prefácio à primeira edição do *Dicionário Aurélio*[10] (que continuou a ser impresso nas edições posteriores), o lexicógrafo escreve:

> *Pretendeu-se fazer um dicionário médio, ou inframédio, etimológico, com razoável contingente vocabular (bem mais de cem mil verbetes e subverbetes), atualizado (dentro dos seus limites), atento não só à língua dos escritores [nota: Vão a 770 os autores citados, e a 1.610 as respectivas obras. V., no fim do volume, a bibliografia.] (muito especialmente os modernos, mas sem desprezo, que seria pueril, dos clássicos), senão também à língua dos jornais e revistas, do teatro, do rádio e televisão, ao falar do povo, aos linguajares diversos – regionais, jocosos, depreciativos, profissionais, giriescos...*
> *Entre os autores, dos mais desvairados gêneros, figuram com certa frequência os cronistas, por se mostrarem, em maior ou menor grau, bons espelhos da língua viva. São, aliás, vários deles, mestres da prosa dos nossos dias. Nem foi esquecida outra classe de autores:* ***a dos letristas de sambas, marchas, canções****. Eles – tal como, até certo ponto, também os cronistas –, além de captarem a criação linguística popular, não raro são, ainda por cima, criadores, inventores, de palavras.* (grifo meu).

No *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, também se encontra a previsão desse registro no item 11 do "Detalhamento dos verbetes e outras informações técnicas"[11], no qual se fornecem explicações sobre as rubricas utilizadas para indicação de nível de uso. Nesse item, listam-se, entre os níveis contemplados no dicionário, a linguagem informal (na qual se incluem popularismos ou coloquialismos, plebeísmos, gíria, linguagem familiar e linguagem infantil), além da linguagem policial, do crime e da droga, dos tabuísmos, do uso impróprio,

---

[5] Cf. BIDERMAN, Maria Tereza C. *Análise computacional de Fernando Pessoa: ensaio de estatística léxica*. 1969. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1969.

[6] Cf. DIRECT – em direção à linguagem dos negócios. Disponível em http://lael.pucsp.br/direct/. Acesso em: mar. 2009.

[7] Trata-se do banco de dados "Usos do Português", do Centro de Estudos Lexicográficos da Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara. Esse *corpus* é composto de 70 milhões de ocorrências de português escrito, organizadas por Francisco da Silva Borba, para a publicação de dicionários e gramáticas. Cf. CASTILHO, Ataliba T. *Corpus diacrônico do português brasileiro*. 2002. Disponível em www.fl.ul.pt/pessoais/ailp/encontro/ataliba.htm. Acesso em: mar. 2009.

[8] NUNES, José Horta. Dicionarização no Brasil: condições e processos. In NUNES, José Horta e PETTER, Margarida (Org.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Pontes, 2002, p. 117.

[9] BORBA, Francisco da Silva. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.

[10] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

[11] HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

do eufemismo, da ironia, do nível pejorativo, do jocoso e do hiperbólico.

Os teóricos da lexicografia também ratificam a relevância desses registros nos dicionários gerais. Biderman (1998, p. 166-167), após afirmar que o propósito principal dos dicionários gerais é consignar "a linguagem aceita e valorizada em sua comunidade", observa:

> *Além disso, numa sociedade muito diversificada socialmente como a nossa, estratificada em classes sociais, coexistem variedades diastráticas diversas. Embora o dicionário privilegie a língua escrita [...], ele deve descrever também os diferentes níveis de linguagem, os registros sociais e, assim, não só identificar o vocabulário e os usos marcados como típicos da linguagem culta e formal, mas também o da linguagem coloquial, apontando os itens lexicais característicos de um uso popular, vulgar, chulo, as gírias, as palavras e expressões obscenas.*

Strehler (1998, p. 174-175) também destaca os registros lexicográficos do léxico popular quando, em artigo dedicado ao estudo das marcas de uso nos dicionários, declara:

> *As marcas de uso sociais são as que exigem maior atenção dos lexicógrafos e dos usuários. Na introdução ao DCP [Dicionário Contemporâneo do Português, de Maria Tereza Biderman], lê-se que "esse tipo de informação [que se refere aos níveis de linguagem] padece de um certo subjetivismo". A veracidade desta afirmação observa-se consultando uma mesma palavra de baixo calão no Aurélio, no DCP e no GDPF [Grande Dicionário de Português/Francês]. A referida palavra é chula no primeiro dicionário, vulgar no segundo e popular no terceiro.*

A afirmação do autor, além de corroborar a importância das marcações de uso social, ainda aponta incoerências nessas indicações. Outros estudos, que enfocam diferentes aspectos da questão, também denunciam problemas no registro de variedades lexicais nos dicionários. Tal é o caso dos textos de Oliveira[12], que trata da inclusão de normas regionais e dialetais, e de Petter[13], que trata do registro de africanismos.

Do ponto de vista histórico, o interesse pelo aspecto social da diversidade linguística é relativamente recente. É o que esclarece Nunes (2002), em seu artigo "Dicionarização no Brasil: condições e processos". Segundo o autor, o interesse maior pelo léxico que reflete características da realidade brasileira data de meados do século XIX, quando se começaram a produzir dicionários de brasileirismos (entendidos como "dicionários de complemento" aos gerais preexistentes). O surgimento dessa linha de dicionários pode ser atribuído à busca de construção de uma identidade nacional[14], consoante ao desenvolvimento ocorrido no século

---

[12] OLIVEIRA, Ana Maria P. P. Normas regionais e dialetais. In CARVALHO, Nelly Medeiros de e SILVA, Maria Emília Barcellos da. Lexicologia, lexicografia e terminologia: questões conexas: anais do I Encontro Nacional do GT de Lexicologia, Lexicografia e Terminologia da ANPOLL. Recife: UFPE/CNPq, 1998, p. 181-204.

[13] PETTER, Margarida Maria Taddoni. Africanismos no português do Brasil. In ORLANDI, Eni P. (Org.). História das ideias linguísticas: construção do saber metalinguístico e constituição da língua nacional. Campinas, SP / Cárceres, MT: Pontes / Unemat Editora, 2001, p. 223-234.

[14] Um exemplo dessa diferença de perspectiva no registro do léxico: as palavras próprias de línguas indígenas, que já eram registradas desde o século XVI, em textos de viajantes e estudos de jesuítas, foram dicionarizadas no século XIX não mais como pertencentes a uma língua estrangeira, com a qual os portugueses travaram contato, mas como parte integrante do léxico do português brasileiro e fator significativo de diferenciação dessa variedade do português em relação à lusitana.

XIX e, mais especificamente, à emancipação política determinada pela proclamação da independência e do regime republicano de governo. Os dicionários dessa época privilegiavam o registro dos regionalismos e dos tupinismos – que, até hoje, são as particularidades mais estudadas desse universo lexical –, além de "uma série de termos relativos à conjuntura brasileira: designativos de raça e grupo social, termos culturais, termos do cotidiano das cidades." (NUNES, 2002, p. 113).

Já no século XX, o estudo dos brasileirismos refinou-se um pouco mais, e tornou-se padrão o uso de marcas que dão conta não só da diversidade regional do português brasileiro, mas também da sua diversidade social e de situações de uso: folclore, familiar, vulgar, coloquial, gíria etc.[15]

Objetivos do estudo

Considerando-se o reconhecimento, por parte de dicionaristas e teóricos da lexicografia, da importância do registro das palavras de uso popular, assim como a condição recente desse registro sistemático, pode-se dimensionar adequadamente a importância da constituição de um *corpus* como este, de sambas do Rio de Janeiro, para a elaboração de dicionários gerais – importância ainda mais notória dada a carência de documentação desse nível de uso linguístico.

Neste trabalho se constitui uma base documental[16] a partir da qual é possível: 1) depreender as palavras mais frequentes e representativas, que não podem deixar de constar em dicionários gerais; 2) elaborar definições acuradas e não preconceituosas relativas à linguagem e aos elementos característicos da cultura popular brasileira; 3) explicitar as particularidades desse campo discursivo — o contrato de comunicação envolvido, as formas de interação entre os participantes dos atos de discurso etc. Essas informações são importantes tanto para a redação de definições lexicográficas quanto para a atribuição de marcas de uso.

Além da utilidade para a elaboração de dicionários gerais de língua portuguesa, este *corpus* tem, ainda, outras aplicações.

Como focaliza a produção de compositores de uma geração específica, com datação tão exata quanto possível das composições analisadas, é relevante para estudos lexicais de

[15] Tal afirmação não significa que o uso dessas marcas para palavras do português brasileiro fosse, antes do século XX, completamente inexistente; era, contudo, esporádico, assim como a própria dicionarização desse contingente lexical.

[16] Essa é uma base documental parcial, pois a documentação do léxico popular deve contemplar, além dos sambas de todo o país e de todas as épocas, outros textos, orais e escritos, de ampla difusão no Brasil, como as letras de outros gêneros de música popular, a literatura de cordel, as adivinhações, parlendas, trava-línguas, lendas e histórias tradicionais etc. Todavia, o presente estudo pode ser uma referência para outros levantamentos que aumentem a amplitude da documentação.

perspectiva histórica — serve como base documental para estudos etimológicos, de cronologia lexical e de derivação semântica.

Num âmbito lexicográfico ainda mais específico, o levantamento dessas composições representa o ponto de partida para a elaboração do *Dicionário histórico do samba carioca*, obra que ainda está por fazer e que, seguindo o modelo do *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi* (CUNHA, 1989), conteria verbetes com abonações cronologicamente progressivas dos registros. As análises discursivas rendem notas de uso muito enriquecedoras para a obra, que com isso ofereceria mais do que definições abstratas e excessivamente generalizadoras.

Adicionalmente, outras disciplinas da área das Ciências Humanas também podem se beneficiar desse material, pois nele encontrariam alusões a fatos históricos e à vida no Rio de Janeiro da época numa perspectiva geralmente pouco considerada na história oficial, além do registro de um período importante da música popular brasileira.

Finalmente, talvez a contribuição mais abrangente deste trabalho seja a própria documentação do repertório produzido no período em questão. Essa tarefa importa para o registro de um legado cultural amplamente difundido e frequentemente considerado como um elemento relevante na caracterização da identidade cultural carioca, e até mesmo nacional[17].

Princípios teóricos e metodologia

O trabalho demanda referências provenientes de diferentes áreas de estudo:

1) Estudos culturais e históricos sobre samba e sobre o Rio de Janeiro do final do século XIX e do início do século XX — são relevantes para a delimitação cronológica do *corpus* estudado e para o levantamento dos compositores; para a compreensão das coerções situacionais que determinam tanto a construção da significação do material linguístico quanto as formas de interação presentes nas composições; para a apreciação da representatividade do *corpus*.

2) Linguística de *Corpus* — a Linguística de *Corpus* é indicada como base para o processamento computacional dos textos recolhidos e a geração de índices contextualizados de palavras. Usei o *software Wordsmith Tools*, elaborado por Mike Scott, da Universidade de

[17] Cf. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2002. Cf. também LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

Liverpool, e publicado pela *Oxford University Press*[18], para realizar essas tarefas — por meio do programa, também pude obter cálculos de frequência vocabular e depreender as palavras-chave do tipo de texto em questão.

3) Estudos Lexicais — esse embasamento é importante, primeiramente, por suscitar o diagnóstico da necessidade de estudos do léxico popular do português do Brasil aplicáveis à elaboração de obras lexicográficas. Ele tem, ainda, valia por embasar a classificação das ocorrências lexicais a partir de critérios linguísticos ou não, o agrupamento e lematização de ocorrências, a lematização de unidades lexicais complexas, o tratamento do vocabulário de especialidade relacionado a esse campo discursivo.

4) Análise do Discurso — o embasamento nessa disciplina é fundamental para o estabelecimento da perspectiva de análise segundo a qual *a linguagem é um objeto não transparente*, ou seja, por um lado o ato de linguagem é "produzido por um emissor determinado, em um dado contexto sócio-histórico"; por outro, "o processo de comunicação não é o resultado de uma única intencionalidade, já que é preciso levar em consideração não somente o que poderiam ser as intenções declaradas do emissor, mas também o que diz o ato de linguagem a respeito da relação particular que une o emissor ao receptor".[19]

Em suma, essa perspectiva agrega à descrição lexical a consideração das circunstâncias de produção do discurso, evitando que se limite a generalizações cuja significação se esgota nelas mesmas e tornando essa descrição sensível aos implícitos dos atos de linguagem.[20]

Para a realização deste trabalho, adotei a vertente semiolinguística de estudo do discurso, desenvolvida por Patrick Charaudeau e encampada, no Rio de Janeiro, pelo CIAD (Círculo Interdisciplinar de Análise do Discurso), grupo de pesquisa que congrega professores e alunos de três grandes universidades: UFRJ, UERJ e UFF. Ressalto que minha proposta aqui não é me ater a debates teóricos sobre os conceitos envolvidos na disciplina, mas

[18] Cf. ZAPPAROLI, Zilda Maria. Um pouco da história da análise informatizada do léxico do Brasil. In NUNES, José Horta e PETTER, Margarida (Org.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Pontes, 2002, p. 227.

[19] Cf. CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 13-21.

[20] Aos princípios da Análise do Discurso foram, ainda, articulados conceitos dos estudos estruturalistas, como lexia (Pottier, 1973) e campo semântico (Câmara Júnior, 1992 e Borba, 1972), que se mostraram úteis na sistematização da análise dos dados. Veja-se o item 2.6 para mais informações sobre esses conceitos e seu uso neste trabalho.

aproveitá-los como instrumental valioso para o estudo do léxico de sambistas do Rio de Janeiro.

Estrutura do trabalho

Inicialmente, faço a apresentação de conceitos da Análise do Discurso que nortearam o tratamento do tema e a análise do *corpus*. Em seguida, em consonância com os princípios de estudo das circunstâncias de produção do discurso, traço um histórico do desenvolvimento do samba do Rio de Janeiro como prática cultural, gênero musical e instituição carioca de projeção nacional. Esse histórico leva em conta as relações estabelecidas entre diferentes grupos sociais na cidade, com intensas trocas culturais e desenvolvimento de identidades relacionadas ao samba. Também são consideradas informações biográficas dos três sambistas cujas composições comporão o *corpus* de estudo: Cartola, Ismael Silva e Paulo da Portela.

Na segunda parte, exponho os critérios que guiaram a seleção dos compositores em estudo, assim como os cortes cronológicos e espaciais implicados nessa seleção. Os critérios de composição do *corpus* também são explicitados, assim como os procedimentos para o seu processamento computacional. Finalmente, alguns conceitos operacionais, como os de unidade lexical complexa, campo semântico e vocabulário de especialidade, importantes para a análise da terceira parte, são apresentados.

A terceira e última parte divide-se em duas seções: inicialmente, há uma análise qualitativa de uma amostra de aproximadamente 180 composições, divididas entre os três sambistas selecionados. Tal análise tem como ponto de partida a delimitação de sete áreas temáticas, depreendidas indutivamente a partir das próprias letras: relações amorosas; metalinguagem; cotidiano; reflexões existenciais; Brasil; natureza; religiosidade. As categorias em observação são os valores implicados no desenvolvimento das letras; as encenações discursivas entre os sujeitos representados; a recorrência de lexias referentes a determinados campos semânticos.

A segunda seção consiste em uma análise quali-quantitativa. O aspecto quantitativo baseia-se em quantificações de frequência vocabular e na depreensão automática de palavras-chave, funcionalidades do *software Wordsmith Tools*. O aspecto qualitativo retoma elementos da análise anterior, além de referências pertinentes ao estudo lexical na teoria semiolinguística, como os níveis explícito e implícito do ato de discurso e a observação do núcleo metadiscursivo, a partir do qual se desenvolve a significação dos signos em uma dada situação comunicativa.

1 — EMBASAMENTO TEÓRICO

1.1 – Pressupostos em Análise do Discurso

1.1.1 – O ato de discurso: níveis explícito e implícito

Em seu estudo dos atos de linguagem, Charaudeau considera que há um duplo valor nos mesmos, divididos em um componente explícito e um componente implícito.

No nível explícito, ocorre a *simbolização referencial*. Nesse processo, a partir de recursos linguísticos, faz-se a atividade de referência à realidade que nos rodeia — como, por exemplo, se faz pelo uso do demonstrativo *isso*, cuja referência se atualiza em função da situação — e a atividade de simbolização — conceituação dessa realidade, como ocorre quando se usa uma das lexias *cadeira*, *assento* ou *lugar*, traduzindo-se diferentes conceitos para um mesmo referente; ou mesmo quando se usa a mesma lexia *cadeira* como assento, como forma de escorar uma porta ou como base para se trocar uma lâmpada (CHARAUDEAU, 2008, p. 24-6).

Nesse nível atuam as articulações paradigmática e sintagmática, para estruturação do material linguístico. Aqui, uma característica importante é que diferentes estruturas geralmente não podem ser cumulativas, havendo uma relação de exclusão entre as mesmas; mesmo a articulação sintagmática é limitada por regras gramaticais e lógico-semânticas. Segundo Charaudeau (2008, p. 25), essas articulações geram paráfrases estruturais, que não podem ser concomitantes nem em relação à mesma instância de fala, nem mesmo quanto a relações interfrásticas, como se verifica no exemplo “fecha a porta porque abre a porta”.

No nível implícito, entram em questão fatores como as intenções do sujeito falante e as circunstâncias de produção do discurso. Com relação a esses fatores, há possibilidade de sobreposição de informações — cada leitura possível de um enunciado, considerando-se as intenções do seu produtor ou as circunstâncias discursivas, segundo Charaudeau, constitui uma paráfrase serial do mesmo. As paráfrases seriais, diferentemente das estruturais, podem coexistir relativamente a um mesmo enunciado.

Por exemplo: quando se diz a frase “compre este caderno”, pode-se supor que o enunciador sabe que seu interlocutor precisa de um caderno novo e sugere a compra; que ele, baseado em uma maior experiência, aconselha o interlocutor a comprar um determinado tipo

de caderno, mais adequado às suas necessidades (as do interlocutor); que ele está vendendo o caderno e oferece-o enfaticamente ao interlocutor; que ele precisa do caderno para si e pede que o interlocutor intermedeie a compra, ou faça a compra e lhe dê o caderno; que ele tem uma relação de autoridade com o interlocutor e determina que a compra seja feita, em benefício próprio ou do interlocutor; que ele na verdade está ameaçando o interlocutor e o enunciado representa uma extorsão etc. Essas diferentes leituras não são necessariamente exclusivas entre si — podem-se imaginar combinações das circunstâncias ou intenções expostas, com alterações de nuances, dependendo de especificidades da situação de comunicação.

Diz Charaudeau (2008, p. 25):

> *a produção dessas paráfrases permite que se efetue, na linguagem, um jogo de remissões constantes a alguma coisa além do enunciado explícito, que se encontra antes e depois do ato de proferição da fala. É um jogo construtor da significação de uma totalidade discursiva que remete a linguagem a si mesma como condição de realização dos signos, de forma que estes não signifiquem mais por si mesmos, mas por essa totalidade discursiva que os ultrapassa: vamos, pois nomeá-la* significação. (grifo do autor)

Para o autor, portanto, a significação não pode ser considerada como algo distanciado da situação de comunicação, pois apenas a partir do uso se pode buscar a interpretação dos enunciados. Tal busca, por sua vez, sempre se dá em meio a um conflito entre os níveis explícito e implícito. Como afirma Charaudeau (2008, p. 27),

> *de um lado, a atividade serial põe em causa, incessantemente, as tentativas que a atividade estrutural empreende para fixar o signo em um lugar definitivo de reconhecimento do sentido; de outro lado, a atividade estrutural, por sua vez, tenta fixar, "congelar", o sentido comandado pela atividade serial.*

O cálculo da significação de um ato de linguagem pressupõe necessariamente a observação das circunstâncias de discurso, ou circunstâncias de produção/interpretação, em que ocorre. Isso envolve uma negociação entre dois polos que implicam perspectivas fundamentais — a do produtor do enunciado e a do seu interpretante.

Essa relação complexa envolve a construção de uma série de hipóteses, primeiramente, por parte do produtor, sobre os conhecimentos que ele compartilha com o interpretante (a respeito do assunto em questão, das diferentes crenças e perspectivas que circulam sobre esse assunto no meio sociocultural em que estão envolvidos, da relação entre produtor e interpretante, determinada pela situação, da percepção que um tem do outro). A partir dessas avaliações, o produtor concretizará o seu ato de linguagem, decidindo a melhor forma de fazer com que o interpretante recupere seu projeto de dizer.

Hipóteses semelhantes são construídas pelo interpretante de um enunciado, que tenta recuperar os conhecimentos acionados pelo produtor, para entender qual era a sua perspectiva na situação discursiva e as suas intenções com o enunciado produzido.

Eis a conclusão de Charaudeau (2008, p. 32), sistematizando essas informações:

> *Assim, voltamos a definir as Circunstâncias de discurso como o conjunto dos saberes supostos que circulam entre os protagonistas da linguagem, ou seja:*
> *– saberes supostos a respeito do mundo: as práticas sociais partilhadas;*
> *– saberes supostos sobre os pontos de vista recíprocos dos protagonistas do ato de linguagem: os filtros construtores do sentido.*

A análise dessas circunstâncias pelos protagonistas do discurso, em busca de cooperação para construir a significação, resulta na constituição de um *contrato* entre eles. Esse contrato visa ao entendimento, a partir da observação das práticas e pressupostos que norteiam as interações em um determinado grupo, assim como outros saberes compartilhados pertinentes às circunstâncias de discurso presentes.

Uma constatação oportuna neste ponto é que, com base no que foi exposto, não se pode conceber a significação de um ato de linguagem como algo transparente. A significação é sempre fruto da construção negociada entre produtor e interpretante, tendo em vista coerções de circunstâncias de discurso específicas.

1.1.2 - O signo

Para considerar o signo em consonância com os conceitos já apresentados, é preciso distinguir dois níveis do mesmo: o de qualificação referencial e o de funcionalidade.

A qualificação referencial "resulta do valor de designação que atribui uma carga semântica a uma determinada parte do mundo físico (inclusive para o que se convencionou chamar palavras abstratas)." (Charaudeau, 2008, p. 34). Pertence, portanto, ao nível explícito do ato de linguagem, conforme conceituação anterior.

A funcionalidade, também pertencente ao nível explícito do ato de linguagem, tem a ver com a atualização do sentido de determinado(s) signo(s) a partir de um domínio de experiência estabelecido, conforme as circunstâncias discursivas em questão. É a partir desse processo que se pode entender "pé" como parte da anatomia humana, como unidade de medida, como parte de uma peça de mobiliário, como a base de uma montanha (ou de outro tipo de elevação), como vegetal em uma plantação, ou mesmo como elemento editorial onde se registram notas em uma página.

A partir da observação de que existem essas constantes de sentido, construídas a partir do emprego dos signos em contextos semelhantes ou diferentes, Charaudeau propôs a noção

de *núcleo metadiscursivo*. É ele que orienta a compreensão de signos em contextos específicos e, não obstante esse papel referencial, está em constante transformação. A partir do uso consagrado de um signo em determinadas circunstâncias, algumas marcas linguísticas podem ser adicionadas ao núcleo metadiscursivo; outras, ainda, podem entrar em obsolescência. Os futuros usos do signo em questão terão de levar em conta essas transformações (Charaudeau, 2008, p. 38-9).

O conceito de *marca linguística* é outro que merece mais comentários. Ele é proposto no lugar de *significado*. Não se concebe, na abordagem de Charaudeau, o significado como algo abstrato, alheio ao uso linguístico. O autor rejeita essa ideia e também a de que o significado é privativo de determinado signo, sendo formalmente segmentável; adota o termo marca linguística, com as seguintes distinções importantes:

1) a interpretação de um signo leva em conta o saber sobre os usos historicamente constituídos para ele em determinadas circunstâncias (núcleo metadiscursivo), articulados com a sua significação, que depende dos conhecimentos partilhados pelos interlocutores em determinadas circunstâncias de discurso (o contrato de comunicação que se estabeleceu);

2) o sentido não se esgota nos limites das palavras, mas depende dos contextos linguístico e extralinguístico de ocorrência das mesmas. Não é possível buscar a compreensão de um enunciado em partes específicas do material linguístico; essa busca deve se voltar para o jogo de construção, por um lado, de uma estrutura que contém uma forma material à qual corresponde um conteúdo semântico, e, por outro, das diversas nuances de sentido a partir de fatores discursivos. Essas nuances são apreensíveis a partir de marcas presentes no enunciado.

1.1.3 - O ato de linguagem como encenação

O ato de linguagem realiza-se a partir de dois polos principais: o de produção e o de interpretação. No polo de produção, atua um sujeito que, ao enunciar algo, faz uma aposta de quais são os conhecimentos que compartilha com o sujeito do polo oposto, aquele que interpretará o enunciado recebido. Por sua vez, o interpretante, ao tentar construir uma significação para o ato de linguagem, também terá de recuperar uma série de conhecimentos que o produtor tentou acionar.

Conforme essa perspectiva, não se concebe o ato de linguagem como um processo de comunicação com um produtor ativo e um destinatário passivo. Eis como Charaudeau (2008, p. 44) entende o fenômeno:

> *[o ato de linguagem] deve ser visto como um encontro dialético (encontro esse que fundamenta a atividade metalinguística de elucidação dos sujeitos da linguagem) entre dois processos:*
> *– processo de Produção, criado por EU e dirigido a um TU-destinatário;*
> *– processo de Interpretação, criado por um TU'-interpretante, que constrói uma imagem EU' do locutor.*

Como se percebe nessas palavras, a concepção dos protagonistas do ato de linguagem resulta numa partição dos mesmos.

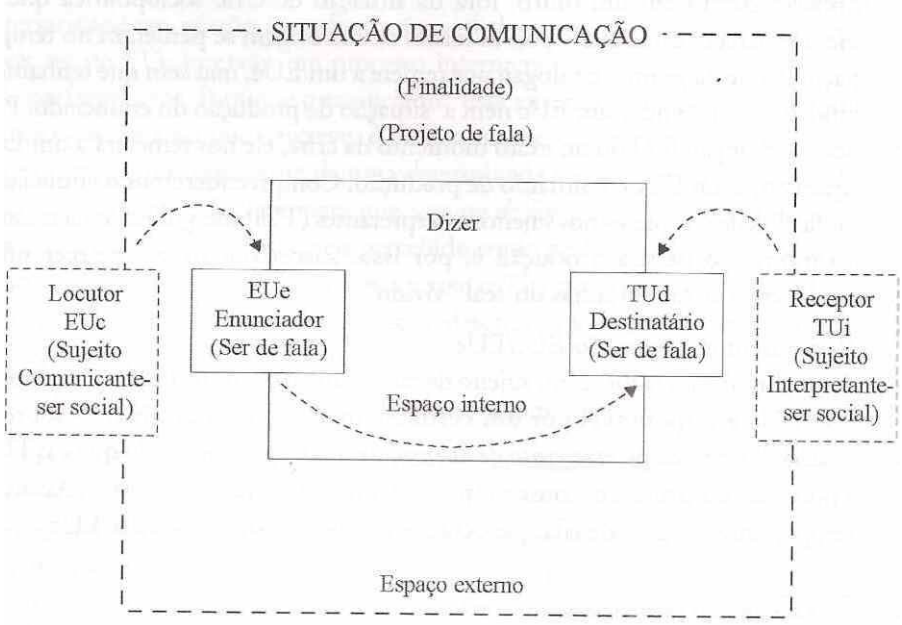
Externamente à encenação discursiva, o EU-comunicante (EU-c) cria um sujeito TU-destinatário (TU-d), ser discursivo que representaria o seu interlocutor ideal, e produz o enunciado a partir das hipóteses adotadas a respeito dele. Tais suposições podem ou não ser apropriadas, correspondendo aos conhecimentos e posturas do TU-interpretante (TU-i), que também está fora da encenação discursiva e tentará construir a significação do ato de linguagem. Ao mesmo tempo em que tenta produzir essa imagem de um TU-d, na qual o interpretante pode se enquadrar ou não, o produtor também tenta criar a imagem do ser discursivo EU-enunciador (EU-e), que corresponde à representação de si que pretende transmitir ao TU-d — como alguém que tem autoridade sobre ele, como quem tem por ele muito respeito, como alguém que lhe faz um gracejo etc.

O TU-i, por sua vez, ao realizar a interpretação do enunciado recebido, tentará recuperar a imagem do TU-destinatário proposto por EU-c, assim como construirá a sua versão do ser discursivo EU-enunciador. Essas construções realizadas pelo TU-i serão baseadas nas marcas apresentadas no enunciado e nos conhecimentos que, por meio deste, o EU-c tentou acionar.

A aposta feita pelo produtor terá tanto mais sucesso quanto mais próximas forem as construções do EU-e e do TU-d, feitas pelo interpretante, em relação ao seu projeto inicial.

Todo esse processo também é dirigido pelas circunstâncias de discurso que envolvem EU e TU. Os conhecimentos compartilhados a respeito dessas condições de produção representam um *contrato de comunicação* que subsidiará as trocas linguísticas.

A relação entre os sujeitos apresentados anteriormente pode ser representada da seguinte forma (Charaudeau, 2008, p. 52):



1.2 – Características histórico-culturais do *corpus* em estudo

1.2.1 – O Rio de Janeiro na virada do século XX

Para abordar adequadamente as características discursivas desse *corpus* é preciso inicialmente fazer uma exposição sobre o Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX-XX, especialmente na perspectiva das classes populares.

Um dos eventos mais marcantes, com impacto especial no Rio de Janeiro, então capital do Império, foi a abolição da escravatura, em 1888.

Antes disso, na cidade já vivia um grande contingente de pessoas negras, escravizadas ou forras. Com a Abolição, entretanto, a cidade foi alvo de migrações de muitos ex-escravos, provenientes principalmente da Bahia. Além desses trabalhadores libertos, a cidade ainda recebeu outros perfis de imigrantes:

> *A Abolição engrossa o fluxo de baianos para o Rio de Janeiro, liberando os que se mantinham em Salvador em virtude de laços com escravos fundando-se praticamente uma pequena diáspora baiana à capital do país, gente que terminaria por se identificar com a nova cidade onde nascem seus descendentes e que, naqueles tempos de transição, desempenharia notável papel na reorganização do Rio de Janeiro popular, em volta do cais e das velhas casas do Centro.*
> *O crescimento urbano-industrial e as migrações internas provocadas pela Abolição acarretariam um crescimento populacional acelerado. Se em 1890 o Rio de Janeiro tinha 522.561 habitantes, 15 anos após já subira para 811.443, para chegar ao primeiro milhão no final da Primeira Guerra Mundial, em 1917. Migrantes europeus vêm para a indústria,*

> *migrantes internos chegam ao Rio de Janeiro ainda estropiados pelas secas, alguns soldados das lutas de Canudos inventando suas casas no morro da Favela. Centenas de negros libertos vindos de todas as partes aportam na cidade, procurando possibilidades num mercado de trabalho onde teriam dificuldades, dadas as suas características raciais e culturais. (...) o esforço de consolidação nacional com a República reforça a máquina burocrática e repressiva estatal que se estrutura na cidade. Indivíduos heterogêneos quanto à origem social, racial, cultural, ou quanto à sua experiência de trabalho, formariam uma classe intersticial, prestadora de serviços ao complexo sócio-econômico que liderava o país. O Rio de Janeiro "civiliza-se".* (MOURA, 1995: p. 43-4)

Quanto à concentração espacial, Moura (1995, p.44) esclarece em seu estudo sobre a comunidade que se formou a partir dessas migrações:

> *O grupo baiano iria situar-se na parte da cidade onde a moradia era mais barata, na Saúde, perto do cais do porto, onde os homens, como trabalhadores braçais, buscam vagas na estiva. Com a brusca mudança no meio negro ocasionada pela Abolição, que extingue as organizações de nação ainda existentes no Rio de Janeiro, o grupo baiano seria uma nova liderança. A vivência de muitos como alforriados em Salvador — de onde trouxeram o aprendizado de ofícios urbanos e às vezes algum dinheiro poupado —, e a experiência de liderança de muitos de seus membros — em candomblés, irmandades, nas juntas ou na organização de grupos festeiros —, seriam a garantia do negro no Rio de Janeiro. Com os anos, a partir deles apareciam as novas sínteses dessa cultura negra no Rio de Janeiro, uma das principais referências civilizatórias da cultura nacional moderna.*

A Abolição não foi acompanhada de mecanismos eficientes de integração dos trabalhadores negros no regime capitalista subsequente. Essas pessoas se viram, assim, sem compensações pelo seu trabalho anterior, sem qualificação e perspectivas de trabalho, ajustando-se à nova lógica de produção de uma sociedade preconceituosa, que preferia empregar o imigrante europeu:

> *Muitas atividades seriam recusadas por negros, consideradas aviltantes, as tarefas mais brutas e desagradáveis associadas à humilhação da escravatura. A presença dos imigrantes desequilibraria a predominância do negro no trabalho subalterno, que italianos e portugueses saídos das duras condições de vida na Europa não hesitam em aceitar. Achando progressivamente vagas no trabalho regular oferecido pela indústria, pela construção e pelo comércio, mas sempre em desvantagem com o concorrente branco, nacional ou estrangeiro, a presença do negro no Rio de Janeiro se tornaria tradicional no cais do porto. A maioria, entretanto, seria expelida para ocupações acessórias ou claramente marginais às órbitas oficiais do trabalho, aparecendo secundariamente, e sendo mobilizada em maior número em situações especiais, como nas obras da cidade, sempre servindo como um exército proletário de segunda linha que, manipulado pelos empresários facilitaria a manutenção do baixo preço pela mão de obra.*
>
> *Muitos não procurariam uma relação regular com o trabalho, inconstantes em paradeiros e ocupações, ainda redefinindo suas vidas, traumatizados pela experiência como escravos se incorporando às rodas de vagabundagem e eventualmente da criminalidade, empurrados, estereotipados, pela nova racionalidade social. O reconhecimento da própria dignidade através da experiência da liberdade choca-se com a dramaticidade das condições de vida e de expressão a que é exposto o ex-escravo na República brasileira. Seu amoldamento à rotina do operário fabril é dificultada pela subestimação e pela suspeita, tornando frequentes os casos de indisciplina agressiva ao sistema de supervisão e controle. Some-se a isso a desmotivação inicial frente aos modestos horizontes oferecidos como recompensa à atividade disciplinada e constante do trabalhador subalterno.* (MOURA, 1995, p. 65-6)

Moura (1995, p. 66) prossegue com uma descrição da vida dessa população no morro de Santo Antônio, citando Luiz Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo*:

> *homens que não têm o que fazer e que trabalho não encontram devido à concorrência atroz que lhes fazem certos elementos alienígenas, gente que [...] não quer saber do campo, protegida que é pelos seus patrícios e que aqui se instala, a bem dizer, monopolizando os*

> *serviços mais subalternos da cidade.*

Sobre as características do mercado de trabalho à época Moura expõe o seguinte:

> *O recrutamento de trabalhadores nas obras de remodelação da cidade era realizado nas esquinas pelo arregimentador que escolhia entre a pequena multidão que logo se formava ávida pela oportunidade de trabalho. Pelas fotos de Augusto Malta, podemos perceber uma presença significativa de trabalhadores negros. Entretanto, mesmo ali, perduravam as preferências pelos braços mais alvos que se levantavam nas esquinas disputando uma diária. D. Carmem, vizinha das obras da época, depõe: "quem trabalhava mais era mesmo o português, essa gente, espanhóis, era mais essa gente. Não era fácil, eles não gostavam de dar emprego pro pessoal preto da África, que pertencia assim à Bahia. Eles tinham aquele preconceito." (Depoimento de Carmem Teixeira da Conceição, Tia Carmem, arquivo Corisco Filmes).*

Por volta do mesmo período, a cidade do Rio de Janeiro passava por grandes reformulações, buscando se modernizar, o que incluía uma série de medidas urbanísticas e sanitárias realizadas no início do século XX:

> *o Rio, inchado abruptamente pela chegada da corte portuguesa e ao longo do século por contínuas migrações, era ainda na virada para o novo século uma cidade obsoleta para suas funções e foco de constantes epidemias. Assim, para a direção das obras de remodelação, embelezamento e saneamento da capital, é indicado prefeito o engenheiro Pereira Passos, que assume o cargo com poderes extraordinários, governando os primeiros meses com o Conselho Municipal fechado. Em síntese, as obras visavam: à remodelação do porto da cidade, facilitando seu acesso pelo prolongamento dos ramais da Central do Brasil e da Leopoldina; à construção da avenida Central, atual Rio Branco, unindo diagonalmente, de mar a mar, as partes sul e norte da península e atravessando o centro comercial e financeiro do Rio, que seria reconstruído funcionalmente como parte das transformações; a melhoria do acesso à Zona Sul, que se configura definitivamente como local de moradia das classes mais prósperas, com a construção da avenida Beira-Mar; a reforma do acesso à Zona Norte da cidade, assegurada pela abertura da avenida Mem de Sá e pelo alargamento das ruas Frei Caneca e Estácio de Sá. Além disso, inúmeras ruas menores são abertas ou alargadas, a reforma da cidade se completando com a ampliação dos serviços urbanos, com a pavimentação da cidade, e com a realização de uma importante campanha de saneamento e combate epidêmico realizada por Osvaldo Cruz, conjugada com grandes demolições realizadas principalmente nos bairros centrais.*
> *As obras que tornariam o Rio de Janeiro uma "Europa possível" mobilizam metade do orçamento da União, e se valem da grande massa de trabalhadores disponível e subutilizada na capital, disputando o "privilégio" do trabalho regular. A retórica elitista que justificava essa remodelação, a estética* art nouveau *dos novos edifícios e mansões, como as medidas que em nome da higiene e do saneamento urbano definem a demolição em massa, o "bota-abaixo", dos cortiços e do antigo casario habitados por populares, e as campanhas de vacina obrigatória, se por um lado ajustam efetivamente a cidade às novas necessidades da estrutura política e econômica montada e aos valores civilizatórios da burguesia, por outro, não consideravam os problemas de moradia, abastecimento e transporte daqueles que são deslocados de seus bairros tradicionais no Centro para a periferia, para o subúrbio, e para as favelas que se formam progressivamente por todo o Rio de Janeiro, definindo um padrão de ocupação e de convívio das classes na cidade que vai se tensionando ao longo do século.* (MOURA, 1995, p. 47)

Para a população que residia no centro da cidade (geralmente em cortiços), essas reformulações urbanas significaram o despejo e a consequente mudança para outras zonas da cidade, mais afastadas e menos valorizadas, como a vizinhança do cais do porto, a Cidade Nova e os morros do Centro, ou mais próximos da região (Favela, Santo Antônio etc.). Posteriormente, a partir de melhorias no sistema de transporte, os subúrbios também passaram a ser mais procurados.

A região que engloba a zona portuária e a Cidade Nova, habitada por pessoas pobres e,

na maioria, negras, foi intitulada "Pequena África" por Heitor dos Prazeres. Lá, onde passaram a conviver pessoas de procedências e heranças culturais variadas, firmou-se uma liderança do grupo proveniente da Bahia. Uma das figuras mais representativas desse papel social é a baiana Tia Ciata.

Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, encarnava dois aspectos essenciais da liderança exercida pelo grupo baiano no Rio de Janeiro: a atuação religiosa, exercendo funções cerimoniais relevantes na casa de João Alabá, de candomblé; a função de anfitriã de festas, comemorativas de orixás ou apenas para diversão coletiva.

O seguinte depoimento de João da Baiana descreve a organização dos eventos musicais que se realizavam durante essas festas. Além disso, também introduz a questão da interação entre grupos sociais propiciada pelas mesmas:

> *As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo "de origem". Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a "elite". Quem ia pro samba, já sabia que era da nata. Na época eu era carpina (carpinteiro). Chegava do serviço em casa e dizia: mãe, vou pra casa da Tia Ciata. A mãe já sabia que não precisava se preocupar, pois lá tinha de tudo e a gente ficava lá morando dias e dias, se divertindo. Eu sempre fui responsável pelo ritmo, fui pandeirista. Participei de vários conjuntos, mas era apenas para me divertir. Naquele tempo, não se ganhava dinheiro com samba. Ele era muito mal visto. Assim mesmo às vezes nós éramos convidados para tocar na casa de algum figurão. Eu me lembro que em certa ocasião, o conjunto de que eu participava foi convidado para tocar no palacete do Senador Pinheiro Machado, lá no morro da Graça. Quando o conjunto chegou, o senador foi logo perguntando aos meus colegas: cadê o menino? O menino era eu. Aí meus companheiros contaram ao senador que a polícia tinha tomado e quebrado o meu pandeiro, lá na Penha. O senador mandou que eu passasse no Senado no outro dia. Passei e ganhei um pandeiro novo, com dedicatória, peça que tenho até hoje (João Batista Borges Pereira, em* Cor, profissões em mobilidade/O negro e o rádio de São Paulo*).* (apud MOURA, 1995, p. 83)

A perseguição policial e a concomitante simpatia por parte de segmentos das classes dominantes são aspectos curiosos de uma fase em que o próprio samba, como gênero musical, ainda estava em desenvolvimento. Eventos como os promovidos por Tia Ciata ajudavam a diminuir os preconceitos sociais e de cor que seu grupo sofria. Ela própria também tinha interesse em buscar essa interação. Vivendo de atividades comerciais, principalmente da venda de doces, tradição entre as baianas e atividade também ligada ao candomblé, Ciata ainda comercializava roupas de baiana. Os papéis de festeira e vendedora facilitaram a atuação como intermediária entre classes sociais:

> *Com o comércio de roupas, muita gente de Botafogo vai até a casa de Ciata. Se torna folclórico para alguns assistir a um pagode na casa da baiana, onde só se entrava através de algum conhecimento. Do mesmo modo, passa a interessar à alta sociedade da época a consulta com os "feiticeiros" africanos, como eram estereotipados aqueles ligados aos cultos negro-brasileiros [...], e mesmo a frequência aos candomblés, mais fechados à curiosidade de estranhos. A partir dos conhecimentos do marido [funcionário público nomeado pelo próprio presidente Wenceslau Brás] e de seu prestígio no meio negro, reconhecido mesmo fora dele, Ciata começa a manter relações com gente do outro lado da cidade, a ponto de*

> *eventualmente contar até "com os seis soldados do coronel Costa", que ficavam garantindo dubiamente a festa africana, provavelmente alguns deles negros, o que dá maior espanto à situação.* (MOURA, 1995, p. 101)

No âmbito musical mais estrito, o período de virada para o século XX caracterizou-se, no Rio de Janeiro, pela convivência de diferentes tradições musicais, que se combinaram e reformularam, gerando gêneros novos.

Sobre as tradições europeias, comenta Roberto Moura (1995, p. 76):

> *As companhias portuguesas, francesas e espanholas que nos visitaram em seu roteiro sul-americano de capitais, traziam polcas, xotes (do alemão* Schottish*), mazurcas, valsas e cançonetas que se tornaram modismos populares, as músicas se impondo pela dança, prenunciando a vocação mimética dessas novas camadas urbanas dos países dependentes. Chega-se a poder estabelecer uma correspondência de fato entre a* belle époque *europeia, em suas características de produção e consumo cultural, marcas estéticas e temáticas, e hábitos de convívio e entretenimento, e o ambiente das elites, entre a guerra do Paraguai e o fim da Primeira Guerra Mundial, no Rio de Janeiro. Teatros sérios ou quase sempre burlescos, casas de jogo, casas de espetáculo caras ou francamente populares, progressivamente frequentadas por um público mais heterogêneo, onde o mestiço [...] começava a se igualar com o branco em atenções e preferências. E circos, palcos, levantados dentro de galpões, chopes berrantes, cinemas, ao acesso dos negros, tanto no palco como na plateia, que se misturavam à gente vinda de todas as partes atraídos pela variedade dos espetáculos baratos, onde no meio da banalidade e do copismo reverente dos espetáculos chiques surgiam novidades surpreendentes e alguns grandes talentos.*

Quanto às tradições oriundas dos povos de origem africana, escravizados e trazidos ao Brasil, Roberto Moura (1995, p. 78) diz o seguinte:

> *Mais do que em qualquer outra cidade brasileira, a diversificação da vida e o ritmo cosmopolita do Rio de Janeiro permitiria que certos hábitos musicais dos negros, vindos dos cerimoniais religiosos, dos batuques urbanos ou das dramatizações processuais, se encontrassem com a música ocidental de feição popular veiculada já então definitivamente fora dos salões de divertimento, onde um público social e racialmente heterogêneo se ajunta. O lundu, oriundo do batuque, assume uma forma de canção já descrita pelos cronistas do século XVIII. Músicos brancos o "sincretizaram" com outros gêneros musicais, chegando o lundu a ter uma versão erudita que o desfiguraria a ponto de confundir com a modinha de cunho camerístico.*

Esse ambiente de convivência e fusão musical resultou no surgimento de gêneros como o choro, o maxixe e, finalmente, o "samba maxixado". Vejam-se os comentários de Francisco Duarte sobre alguns desses novos gêneros, em citação feita por Roberto Moura (1995, p. 80):

> *E o maxixe? E o samba maxixado? Produtos do meio da Cidade Nova (...) [nasceram] das misturas sucessivas de gosto, ritmo, coreografia e sensualidade da baixa classe média que ocupava a Cidade Nova e a Praça Onze. Nasceu nos muitos clubes dançantes musicais de lá, e foi consagrado por Sinhô, por João da Baiana, por Aurélio Cavalcanti, por Manuel Luiz de Santa Cecília [...]. Duque, Gaby, Mário Fontes, Asdrubal Burlamaqui, Pedro Dias, Bugrinha, Jaime Ferreira, são os resultados consagradores daquela mesclagem de sons negros e mulatos que se tocavam nos clubes de "mil e cem" da Cidade Nova. Sinhô, filho do meio, foi o elemento de transição entre o maxixe que morria, morto a pau pelas investidas moralizadoras da sociedade, e o samba que nascia perseguido pela polícia. Pioneiro, nasceu, cresceu e viveu lá, até seu velório ocorreu na Cidade Nova. Mesclou o samba que nascia com o maxixe que resistia às investiduras moralizadores, e criou o samba maxixado, do qual* Jura, Gosto que me enrosco, *e outros, são exemplos. Donga seguiu seus passos e depois evoluiu musicalmente. Caninha sedimentou-se no tempo e ficou maxixado. Pixinguinha cresceu e se fez universal. Heitor dos Prazeres, apesar dos esforços, sempre foi maxixado em todas as suas composições de vulto.*

1.2.2 – O núcleo metadiscursivo de samba

Com relação a esse momento de desenvolvimento do gênero musical, é importante recorrer ao trabalho de Roberto M. Moura, *No princípio era a roda* (2004). A partir da tese de que a roda de samba antecede o próprio samba, o autor revisita o tema das tradições musicais de origem africana para analisar o fenômeno da roda de samba e asseverar um dado fundamental:

> *Para o antropólogo Edison Carneiro, a designação genérica "batuque" é de origem lusitana, onomatopaica e depreciativa. Como aconteceu nos Estados Unidos com o* jazz*, ocorreu também entre nós uma dobra — levando os músicos que faziam a batucada a se incorporarem efetivamente como batuqueiros.*
> *Ainda nesse momento inaugural, o olhar estrangeiro do português José Osório de Almeida evidencia uma compreensão do fenômeno que escapava a seus patrícios:*
> *"Os dançarinos, só homens, só mulheres, ou uns e outros misturados, formam uma roda e vão andando de lado, a passos curtos, o corpo inclinado para a frente, mexendo os quadris e batendo palmas, ritmicamente, acompanhadas pelo ruído incessante dos tambores ou pelo som das marimbas. [...] O que impressiona é o ardor que os pretos põem na dança, como se fosse qualquer coisa de essencial. O que inspira é muito mais um sentimento religioso que a sensualidade, ao contrário dos que confundem com esta o impudor natural."*[21]

Em seguida, o autor também se refere ao ambiente de intermediações musicais do período, incorporando à sua análise a importância da roda de samba como evento essencial para a promoção dessas intermediações, o que teve inclusive um impacto semântico que não pode deixar de ser considerado:

> *É sabido que gente de origem e formação heterogênea se reuniu, numa aglutinação de forças e talentos cuja repercussão seria impensável à época. De acordo com Felipe Trotta, "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 lugar 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".*
> *Muito antes de Trotta, Oneyda Alvarenga já acentuava que a palavra samba* [...] *"viu seu sentido ainda mais alargado que o do batuque, estendendo-se a nome de qualquer baile popular, equivalente a* função, pagode, forró *e outros mais.*
> *Em* Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*, ao mencionar a estreia de* Forrobodó*, em 1912, também Edinha Diniz deixa muito clara a antecedência da festa ao gênero, enfatizando que "é muito interessante observar os vários vocábulos usados para designar um baile popular.* Choro*, vocábulo mais comum nessa época, já o encontramos nas últimas décadas do século XIX, só que na sua fase inicial estava restrito a ambientes domésticos. Com o alargamento da vida urbana e a expansão das agremiações, essas festas passam a ter seus locais específicos e*

[21] Roberto M. Moura (2004) ainda acrescenta, em nota: "O mais curioso é o olhar pudico do lusitano, contrariando a tendência nacional de ver sensualidade em tudo; em seu *Samba — a dança do corpo*, Muniz Sodré cita Machado de Assis: 'Na realidade, todas as danças populares, europeias ou não, contêm elementos maliciosos ou sensuais em suas coreografias, que podem ser reprimidas de acordo com as circunstâncias sociais. A polca, por exemplo, enquanto dança coreográfica, foi mordazmente descrita por Machado de Assis: é muito simples, quatro compassos/e muito saracoteio/cinturas presas no braço/gravatas cheirando o seio.'
De minha parte, gostaria de enfatizar a importância desta observação, que relativiza a "sensualidade natural" das danças de origem africana.

> *se desvinculam dos espaços caseiros. [...] Quanto a* samba*, era também comum o seu uso no sentido de dança de escravos ou das camadas mais baixas como rodas de dança, pois ainda não aparecia como gênero musical."* (MOURA, Roberto M., 2004, p. 51-2)

A informação de que *samba*, antes de gênero musical, designava o evento festivo da roda, a meu ver, ajuda a elucidar a polêmica sobre que o pode ser considerado samba ou não[22]. Entendo ser possível adotar uma perspectiva diacrônica, entendendo processualmente a construção dessa significação. O núcleo metadiscursivo em questão inclui usos que se foram transformando com o tempo; acrescentando informações obtidas em Sandroni (2001) às referências de Moura (2004), chega-se ao seguinte processo de desenvolvimento do conceito de samba:

1) antes das últimas décadas do século XIX, a lexia já designava reuniões festivas com canto e dança — a roda. Essa significação pode ser dividida em dois momentos:

1.1 — até o último quartel do século XIX, *samba* já designava eventos de canto e dança, mais marcadamente dos negros escravizados nas zonas rurais, predominantemente do Nordeste do Brasil (especialmente na Bahia). Era, entretanto, estranho ao Rio de Janeiro, onde, à época esse tipo de divertimento popular era conhecido a partir de designações como *fado* ou *cateretê* — Sandroni (2001, p. 86-90) menciona documentações de *samba* em 1859, 1870 e 1897, entre outras, sempre como evento característico dos meios rurais no Brasil.

Esse evento, que, conforme já foi dito, também recebia a denominação *batuque*, é caracterizado por dança de par separado, no modelo da dança de umbigada, sobre a qual observa Sandroni (2001, p. 96):

> *as danças de umbigada são consideradas no Brasil como pertencentes ao domínio do folclore, enquanto o maxixe (urbano, dançado ao som de música impressa, de autor conhecido) se classifica como popular. Ramos e Alvarenga expressam aqui o deslizar quase imperceptível de uma área para outra: o samba que substitui batuque como termo genérico é inequivocamente o samba folclórico; o samba de umbigada (...) Mas o samba que substitui o maxixe é o samba popular, caracteristicamente urbano e de "par enlaçado" (sem umbigada portanto).*

O segundo tipo de samba, substituto do maxixe, será considerado em seguida. Sobre o perfil social dos participantes do "samba-batuque", convém mencionar a alusão, feita pelo mesmo autor (Sandroni, 2001, p. 92-3), do romance *Til*, de José de Alencar, que contém uma descrição de samba em uma fazenda em São Paulo: destaca-se a divisão entre os negros trabalhadores do cultivo do café e os pajens e mucamas, que trabalhavam no âmbito

[22] Refiro-me à posição segundo a qual só se podem considerar sambas as composições conformes ao gênero estabelecido pela geração de bambas do Estácio (Ismael Silva, Bide e Marçal, Nilton Bastos, Brancura e outros), que está relatada, entre outras fontes, em SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / EdUFRJ, 2001, p. 131-142.

doméstico. O samba é representado como próprio dos primeiros, sendo a participação de um dos últimos na roda um sinal de demérito, pois anularia a diferenciação social entre os dois grupos de trabalhadores.

Deve-se ainda comentar que, entre as diferentes hipóteses registradas para a controvertida etimologia de *samba*, a maioria ressalta aspectos diferentes assinalados nesse primeiro momento do conceito em estudo:

a) para Arthur Ramos (apud Houaiss, 2001, *s.v.* **samba**), o étimo seria o quimbundo (língua do grupo banto) *samba* 'umbigada, passo de dança semelhante ao batuque' — essa hipótese é reforçada por Mendonça (1973, *s.v.* **samba**);

b) as duas hipóteses principais de Nei Lopes (apud Houaiss, 2001, *s.v.* **samba**) são o quioco (também língua banta) *samba* 'cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito' ou o quicongo (língua banta) *samba* 'espécie de dança em que um bailarino bate contra o peito do outro';

c) Ferreira (2004, *s.v.* **samba**) também diz que a origem é de uma língua banta, estabelecendo três hipóteses, dentre as quais as duas mais específicas são o quimbundo *semba* 'umbigada'; o umbundo *samba* 'estar animado, excitado';

d) Castro (2001, *s.v.* **samba**) destoa da derivação semântica apresentada até aqui. No seu entender, entre dois outros étimos com significados e âmbitos de uso diferentes, que também resultaram no vocábulo *samba*, o étimo *samba/semba* viria de línguas do grupo banto (quicongo e seu conjunto de dialetos; quimbundo e seu conjunto de dialetos; umbundo), mas a sua referência seria à música ou dança que recebe esse nome. A festa popular homônima, religiosa ou não, seria assim denominada por extensão de sentido.

1.2 – a partir da década de 1870, *samba* passa a ser uma palavra mais conhecida no Rio de Janeiro, ainda em designação a festas populares (à *roda*, portanto). Com o tempo, a palavra "começa a diluir as fronteiras que se mostravam tão nítidas até aqui; e assim, pouco a pouco, o samba já não será mais só da Bahia, nem só da roça, nem só dos negros"[23].

[23] SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / EdUFRJ, 2001, p. 90.

Nesse transcurso, vai amadurecendo o que se tornaria o samba urbano carioca[24].

Sandroni (2001, p. 90-7) cita documentações de *samba* no meio urbano carioca em 1878 e na década de 1880, inclusive no romance *O Cortiço*, de Aluízio Azevedo, cuja descrição da roda de samba já envolve personagens como Firmo, Porfiro e Rita Baiana (músicos e dançarina, participantes diretos da roda), Jerônimo (português inicialmente diferenciado em termos culturais, mas que cada vez mais se deixa contagiar pelos usos dos outros moradores do cortiço), os donos do cortiço e mesmo vizinhos mais abastados (participantes talvez mais distanciados, mas que não eram alheios ao evento).

É também nesse sentido que se enquadram as festas de Tia Ciata — eventos que congregam pessoas de origem baiana, a população pobre da zona portuária carioca e, eventualmente, outros grupos sociais, atraídos pelas festas. Nesse meio processam-se as mudanças aludidas por Sandroni, com as práticas musicais se tornando cada vez menos marcadas como regionais e folclóricas, para ganharem paulatinamente o *status* de nacionais e populares.

2) metonimicamente, *samba* também passa a ser lexia usada para designar composições oriundas desse ambiente. É nesse sentido que a designação começa a disputar com outras, como "tango" e "maxixe", que apresentavam grande flutuação, sendo quase sinônimas (Sandroni, 2001, p. 96). Com o tempo, "samba" se torna predominante para as composições populares que hoje também são conhecidas como "samba maxixado".

Algumas documentações essenciais desse uso para a lexia *samba* são as composições *Pelo Telefone* (Donga e Mauro de Almeida, 1916), considerada por muitos o primeiro samba, e *Jura* (Sinhô, 1928).

3) enfim, com o estabelecimento do gênero musical nas primeiras décadas do século XX, *samba* passa a poder designar tanto o evento musical (alternativamente a *roda de samba*), quanto o gênero musical ou a composição criada nesse gênero, tal como praticado pelos compositores do Estácio.

---

[24] *Samba urbano carioca* é uma expressão que admite duas leituras: uma composicional e uma não composicional.
Na leitura composicional, esse tipo de samba é qualificado como próprio do meio urbano e da cidade do Rio de Janeiro, distinguindo-se, por exemplo, do *samba rural paulista*, ou do *samba de roda do Recôncavo Baiano*.
Na leitura não composicional, a expressão é um quase-frasema (ver 2.6.1), pois designa um gênero musical específico, que se estabeleceu nas primeiras décadas do século XX, como se esclarecerá no terceiro momento característico do desenvolvimento do núcleo metadiscursivo de *samba* — ver a seguir. Nesse caso, o quase-frasema seria em muitos casos intercambiável com o lexema *samba*, especializado semanticamente a partir do estabelecimento do gênero — entretanto, quando se considera a diversidade regional e os períodos anteriores da história do samba, torna-se necessário o uso do quase-frasema, para referência específica à variedade carioca desse momento no século XX.

Duas outras citações de Roberto M. Moura ressaltam aspectos dignos de comentários neste trabalho. A primeira diz respeito às diferentes referências musicais que influíram no desenvolvimento do gênero:

> *O samba nasceu [...] em andamento dois por quatro, com marcação binária e ritmo fortemente sincopado, cujos ingredientes somavam aos ritmos africanos, em graus variados, influências procedentes do maxixe, do lundu, da polca e de outros gêneros da época. E em casa, em contraponto à música branca que, pelo menos para aquelas comunidades negras, vinha da rua.*
> *Tão importante quanto essas influências musicais é o fato de que elas estavam imbricadas com o* modus vivendi *do pessoal, com seus costumes e ritos.* (MOURA, Roberto M., 2004, p. 103)

A segunda diz respeito ao próprio conceito de gênero musical e ao desenvolvimento de um desses gêneros:

> *Para o musicólogo Franco Fabbri, "um gênero musical é um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto determinado de regras aceitas. [...] Significa que podemos falar de subconjuntos como subgêneros".*
> *A noção de gênero implica "que uma dada comunidade concordou com um certo conjunto de regras relativas ao curso de eventos musicais (real ou possível), e que esses eventos não existiam: o que não é somente um paradoxo do ponto de vista lógico, mas quase do sociológico. A situação mais próxima disto seria a proclamação de um manifesto, de um programa estético" (Fabbri, 1998, 53). Para o musicólogo, a regra se aplica inclusive se o gênero provém da cultura oral — o que é o caso do samba.*
> *[...] Num primeiro momento, o que há "são somente transgressões das regras de outros gêneros". No samba, é amaxixada essa primeira etapa, de formato compreendido como em* Jura*, produção de Sinhô, de 1928.*
> *A gravação original é de Mário Reis e o que se percebe é que esse novo tipo de produção musical já não é puramente europeu, nem genuinamente africano. Deixou de ser polca, maxixe, lundu, habanera ou tango para ser outra coisa. Foi assim quando elementos musicais europeus e africanos se fundiram nos Estados Unidos para gerar o jazz ou quando uma classe média branca partiu do rhythim 'n blues para chegar ao rock.* (MOURA, Roberto M., 2004, p. 77-8)

E, dando sequência à apreciação da complexidade envolvida nessa fase do desenvolvimento do samba carioca, o autor acrescenta:

> *não está nem na dança nem no ritmo maxixado da casa da Tia Ciata, em que as notas batem mais em cima da cabeça dos compassos, o diferencial fundamental, incorporado ao samba pelo Estácio. "Música, o samba caracteriza-se pelo emprego da síncopa. Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncopa."*
> *Essa definição, que se pretendia douta e oficial, coonestada pelos principais pesquisadores e estudiosos da época, consta da Carta do samba, cuja redação foi confiada ao folclorista Edison Carneiro, no encerramento do I Congresso Nacional do Samba (28/11 a 2/12/1962).*
> *É esse novo formato musical que se consolida como gênero musical e como linguagem. E isso a despeito das restrições do Rio mais branco e preconceituoso.*
> *(...)*
> *Com a entrada em cena desse pessoal do Estácio, já no fim da segunda década do século XX, acentuou-se o que Carlos Sandroni chama de "tendência à contrametricidade", isto é, uma valorização diferenciada do andamento e das alterações dos tempos fortes de cada composição — que nada mais é senão a síncopa. Esse paradigma contramétrico configura, em opinião de Sandroni acompanhada por inúmeros outros pesquisadores, uma "africanização" dos modelos mais exercitados por aquela que seria a segunda geração do samba.*
> *O surgimento desse novo samba (produto acabado e logo radiofônico, com primeira e segunda partes), com ênfase na síncopa e bem distinto do andamento do maxixe e da cadência do lundu, não inibe entretanto o exercício do partido-alto e os versos de improviso dentro da roda. De certo modo, é assim que a roda de samba permanece ainda hoje, num convívio harmonioso do que é samba (ou samba-enredo) com o que é partido-alto ou ainda tem traços do maxixe ou do lundu.* (MOURA, Roberto M., 2004, p. 79-80)

Além de um importante arremate na descrição técnica de em que consistiu o desenvolvimento do gênero, desde o samba maxixado da Pequena África até aquele mais sincopado do Estácio, essas citações dão azo a um comentário importante:

Como já transpareceu em outras passagens desta seção, entendo que o samba urbano carioca não é um gênero musical "genuinamente", ou "puramente" africano. Mesmo entre suas influências africanas, combinam-se práticas musicais diferentes. Há a musicalidade dos bantos, festiva (origem do lundu) ou cerimonial (origem do cucumbi, cortejo ao rei Congo de que tratarei mais adiante). Há também a influência assimilada nas cerimônias e festas de santo do candomblé, de origem iorubá, das tias baianas da Pequena África.

Há, ainda, elementos assimilados de gêneros de origem europeia, como polca, mazurca, *schottish*, valsa etc.

Como afirma Roberto M. Moura (e também já estava indicado nas citações de seu quase homônimo Roberto Moura, em *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*), o samba, assim como outros produtos anteriores de fusões musicais, como o maxixe e o choro, resulta desse ambiente de intercâmbio que então existiu no Rio de Janeiro, com a afluência de um grande número de negros, provenientes principalmente da Bahia, assim como de outros imigrantes europeus e nordestinos, e com a presença de companhias musicais estrangeiras.

É impossível negar a importância da participação majoritária dos negros nesse processo, com a atuação das tias baianas, que proporcionou o ambiente da roda, aberto às trocas musicais, e contribuições como a valorização da síncopa. Entretanto, também não se pode omitir que, tanto na Pequena África como posteriormente, entre os bambas do Estácio, a formulação do gênero foi um processo complexo, de intercâmbio entre culturas variadas dos diferentes grupos populares que conviviam nas regiões do porto e da Cidade Nova, no Rio de Janeiro.

1.2.3 - A institucionalização do samba carioca

Esse evento, que se concretizou com a fundação das escolas de samba, é um longo processo que começarei a analisar, seguindo os passos de Maria Clementina Cunha (2001), a partir de um período da história do Carnaval carioca.

As comemorações de Carnaval, durante a "*belle époque* no Rio de Janeiro", foram marcadas por um esforço dos grupos dominantes da sociedade — tanto autoridades quanto

jornalistas, intelectuais etc. — em coibir práticas de folia consideradas "bárbaras", instaurando outras, "civilizadas" em seu lugar.

As ditas "práticas bárbaras" consistiam nas diversas formas de diversão popular, que já eram praticadas desde o entrudo português. Incluíam pregar peças em conhecidos ou desconhecidos, brincadeiras de molhar os outros com bisnagas cheias d'água ou limões de cheiro (nem sempre cheios de líquidos cheirosos), além de sair mascarado e, protegido pelo anonimato, mexer com as pessoas, às vezes revelando segredos embaraçosos ou vingando-se de desavenças.

Além dos mascarados, os defensores do "Carnaval civilizado" também se preocupavam com os fantasiados de diabo, índio, pessoas com grandes cabeças de velho e princeses, que dançavam com grande agilidade desenhando letras com as pernas, entre outras figuras características da festa. Os disfarces diluíam as diferenças sociais, gerando comportamentos considerados inadequados, como por exemplo, a guerra às cartolas — o hábito de destruir esses símbolos de distinção social, de quem ousasse sair às vias públicas usando-os durante o Carnaval. De acordo com a construção discursiva veiculada nos jornais e em outros documentos, essas fantasias ocultavam capoeiristas e malandros que portavam navalhas por baixo das vestes, o que favorecia atos violentos.

A prática do entrudo, entretanto, não era tão condenada quando se tratava das brincadeiras das classes aristocráticas. O próprio imperador D. Pedro II era conhecido como adepto do entrudo (Cunha, 2001, p. 21-53 *passim*). A prática de atos condenáveis, a sensualidade e a violência não eram comportamentos atribuídos a esses grupos sociais.

Enfim, outro evento que não era bem visto eram os cucumbis, abordados da seguinte maneira por Maria Clementina Cunha (p. 41-2):

> *A história contada pelos cucumbis representa um cortejo de príncipes, princesas, feiticeiros, embaixadores de outras nações africanas e o povo, levando para o rei Congo seu filho recém-circuncidado. A morte do príncipe, atacado por tribo inimiga que se veste de penas, como os índios do Brasil, dá origem a uma série de peripécias, encerradas pela ressurreição do jovem por intermédio da mágica do feiticeiro. Além das saudações em português, o enredo fecha-se com louvações a São Benedito e à Virgem Maria, novamente cantadas no idioma dos brancos ao ritmo de ganzás, agogôs, xerequê, tamborins, chocalhos, marimbas e adufes — ao passo que todo o resto permanecia na língua africana. As fantasias envergadas pelos participantes do cucumbi eram também bastante características: para os índios, círculos de penas nos joelhos, cintura, braços e pulsos; cocares e plumas com palas vermelhas, colares de miçangas, corais e dentes. Vestimentas mais ricas e caracteristicamente africanas diferenciam o rei, a rainha, o embaixador e a Corte. Cobras, jabutis ou lagartos, às vezes vivos, outras empalhados, adornavam o feiticeiro e evidenciavam seu poder de controlar a natureza.*

As práticas civilizadas de folia eram representadas principalmente pelas Grandes Sociedades Carnavalescas (Democráticos, Tenentes do Diabo e Fenianos, entre outras), que surgiram a partir de articulações com o intuito pedagógico de "civilizar o carnaval" e, além

disso, divulgar ideias políticas de crítica ao Império e à escravatura. Eis a apresentação do seu projeto, por Maria Clementina Cunha (2001, p. 98):

> *Na década de 1880, as sociedades com o apoio entusiástico da imprensa, de literatos, intelectuais e homens públicos da Corte, queriam impor ao Carnaval um "programa" [...] e um programa de caráter eminentemente "civilizador" para a "gente preta" das ruas e para as famílias pouco educadas que, por um dá cá essa palha, retomavam os hábitos do passado. Pretendiam não apenas superar o entrudo, fazê-lo cair no esquecimento em nome do progresso e da elegância de uma cultura europeizada e autorrepresentada como superior às tradições locais, mas dissolver o Carnaval individual dos máscaras avulsos na manifestação coletiva das "ideias" que, segundo a aguda observação de Machado de Assis, ganhavam naqueles três dias o privilégio de andar de carro.*

Esses ideais civilizadores não conseguiram, entretanto, alcançar completamente o seu objetivo de erradicar as práticas "bárbaras" de carnaval:

> *Quando seus préstitos modernos, politizados e críticos em relação ao que consideravam os "maus costumes" da política da aristocracia e do comportamento da plebe adentravam a rua do Ouvidor, dir-se-ia que seriam capazes de alcançar a vitória. O povo era tanto que o trânsito se tornava difícil. "Feliz de quem tem a sua janela", comentava a Gazeta de Notícias na primeira página da edição de um domingo de Carnaval igual a todos os demais naquela década, pois aquela "artéria da civilização" estava "a regurgitar de povo que se aperta, que grita, que sua, que esbraveja, tudo porque cada um quer tratar de arranjar um lugarzinho" para ver passar seus préstitos de luxo e "espírito".*
> *Se eram seguramente os senhores da folia naqueles anos e passavam em triunfo rente às sacadas alugadas a peso de ouro pelas famílias mais abonadas, abrindo caminho entre a multidão, sua vitória lhes parecia frágil diante do que presenciavam: a cada ano, a multidão que se comprimia para aplaudi-las permanecia fiel aos limões de cera, trazia fantasias de condenável tradição, destruíam cartolas senhoriais enquanto riam dos carros de crítica. O estreito espaço da rua era ainda disputado por avulsos zé-pereiras, frequentado por índios de cucumbi, servia de palco para as coreografias de velhos e princeses. Ainda que todos parassem para vê-las e aplaudi-las com inegável simpatia, era inevitável perceber (e recear) a presença constante de um inimigo que mostrava ter sete vidas.* (CUNHA, 2001, p. 89)

Na virada para o século XX, após colaborar para disseminar as ideias de Abolição e de proclamação da República, as sociedades apoiam as reformas urbanas de Pereira Passos, que vão ao encontro de seu projeto modernizador e civilizador. Entretanto, esse período também representa o seu declínio em direção à posterior extinção, devido a maiores dificuldades financeiras para custear os desfiles que, desviados para a nova Avenida Central, perderam o apoio financeiro dos comerciantes, desmotivados a contribuir, para poder lucrar com os ajuntamentos em frente a suas lojas durante os desfiles. A transferência para a avenida também encareceu o desfile, pois suas dimensões exigiam carros muito maiores. Ao mesmo tempo, as sociedades também perderam seus motes unificadores de combate às marcas do passado colonial; além disso, paulatinamente foram perdendo apoio ao divulgar ações polêmicas e impopulares, como as reformas urbanas (Cunha, 2001, p. 148-9).

Na última década do século XIX, ao lado das Grandes Sociedades e das antigas formas de brincar Carnaval, combatidas durante anos, surgem os cordões e ranchos carnavalescos. Maria Clementina Cunha (2001, p. 151-2) estabelece diferenças entre as duas organizações:

> *Era cedo para temer seriamente pelo fim das sociedades, que ainda ostentavam notável vigor em termos de luxo e prestígio: [...] o Carnaval elegante não estava de fato moribundo. Mas*

> *seu projeto civilizador já parecia a muitos um fracasso iminente em face dessa nova ameaça, que crescia ano a ano nos noticiários da década de 1890. Uma infinidade de grupos, pequenas sociedades e grêmios recreativos, brotava todos os dias, tratava de obter registros e autorizações nos cartórios e distritos policiais e vinha juntar-se às formas novas e tradicionais do Carnaval. A crônica indica a presença de variados grupos de manifestação nas ruas — confundindo no mesmo desprezo práticas bastante diferenciadas entre si, que conviviam na folia do início do século XX: antiquíssimos cucumbis e zé-pereiras, pobres sociedades suburbanas, alguns vassourinhas de animados frevos nordestinos, cordões [...] e ranchos que surgiram nos redutos baianos próximos ao cais do porto e ganhavam expressão no carnaval carioca. Entre tais práticas, os ranchos e cordões assumiram uma importância destacada, sendo apontados de forma unânime na bibliografia como matrizes dos atuais blocos e escolas de samba.*
>
> *Embora muitas semelhanças possam ser detectadas entre elas, em especial a origem social de seus componentes, recrutados nos morros, subúrbios e arrabaldes ou entre as profissões braçais, há diferenças marcantes entre as duas formas de brincar, facilmente perceptíveis nas descrições de seus respectivos desfiles e ensaios empreendidas pela imprensa. Por exemplo: ranchos usavam alegorias sobre carroças, mesmo que em escala menor que as sociedades, enquanto os integrantes dos cordões, com suas variadas fantasias, seguiam invariavelmente no chão, a pé; os cordões caracterizavam-se sobretudo pela percussão acompanhada de cantoria, na qual um dos dois dançarinos vestidos de índios entoavam a copla, e o coro em uníssono repetia o estribilho (ou chula), por vezes acompanhados apenas por cavaquinho e violão, mas os ranchos harmonizavam seu canto, apresentavam-se com percussão leve (pandeiros, castanholas etc.) e com um volume instrumental considerável, que incluía cordas e sopro (do que resultava a diferença musical entre as marchas-ranchos e o batuque sincopado dos cordões); a presença de mestres de canto ou de harmonia era, assim, marca característica dos ranchos, tendo em vista a necessidade de ensaios mais estruturados para as suas apresentações — ao passo que os cordões contavam muitas vezes com um mestre de pancadaria, a quem cabia afinar o ritmo da percussão; nos ranchos, o destaque era dado pela forte presença feminina — as saloias ou pastoras, que dominavam o diapasão do canto e do desfile enquanto os cordões, embora nem sempre excluíssem as mulheres, eram predominantemente masculinos em suas saídas à rua.*

A autora, em seguida, aprofunda a consideração de aspectos musicais e visuais de cada uma das duas agremiações, assim como o relato da reação da imprensa carioca às mesmas:

> *os ranchos desfilavam com enredos fixos que integravam o conjunto dos componentes, ao passo que os cordões no máximo apresentavam uma cantiga unificada, composta para a ocasião especial. Fotos posadas nas suas respectivas sedes, como as muitas publicadas pela imprensa do período, confirmam essas diferenças — mas também enfatizam a semelhança. Embora os personagens pareçam os mesmos — trabalhadores pobres da cidade, negros em sua maioria —, os homens do cordão aparecem com seus bumbos e tambores, quando os do rancho, acompanhados de meninos porta-machados, posam com instrumentos de corda e sopro, sugerindo logo de início uma nada desprezível diferença sonora. A confusão entre as duas formas de fazer o Carnaval, que emerge das páginas da imprensa, nos últimos anos do século XIX, sintoniza a novidade que tomava conta da folia e o registro em que era percebida: a presença de grupos que exibiam um ar suspeito aos olhos de muitos jornalistas, espantados com a sua proliferação incontrolável. A própria suspeição que indiferenciava, a seus olhos, os homens e as mulheres a desfilar alegremente nesses grupos carnavalescos fazia com que vissem neles uma coisa só. [...] Por não reconhecer neles a mesma natureza e o mesmo "espírito" que via nas Grandes Sociedades, a maior parte da crônica carnavalesca atribuiu-lhes, por analogia negativa, a identidade em comum que juntava no mesmo pacote coisas que se podiam perceber diferentes em uma observação mais atenta. Se havia no período uma confusão de palavras para designar essas formas de brincar era decerto porque elas, apesar de suas diferenças, deixavam atônitos e desconfortáveis críticos pouco habituados a prestar atenção nas práticas do populacho. E também porque, na prática e apesar de tudo, suas fronteiras podiam não ser tão nítidas em muitos momentos.* (CUNHA, 2001, p. 152-4)

Essa indistinção permanece por alguns anos, até que os jornalistas passam a manifestar franca simpatia pelos ranchos.

O fato é que, apesar de não corresponder ao projeto civilizador das Sociedades, a organização de cordões e ranchos revela indubitavelmente que lições foram aprendidas a

partir daquela "iniciativa pedagógica":

> *É evidente que, à sua maneira, todos esses grupos tinham como referência o molde forjado pelas Grandes Sociedades. Em parte, faziam-no devido às imposições do próprio aparato policial republicano, cujas exigências se multiplicavam na concessão de autorização para sair às ruas. Mas não se deve deixar de lado a astúcia dos foliões no esforço de garantir um lugar autônomo na brincadeira, usando a seu favor instrumentos criados para controlá-los. Seja como for, a própria imprensa da época relata que os chamados cordões — que surgiram na segunda metade do século XIX, como manifestações espontâneas, capitaneadas por velhos dançarinos de cabeça grande e irrequietos princeses — passaram paulatinamente a se autointitular clubes, sociedades ou grêmios carnavalescos, adotando a forma organizativa de Democráticos, Fenianos e Tenentes, com estatutos, sedes fixas e estrutura de cargos e direções entronizadas, embora mantivessem viva dentro de si a herança de outros Carnavais. Mas não se tratava apenas de papéis e formalidades legais ou burocráticas: a busca de semelhança atinge também as atividades nas sedes e seus salões, decorados com capricho segundo as posses de seus sócios para aproximar-se de um padrão supostamente refinado. Detalhes como a adoção de apelidos semelhantes àqueles utilizados pelos sócios das Grandes Sociedades, entre outros sinais, são muito significativos. Nessa direção, uma rápida olhada nos estudos desses clubes e sociedades de bairro pode ser esclarecedora.*
> *Seja qual for o tipo e a categoria do grupo, seus estatutos estabelecem hierarquias e regras que tomam como base a forma padronizada das sociedades mais antigas e prestigiadas. Eles podem ser mais ou menos elaborados e detalhados, dependendo do grau de exigência da autoridade policial da circunscrição, mas articulam-se segundo as normas padronizadas. Estabelecem, por exemplo, cargos de diretoria — presidente e vice, secretários, tesoureiros e fiscais —, de modo totalmente calcado na estrutura de cargos das Grandes Sociedades; estipulam o valor de mensalidades e joias para associados, e de forma semelhante estabelecem as diferentes categorias de sócios (fundadores, beneméritos, e assim por diante) e as condições de funcionamento aproximativo faz com que todos os estatutos, à primeira vista, pareçam iguais: até mesmo erros de cópia em uma caligrafia muitas vezes dificultosa evidenciam o esforço de seguir o modelo, mostrando que não se trata apenas da padronização formal dada por escrivães de profissão.* (CUNHA, 2001:158-9)

Analisando os cordões, percebe-se que, essa reformulação representava o meio encontrado pelas classes populares de, atendendo à organização exigida pela sociedade, preservar suas formas tradicionais de brincar o Carnaval: neles, ainda se encontravam mascarados, elementos de cucumbis e do entrudo português.

Quanto aos ranchos, para entender a origem de sua organização voltaremos ao papel da liderança baiana da Pequena África.

Sobressai, nesse aspecto, o nome de Hilário Jovino, que, assim como Tia Ciata, também era uma importante liderança da comunidade de imigrados baianos.

Foi dele a iniciativa de deslocar a tradição dos pastoris e reisados do dia 6 de janeiro para a época do Carnaval, incorporando elementos dos mesmos à festa carnavalesca (como a porta-bandeira, as pastorinhas e saloias). Apesar da versão de Hilário, de que essa providência foi para melhor se adaptar aos costumes locais, é provável que a razão esteja na menor repressão que havia nos dias de Carnaval, em relação aos dias santos (CUNHA, 2001, p. 219).

Além dessas reformulações, outra característica dos organizadores de ranchos que agradava aos reformadores do carnaval era a sua reprovação às tradições de brinquedo carnavalesco cariocas, principalmente aos cucumbis. Hilário Jovino esforçou-se para integrar-se nos padrões sociais vigentes, buscando, por exemplo, permissão da autoridade policial para que o seu rancho, na época o Rei de Ouro, desfilasse. Isso foi feito ainda numa época em que

o pedido de autorização policial não era prática entre os grupos populares. O próprio Hilário integrou-se à Guarda Nacional, o que era um meio de legitimação social, principalmente com relação à instituição responsável, entre outras coisas, pela fiscalização e repressão das práticas de Carnaval.

Os trunfos dos ranchos para buscar maior aceitação eram, portanto, a ruptura com os padrões de africanismos presentes em outras práticas carnavalescas, os contatos e alianças cultivados por seus líderes (tanto Ciata quanto Hilário ocupavam-se disso) junto às classes dominantes, a vivência comunitária dos terreiros de candomblé e das redes de ajuda mútua, tecidas entre os imigrados baianos, o que fortalecia as lideranças, que geralmente eram figuras centrais em vários desses aspectos.

O processo de aceitação dos ranchos pela sociedade e, principalmente, pela imprensa, foi selado a partir do surgimento do Ameno Resedá, em 1907.

Esse rancho apresentava no seu quadro de associados uma certa variedade de grupos sociais — o próprio Hilário Jovino era um deles, ao lado de operários do Arsenal da Marinha, comerciantes, jornalistas (como Vagalume), integrantes da banda do corpo de bombeiros, funcionários públicos etc. (Cunha, 2001, p. 223).

Musicalmente, mesmo pela presença dos integrantes da banda do corpo de bombeiros, distanciava-se do batuque, da "pancadaria" (lexia cuja ambiguidade foi explorada pelos jornalistas da época), aproximando-se da tradição do choro carioca.

A ênfase na performance musical; a elaboração de enredos rígidos, com características de ópera da rua; a indispensável institucionalização, com estatuto e autorização policial para desfilar; as relações cultivadas pelos membros, muitos deles funcionários subalternos de instituições públicas, com contatos importantes para, por exemplo, angariar contribuições e simpatia à iniciativa; tudo isso tornou o Ameno Resedá tão prestigiado que o rancho acabou sendo convidado a apresentar-se ao marechal-presidente Hermes da Fonseca, no palácio das Laranjeiras. O curioso, segundo relata Maria Clementina Cunha (2001, p. 224), é que o enredo então apresentado foi "A corte de Belzebu", com os integrantes fantasiados de diabo, o que, entretanto, não provocou nenhuma associação com as "bárbaras" práticas carnavalescas das ruas.

Por fim, após relatar esses eventos, Cunha (2001, p. 227) conclui, a respeito do surgimento dos ranchos e das transformações ocorridas a partir disso:

> *Os ranchos acabaram assim substituindo as Grandes Sociedades na estima da imprensa, e estão com sua imagem consolidada no final da década de 1900-10. Se a ideia podia ser baiana e o crédito assinalado ao mítico Hilário Jovino, julgava-se que os cariocas eram ainda melhores em pô-la em prática. Aparecia então uma espécie de afirmação de identidade*

> *carioca no Carnaval — centrada nos mesmos elementos que ancoravam o prestígio de Democráticos, Tenentes do Diabo e Fenianos: luxo, esplendor, aparência de erudição e "espírito", acrescidos de uma qualidade sonora genuinamente nativa. Aos olhos desses cronistas, os ranchos cariocas pareciam ter perdido o viés negro e folclórico dos originais, para tornar-se sobretudo um lugar da boa tradição musical e uma manifestação de gosto que os aproximava das Grandes Sociedades. Mais que isso, os ranchos eram pintados como os responsáveis pela "conversão" dos cordões e da gente rude que os frequentava aos signos da civilização. Aquilo que as Grandes Sociedades não conseguiram com sua pedagogia era agora realizado por dentro dos próprios espaços dos trabalhadores pobres: não era outro o motivo da alegria incontida de alguns intelectuais, que chegaria ao ponto de Coelho Netto e outros expressarem, na década de 1920, o mais profundo tédio pelo Carnaval das velhas sociedades e um entusiasmo desmedido pelo caráter autêntico e nacional dos ranchos carnavalescos.*

Coelho Netto protagonizou, aliás, uma mudança de grande importância na ideologia cultural da sociedade carioca, antes do surgimento das escolas de samba. Membro do Ameno Resedá, ele propôs a abordagem de temas cívicos no desfile de 1923, em vez dos habituais enredos exóticos, como os "Últimos dias de Pompeia", a "Rainha de Sabá", ou as "Walkyrias". Nesse ano, o Ameno Resedá desfilou homenageando o Hino Nacional Brasileiro (Cunha, 2001, p. 240).

A ideia, que não rendeu o primeiro lugar ao Ameno Resedá naquele ano, ganhou impulso posteriormente. A iniciativa de Coelho Netto ganhou apoio entusiasmado de folcloristas como Sílvio Romero e Mello Moraes Filho e marca uma mudança de atitude significativa em relação ao período anterior:

> *Sem dúvida, para os escritores brasileiros da belle époque, o tema da tradição revestia um grande dilema. De um lado, décadas após a independência ainda parecia necessário definir uma identidade para a nação. Desde os românticos, esta havia sido uma pauta central de preocupação dos intelectuais brasileiros, que levara homens como José de Alencar a consolidar um mito de origem para o país com base na figura do bom selvagem, configurado à semelhança do branco. Porém, com os pés fincados em outro solo, o mesmo escritor dedicou-se a desenvolver uma preocupação sistemática com o registro do cancioneiro popular de várias formas "nacionais" de expressão, buscadas em toda parte — nos campos, nas feiras do interior mas também nas grandes cidades, onde o carnaval se avolumava. Para ele, "[...] onde não se propaga com rapidez a luz da civilização [...] encontra-se ainda em sua pureza original [...] esse viver singelo de nosso país, como nas grandes cidades, até mesmo na Corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.*
>
> *Mas por outro lado, e cada vez mais, à medida que o século XIX se aproximava de seu final, o legado de um passado colonial e escravista não parecia um bom lugar para buscar tradições nas quais ancorar tal identidade. Conforme as teias da dominação senhorial foram se desfazendo e os conflitos se foram tornando agudos, essa concepção foi sendo substituída por outra, que tratou de confinar tais tradições nos rincões do país, no campo ou nos repertórios regionais. Nas décadas de 1870 e 1880 não era o passado, sob a forma de tradições ou origens, que se escondia nas práticas rudes de negros e pobres das cidades — mas uma sombria ameaça ao futuro. A chamada "geração boêmia", em que Coelho Netto foi formado e na que se projetou profissionalmente, experimentou como nenhuma outra esse sentimento de urgência diante da aceleração da história e do fascínio do progresso. Vislumbrando o que este último chamou a "cidade dos nossos sonhos", em meio às brumas que cercavam os anos finais da escravidão e do Império, a maior parte desses intelectuais atribuiu a si a dura missão de educar o povo, ensinar-lhe a civilização e as belas-letras e transformar-lhe a própria face, marcada pelas tradições de um passado abominável. Assim, o Carnaval das ruas caracterizado pelo entrudo, pelas danças de negros, pelas zabumbas de zé-pereiras e pelos diabinhos era visto como resíduo de um tempo antigo que devia ser esquecido: "[...] Dentro em pouco, o Brasil analfabeto e ignaro seria um país de grandes luzes porque as liras, vibradas como a de Orfeu na Trácia agreste, haviam de agitar as almas, conclamando-as para a vida intelectual."* (CUNHA, 2001, p. 246-7)

A grande transformação, portanto, foi a revisão — mesmo parcial e baseada em um

Brasil remoto e idealizado — da pecha reservada à tradição, que era tida como algo abominável e contrário ao progresso, com o intuito de viabilizar a sedimentação de uma identidade brasileira que acolhesse a cultura popular:

> *Quando sugeriu o tema patriótico aos ranchos, Coelho Netto, como boa parte de seus contemporâneos no início da década de 1920, estava imbuído desse espírito [de valorização das festas populares]. Seu corolário parecia ser a tentativa de juntar as duas crenças — na nação e no carnaval — para sedimentar uma identidade superior às demais, já recortada pela fusão das ideias de nacional e de popular. De certa forma, esse grupo de intelectuais buscava resolver os impasses legados por gerações anteriores: a tensão entre o desejo de afirmar a peculiaridade e a originalidade brasileiras, definindo o país como uma nação dotada de uma identidade forte e definida, e, ao mesmo tempo, operar com o registro racista e elitista com o qual havia longo tempo se olhava para as práticas culturais das ruas (sem falar no desejo de apagar o passado comprometedor). Nesse momento, se as tradições "africanas" dos cordões não deviam ser valorizadas, os ranchos traziam a possibilidade de uma outra leitura: manifestações originadas de antigas formas da religiosidade popular, nascidas em recantos distantes do interior, os ternos de reis traduzidos para o Carnaval carioca aparentavam um enraizamento no passado capaz de lhes conferir a vantagem de pertencer a uma herança cultural "miscigenada", exclusiva do país que tais intelectuais buscavam redesenhar. Esse Carnaval podia comportar "todos" sem os riscos de antes, transformando o folclore em uma arma política importante. Era precisamente essa a razão pela qual Romero e Mello Moraes Filho podiam ser reabilitados em sua busca da cultura nacional na década de 1920.* (CUNHA, 2001, p. 258-9)

A valorização das tradições populares; o mote dos enredos nacionalistas; a iniciativa de institucionalização das organizações carnavalescas; o hábito de cultivar boas relações com a elite social, praticado desde Tia Ciata até os fundadores do Ameno Resedá; os bons olhos com os quais os intelectuais e, principalmente, a imprensa passavam a ver o carnaval popular, todos esses fatores pavimentaram o caminho para que a geração de bambas do Estácio criasse a primeira escola de samba, reformulasse o próprio samba, transformando-o no gênero praticado hoje em dia, e o afirmasse como a música de carnaval por excelência.

1.2.3.1 - A primeira escola de samba; o samba como produto cultural e comercial; o samba como símbolo de identidade musical brasileira

A primeira instituição a ser denominada escola de samba foi a Deixa Falar, do Estácio de Sá. Ismael Silva, um dos líderes do grupo, narrava assim a criação da denominação:

> *lá no bairro [no Estácio] existia a Escola Normal, que hoje não é mais lá e nem tem esse nome. Hoje é Instituto de Educação e fica na rua Mariz e Barros, na Praça da Bandeira. Naquele tempo as batalhas de confete eram um carnaval em miniatura. Começavam dois meses antes do carnaval. No dia 31 de dezembro, véspera de primeiro do ano, já acontecia a primeira batalha, que era na Avenida Rio Branco. Daí começava então o carnaval, o tal carnaval em miniatura. Cada semana tinha uma batalha de confete num determinado bairro. Nessas batalhas, esses agrupamentos, que seriam futuramente Escolas de Samba, se encontravam: Portela, Mangueira, Salgueiro. Todos esses bairros iam para as batalhas e cada um queria ser maior que o outro. Durante o ano, chegavam notícias assim, pretensiosas, no Estácio. Eu recebia tantas notícias assim, desairosas, no Estácio, que acabei respondendo: eles têm que respeitar, Escola de Samba é aqui, daqui é que saem os*

> *professores, portanto é aqui a Escola de Samba. Daí saiu esse nome, por causa dos professores, repito, que saíam da Escola Normal. Eis aí o nome e a Escola de Samba formada.* (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2002, p. 174)

A Deixa Falar trazia inovações importantes nos aspectos musical (o samba com a formatação musical que apresenta até hoje) e instrumental (presença de novos instrumentos, inventados pelos próprios sambistas, como o surdo e o tamborim). Essas inovações foram com o tempo adotadas por outras agremiações e constituíram as grandes contribuições para as escolas de samba.

Com relação às mudanças musicais que determinaram a fixação do que passaria a ser considerado oficialmente samba pelos músicos e teóricos, Ismael Silva explica o seguinte:

> *esse ritmo de hoje, esse ritmo do samba, assim, estilo de Ataulfo, meu, Noel, essa coisa, não era assim quando eu comecei. Antes tinha o estilo de* Pelo Telefone*, tipo samba-maxixe. Fui eu que comecei a mostrar outro ritmo, quando compus, por exemplo,* Se você jurar *ou* Nem é bom falar*. Fiz isso pensando no pessoal da rua, que precisava desfilar no chão e pedia uma música que os facilitasse. Porque o grupo precisa andar, mas andar dentro da música, andar com espalhafato, com vida, assim, conforme se vê hoje em dia. E aquele ritmo não deixava, era um ritmo mais lento, que não dava margem para andar. Era necessário um ritmo que facilitasse o surdo, até porque a batida do surdo não era assim, como está agora*. (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2002, p. 178)[25]

Ademais, em entrevista concedida a Sérgio Cabral citada por Sandroni (2001, p. 218), o compositor ainda sistematiza o novo padrão rítmico criado:

> *[Cabral:] — Vocês do Estácio tinham consciência de que estavam lançando um novo tipo de samba?*
> *[IS:]: — ... o samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. ... Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumprugurundum.*

A respeito dessa declaração, observa Sandroni (2001, p. 218):

> *Ismael "mostra" os traços musicais que lhe parecem importantes para distinguir os dois estilos: faz isso cantarolando os ritmos, como se batucasse cantando. É procedimento perfeitamente adequado a suas necessidades. Se o tivesse levado um pouco mais longe, quem sabe poderia até formalizá-lo seguindo o exemplo dos músicos indianos e outros que criaram sistemas de sílabas musicais.*
> *Cabral, por seu lado, traduz o cantarolar de Ismael em sílabas impressas, incapazes (na ausência de outras informações) de nos devolver a totalidade do conteúdo musical. Mas Cabral é um jornalista carioca e o público a que se dirige é o próprio público do samba: nesse contexto, dizer mais do que ele disse seria, de alguma maneira, redundante. A eficácia de seu discurso pode ser medida pelo fato de que a expressão "bumbumpaticumbumprugurundum" foi reapropriada pelo mundo do samba e empregada em 1982 no samba-enredo da Império Serrano, que venceu o desfile.*

O autor desenvolve uma profunda análise das características rítmicas do samba do Estácio em seu trabalho, *Feitiço decente*. Como não me cabe aprofundar a análise teórico-musical, recorro ao mesmo artifício usado por Sérgio Cabral[26], já destacado em Sandroni

[25] Ressalte-se, porém, que essa responsabilidade exclusiva de Ismael em relação ao novo ritmo de samba não é ponto pacífico. Sandroni (2001, p. 141) menciona um trecho da entrevista de Ismael a Sérgio Cabral, na qual ele narra uma das primeiras vezes que ouviu esse novo estilo de samba, em uma composição de Rubem Barcellos.

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

(2001, p. 132), para diferenciar os dois estilos de samba: a comparação entre músicas emblemáticas de cada um: assim, ao se ouvir as músicas *Pelo telefone* e *Se você jurar*, tem-se uma boa ideia das diferenças entre o samba antigo, cultivado, por exemplo, na casa de Tia Ciata, e o samba novo, dos compositores do Estácio.

Além da criação da Deixa Falar, a atuação do grupo de bambas do Estácio trouxe uma série de novidades para o samba e seu entorno que considerarei a seguir, apoiado principalmente em Sandroni (2001).

A primeira dessas novidades está no fato de esse grupo assumir uma identidade que não era cultivada por grupos anteriores, como os frequentadores da casa da Tia Ciata (Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Caninha etc.). Os bambas do Estácio assumiam a identidade de malandros e faziam disso tema de suas composições.

Assumir-se malandro, entretanto, não era um ato que pudesse ocorrer na sociedade carioca de então sem alguns cuidados. Para ilustrar os discursos dominantes com relação à malandragem, reproduzirei alguns sambas da famosa Polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa, que, anos após esse período inaugural dos sambistas do Estácio, abordam a temática da malandragem de forma significativamente ilustrativa:

> **Lenço no pescoço** (1933)
> Wilson Batista
>
> *Meu chapéu de lado, / Tamanco arrastando, / Lenço no pescoço, / Navalha no bolso, / Eu passo gingando, provoco e desafio / Eu tenho orgulho em ser vadio.*
> *Sei que eles falam deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha andar no miserê / Sou vadio, sempre tive inclinação / Desde o tempo de criança tirava samba-canção.*
>
> **Rapaz folgado** (1933)
> Noel Rosa
>
> *Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália / Tira do pescoço o lenço branco, / Compra sapato e gravata, / Joga fora esta navalha que te atrapalha / Com chapéu de lado deste rata / Da polícia quero que escapes / Fazendo samba-canção, já te dei papel e lápis / Arranja um amor e um violão.*
> *Malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar / Todo o valor do sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar de malandro / E sim de rapaz folgado.*
> (Cf. PAIVA e EGYDIO, 1956)

Lenço no pescoço, samba de Wilson Batista, constitui uma apresentação do malandro. Assumindo essa identidade, o enunciador da letra faz uma autodescrição, em indumentária e atitudes; nesse particular, destacam-se as menções à navalha e à vadiagem como traços mais problemáticos para a sociedade, que acarretariam a perseguição dos que assumissem esse tipo de comportamento.

O questionamento do trabalho como meio de ascensão social encontra ecos no passado escravagista brasileiro e na maneira como esse regime terminou, sem formas de compensação

e inserção social para os que sofriam essa situação de extrema exploração (ver o que já foi exposto anteriormente sobre o assunto, com base em Roberto Moura). Assim, é compreensível que o trabalho ainda tivesse uma carga de exploração, de atividade que não oferecia garantia de benefícios ao trabalhador. Essa perspectiva está presente naquela letra de Wilson Batista e também nesta sua composição, em que destila ironia, dizendo: "Meu pai trabalhou tanto / que eu nasci cansado / (...) trabalhar não quero mais / eu não sou caranguejo / que só sabe andar pra trás".[27]

Outro elemento importante nessa identidade é a facilidade para fazer samba, tirado de ouvido, de forma improvisada e sem preocupação com registro. Esse traço, que é replicado por Noel, ainda merecerá análise mais detida.

A resposta de Noel dá voz à ideologia dominante na sociedade carioca, que reprovava a inclinação violenta do malandro, representada pela navalha, assim como o louvor à vadiagem. Noel Rosa busca desconstruir o discurso de Wilson Batista, ponto a ponto, propondo uma "versão civilizada" do malandro, nomeada a partir do eufemismo "rapaz folgado".

Ao mesmo tempo, sinaliza para uma nova forma de vida, representada pelo registro das composições ("já te dei papel e lápis / um amor e um violão").

Os elementos da temática da malandragem, muito bem sistematizados na Polêmica, eram cultivados nas letras do grupo do Estácio. Ismael Silva, por exemplo, compôs em parceria com Nilton Bastos os seguintes versos, interpretados por Mário Reis e Francisco Alves:

> **O que será de mim** (1931)
> Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
>
> *Se eu precisar algum dia / De ir pro batente / Não sei o que será / Pois vivo na malandragem / E vida melhor não há*
> *Minha malandragem é fina / Não desfazendo de ninguém / Deus é quem nos dá a sina / E o valor dá-se a quem tem / Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei / Eu vou chamar Chico Viola / Que no samba ele é rei / Dá licença seu Mário*
> *Oi, não há vida melhor / E vida melhor não há / Deixa falar quem quiser / Deixa quem quiser falar / O trabalho não é bom / Ninguém pode duvidar*
> *Oi, trabalhar só obrigado / Por gosto ninguém vai lá*

Um aspecto que se observa na letra anterior é marcante nas composições sobre a malandragem: uma forma de suavizar a estigmatização acarretada pelo louvor à vadiagem foi mencionar a possibilidade de deixar a malandragem. A maioria desses sambas, portanto, especula sobre essa possibilidade, ou analisa os resultados do fato consumado. Eis mais um

[27] A canção citada é *Nasci cansado*, marcha de Wilson Batista e Henrique Alves, gravada por Os Copacabanas em 1952. Cf. MATOS, Cláudia Neiva de. O malandro no samba (de Sinhô a Bezerra da Silva). In VARGENS, João Baptista M. (Org.) *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 45.

exemplo:

> **Nem é bom falar** (1931)
> Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves e Noel Rosa
>
> *Nem tudo que se diz se faz / Eu digo e serei capaz / De não resistir / Nem é bom falar / Se a orgia se acabar*
> *(Tu, falas muito, meu bem / E precisas deixar / Tu falas muito, meu bem / E precisas deixar / Senão eu acabo / Dando pra gritar na rua / Eu quero uma mulher bem nua.)*
> *Mas esta vida / Não há quem me faça deixar / Por falares tanto / A polícia quer saber / Se eu dou meu dinheiro todo a você*
> *Até que enfim / Eu agora estou descansado / Até que enfim / Eu agora estou descansado / Ela deu o fora / Foi morar lá na Favela / E eu não quero saber mais dela*

Em *Nem é bom falar*, mais um elemento significativo dos sambas que abordam a malandragem se apresenta: os conflitos entre o malandro e as mulheres. Frequentemente elas são apontadas como a causa do impasse com relação à vida na orgia. Ao mesmo tempo, entretanto, em que se canta a dificuldade de ser malandro e viver com uma mulher que quer que o enunciador "se regenere", também são recorrentes referências depreciativas às mulheres que vivem na orgia. A seguir, mais duas composições, uma que volta a ilustrar a possibilidade de deixar a malandragem por causa do amor de uma mulher e outra que expressa o mau conceito relativamente às mulheres que vivem na orgia.

> **Se você jurar** (1931)
> Ismael Silva e Nilton Bastos
>
> *Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher, / A orgia assim não vou deixar*
> *Muito tenho sofrido / Por minha lealdade / Agora estou sabido / Não vou atrás de amizade / A minha vida é boa / Não tenho em que pensar / Por uma coisa à-toa / Não vou me regenerar*
> *A mulher é um jogo / Difícil de acertar / E o homem como um bobo / Não se cansa de jogar / O que eu posso fazer / É se você jurar / Arriscar a perder / Ou desta vez então ganhar.*
>
> **Não é isso que eu procuro** (1928)
> Ismael Silva e Francisco Alves
>
> *Não é isso que eu procuro / Você não me dá futuro / Me deixe em paz / Tenho mais vantagem / Eu juro que, hoje em dia / Mulher dentro da orgia / Não quero mais*
> *Toda mulher da orgia / Assim disse o Ismael, / Não se pode com certeza / Dizer que ela é fiel / Quero mulher pra mim só / Não quero saber de sócio / E você gosta de todos / Isso assim não é negócio*
> *Não digo que tenho raiva / Por você ser da orgia / Quero dizer que não serve / Para minha companhia / Sei que você não é feia / Tu és linda criatura / Meu bem, que queres que eu faça / Não vou quebrar minha jura*

Outra modificação importante que teve participação dos sambistas do Estácio foi a mudança de forma dos sambas compostos no novo estilo. O samba antigo costumava ser composto de estribilho intercalado por improvisações feitas por solistas. Não havia a preocupação de fixar as segundas partes e, mesmo nas partes fixas, a variação era livre. Isso facilitava a apropriação dessas criações pelos compositores que já tinham acesso à publicação de partituras. Sandroni (2001, p. 146-8) menciona numerosos casos, envolvendo, entre outros, Donga e Mauro de Almeida na composição de *Pelo telefone*, além das disputas por autoria

entre Sinhô e Heitor dos Prazeres.

A fixação da segunda parte dos sambas era uma necessidade gerada pela indústria fonográfica que começava a funcionar no Brasil. O samba com duas partes era mais apropriado para gravação em discos e era preciso haver uma versão definitiva para registro. Essas modificações fortalecem as composições em parceria, com um sambista fazendo a primeira parte e outro, a segunda. As parcerias nas quais um compõe música e outro, letra, só se tornariam mais comuns a partir da bossa nova (Sandroni, 2001, p. 153).

A fixação das letras e do conceito de autoria modifica a mentalidade que levou Sinhô a afirmar "samba é como passarinho, é de quem pegar"[28]. Essa modificação é a preconizada por Noel Rosa, ao oferecer papel e lápis ao malandro, que "tira samba-canção". Os sambistas, profissionalizando-se, passam a ter a perspectiva de lucrar com suas composições.

Contudo, ainda havia na sociedade carioca entraves para pessoas de origem pobre, geralmente negros, transitarem livremente. Muitas vezes era preciso que um intermediador entrosado nos grupos dominantes divulgasse as músicas. Instituiu-se desse modo a compra de parcerias, pois cantores como, por exemplo, Francisco Alves e Mário Reis, além de interpretarem as canções ainda pagavam pelo direito de figurarem como compositores, recebendo direitos autorais.

A compra de parceria é uma prática vista muito negativamente, nos dias de hoje. Sandroni (2001, p. 149), por sua vez, tenta relativizar essa perspectiva, considerando que os intérpretes compradores de parceria exerciam um papel ainda não estabelecido:

> *Quando uma vez tentei explicar o papel desempenhado por Francisco Alves junto aos sambistas do Estácio a um amigo francês, ele surpreendeu-me com o seguinte comentário: "Então, o que ele fazia é o que fazem hoje em dia as editoras musicais: possibilitam que a música se torne conhecida e em troca ganham uma parte dos direitos autorais." Se se adota este ponto de vista, força é reconhecer que neste papel o cantor não ficou nada a dever às editoras atuais.*

Acresce-se o fato de que alguns compositores, ao receber para permitir que o intérprete figurasse na autoria e recebesse direitos, não consideravam que estavam vendendo a música, o que só aconteceria no caso de abrirem mão completamente do direito de ter seus nomes registrados. É o que se percebe nesta passagem de entrevista de Bide e Ismael Silva a Sérgio Cabral:

> *[Cabral:] – Você vendeu quantas músicas a ele [a Alves]?*
> *[Ismael:] – Só duas... Nas outras ele entrou na parceria e a gente dividia o dinheiro que a música rendia...*
> *[Cabral:] – Você vendeu o samba por quanto?*

[28] MARCONDES, Marco Antônio (Org.). Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art, 1977. 2 v., s.v. **Sinhô** apud SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / EdUFRJ, 2001, p. 146.

> *[Bide:] – Eu não vendi, não. ...*
> *[Cabral:] – Mas o Francisco Alves entrou na parceria.*
> *[Bide:] – Você queria que ele não entrasse? ...*
> *[Cabral:] – Você vendeu música, Bide?*
> *[Bide:] – Não, nunca. Sabia que muita gente vendia.*[29]

Também nas citações seguintes, Ismael Silva dá voz à surpresa do malandro que descobre a possibilidade de ser profissional, sustentando-se a partir de suas composições. No segundo fragmento, reconhece que Francisco Alves teve alguma importância para ele, sem deixar de externar a existência do absurdo preconceito que tornou possível a atuação dos intermediários:

> *Eu estava doente e fiquei hospitalizado por um mês. Lá recebi um portador dele, Chico [Francisco Alves], perguntando se eu queria vender um determinado samba. Esse portador era o Alcebíades Barcelos, compositor também, bom, tem vários sucessos. Então, já levou o recibo, no caso de eu aceitar, conforme aceitei, para assinar imediatamente. O preço oferecido era 100 mil réis. Eu fiquei muito satisfeito, todo entusiasmado pelo fato de saber que aquilo que fiz interessou tanto a alguém, a ponto de querer pagar. Fiquei sonhando, pensando uma porção de coisa. Dessa forma eu vendi o samba e ele gravou, sem me conhecer.* (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2002, p. 163)

> *MIS: Você se considera uma vítima do Francisco Alves?*
> *IS: Não, porque talvez eu não fosse o que sou hoje, se não fosse ele. Ele me foi útil. Naquela época eu era apresentado como "quem fez" o Francisco Alves. Imagina! Eu não "fiz" o Francisco Alves, na verdade eles queriam se referir ao sucesso que ele fazia. Ele me apresentava como o seu "braço direito", como um preto de alma branca. E eu entrava no palco. Ele queria se referir ao sucesso que estava fazendo. Um atrás de outro, um atrás do outro, um atrás do outro.* (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2002, p. 173)

A invenção de novos instrumentos também marcou a contribuição dos bambas do Estácio para a musicalidade do samba conhecida até hoje. Bide é o criador que mais se destaca, responsável por instrumentos como o surdo, usado para facilitar a marcação durante o desfile. Eis a explicação de Ismael para essa função:

> *[desenhando um retângulo...] Pois bem: aqui está a escola de samba. Milhões de pessoas. Um solista. Quando o samba entra na segunda parte, entra o solista. Pois bem, como é que, naquela confusão toda, o pessoal vai saber quando deve atacar a primeira parte novamente? Aí é que entra o 'surdo', que dá aquelas porradas fortes e o pessoal entra maciço, certinho.* (SOARES, 1985, p. 101)

Cuíca, surdo e tamborim são os principais instrumentos introduzidos por esse grupo. Por outro lado, o acompanhamento por prato e faca, palmas e pandeiro (pelo menos na escola de samba) tornaram-se menos comuns.

A última modificação relevante no samba trazida por esses músicos é relativa à ambiência das práticas musicais. Os sambistas do Estácio deixaram de fazer samba em casa e adotaram o botequim como principal local de diversão e trabalho. O do Apolo era o preferido de Ismael Silva e seus companheiros; era, inclusive, o espaço propício para reuniões com

---

[29] CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996 apud SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / EdUFRJ, 2001, p. 148.

cantores em busca de novas músicas, assim como para o encontro de parceiros para composição e, é claro, para a roda de samba, evento coletivo de confraternização.

Essa modificação condiz com a inserção do samba na indústria cultural. Como passou a ser atividade profissional, assumiu características de "rua", precisando de espaços coletivos desnecessários enquanto seu domínio era a "casa".

Antes de aprofundar a análise desse aspecto, quero abordar os conceitos de "casa" e "rua", conforme a apresentação que Roberto M. Moura (2004, p. 29) faz desses conceitos criados por Roberto DaMatta:

> *[um dos meus objetivos é,] partindo da familiaridade que decalca a roda através dos tempos, ressaltar o quanto ela é mais "casa" do que "rua", para usar a terminologia antropológica de Roberto DaMatta:*
> *"Quando digo então que "casa" e "rua" são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, essas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas".*[30]

Essa oposição "casa/rua", portanto, dá conta de duas ambiências diferentes para o intercâmbio social que, basicamente, representam, do lado da "casa", a prevalência das relações familiares, de amizade e compadrio, a convivência descontraída entre pessoas que se conhecem e compartilham códigos de conduta. De outro lado, a "rua" representa a prevalência das relações institucionais, dos regulamentos rígidos e da burocracia, da impessoalidade.

Tanto a escola de samba como o uso do botequim como local de encontro representam movimentos que conduzem o samba do domínio da casa em direção da rua. Nesse contínuo, reformula-se o jogo de forças entre lazer/trabalho; amadorismo/profissionalismo; malandro/compositor; valor de prestígio no grupo/valor de troca comercial; improvisação/registro oficial.

A simples transferência da roda de casa para o botequim não é o mais importante na transição para a "rua". O principal nesse sentido é mesmo a inserção do samba no mercado fonográfico. Entretanto, o mesmo botequim que servia de espaço para composição, negociação de gravações e venda de parceiras e outros acertos profissionais, também era o espaço da roda de samba. Era, portanto, "casa" e "rua", dependendo da finalidade dos eventos ocorridos.

A escola de samba, um símbolo de institucionalização, nasce como "casa", mas, com o tempo, se transforma em "rua". Devido a esse ambiente de "casa", as escolas não costumavam desfilar com sambas de compositores profissionais. Ismael Silva faz referência a isso em

[30] DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis.* Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 15 apud MOURA, Roberto M. *No*

depoimento:

> *MIS: E qual foi o samba que a Deixa Falar tocou, cantou, no carnaval de 1929, quando saiu pela primeira vez? De quem era?*
> *IS: Não me lembro. Parece que era do Alcebíades Barcelos.*
>
> *MIS: Era do Alcebíades Barcelos. Quer dizer, o Alcebíades tem a honra de ter sido, dentro da Escola de Samba, o primeiro compositor.*
> *IS: Exato, e eu não. Eu já não teria porque eu já estava profissionalizado.*
>
> *MIS: Já estava consagrado...*
> *IS: Já fazia minha música para gravar e a Escola de Samba não canta nada que já esteja gravado.* (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2002, p. 176-7)

Esse é o mesmo código que determinou os seguintes eventos, relatados por Roberto M. Moura (2004, p. 45):

> *Monarco conta, por exemplo, que Candeia, nos anos 70, chegou a proibir que João Nogueira cantasse na quadra da escola sambas de sucesso e considerados "de rádio". Na Mangueira, lembra Nelson Sargento, Zé da Zilda (José Gonçalves ou Zé com Fome) enfrentou o mesmo problema nos anos 50.*

A transformação da escola de samba é narrada em *No princípio era a roda*. No capítulo "Do terreiro à quadra", o autor expõe o processo pelo qual a roda de samba se tornou cada vez menos característica das quadras das escolas e o sambista foi se sentindo cada vez menos "em casa". Segue-se um trecho a respeito do ambiente inicial de familiaridade que perdurou ao menos até a década de 1960:

> *[Nei Lopes] reforça a ideia de que a passagem do terreiro para a quadra resultou em mudanças muito mais significativas para o destino das escolas do que o simples recapeamento de cimento sobre o que antes era chão de terra batida.*
> *"Antigamente, até ali pelos anos 60, a única vaidade do compositor de escola de samba era ser admirado pelos seus camaradas e pelas mulheres. Admirado pelo seu talento de poeta ou de músico. (...) Os heróis-fundadores foram sempre compositores, como é o caso de Cartola na Mangueira, Antenor Gargalhada no Salgueiro, Paulo da Portela, Mano Elói no Império Serrano, por aí afora. Porque escola de samba era coisa de parentes, amigos, vizinhos, colegas de trabalho. Esse é o grande diferencial em relação a hoje. Uma ala de compositores, nessa época de que estamos falando, era a elite intelectual da escola. Os compositores eram intelectuais orgânicos, embora muitas vezes fossem iletrados e até analfabetos. Havia um código de ética, nas escolhas do samba-enredo, que fazia com que se renunciasse à disputa diante de um concorrente nitidamente superior".*[31]

E, quanto ao processo de transformação, que levou o cultivo do samba mais espontâneo a buscar outros espaços alheios à escola de samba, diz Roberto M. Moura (2004, p. 69-70):

> *A união em torno do samba e da roda reforça a sensação de Nei Lopes — de que a escola não é mais (ou não é mais exclusivamente) a instância de legitimação do sambista (assim como o disco e o rádio também não o são). O que Nei faz é acentuar uma tendência que já vinha-se notando desde os anos 60 e 70, com o crescimento de blocos como o Bafo da Onça e o Cacique de Ramos e o surgimento das rodas semiprofissionalizadas. Hoje, essa tendência encaminha-se para estruturas cada vez menos rígidas, como se vê nesse* revival *da Lapa, em*

---

princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 29.

[31] LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2003 apud MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 134.

> *pleno limiar do terceiro milênio.*
> *Como o elemento mais sensível à institucionalização e crescimento das agremiações que ajudou a criar, o sambista foi deixando paulatinamente de se sentir, nelas, num espaço doméstico e íntimo. Ficou na "rua", esvaziado pela progressiva importância que a diretoria e o carnavalesco passaram a ter. E consciente do peso cada vez menor que tem na estrutura que inventou. Vejamos.*
> *Na roda, o que havia e há é uma hierarquia tácita — que legitima os valores sintonizados com a chamada raiz histórica do samba (compositores, ritmistas, passistas etc.). Na escola, a hierarquia é burocratizada, subordinada ao conjunto de interesses sociais e institucionais da agremiação nas suas múltiplas relações com autoridades, parceiros, patrocinadores e meios de comunicação. Não creio que ainda se possa considerar esse segundo conjunto como "mundo do samba".*

A transformação da escola de samba em "rua" passa, portanto, pela profissionalização, pela imposição de preocupações comerciais, de gravação de discos de samba-enredo e exigências técnicas de desfiles de carnaval, assim como pelo exercício de autoridade por pessoas nem sempre sintonizadas com valores tradicionais.

Voltando aos primeiros tempos das escolas de samba, devo ressaltar o papel decisivo dos sambistas do Estácio, não só na fundação da Deixa Falar, mas também na difusão do novo estilo de samba e no incentivo à fundação de outras escolas. Esse papel é registrado no samba *Primeira escola*, que ainda faz uma relação das escolas que foram surgindo a partir daquela primeira:

> **Primeira escola** (1942)
> *Hildebrando Pereira Mattos e Joel de Almeida*
>
> *A primeira escola de samba / surgiu no Estácio de Sá / Eu digo isso e afirmo / E posso provar / Porque existiam, naquele tempo, / Os professores do lugar, / Mano Nilton, Mano Rubem, Edgar / E ainda outros que eu não quero falar*
> *Depois surgiu a Favela, / Mangueira e, mais tarde, a Portela / Ainda faltam muitas outras / Que peço me desculpar por não falar / A não ser Vila Isabel / Em homenagem ao saudoso Noel.*
> (ESTÁCIO E FLAMENGO, 1995*)*

Esse papel de professores é reconhecido por sambistas da Mangueira e da Portela. Eis o que diz Cartola:

> *A gente desfilava nos domingos de Carnaval na praça Onze e, às segundas-feiras, o pessoal do Estácio vinha aqui para o morro. Na terça-feira, a Mangueira ia ao Estácio. A amizade era muita. O Estácio era a escola mais velha, não vamos discutir isso. Nós tínhamos assim um certo respeito pelo Estácio. Fora do Carnaval mesmo, o pessoal do Estácio vinha pra cá pro morro cantar samba, qualquer dia da semana. Houve até uma vez que fiz um samba em homenagem ao pessoal do Estácio que nos visitava em Mangueira:*
>
> Muito velho, pobre velho / Vem subindo a ladeira / Com a bengala na mão
> É o Estácio, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer. (BARBOZA DA SILVA e OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 80)

Depoimentos de portelenses, recolhidos em pesquisa de Lygia Santos e Marília Barboza da Silva, asseveram igualmente a informação:

> *A Portela agradece ao pessoal do Estácio. Minha tia Benedita, que morava na Rua Maia Lacerda, trazia o pessoal do Estácio para cá. Tomavam o trem em Lauro Muller. Eles ensinavam a gente. Ficavam uma semana na casa do meu pai (Nozinho, filho de Napoleão e irmão de Natal da Portela)*
>
> *Aqui na Portela não tinha samba. Quem trouxe o samba para cá foi o pessoal do Estácio (Cláudio Bernardo, um dos fundadores da escola).*
>
> *Está certo, pelo seguinte: nós não fazíamos samba, não conhecíamos samba. Cantávamos os sambas do Estácio porque gostávamos. Eu me lembro dos sambas que cantavam. Ia-se muito à casa do seu Napoleão, porque naquela época ele já morava nessa casa grande, ali. Era um bom senhor, muito simples, pai do Natalino. E ele, parentes dele, bem poucos, faziam parte lá da Portela. A irmã dele, dona Benedita, que morava lá embaixo, quando subia pra roça trazia o pessoal do Estácio, que ensinou o samba pra gente (Antonio Caetano)*[32]

Essa atuação foi fundamental para o crescimento do samba como movimento pela cidade, servindo como marco no processo de transformação do gênero em principal música de Carnaval, chegando a ser considerado música nacional por excelência ao longo da década de 1930. Hermano Vianna aborda esse fenômeno em *O mistério do samba*, investigando seus fatores determinantes.

O autor relaciona alguns aspectos relevantes envolvidos nessa conversão do samba em música nacional — o desenvolvimento das telecomunicações e da indústria fonográfica no país; a instituição de uma identidade cultural nacional, a partir da qual se estabeleceram diferenças, por exemplo, entre "música popular" de "música regional"; o apoio governamental, pois principalmente durante o Estado Novo incentivou-se a construção de uma identidade mestiça para o Brasil, ideia defendida, entre outros, por Gilberto Freyre[33]. O samba fazia parte da "trilha sonora" dessa construção cultural.

Quanto ao aspecto das telecomunicações e da indústria fonográfica, gostaria de ressaltar a seguinte passagem de *O mistério do samba* (VIANNA, 2002, p. 109-10):

> *Em 1923 foi inaugurada a primeira estação de rádio brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, iniciativa do antropólogo Roquette Pinto e do cientista Henrique Moriza. No início, sua programação ("o que o povo precisa") consistia apenas de música erudita e palestras culturais (no sentido de "Alta Cultura").*
> *O panorama se modificou com a concorrência de outras rádios comerciais, como a Rádio Mayrink Veiga, inaugurada em 1926, e a Rádio Educadora, em 1927. Apesar do crescente número de emissoras, os primeiros programas de grande audiência só surgiram depois da Revolução de 30. O pioneiro nesse estilo foi o* Programa Casé, *colocado no ar pela primeira vez em 1932. A Rádio Nacional adotou a programação de música popular do Programa Casé, tornando-se a emissora mais influente nos anos Getúlio Vargas, ouvida em ondas médias e curtas em todo território nacional. Mesmo* A hora do Brasil, *programa de propaganda criado durante o Estado Novo (e que até hoje é transmissão obrigatória para todas as emissoras brasileiras) incluía a divulgação de música popular e sua programação. Vale lembrar que os programas de maior audiência em todo o Brasil eram transmitidos do Rio de Janeiro. [...]*
> *O mercado de discos brasileiros, no final da década de 20, também estava em ritmo de revolução, com o advento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país.*

---

[32] BARBOZA DA SILVA, Marilia Trindade e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 apud MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 63-4.

[33] Para uma exposição detalhada da influência de Gilberto Freyre no debate sobre a mestiçagem no Brasil veja-se VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2002.

> *Até 1928 havia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano seguinte, 1929, é a vez da Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e todas precisando de novos músicos para completar seus* casts*. Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam — isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem "tudo" a seu dispor para se transformar em música nacional.*

O processo de estabelecimento de uma identidade nacional brasileira apresenta, em sua feição musical, os eventos importantes da fixação do samba como gênero musical (já abordada anteriormente) e da sua proeminência em relação a outros gêneros musicais de grande popularidade, principalmente no período carnavalesco:

> *No início do século XX o campo da música popular ouvida no Brasil era regido por uma extrema variedade de estilos e ritmos. O próprio carnaval, descrito por Oswald de Andrade como "o acontecimento religioso da raça", não era festa movida apenas por músicas que poderiam ser classificadas como brasileiras. Ao contrário, os maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto os aristocráticos como os populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas,* schottishes *e outras novidades norte-americanas como o* charleston *e o* fox-trot*. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixes, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Nenhum desses estilos musicais, apesar de suas modas passageiras, parecia ter fôlego suficiente para conquistar a hegemonia no gosto popular da época. Nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência.*
> *Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Os outros gêneros produzidos no Brasil passaram a ser considerados regionais. Essa "colonização" interna feita pelo samba tem um bom exemplo nas respostas do sambista gaúcho Lupicínio Rodrigues durante uma entrevista ao jornal* Pasquim*, realizada em 1976. Distinguindo seu estilo musical daquele seu conterrâneo Teixeirinha, compositor mais ligado às "tradições" da música gaúcha, Lupicínio diz: "A diferença é que eu faço música popular, o Teixeirinha faz música regional." À pergunta sobre como conseguia afastar essa influência do Rio Grande do Sul de sua música, a resposta é sugestiva: "Eu acho o ritmo brasileiro o melhor do mundo" (Rodrigues: 1976:68). Lupicínio nem precisa explicar que o ritmo brasileiro, considerado popular (...), só pode ser o samba carioca.* (VIANNA, 2002, p. 110-11)

Os desfiles de carnaval já contavam com apoio governamental antes da Era Vargas. Essa prática foi, entretanto, intensificada e reorientada nesse período. Principalmente a partir de 1937, buscou-se aproveitar a popularidade do samba em benefício do projeto político estado-novista e incentivou-se a composição de sambas exaltando temas cívicos e elementos da cultura nacional. A partir desse fato desenvolveu-se uma importante área temática, principalmente para os sambas-enredo — a do nacionalismo:

> *O primeiro desfile da Deixa Falar, em 1929, tem seu "caminho aberto por uma comissão de frente que montava cavalos cedidos pela polícia militar, e tocava clarins" (Tinhorão, s/d:82). Quatro anos depois dessa estreia, o desfile de escolas de samba já ganhara ajuda financeira da Prefeitura do Rio de Janeiro e o patrocínio do jornal* O Globo*, que também "formulou um regulamento para o certame, no qual se estabelece a proibição dos instrumentos de sopro e a obrigatoriedade da ala das baianas" (Santos & Silva, 1980:63). Já em 1935 o desfile passara a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela Prefeitura. Seis anos não é um tempo longo para a oficialização de uma prática cultural tão nova. Em 1937 o Estado Novo determinou que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico (ver Matos, 1982). Os sambistas de morro aceitaram a determinação. E o carnaval do Rio, exportado para o resto do Brasil (existem escolas de samba em Manaus e em Porto Alegre), serviu de padrão de homogeneização para o carnaval de todo o país.*
> *A atuação dos governos de Getúlio Vargas (incluindo o período ditatorial do Estado Novo) foi firme em seu apoio, oficial ou não, ao samba e ao carnaval. Em 1932, ao mesmo tempo*

> *em que o Teatro Municipal abria as portas para a realização de seu primeiro baile carnavalesco, o interventor no Distrito Federal (Rio de Janeiro), Pedro Ernesto, contemplou com "subvenções mínimas de dois contos de réis" todas "as chamadas Grandes Sociedades (Tenentes do Diabo, Fenianos, Democráticos etc.), todos os ranchos carnavalescos, vários blocos e escolas de samba" (Cabral, s/d:37), e no desfile de ranchos promovido pelo* Jornal do Brasil*, a escola de samba Deixa Falar apresentou o enredo* A Primavera e a Revolução de Outubro *(a revolução de 1930 no Brasil e não a de 1917 na Rússia).* (VIANNA, 2002, p. 124-5)

O cultivo da imagem do samba como símbolo nacional é exemplificado por Vianna (2002, p. 125-7) a partir de várias passagens, como se pode ver no trecho seguinte:

> *em 1936 um samba da escola Mangueira foi incluído na edição especial da* Hora do Brasil *transmitida diretamente para a Alemanha nazista. Gostaria de saber qual foi a reação dos ideólogos da "supremacia ariana" (que ainda acalentavam a esperança de algum pacto com o governo brasileiro) diante daquela batucada afro-brasileira. Mas os radialistas brasileiros não parecem ter pensado duas vezes: o samba já representaria a "nossa" cultura em qualquer situação internacional.*
> *O samba carioca já era apresentado como "delícia" nacional a todo visitante ilustre que aqui aportava. [...] Em 1941 Walt Disney foi conhecer as escolas de samba, tendo como cicerone Paulo da Portela (Efegê, 1980, vol. 1:63). [...]*
> *O samba, em pouco tempo, [...] colocou em plano secundário os outros gêneros "regionais". Por exemplo: em 1932 a dupla Jararaca e Ratinho (ex-componentes dos Turunas Pernambucanos) juntou-se ao dançarino de maxixe Duque, a Pixinguinha e à atriz Dercy Gonçalves para criar, na Praça Tiradentes, do Rio de Janeiro, a Casa do Caboclo, também chamada de "casa da canção nacional". O cenário do primeiro espetáculo ali apresentado era uma casa caipira. Em 35 o palco já era ocupado pela peça Reino do samba (ver Rodrigues, 1983).*
> *A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional.*

1.2.4 – Três sambistas modelares

Deixo agora de acompanhar cronologicamente a trajetória do samba para me concentrar em três sambistas que tiveram atuação fundamental nesse período inicial: Ismael Silva, Cartola e Paulo da Portela.

Todos os três são conhecidos como modelos entre seus pares, na habilidade de fazer samba, nas funções de fundadores e líderes de escolas de samba e no comportamento cortês e agregador, dentro da sua comunidade e em intercâmbio com outros grupos sociais.

Como a contribuição de Ismael Silva já foi bastante apreciada anteriormente, enfocarei especialmente Paulo da Portela e Cartola.

Paulo da Portela, nascido em junho de 1901, mudou-se da Saúde para Oswaldo Cruz por volta de 1920, com a mãe e um irmão.

João Baptista Vargens e Carlos Monte (2001, p. 31-2) apresentam uma descrição

relevante daquele bairro, no que tange à formação demográfica e cultural:

> *Tomando-se como amostra os antepassados dos componentes da Velha Guarda da Portela, além dos descendentes diretos dos habitantes primitivos da freguesia de Irajá e suas redondezas, podem-se reconhecer duas correntes principais e complementares de migrantes que se deslocaram em busca de oportunidades de trabalho e melhores condições de vida. A primeira corrente migratória, que surge a partir da abolição da escravatura, foi formada por ex-escravos e seus descendentes, vindos principalmente de três regiões: uma parte desses migrantes veio das fazendas de café do Vale do Paraíba, outros deslocaram-se do interior de Minas Gerais, em especial das vilas e cidades que margeiam a Estrada União e Indústria, e os demais vieram de propriedades rurais de Santa Cruz, Guaratiba, Campo Grande e Itaguaí, chegando a Oswaldo Cruz pelos caminhos da roça, pela rotas do interior.*
> *Juntamente com os habitantes primitivos, os migrantes do interior foram responsáveis pelas características rurais que marcam a vida da população de Oswaldo Cruz. Seus folguedos, suas festas, seus hábitos alimentares, sua música e sua dança marcaram de maneira significativa a alma portelense. Os tambores que se ouviam nos jongos da casa de seu Napoleão, seu Vieira e dona Ester têm aí a sua origem.*

Dois fatores intensificaram o aumento populacional na região: a fundação da estação ferroviária Rio das Pedras (hoje, Oswaldo Cruz), em 1898, que facilitou o deslocamento até a região, e as reformas urbanas de Pereira Passos, que forçaram a retirada de populações pobres do centro da cidade, muitas das quais foram viver no subúrbio.

Com isso, a convivência entre aquelas pessoas foi urdindo um novo sentimento de comunidade com identidade própria, que também se manifestava nos dias de carnaval:

> *As populações vindas do interior do estado ou transferidas do centro do Rio de Janeiro, de hábitos e culturas distintas, começavam a conviver no dia a dia, dividindo sofrimentos e alegrias, encontrando-se na feira, na igreja e nos cultos religiosos de origem africana. Buscando afirmação como cidadãos, trabalhavam, casavam-se, batizavam os filhos, frequentavam festas e folguedos.*
> *A música e a dança, expressões naturais de seus momentos de felicidade, começavam a ressoar pelo bairro. Formavam-se grupos, modestos, organizados de modo incipiente, que passavam a ser vistos nos dias de festas populares, notadamente durante o carnaval. Estabelecia-se uma fusão: de um lado, o som das populações rurais de origem negra, traduzido no uso dos instrumentos de percussão típicos de suas manifestações religiosas e festivas, representadas pelos toques rituais, pelo batuque, pelo jongo e pelo caxambu; do outro, as influências dos sons oriundos do centro da cidade, levados pelos habitantes da Pedra do Sal, do morro da Favela e do Estácio: os desfiles de ranchos, os cordões, os sambas de roda, os pastoris, os ternos de Reis e as rodas de capoeira.*
> *Diversos grupos de características semelhantes, bastante modestos, de existência por vezes efêmera, saíam nos dias de carnaval organizados em desfile. Deles se ouviu falar imprecisamente pela voz dos que viviam em Oswaldo Cruz desde os primeiros tempos. Entre outros, podem ser citados: Estrela Solitária, Baianinhas de Oswaldo Cruz, Cada Ano Sai Melhor, Quem Fala de Nós Come Mosca e Vai como Pode. Esses conjuntos demonstravam a força e o despertar de uma identidade musical própria da população.* (VARGENS e MONTE, 2001, p. 31-2)

A Vai como Pode, um dos grupos citados anteriormente, era liderada por Paulo da Portela, Antônio Rufino e Antônio Caetano, três companheiros cuja atuação está nas bases da Portela. O grupo já tinha título de "escola de samba", devido à influência dos bambas do Estácio, cujas músicas chegavam a ser executadas em ensaios.

Essa foi uma etapa anterior ao estabelecimento do nome definitivo, "Portela". A escola de samba, antes disso foi chamada "Conjunto Carnavalesco Escola de Samba Oswaldo Cruz" (1926) e "Quem nos faz é o Capricho" (1929) e "Vai como pode" (1931). A denominação

"Portela" foi instituída em 1935, por sugestão do delegado Dulcídio Gonçalves, que não gostava do nome anterior. Entretanto, antes disso o último nome já era conhecido. Marilia Trindade Barboza e Lygia Santos (1989, p. 64) documentam a referência, usada informalmente em 1933.

O próprio Paulo da Portela já tinha esse apelido bem antes de a escola receber o mesmo nome. A denominação foi criada no início da década de 1920, para diferenciá-lo do sambista Paulo Fernandes, que morava em Bento Ribeiro (BARBOZA DA SILVA e SANTOS, 1989, p. 41). A referência do apelido é a Estrada do Portela, uma das principais vias do bairro de Oswaldo Cruz, que serviu de base tanto para o nome do sambista quanto para a designação da escola de samba.

A atuação de Paulo como líder de escola de samba foi marcante em seu aspecto organizador e disciplinador. Em *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*, aventa-se uma explicação para seu comportamento rígido, em vestimenta, linguagem e atitudes. Segue o relato de um depoimento de Cláudio Bernardo, portelense contemporâneo de Paulo, sobre episódio ocorrido em uma festa realizada por Dona Esther, cuja residência em Oswaldo Cruz era um espaço cultural da região:

> *certa vez "a rainha de Oswaldo Cruz" promoveu em sua casa uma festa de altíssimo nível, para a qual convidou políticos, jornalistas e personalidades do mundo artístico-cultural da cidade. A festa estava no auge, quando chegaram os sambistas do Estácio, muito à vontade, malandros no bom sentido, de cuja imagem se orgulhavam. D. Esther impediu-lhes a entrada, sob a alegação de que não estavam vestidos à altura dos convidados presentes. A cena, assistida por Paulo, deve ter sido definitiva no sentido de exigir, a partir daí, que os sambistas de Oswaldo Cruz cuidassem da indumentária.* (BARBOZA DA SILVA e SANTOS, 1989, p. 46)

Marilia Trindade e Lygia Santos (1989, p. 44) reforçam essa atitude de Paulo no seguinte trecho, em que relatam a iniciativa tomada pelos fundadores da Portela, de vestir terno, sapatos tipo carrapeta, gravatas e chapéus de palha:

> *O exemplo precisava vir de cima. Assim, quem sabe, os outros elementos do conjunto talvez aderissem, ajudando a mudar, junto às classes mais altas, a imagem do sambista-marginal. [...]*
> *[o samba] era uma atividade [...] artística. Mas que dependia de um público para ser consumida, transformar-se em meio de vida, atividade profissional. Para isso, necessário dar-lhe embalagem conveniente, nos padrões exigidos pelas classes dominantes, onde o ser negro, por si só, já possuía condições negativas. De chinelo e camiseta, então...*

Essas providências do grupo de Paulo da Portela lembram nitidamente o conteúdo da polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa, já comentada aqui. De fato, era necessário adaptar-se às exigências daqueles que Noel, assumindo a ideologia dominante da época, denominou "povo civilizado", no seu samba *Rapaz folgado*.

O mesmo fundo está presente na seguinte passagem de Noel:

> *A princípio o samba... era considerado distração de vagabundo. Mas o samba estava bem fadado. Desceu do morro, de tamancos, com o lenço ao pescoço, vagou pelas ruas com um toco de cigarro apagado no canto da boca e as mãos enfiadas nas algibeiras vazias e, de repente, ei-lo de fraque e luva branca nos salões de Copacabana.*[34]

Além de transformar a imagem do sambista, Paulo também se esforçou por mudar a percepção relativa às escolas de samba, herdada daquela construída em torno dos blocos. Uma de suas atitudes nesse sentido foi garantir a frequência e participação feminina nos ensaios, empenhando sua própria reputação para garantir que isso ocorresse:

> *No princípio, era apenas um bloco de rapazes que gostava de samba, ritmo novo. A falta de mulheres fazia com que os homens saíssem vestidos de baiana. Olívio Pereira de Almeida, Nô, que começou a frequentar o Baianinhas em 1925, aos nove anos fala dos primeiros tempos do Conjunto Oswaldo Cruz:*
> *"Vários homens saíam de baiana. O Claudionor saiu de baiana, Angelino Poró, Cláudio Bernardo, também, José da Costa, Ventura, Oswaldo e outros. Mesmo quando começaram a sair mulheres, as pastoras, os homens continuaram a sair de baiana. Talvez para equilibrar o número de mulheres, que eram poucas. As primeiras pastoras da Portela foram: Diva, que é esposa do Caetano, sua irmã Jovenita, que nós chamamos de Ninita, Noêmia, que era esposa do Zé da Costa, Dona Rosa, Leonora, Huga, Maria de Lourdes."*
> *Paulo jamais saiu de baiana. Mas conseguia arregimentar moças, saindo de porta em porta pedindo autorização aos pais para que as moças desfilassem sob sua responsabilidade. Para facilitar a permissão, prometia que, terminado o desfile, entregaria cada uma na própria casa. E cumpria. Tal atitude condicionava uma seriedade e postura desconhecidas até então num sambista jovem. Paulo jamais foi namorador, pois, caso fosse, como obter de todos a confiança dos mais velhos? Além disso, exigia de todos um tratamento cerimonioso. Se alguém se dirigia a ele chamando-o de Paulo, delicadamente corrigia: "Seu" Paulo, por favor!* (BARBOZA DA SILVA e SANTOS, 1989, p.59)

No desfile de carnaval propriamente dito, Paulo cuidava da harmonia: antes do desenvolvimento do gênero "samba-enredo", os sambas executados no desfile tinham apenas estribilho e versadores improvisavam segundas partes. Eis o que dizia Olívio Pereira de Almeida, o Nô:

> *O primeiro ano que eu desfilei, foi na Praça Onze. Sempre foi na Praça Onze. Os sambas não tinham segunda parte. Só a primeira. Depois era versado. Os versadores cantavam de improviso. No início era o "Seu" Paulo puxando o samba. O João da Gente, o Claudionor e o Alcides versavam. O Cláudio, da outra ponta, segurava o samba para o Paulo. Tudo no gogó, não tinha microfone.* (BARBOZA DA SILVA e SANTOS, 1989, p. 60)

Mais tarde, também foi de Paulo o primeiro samba-enredo da Portela, *Teste ao samba*. Essa foi a primeira vez que a Portela desfilava com um samba completamente integrado ao enredo:

> *Vou começar a aula / Perante a Comissão: / Muita atenção, / Eu quero ver / Se diplomá-los posso. / Salve o fessor / Dá a nota a eles, senhor / Quatorze com dois, doze / Noves fora, tudo é nosso!*
> *Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica? / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro, / Vamos vivendo de amor / Estudando com carinho / O que nos passa o professor.* (VELHA GUARDA DA PORTELA, 2000)

Essa composição de 1939 integra a lista dos primeiros sambas-enredo, junto com

[34] MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB, 1990, p. 357 apud SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / EdUFRJ, 2001, p. 172.

composições de Nelson de Morais (Unidos da Tijuca, 1933), Carlos Cachaça (*Homenagem*, composta para o desfile da Mangueira de 1934) e Antenor Gargalhada (*Asas para o Brasil*, no desfile do Salgueiro, em 1938).

A atuação interna à escola de Oswaldo Cruz era complementada com outra, externa. Paulo fazia questão de manter diálogo intenso com a imprensa e buscou projeção na sociedade em geral. Nessa linha estão os seus títulos de maior compositor das escolas de samba (1935), cidadão-momo (1936) e cidadão-samba (1937).

Tendo posição de relevo nos dois meios, ele pôde atuar como um mediador cultural, favorecendo o intercâmbio entre as elites sociais e os grupos populares.

Um dos aspectos mais importantes dessa atividade era o papel de cicerone de pessoas famosas e autoridades em visitas a escolas de samba e de organizador ou participante de eventos que pusessem em relevo elementos da cultura popular. Alguns desses eventos foram: a visita à Portela do educador francês Henri Wallon; a apresentação de música e dança folclóricas para a dançarina Josephine Baker; a festa com execução de samba para o musicólogo estadunidense Aaron Copland; o espetáculo de samba apresentado a Herbert Hoover, Jr., filho de ex-presidente dos Estados Unidos. Entre outros nomes, tem especial destaque no relato de Barboza da Silva e Santos (1989, p. 134-6) a visita do cineasta Walt Disney à Portela.

Expostas todas essas facetas importantes da contribuição de Paulo para a Portela e para o samba carioca, falta enfocar melhor a sua importância como compositor. Eis uma apreciação sobre o assunto:

> *Por ocasião da morte de Paulo, Joel Silveira escreveu:*
> *"Alguns de seus sambas foram miseravelmente roubados pela fauna do café Nice, mas o velho Paulo nunca protestou: "Deixa eles", me disse numa entrevista. "Os pobres vivem disso. Eu não. Eu sou artista."*
> *O fato é que Paulo tinha consciência de si mesmo. Um artista que compôs valsas, marchas e sambas.*
> *Caetano e Rufino lembram-se de que Paulo compunha valsas. Nô ratifica a afirmação, mas a memória já não lhes permite recordar a letra e música de qualquer delas.*
> *Marchas, Paulo as compôs aos montes, ligado aos ranchos como sempre foi. Acontece que a sua ascensão coincidiu com a queda dos ranchos e as marchas de Paulo, apesar de superiores à média do gênero na época, não fizeram sucesso. Ernani Rosário lembrou a letra e música de várias.*
> *Quanto aos sambas, estes sim, apresentam o ponto alto de sua carreira de compositor. Surgido numa fase em que os compositores tentavam substituir o simples refrão do samba por um texto poético mais elaborado, Paulo muito concorreu com suas letras para a realização desse processo. Sua primeira composição, o samba* Tu me desprezas, *composto, segundo Rufino, em 1924, já é um pequeno poema, bem diferente dos refrões dos batuques que se cantavam anteriormente. [...] Já em 1933, em entrevista ao* Diário Carioca, *Paulo afirmava ter composto mais de cinquenta sambas. Os contemporâneos indiretamente confirmam a afirmativa, pois são todos unânimes em declarar que ele compunha com muita facilidade e era grande improvisador.* (BARBOZA DA SILVA e SANTOS, 1989, p. 143)

Apresentam-se duas dificuldades principais relacionadas à constituição de um *corpus* de sambas de Paulo da Portela: a apropriação por outros compositores e o esquecimento de músicas concebidas há muito tempo e não registradas. Compilando diferentes referências, entre livros sobre Paulo e sobre a Portela e gravações de suas composições, consegui recolher cerca de sessenta composições.

De tudo o que foi relatado, os depoimentos da Velha Guarda da Portela no livro *A Velha Guarda da Portela* (Vargens e Monte, 2001, p. 41) são uma boa sistematização do que há de mais importante na contribuição de Paulo da Portela:

> *Oswaldo Cruz é um bairro disciplinado também. Creio que tudo isso seja efeito da liderança de Paulo. (Surica)*
>
> *Todos seguem os ensinamentos do Paulo da Portela. Todos os portelenses são finos. Na Portela não há brigas. É uma casa em que sempre se está bem. (Guaracy)*
>
> *Oswaldo Cruz era um lugar perigoso, com gente de navalha no bolso. A Portela é disciplinada. Até ladrão ia à Portela e se comportava bem. Ia lá para paquerar, ouvir música e beber cerveja. (Monarco)*
>
> *Os valentões do bairro eram ordeiros dentro da escola. (Casquinha)*
>
> *Paulo saía de casa pedindo aos pais para que as filhas fossem à Portela e, depois, as devolvia ao final dos ensaios. (Jair do Cavaquinho)*
>
> *Yolanda de Almeida Andrade, a querida dona Neném, viúva de Manacéa, não poupa elogios a Paulo da Portela: "A Portela era uma escola familiar. Seu Paulo ia à casa da mãe da Bolinha e da Odete, que eram brancas, para pedir que fossem à Portela. Ele as levava e, depois, deixava-as em casa. Até os valentes respeitavam as meninas".*

Angenor de Oliveira, o Cartola, nasceu em 1911. Em 1922, aos onze anos, mudou-se com a família do bairro de Laranjeiras para a Mangueira. Lá conheceu o ambiente do samba e, aos dezesseis anos de idade, já tinha composições próprias.

Em *Cartola, os tempos idos*, encontra-se uma boa exposição sobre como era a Mangueira à época:

> *Para situar melhor a família Oliveira no tempo e no espaço, vai ser preciso falar um pouco da Mangueira de 1919. O próprio Cartola, em entrevista concedida mais de sessenta anos depois, recordou: "minha impressão é que em Mangueira só havia uns cinquenta barracos". Na verdade, devia ser isso mesmo.*
> *A Mangueira fica entre os bairros do Engenho Novo e da São Cristóvão. Já no tempo do Império, o morro começou a ser povoado pelo lado que dá para os fundos da Quinta da Boa Vista [...]*
> *O outro lado, onde fica o palácio do Samba, só passou a adquirir certa evidência quando entrou em funcionamento a Estrada de Ferro Dom Pedro II, inaugurada pelo próprio, a 16 de maio de 1861. Mesmo assim, cinquenta anos mais tarde ainda era um povoado incipiente, enquanto o lado acima citado já estava repleto de ruas calçadas, residências confortáveis, clientela pequeno-burguesa.*
> *A maior parte das terras [do lado menos desenvolvido] pertencia a Francisco de Paula Negreiros Saião Lobato, cujos dois últimos sobrenomes, Saião Lobato, figuram na topografia da cidade, como nome oficial do Buraco Quente, justo a rua para onde Cartola se mudou com a família [...]*
> *Carlos [Moreira de Castro, o Carlos Cachaça], era afilhado de batismo e filho de criação do português Tomás Martins, locador de parte das terras da família Saião Lobato. Tomás era*

> *gente fina do morro, como tudo que era português ali chegado. [...] Segundo Carlos Cachaça e Neuma Gonçalves, foram os lusos os responsáveis pela chegada do comércio e da indústria à Mangueira.* (BARBOZA DA SILVA e OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 40-1)

Essas informações podem ser complementadas pelas encontradas na *Geografia do samba carioca*, estas últimas referentes a um momento mais próximo da fundação da Mangueira:

> *O morro é muito grande e tem vários bairros, cada um (ao menos naquela época) com suas histórias, suas referências culturais, seus líderes. Como lembra Tantinho, grande cantor e partideiro, "A Mangueira sempre foi um refúgio de pessoas que vinham de fora, do interior do estado, de outros estados até. Então havia várias culturas. Tinha o pessoal do samba, do calango, do xaxado..."*
> *Entre esses bairros estão Candelária, Joaquina, Vacaria, Olaria, o Pindura-saia e um muito especial, onde nasceu Tantinho: Santo Antônio. A Área ganhou esse nome depois de receber muitas famílias desabrigadas pelo incêndio do morro de Santo Antônio, no Centro, em 1916. Ela teve um rancho, o Príncipe das Matas, cujas cores eram verde e rosa. Cartola sempre afirmou que não sabia disso, o que reforça a distância que havia entre os bairros.*
> *Por muito tempo, Santo Antônio não teve laços com o Buraco Quente, a área dos principais líderes, na parte mais baixa do morro, do lado da estação do trem.* (VIANNA, 2004, p. 57)

Nesse período em que Cartola ainda se entrosava nas rodas de samba de Mangueira, o morro apresentava diferentes blocos, ranchos e cordões. Um dos mais importantes para este estudo, por ser integrado pelo próprio Cartola, é o bloco dos Arengueiros. Eis o seu depoimento sobre o assunto:

> *o bloco dos Arengueiros era o seguinte: a Mangueira tinha uns seis blocos, todos familiares. Então eles escolhiam aquela rapaziada perfeita, direitinho, que não bebia, não fumava, não namorava... esses saíam naqueles blocos.*
> *O resto, a turma da bagunça, nós fazíamos o nosso bloco só de homem. Chamava Arengueiros porque a gente saía disposto a tudo, a bater, a apanhar, a quebrar botequim, qualquer negócio a gente fazia.*
> *A maioria está morta. Vivos, desse bloco, só tem três: eu, o Chico Porrão e o Marcelino José Claudino. O resto está morto.*
> *A Mangueira foi fundada em 1927 para 1928. Depois daquela bagunça, a gente já era malquisto no morro por causa daquilo. Aí resolvemos: vamos fazer uma escola de samba — já tinha o Estácio — vamos fazer uma escola de samba. Então fizemos nossa escolazinha, só tinha barbado, né?*
> *No outro ano, já foram aparecendo umas meninazinhas daquelas que gostam de bagunça, mas a gente foi fazendo um negócio sério, sério, confirmando a coisa, acabaram os outros blocos todos cedendo.*
> *Fizemos a Estação Primeira e no ano seguinte já saímos com umas quarenta pessoas. Depois foi crescendo, crescendo, hoje é isso que você vê.* (CARTOLA, 2000)

Além de participar das reuniões de fundação da Mangueira, Cartola compôs o samba *Chega de demanda*, que exortava os grupos do morro a deixar de disputar entre si para formar uma só agremiação:

> **Chega de demanda** (1928)
> Cartola
>
> *Chega de demanda, chega / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira*
> (História das escolas de samba, 1974)

Neste samba curto, um dos executados no primeiro desfile de 1929, Cartola deu nome à nova escola de samba que surgia: "Estação Primeira". Além disso, participando de reuniões

junto com Euclides Roberto dos Santos (seu Euclides), Saturnino Gonçalves (Satur), Marcelino José Claudino (Massu), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Pedro Caim e Abelardo da Bolina, ainda propôs verde e rosa como as cores da Mangueira (BARBOZA DA SILVA e OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 55-6).

Além de fundador da escola, Cartola também foi um dos primeiros integrantes da ala de compositores:

> *[Cartola:] Agora, vou dizer uma coisa: eu sou fundador da ala de compositores. A primeira escola de samba que teve ala de compositores foi a Mangueira. Eu fiz uma escolinha de compositores.*
> *[Entrevistador:] Isto que eu queria saber. Então houve uma escola de samba?*
> *[Entrevistador:] Agora essa palavra escola se chamava assim?*
> *[Cartola:] Bom, escola veio do Estácio, porque conta o Ismael que eles fundaram o Estácio perto de uma escola. [...] eu fiz uma escola para compositores, que é a ala dos compositores, porque, no morro de Mangueira, só quem fazia samba naquela época éramos eu e o Carlos Cachaça. Então, aquela meninada queria fazer samba, mas não sabia como é que fazia. Então, fazia uma bobagem qualquer, então a gente chegava, eu ou o Carlos remendava tudo, colocava música nova. Dizia para ele: "– Toma, o samba é seu." E lá no ensaio cantava: "— De quem é esse samba?" "— De fulano." Então, fiz uma ala de compositores para ensinar como é que se fazia samba, assim os garotos aprenderam a fazer samba. "É assim, isto você faz assim, a música você faz assim..." ensinando muita gente. Inclusive [Babaú].*
> *[Entrevistador:] [Babaú]?*
> *[Cartola:] Inclusive [Babaú], inclusive Zé com Fome, inclusive Geraldo Pereira. Isto tudo saiu da ala dos compositores da Mangueira e ainda tem muito garoto bom lá saindo.* (CARTOLA, 1998, p. 22)

Cartola também era diretor de harmonia da Mangueira:

> *[Entrevistador:] Diz uma coisa, qual a função, numa escola de samba, do diretor de harmonia?*
> *[Cartola:] Na minha época, o diretor de harmonia tomava conta da harmonia e bateria. [...]*
> *[Entrevistador:] Da harmonia e bateria? E você, já exerceu alguma vez esta função?*
> *[Cartola:] Fui toda a vida, enquanto eu quis ser fui diretor de harmonia em Mangueira.*
> *[Entrevistador:] Enquanto você quis ser?*
> *[Cartola:] Enquanto eu quis ser, nunca me tiraram e, graças a Deus, nunca perdi ponto na minha época.* (CARTOLA, 1998, p. 23)

Um dos aspectos mais festejados da atuação de Cartola é o de compositor. Como tal, assim como Ismael Silva e muitos outros da mesma geração, ele não escapou do assédio dos intérpretes profissionais querendo comprar direitos de sambas:

> *[Cartola:] — Esse negócio de* Infeliz sorte*... naquele tempo eu não conhecia a cidade, esse negócio de música, nem nada. Então me apareceu lá no morro o Mário Reis pra comprar música, ele e um outro rapaz. Ele não foi, ficou da ponte. O rapaz foi lá e falou: "— Cartola, vem cá. O Mário Reis tá aí e quer comprar um samba teu." "— O quê? comprar samba? Você tá maluco, rapaz? Isso é coisa que vai dar até polícia. Quem é que vai comprar samba? Pra que o homem quer samba? Eu não vou vender coisa nenhuma." "— Não, mas lá embaixo o negócio é assim." "— Não vou vender."*
> *Foi uma luta pra ele me convencer. Aí, no dia seguinte ele voltou, e disse: "vou te levar pro Mário Reis te conhecer."*
> *Ele me levou e o Mário disse: "não, Cartola, o negócio é o seguinte: eu compro o teu samba, vou gravar, que é pra depois você ouvir o seu nome no rádio"... no rádio não, naquele tempo era na vitrolazinha, né?*
> *Eu, meio escabreado, meio com medo... ele disse: "quanto você quer pelo samba?"*
> *Virei pro cara no cantinho e disse assim: "vou pedir uns cinquenta mil réis." Ele disse: "que que é, rapaz? Pede quinhentos." Eu disse: "você tá louco?"*
> *Isso em 1932, era dinheiro, né? Tá louco, não vai dar quinhentos contos. "Não, mas você pede, não custa nada." Eu, com muito medo, pedi quinhentos contos. Ele falou assim: "não,*

> *eu dou trezentos. Tá bom?"*
> *[Eu aceitei], mas com medo, sabe como é? Depois de uns dias, o discozinho lá na vitrola. Ele botou o meu nome direitinho, coisa e tal. Mas não foi ele quem gravou. Ele comprou, mas não deu pra voz dele. Então, gravou o Chico, Francisco Alves.* (CARTOLA, 2000)

As vendas que Cartola fazia, entretanto, obedeciam a termos diferentes dos praticados, por exemplo, por Ismael Silva: Cartola não vendia a parceria, mas sim os direitos de disco. Ele relata ainda por que deixou de vender samba:

> *[Entrevistador:] Qual foi o seu primeiro sucesso, que você considera já ter dado uma certa notoriedade ao seu nome?*
> *[Cartola:] "Divina dama".*
> *[Entrevistador:] "Divina dama", criado pelo Francisco Alves?*
> *[Cartola:] Foi. Foi a versão de "Divina Dama", que eu vendi ao Chico.*
> *[Entrevistador:] Vendeu ao Chico? Ele aparece na parceria também?*
> *[Cartola:] Não, vendi os direitos autorais de disco, mas o nome é meu. O samba é meu, puramente meu. (...)*
> *[Entrevistador:] Me diga uma coisa, você não sentiu um constrangimento natural em vender uma música que era sua e que você sabia que faria sucesso com o nome de outro? Como você se sentia?*
> *[Cartola:] Não, não, o nome era meu sempre. Todos os que eu vendi só vendi os direitos, mas o nome é meu.*
> *[Entrevistador:] Ah, bom, você vendeu os direitos.*
> *[Cartola:] Bom aí me apareceu o falecido Baiaco no morro. Se lembram do Baiaco de "Arrasta a sandália"? Aí o Baiaco me abriu as vistas, me levou para a cidade, foi me ensinando. Aí, deixei de vender. O sujeito ia lá... "Não, não vendo nada"* (CARTOLA, 1998, p. 12-14)

O compositor declara sua predileção por sambas-canção e critica a aceleração do andamento dos sambas. Ainda menciona a composição de sambas-enredo:

> *Eu gosto mais de fazer samba-canção porque, não sei, é o estilo que eu acho bonito, sabe? Eu não gosto muito desses sambas corridos, tem que ser uma coisa muito boa. Eu mesmo fiz alguns, já fiz muitos, mas fui caindo mais pro lado do samba-canção, da canção. Não tenho jeito de fazer outro tipo de música.*
> *Eu já fiz samba-enredo pra Mangueira. Até tá gravado, "O vale do São Francisco". Nesse elepê novo tem um outro samba-enredo que me pediram pra fazer e depois me deram uma nota baixa lá. Se chama "Ciência e arte". É meu e do Carlos Cachaça, também.* (CARTOLA, 1982)

É possível que Cartola tenha se confundido nessa referência. Segundo Luiz Fernando Vianna (2004, p. 58), *Ciência e arte* foi o samba da Mangueira no desfile de 1947[35]. O problema ao qual o compositor alude teria acontecido em 1961, com o samba *Tempos idos*:

> *Em 1960 [Cartola] compôs com o amigo Carlos [Cachaça] um samba para a escola [Mangueira] cantar no carnaval de 1961. Para surpresa da dupla, o samba ficou em terceiro lugar e um dos julgadores, segundo Carlos, deu nota zero. Mais surpresas com o resultado foram ficando, nos anos seguintes, as pessoas que ouviam Tempos idos:*
>
> *Os tempos idos, nunca esquecidos/ Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que relembro / Coisas remotas que não vêm mais / Uma escola na praça Onze / Testemunha ocular / E perto dela uma balança / Onde os malandros iam sambar.*
> *Depois aos poucos / O nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro.*
> *E muito bem representado por inspiração / De geniais artistas / O nosso samba, humilde samba / Foi de conquistas em conquistas / Conseguiu penetrar no Municipal / Depois de*

[35] A mesma informação também é confirmada no *site* da Mangueira (www.mangueira.com.br, consultado em 20/06/08).

> *percorrer todo o universo / Com a mesma roupagem que saiu daqui / Exibiu-se pra duquesa de Kent no Itamaraty.*
>
> *A derrota dessa obra-prima foi uma vitória da metalinguagem. Samba cadenciado, cheio de desvios não-convencionais na melodia, era uma composição de tempos idos, de uma escola na Praça Onze, não servindo mais a um desfile que ganhava velocidade na avenida Rio Branco. Magoado, Cartola decidiu nunca mais compor um samba-enredo para a Mangueira. Passou os 20 anos que lhe restaram de vida criando sambas-canções, aqueles que hoje são os maiores responsáveis por sua fama: "As rosas não falam", "O mundo é um moinho", "Acontece", "Autonomia" e outros.* (VIANNA, 2004, p. 59)

Em seus depoimentos, o sambista menciona, ainda, um dado que torna difícil a documentação da sua obra por completo: a falta de registros das composições, que inicialmente não eram gravadas, nem mesmo anotadas. Essa mesma dificuldade deve se aplicar a Paulo da Portela e a Ismael Silva[36].

> *Muitas eu esqueci, porque naquela época não existia gravadora. A gente fazia e tinha que decorar, decorar, decorar, até... Às vezes, decorava, decorava, mas acabava esquecendo. Então, tem muita coisa que eu esqueci. Às vezes, um amigo meu, um conhecido, lembra um samba... "você lembra desse samba assim, assim, assim?" "Não. De quem é?" "É seu." "Ah!" Faz tanto tempo que já não me lembro mais.* (CARTOLA, 1982)

Três eventos ainda merecem espaço neste breve relato da trajetória de Cartola: a eleição ao título de melhor compositor das escolas de samba, realizada pelo jornal *A Pátria*, em 1937; a amizade entre Cartola e Villa-Lobos; as gravações a bordo do navio Uruguay.

Cartola resistia a participar de concursos promovidos por jornais na década de 1930. Ele era contrário ao sistema de escolha do vencedor a partir do envio de cupons em jornais comprados pelos simpatizantes. Alegava que, por esse sistema, qualquer um, mesmo não tendo composto um único samba, poderia sair vencedor. A sua participação no concurso de 1937 deveu-se a um diferente sistema adotado nesta ocasião: o concurso contou com uma comissão julgadora especializada.

O mangueirense, que apresentou duas músicas, *Partiu* e *Sei chorar*, venceu o concurso. Das duas músicas apresentadas, uma merecia a predileção de Villa-Lobos:

> ***Partiu*** *(Cartola)*
>
> *Partiu / E não me disse mais nada / Já ia distanciada / Quando ela parou e acenou com a mão / Morreu*
> *Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero / Deus meu, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero / É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se apieda-te, Deus / Cura-me esta ferida*
> *Há uma nódoa escura / Na parede do meu quarto / Que a todos entristece / E a mim tortura / É o teu retrato / Esta nódoa é o símbolo / De consolação / A ela sempre pergunto / Se voltas ou não.*
> (BARBOZA DA SILVA e OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 108)

O maestro, que conhecera Cartola em uma festa, simpatizou muito com ele e o visitou

[36] Essas dificuldades aumentam o valor de trabalhos como os de Marilia Trindade Barboza (com Lygia Santos, 1989 e com Arthur de Oliveira Filho, 2003), João Baptista Vargens e Carlos Monte (2001) e Candeia e Araújo (1978; 1980) assim como dos depoimentos registrados pelo Museu da Imagem e do Som. Nessas oportunidades, recolheram-se composições inéditas desses e de outros sambistas antigos. Muitas dessas composições teriam sido perdidas sem tais estudos de campo.

algumas vezes. Teve, então, oportunidade de conhecer a Mangueira, ciceroneado pelo amigo. Por sua vez, também convidava Cartola para eventos culturais e festas, assim como também o chamou para participar do filme *Descobrimento do Brasil* (1938), realizado pelo governo Vargas num estúdio em São Januário.

Palavras de Cartola:

> *Eu me dava muito com o maestro Villa-Lobos. Ele foi ao morro algumas vezes. Lá ele me conheceu e gostou muito de mim. Achou que minhas músicas eram muito boas, que eu era muito inteligente, tal.*
> *Ele começou a me acompanhar. Sempre eu ia lá procurar ele, no escritório dele, telefonava pra mim e eu ia lá conversar com ele, tal.*
> *Foi na época em que chegou esse navio, com a orquestra de Stokowski, e queriam gravar umas músicas brasileiras. Chorinho, macumba, tudo isso. E queriam um compositor de samba. Aí o maestro me apontou. Eu fui gravar a bordo do navio Uruguay, parece que no armazém quatro. Eu gravei com as pastoras lá do morro, fiz a gravação.*
> *Eu só vim a ouvir esse samba gravado na casa do Lucio Rangel. Um dia cheguei lá, me mostrou o disco. Ele disse que tava na América, ouviu tocar, "É Cartola." Comprou o disco.* (CARTOLA, 1982)

A participação de Cartola nas gravações que seriam levadas pelo maestro Stokowski ao Congresso Pan-Americano de Folclore também foi, portanto, viabilizada por Villa-Lobos. Nessa ocasião, em 1940, quatro composições de Cartola foram gravadas: *Meu amor* (com Aluísio Dias), *Primeiro amor* (com Aluísio Dias), *Quem me vê sorrir* (com Carlos Cachaça) e *Tristeza*.

Das quarenta músicas gravadas, dezesseis foram lançadas pela gravadora Columbia, no disco *Columbia presents — Native Brazilian music — Leopold Stokowski*. *Quem me vê sorrir* é uma dessas composições.

O Congresso Pan-Americano de Folclore não chegou a acontecer. A participação de Cartola, ao menos financeiramente, não foi muito compensadora: "Um ano e meio depois, Cartola recebeu pela gravação a quantia de 1$500, o preço de três maços de cigarros baratos, muito menos do que com a venda de um único de seus sambas dez anos antes." (BARBOZA DA SILVA e OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 139)

A jornalista Daniella Thompson, no artigo *Caçando Stokowski*, relata suas tentativas de conseguir informações sobre as 24 faixas que foram gravadas naquela noite e ainda permanecem inéditas. No artigo *Tesouros nos cofres da Columbia,* que dá sequência ao primeiro, afirma que as gravações ainda existem e estão em poder da gravadora Sony (da qual a Columbia Records é subsidiária, atualmente). Seria importante que, ao menos, o público pudesse conhecer essas gravações, raridades interpretadas, além de Cartola, por Pixinguinha e os Oito Batutas, Zé Espinguela, Zé da Zilda, Jararaca e Ratinho, Luz Americano. Não houve

até hoje, entretanto, a iniciativa de publicá-las.[37]

Ainda importa falar no Zicartola, a casa de samba aberta por Zica e Cartola à Rua da Carioca, nº 53, em 1963. Em entrevista concedida ao MIS, ele e Zica, que desde 1953 era a sua companheira, relatam o início da casa:

> *[Entrevistador:] Mas, Cartola, como nasceu esta ideia? Você foi procurado por quem? A ideia foi sua? Em suma, nos conte a história.*
> *[Cartola:] Eu tenho uns amigos em Botafogo, doutores, né, e frequentam muito a minha casa, na Rua dos Andradas. E toda a sexta-feira, tinha uma farra lá em casa. Na farra de sexta-feira juntava, reunia, fazia qualquer coisa.*
> *[Zica:] Eles prometeram: "– Vamos abrir um restaurante para você, traz a cozinheira", gosto muito de cozinhar, "vamos fazer um restaurante para você". Eu dizia que o meu ideal era ter uma pensão ou coisa assim, né? Não podia, que minhas posses não davam. Então, eles disseram: "– Vou arrumar um negócio para você. Cartola vai com a música e você vai com as panelas."* (CARTOLA, 1998, p. 31)

A programação da casa foi atraindo cada vez mais pessoas e se tornou referência na cidade. Roberto M. Moura (2004, p. 179) faz a seguinte apreciação do período de maior sucesso do Zicartola:

> *A fusão de música e comida deu certo tão logo a casa abriu a porta, principalmente porque ela permitia uma revelação de mão e contramão: os frequentadores mais jovens se extasiavam ao conhecer Clementina de Jesus (ainda inédita) e Nelson Cavaquinho, praticamente confinado às rodas suburbanas e aos pés-sujos da Praça Tiradentes; em compensação, sambistas da Velha Guarda, como Ismael Silva, Padeirinho, Preto Rico e Manuelzinho da Flauta, ganhavam alento ao descobrir que uma plateia jovem e bem-informada se encantava com as suas criações.*
> *Em suma, no Zicartola, estava todo mundo em casa — o sambista mais velho e o estudante mais moço podiam se considerar gente da mesma família.*
> *O sucesso da casa levou os frequentadores a instituírem uma noite de homenagem aos mais importantes nomes da música popular brasileira. Era a Noite da Cartola Dourada e, a cada quarta-feira, o Zicartola recebeu e homenageou, entre outros, nomes como Tom Jobim, Haroldo Lobo, Elizeth Cardoso, Nara Leão, Dorival Caymmi e Aracy de Almeida.*

Com o tempo, devido a problemas de gerenciamento que levaram a dificuldades financeiras, o Zicartola acabou fechando. Entretanto, marcou época, serviu de modelo para outras casas noturnas e representou o ponto de partida para grandes empreendimentos culturais:

> *O musical Rosa de Ouro e o espetáculo Opinião, este reunindo Nara Leão, Zé Keti e João do Valle, saíram de lá e foram fundamentais para o Rio, porque valorizavam artistas populares, dando-lhes voz e trazendo para um público maior aspectos da vida carioca, "de nossos gestos íntimos e de nosso realismo ultra-social" confinados ao gueto.*
> *Valeu a pena? Em entrevista gravada para a Corisco Filmes, em 1973, Cartola acha que sim:*
> *"Fiz muitos amigos e é isso que interessa. Naquele tempo ninguém pensava em ficar rico com uma casa de samba. Muita gente que hoje está aí começou no Zicartola. O primeiro cachê do Paulinho da Viola quem pagou fui eu. Os meninos estudantes eram gente muito boa. Não tenho saudades, mas foi um tempo muito bom".* (MOURA, Roberto M., 2004, p. 181)

[37] Cf. THOMPSON, Daniella. *Caçando Stokowski*, 2000 e *Tesouros nos cofres da Columbia*, 2003, ambos disponíveis em http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stowski.portugues.htm. Acesso em: 21 jun. 2008. Os artigos foram traduzidos em 2005 por Alexandre Dias.

Por fim, o trecho seguinte ressalta a significação da contribuição de Cartola para a cultura popular nacional, principalmente no seu aspecto mais festejado: o talento como compositor.

> *Não são poucos os que se dizem tocados pela poética de Cartola. O poeta Waly Salomão lembra a persistência involuntária de certo verso que o dominou certa vez. Elton Medeiros afirma: "Cartola tinha uma vida muito simples, mas sua obra, sua música e seus versos eram de uma sofisticação de gênio". O professor de literatura brasileira Victor Giudice, ao criticar a edição de uma coletânea de poesias brasileiras e estrangeiras tendo rosas como tema, afirmou: "Infelizmente, faltou à seleção o mais belo pensamento poético já expresso a respeito de rosas: 'Queixo-me às rosas / mas que bobagem / as rosas não falam / simplesmente as rosas exalam / o perfume que roubam de ti'."* (BARROS, 1998, p. 91)

1.2.5 - A letra de samba como subgênero do gênero textual letra de canção

Feita a contextualização histórico-cultural do desenvolvimento do samba carioca e dos seus principais protagonistas, volto ao embasamento mais especificamente de Análise do Discurso para apresentar o conceito de gênero textual, que será útil no estudo de características textuais da letra de samba.

1.2.5.1 - Gêneros textuais

Uma definição fundamental para esse conceito é a de Bakhtin, que estabeleceu que os gêneros são "tipos relativamente estáveis de enunciados"[38]. Segundo ele,

> *O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo de atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, não só por seu*

[38] Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Deve-se registrar que o autor não falava de gêneros textuais, mas sim de gêneros discursivos. Os termos *gênero do discurso* e *gênero textual* são usados nos estudos de semiótica, análise do discurso e linguística do texto conforme o posicionamento teórico do autor e sua perspectiva de favorecer determinadas características dos atos de significação, sejam aspectos funcionais, estruturais, textuais ou comunicacionais. Eis o que dizem a respeito Charaudeau e Maingueneau (2004, *s.v.* **gênero de discurso**):

> *A diversidade dos pontos de vista mostra a complexidade da questão dos gêneros, incluindo as denominações, já que alguns falam de "gêneros do discurso", outros de "gêneros de textos", outros ainda de "tipos de textos" [...] para definir essa noção, ora leva-se em conta, de um modo preferencial, a* ancoragem social *do discurso, ora* as regularidades composicionais *dos textos, ora as* características formais *dos textos produzidos. Pode-se pensar que esses diferentes aspectos estão ligados, o que cria, aliás, afinidades em torno de duas orientações principais: aquela que está mais voltada para os textos, justificando a denominação "gêneros de texto", e a mais voltada para as condições de produção do discurso, que justifica a denominação "gêneros do discurso".*

Minha intenção neste estudo é principalmente enfatizar as características que fazem da letra de samba um produto cultural específico, reconhecível como texto com traços de identidade que a diferenciam de outros textos, assim como lhe garantem o *status* de subgênero de letra de canção. Por isso, adoto a denominação *gênero textual*.

> *conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos — o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional — estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação.* (BAKHTIN, 2003, p. 261-2)

Para Bakhtin, portanto, a depreensão de um gênero é condicionada por três fatores: o tema, o estilo e o modo de composição. Os dois últimos fatores correspondem à interseção de condicionamentos histórico-discursivos e formais: a intermediação que ocorre entre a tradição de usos linguísticos associados a um determinado gênero — "tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro etc.)" (Bakhtin, 2003, p. 266) — e a relativa liberdade que um determinado enunciador tem de fazer escolhas pessoais ao produzir um texto neste mesmo gênero. O próprio Bakhtin observa, também, que a intensidade dessas coerções varia conforme o gênero produzido (no domínio jurídico, por exemplo, a liberdade individual é bem menor do que no das cartas informais).

Um traço da definição de gênero que permeia a exposição de Bakhtin é retomado e desenvolvido por Marcuschi (2003): o aspecto funcional dos gêneros textuais.

> *Quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares. Pois, como afirmou Bronckart (1999:103), "a apropriação dos gêneros é um mecanismo fundamental de socialização, de inserção prática nas atividades comunicativas humanas", o que permite dizer que os gêneros textuais operam, em certos contextos, como formas de legitimação discursiva, já que se situam numa relação sócio-histórica com fontes de produção que lhes dão sustentação muito além da justificativa individual.* (MARCUSCHI, 2003, p. 29)

A passagem anterior, mesmo considerada ao lado de outras, nas quais Marcuschi assevera que os aspectos formais do gênero não podem ser desconsiderados, ilustra claramente a perspectiva sócio-histórica do estudo do fenômeno. Essa compreensão dos gêneros como "artefatos linguísticos concretos" é um elemento que, já presente na abordagem bakhtiniana, é efetivamente uma contribuição para o estudo de textos. Ainda segundo Bakhtin (2003, p. 264-5),

> *um trabalho de pesquisa acerca de um material linguístico concreto — a história da língua, a gramática normativa, a elaboração de um tipo de dicionário, a estilística da língua etc. — lida inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais), que se relacionam com as diferentes esferas da atividade e da comunicação: crônicas, contratos, textos legislativos, documentos oficiais e outros, escritos literários, científicos e ideológicos, cartas oficiais ou pessoais, réplicas do diálogo cotidiano em toda a sua diversidade formal, etc. É deles que os pesquisadores extraem os fatos linguísticos de que necessitam. Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica. Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área de estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos*

> *enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua.*

Aproveitando, portanto, esses subsídios teóricos, proponho-me aqui a estudar o gênero das letras de samba considerando suas seguintes facetas:

1) características sócio-históricas — o que há na situação de comunicação, no modo de interação entre produtor(es) e receptor(es) do texto, ou mesmo na identidade social desses atores discursivos, que condiciona a produção do texto;

2) características macroestruturais — as temáticas abordadas, o nível de linguagem, características estruturais genéricas das letras de samba;

3) características microestruturais — o que há de específico no uso dos recursos gramaticais no gênero em questão; neste estudo, enfatizarei o aspecto lexical.

Os fatores sócio-históricos que influenciaram no desenvolvimento do gênero letra de samba já foram suficientemente expostos anteriormente. Gostaria apenas de recuperar a dicotomia básica empregada por Roberto M. Moura (2004), a partir das categorias de Roberto DaMatta: "casa" e "rua". Essas duas ambiências constituem polos essenciais das práticas de samba, determinando o desenvolvimento de gêneros.

O ambiente da casa, das relações de intimidade, sem preocupações de formalidade, mas nem por isso descomprometida com padrões de comportamento, é sistematizado na seguinte citação:

> *Sentaram-se, lado a lado, Paulão (violão 7 cordas), Cláudio Jorge (violão), Henrique Cazes (cavaquinho), Moacyr Luz (violão) e, completando a roda, Dorina, Beto Cazes (pandeiro), Djalma Corrêa (tamborim), Luiz Carlos da Vila (que preferiu ficar batendo com um garfo numa garrafa e na mesa) e Cláudio Camunguelo, que se revezava cantando, tocando tamborim e solando com sua flauta.*
> *Bem, esses estavam sentados em volta da grande mesa. Atrás deles, em pé, ficaram os simpatizantes. Notava-se um clima saudável e amistoso de competição. Todos se engajavam com naturalidade e improvisavam diante da criação alheia — mas todos pareciam o tempo todo aguardar o momento de mostrar algo seu também. Na euforia geral, percebia-se que o compositor ou músico que estava em determinado momento no centro da roda regozijava-se com a aprovação geral.*
> *Como de hábito, havia certo clima de "julgamento" no ar, tanto com relação à performance quanto com relação à legitimação de uma nova canção. Nenhum sambista abre mão de fazer o "teste" das novas produções com os pares. É junto a eles que se vai buscar a certeza do acerto, a confirmação de integração da música com os seus ideais de vida e arte.*
> *Aconteceu exatamente assim quando Moacyr cantou O tocador é bom (CD Mandingueiro, Dabliú Discos, 1998). Todos pareciam muito felizes repetindo "bate a caixa, bate no tambor / Santa Cecília protege o tocador". Quando Moacyr terminou, o cavaquinista e produtor fonográfico Henrique Cazes disse que "uma roda de samba tipicamente carioca, assim como essa, é algo que oscila entre uma coisa extremamente simples, como pode ser o samba de partido-alto, versado, e uma coisa muito sofisticada".*
> *Foi neste momento que Camunguelo começou um solo dolente em sua flauta — e os outros instrumentos foram rapidamente se somando a ela, os músicos embevecidos a cada frase melódica enunciada. Com algum atraso, Pedro Amorim, músico de várias cordas e muitos arranjos e produções, empunhou o cavaquinho e foi se acomodando à flauta de Camunguelo. Antes de começar a tocar, emocionado com a reunião, definiu o samba como algo agregador. "O samba une as pessoas — e, quando as pessoas se unem por causa do samba, elas estão se juntando por causa de muitas outras coisas também, trocando impressões, sentimentos e*

> *criatividade."*
> *Uma dessas muitas coisas é a tradição, como demonstra a adesão contagiante de toda a roda ao samba em que Cláudio Jorge proclamava "eu não quero saber o que você vai fazer amanhã / já peguei meu cavaco, cuíca, pandeiro, viola e tantã / o que você vai fazer, já fiz. / Já cantei partido-alto na Vila, Portela e na Imperatriz / vi Candeia e Dona Ivone cantando o melhor samba de raiz / vi Paulinho da Viola tirando da mala o taco e o giz / o que você vai fazer, já fiz".* (MOURA, 2004, p. 24-25.)

O outro ambiente importante para a composição e circulação de sambas é o que corresponderia à "rua", representado principalmente pela escola de samba como instituição oficial do universo do samba carioca, combinada a outros âmbitos, como os da apresentação artística e da gravação profissional de composições para comercialização. Eis a sistematização de Moura (2004, p. 30-1):

> *É (...) dentro de casa que, durante todo o século XX, os principais sambistas aprendem, desde cedo, a ter aquele tipo de música como paisagem sonora — a soundscape de Murray Schafer. Só com a escola de samba é que se pode afirmar que o samba chega efetivamente à rua, no sentido sociológico do termo, chega a um espaço não apenas externo mas estranho.*
> *Do mesmo modo que "é possível ler o Brasil de um ponto de vista da casa" (DaMatta), é possível lê-lo através da roda. Inclusive para separá-la da escola de samba, que nasce como "casa" mas se transforma em "rua". Assim, na casa/roda, "as leituras ressaltam a pessoa". Já na escola/rua, há uma ênfase no indivíduo, os discursos são muito mais rígidos e instauradores de novos processos sociais. É o idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação.*
> *[...] a roda, em si, não é vendável, passível de se transformar em produto. O samba, sim — ainda mais fazendo da escola o seu veículo, como percebe Samuel Araújo, numa "interação — muitas vezes tensa — entre a expressão comunitária do samba e seu aspecto comercial". É essa interação, que caminha numa direção na escola (mais pragmática e mercantil) e noutra na roda (mais utópica e amadora), que instaura "uma questão teórica de dimensões mais sérias do que poder-se-ia pensar em princípio".*
> *A atividade dos bambas do Estácio, na direção do disco, e Paulo da Portela, na direção da mídia e da institucionalização do desfile, com sua consequente aceitação do samba pelas autoridades, impõe essa visão de mão dupla ao conceito de Araújo. Provavelmente o samba-enredo seja o exemplo máximo dessa interação. A escola aceita submeter-se às regras institucionais, infundindo caráter histórico e nacionalista às músicas do desfile, mas formata-as segundo sua própria experiência musical, fiel à "expressão comunitária do samba".*

Uma das principais diferenças determinadas com a circulação mais ampla das letras de samba é que os sambistas não mais compunham para uma audiência restrita, que compartilhava os mesmos referenciais culturais. Passaram a se comunicar com diversos grupos sociais, que ao mesmo tempo não compartilhavam os mesmos códigos de valores e tinham curiosidade (que por vezes descambava para o gosto do pitoresco) relativamente ao universo sociocultural do samba. A influência dessa mudança de contrato discursivo será apreciada em diferentes lugares da seção de análise de dados deste trabalho.

As diferentes ambiências nas quais sambas eram apresentados também motivaram a formulação de modalidades dessas composições, a partir de suas funções e das temáticas abordadas. Relacionarei a seguir algumas delas:

- *samba de partido-alto*: uma das modalidades mais tradicionais. Muito cultivado na

roda de samba, constitui-se basicamente de um refrão cantado em coro e de partes improvisadas por dois ou mais versadores. As partes improvisadas podem seguir o tema do refrão, ou guardar menos relação com ela; podem, ainda, tornar-se provocações entre os disputantes — essa prática frequentemente tem tom de desafio. Eis um exemplo:

> **Bagaço da Laranja** (Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho)
>
> *Fui no pagode / Acabou a comida / Acabou a bebida / Acabou a canja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja (BIS) //*
> *Me disseram que no céu / A mulher do anjo é anja / Eu falei pra você / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Vou engomar meu vestido / Todo enfeitado de franja / Eu falei pra você / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Fui no pagode / Acabou a comida / Acabou a bebida / Acabou a canja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Eu te dou muito dinheiro / E tudo você esbanja / Eu já disse a você / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Olha lá seu Coronel / O soldado que é peixe, se enganja / E o que sobrô pra mim / O bagaço da laranja / Sobrô pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Toma cuidado Pretinha / Que a polícia já te manja / Eu já disse a você / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Não lhe dou mais um tostão / Vê se você se arranja / Eu falei pra você / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Só caroço de azeitona / Que veio na minha canja / Eu já disse a você / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Vou vender minha fazenda / Vou vender a minha granja / Eu falei pra você / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Você sempre foi solteira / Um marido não arranja / Eu já disse a você / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja //*
> *Fui no pagode / Acabou a comida / Acabou a bebida / Acabou a canja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja / Sobrou pra mim / O bagaço da laranja (BIS)*

A prática do partido-alto costuma tornar os sambistas grandes improvisadores. Um caso famoso do exercício dessa destreza é o da composição da segunda parte de *Recado*, samba de terreiro que foi apresentado, ainda com apenas uma parte, por Paulinho da Viola em um encontro de compositores da Portela. O padrinho da Velha Guarda da Portela cantou algumas vezes a primeira parte e, após um curto espaço de tempo, Casquinha completou-a, de improviso:

> **Recado** (Paulinho da Viola e Casquinha)
>
> *Leva o meu recado / A quem me deu tanto desamor / Diz que eu vivo bem melhor assim / E que no passado eu fui um sofredor / Agora já não sou... O que passou, passou / Agora já não sou... O que passou, passou //*
> *Vai dizer a minha ex-amada / Que é feliz o meu coração / Mas que nas minhas madrugadas / Eu não esqueço dela não / Leva o recado!*
> (CASQUINHA, 2001)

- *samba duro, batucada ou pernada*: outra modalidade tradicional. Nesta, dois participantes enfrentam-se, tentando desequilibrar o oponente com pernadas; enquanto isso, a assistência, geralmente em roda, canta refrões populares. Esta composição de

Candeia descreve o ambiente:

> **Batuqueiro** (Candeia)
>
> *Abre a roda, moçada, que o samba é pesado / Sim, meu senhor / Batuqueiro que é bamba não é derrubado / Sim, meu senhor / Se cair, se levanta de bico calado / Sim, meu senhor / Batuqueiro de roda não fica sentado / Sim, meu senhor*
> *Quem sai na chuva vai se molhar / Quem vai pro samba / Vai pra sambar / A batucada já começou / O samba é duro, / Mas sambar eu vou*
> *Abre a roda, moçada, que eu vim da favela / Sim, meu senhor / Sai da porta, menino, e não abre a janela /*
> *Sim, meu senhor / Este samba é pra homem, não é pra donzela / Sim, meu senhor / O Marçal está pensando, esperando por ela / Sim, meu senhor*
>
> *Quem sai na chuva vai se molhar...*
> *Abre a roda, moçada, que o samba é pesado...*
> *Abre a roda, moçada, que eu vim da favela / Sim, meu senhor / Levo para a comadre uma rosa amarela / Sim, meu senhor /*
> *Venho lá de Mangueira e ainda vou na Portela / Sim, meu senhor / Vi o nego comendo farofa amarela / Sim, meu senhor*
> *Quero ver a comida que tem na panela...*
> (PAULINHO DA VIOLA, 1968.)

- *samba de terreiro*: o terreiro é um espaço fundamental para a prática do samba, conceituado da seguinte forma no *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*, elaborado pelo Centro Cultural Cartola (2007, p. 31):

> *O terreiro, amplamente definido, foi e é um espaço sociocultural de grande importância para o samba. 'Terreiro' pode ser o quintal de Tia Ciata, do mesmo modo como a palavra designa popularmente a casa de candomblé, e pode se referir também aos fundos de quintal dos subúrbios cariocas. As rodas de samba que agregavam (e ainda agregam) parentes, amigos, vizinhos num grande congraçamento afetivo e musical funcionavam (e ainda funcionam) também como momentos de intensas trocas culturais, realizadas sobretudo através da música. Assim, o terreiro do samba é um espaço de sociabilidade, no qual os sambistas se encontram, trocam ideias, histórias e sambas.*
> *Mas o terreiro, num sentido mais restrito, designa especificamente a área comum de uma escola de samba. Dado o papel fundamental (propriamente matricial) das escolas, desde os anos 1930, na constituição do samba, o samba de terreiro define-se como aquele feito para consumo interno das mesmas, ou, por assim dizer, como o lado de dentro do samba organizado. A roda de samba, quando no terreiro, é, então, mais específica do que outras rodas de samba, pois está associada à estrutura das escolas de samba e às suas formas de organização social e musical.*

O terreiro de escola de samba (ou quadra, como passou a ser chamado após o calçamento, pois deixou de ser um espaço de terra) é, portanto, o local de reunião coletiva de um grupo integrante de uma dessas agremiações. O samba de terreiro é prática que atende à função sociomusical de ser um elemento favorecedor da recreação e da fruição musical do grupo que se reúne nesse espaço. Ainda segundo o dossiê mencionado, esse tipo de composição não tem características estilísticas fixas, sendo reconhecido pelos sambistas a partir da sua finalidade.

Apesar disso, distinguem-se no documento dois subtipos principais: um que é mais próximo do samba de partido-alto, com uma primeira parte fixa e a segunda aberta a improvisações — a diferença é que a primeira costuma ser mais extensa do que no partido-

alto[39]; um que tem partes fixas, sendo uma composição elaborada previamente, geralmente sem improviso.

Há uma grande liberdade temática nessas composições, mas a exaltação das escolas de samba é uma das mais frequentes. Eis um exemplo, dedicado à Mangueira:

> **Capital do samba** (José Ramos)
>
> *Chegou a capital do samba / Dando boa noite com alegria / Viemos apresentar o que Mangueira tem / Mocidade, samba e harmonia / Nossas baianas com seus colares e guias / Até parece que estou na Bahia / Até parece que estou na Bahia*
> *Da cidade alta da Mangueira / Avisto a Vila tenho saudades de alguém / Até parece que eu estou em São Salvador / Avistando o que a Bahia tem / É minha maior alegria / Até parece que estou na Bahia / Até parece que estou na Bahia*
> (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2007)

- *samba-canção*: modalidade de grande difusão, caracterizada por andamento lento e temática frequentemente amorosa — é um dos tipos de samba em que comumente o sambista se dedica ao lirismo, à expressão de aspectos do sentimento de amor. Foi muito difundido em gravações fonográficas a partir da década de 1930. Eis um célebre exemplo composto por Cartola:

> **As rosas não falam**
>
> *Bate outra vez / Com esperanças o meu coração / Pois já vai terminando o verão, enfim*
> *Volto ao jardim / Com a certeza que devo chorar / Pois bem sei que não queres voltar para mim*
> *Queixo-me às rosas, mas que bobagem / As rosas não falam / Simplesmente as rosas exalam / O perfume que roubam de ti, ai*
> *Devias vir / Para ver os meus olhos tristonhos / E, quem sabe, sonhava meus sonhos / Por fim*
> (CARTOLA, 1976)

- *samba de breque*: variedade caracterizada por ritmo sincopado e paradas na música, nas quais o intérprete encaixa comentários falados. Esse tipo de samba é associado à figura do malandro e geralmente aborda assuntos ligados ao mesmo universo — crônicas do cotidiano, narração de valentias, problemas com a polícia etc.; um traço lexical conforme aos já registrados é o emprego de gírias. Segue um exemplo, registrado como de Moreira da Silva, mas possivelmente comprado de Geraldo Pereira, o verdadeiro compositor[40]:

> **Na subida do morro**
> *Na subida do morro, me contaram (breque) / Que você bateu na minha nega / Isto não é*

[39] Esses sambas, com o tempo, tiveram a segunda parte fixada, no mesmo processo já descrito em 1.2.3.1. É interessante, entretanto, que apesar da fixação, ainda resiste um "potencial de improviso", com inclusão de outras estrofes a partir de motivações surgidas em ocasiões específicas (cf. CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2007, p. 33).

[40] Cf. SOUZA, Tárik de (Org.). *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 206.

> *direito / Bater numa mulher que não é sua (breque) / Deixou a nega quase crua (breque) / No meio da rua / A nega quase que virou presunto (breque) / Eu não gostei daquele assunto (breque) / Hoje venho resolvido / Vou lhe mandar para a cidade de pé junto (breque) / Vou lhe tornar em um defunto*
> *Você mesmo sabe que já fui um malandro malvado (breque) / Somente estou regenerado (breque) / Cheio de malícia / Dei trabalho à polícia pra cachorro (breque) / Dei até no dono do morro (breque) / Mas nunca abusei de uma mulher que fosse de um amigo (breque) / Agora me zanguei consigo (breque) / Hoje venho animado / A lhe deixar todo cortado / Vou dar-lhe um castigo (breque) / Meto-lhe o aço no abdome e tiro fora / o seu umbigo (breque)*
>
> *"Aí meti-lhe o aço, hum! Quando ele ia caindo disse: Moringueira você me feriu. Eu então disse-lhe: É claro, você me desrespeitou, mexeu com a minha nega. Você sabe quem em casa de vagabundo malandro não pede emprego. Como é que você vem com xavecada, está armado; eu quero é ver gordura que a banha está cara. Aí meti a mão lá na duana, na peixeira, é porque eu sou de Pernambuco, cidade pequena, porém decente, peguei o Vargolino pelo abdome, desci pelo duodeno, vesícula biliar e fiz-lhe uma tubagem; ele caiu, bum, todo ensanguentado. E as senhoras como sempre nervosas: Meu Deus esse homem morre, moço. Coitado olha aí está se esvaindo em sangue. Ora minha senhora, dê-lhe óleo canforado, penicilina, estreptomicina crebiosa, engrazida e até vacina Salk. Mas o homem já estava frio; agora o malandro que é malandro não denuncia o outro, espera para tirar a forra. Então diz o malandro:"*
>
> *Vocês não se afobem que o homem desta vez não vai morrer (breque) / Se ele voltar dou pra valer (breque) / Vocês botem terra nesse sangue / Não é guerra / É brincadeira (breque) / Vou desguiando na carreira (breque) / A jungusta já vem / E vocês digam que eu estou me aprontando (breque) / Enquanto eu vou me desguiando (breque) / Vocês vão ao distrito / Ao delerusca, se desculpando (breque) / Foi um malandro apaixonado / Que acabou se suicidando.*
> (MACALÉ, 2001)

- *samba sincopado*: tipo de samba muito relacionado ao samba-choro. Ambos os tipos costumam enfatizar o virtuosismo musical, com melodias elaboradas e ritmo quebrado. Tem circulação comercial, mas também é muito associado à roda de samba (e até mesmo à roda de choro, exclusivamente instrumental). Com relação às temáticas e à inflexão linguística, costuma aproximar-se do samba de breque. Eis uma composição de Geraldo Pereira, grande expoente do gênero:

> **Escurinho** *(Geraldo Pereira)*
>
> *O escurinho era um escuro direitinho / Que agora tá com essa mania de brigão / Parece praga de madrinha ou macumba / De alguma escurinha que lhe fez ingratidão*
> *Saiu de cana ainda não faz uma semana / Já a mulher do Zé Pretinho carregou / Botou embaixo o tabuleiro da baiana / Porque pediu fiado e ela não fiou*
> *Já foi no Morro da Formiga procurar intriga / Já foi no Morro do Macaco e lá bateu num bamba / Já foi no Morro dos Cabritos provocar conflitos / Já no foi no Morro do Pinto pra acabar com o samba*
> (PEREIRA, 1980)

- *samba-enredo*: modalidade intrinsecamente relacionada à escola de samba, é composta para servir de base musical para o desfile da escola de samba. A letra desse samba deve ser coerente com o tema abordado no desfile; assim, os elementos plásticos presentes nas fantasias e alegorias devem complementar os lítero-musicais do samba-enredo. A letra costuma ser grandiloquente, associando-se ao samba-exaltação, outra variedade que se diferencia por não ter o propósito de ser executado no desfile de

carnaval. Eis um exemplo, composto por Silas de Oliveira:

> **Aquarela Brasileira** (Silas de Oliveira)
>
> *Vejam essa maravilha de cenário / É um episódio relicário / Que o artista num sonho genial / Escolheu para este carnaval*
> *E o asfalto como passarela / Será a tela do Brasil em forma de aquarela / Passeando pelas cercanias do Amazonas / Conheci vastos seringais / No Pará, a ilha de Marajó / E a velha cabana do Timbó / Caminhando ainda um pouco mais / Deparei com lindos coqueirais / Estava no Ceará, terra de Irapuã / De Iracema e Tupã*
> *Fiquei radiante de alegria / Quando cheguei na Bahia / Bahia de Castro Alves, do acarajé / Das noites de magia, do candomblé / Depois de atravessar as matas do Ipu / Assisti em Pernambuco / A festa do frevo e do maracatu*
> *Brasília tem o seu destaque / Na arte, na beleza, arquitetura / Feitiço de garoa pela serra / São Paulo engrandece a nossa terra / Do leste, por todo o Centro-Oeste / Tudo é belo e tem lindo matiz / No Rio dos sambas e batucadas / Dos malandros e mulatas / De requebros febris*
> *Brasil, essas nossas verdes matas / Cachoeiras e cascatas / De colorido sutil / E este lindo céu azul de anil / Emoldura em aquarela o meu Brasil*

As temáticas abordadas são outro elemento macroestrutural relevante para a caracterização do gênero letra de samba. Neste estudo, discriminam-se sete áreas temáticas principais, que serão consideradas sistematicamente na análise dos dados[41]:

- *Relações amorosas*: diversos aspectos do amor entre duas pessoas — o cortejo e o inebriamento amoroso; a convivência conjugal; os ciúmes e conflitos; o rompimento e as desilusões; o lamento e o desejo de não se apaixonar novamente etc.

- *Cotidiano*: crônicas de acontecimentos; perfis de comportamento; o anseio pela justiça social; crítica de valores.

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

- *Reflexões existenciais*: considerações a respeito da vida, das experiências; balanço dos aprendizados e conquistas, assim como das desilusões; extravasamento de emoções relacionadas a episódios de vida.

- *Brasil*: nacionalismo; elementos da cultura brasileira; paisagem natural brasileira; homenagem a cidades, principalmente o Rio de Janeiro.

- *Natureza*: elementos da paisagem natural, geralmente numa abordagem poética, que se diferencia da nacionalista, pois esta retrata a natureza como patrimônio nacional. Aqui, a natureza é capaz de comover e inspirar o compositor.

- *Religiosidade*: perspectiva mística, envolvendo entes de diferentes culturas. Louvor a santos, orixás, exposição de princípios morais etc.

Fique claro que as áreas temáticas delimitadas não são estanques. Há possibilidade de certas letras abordarem mais de uma delas.

Duas outras características macroestruturais desse subgênero, que o inscrevem no gênero dominante "letra de canção", são 1) a sua natureza intersemiótica — a letra e a música são interdependentes; devem ser complementares; nessa relação, frequentemente a música é condicionante, pois costuma ser composta primeiro, e a letra adequada à música já existente. Assim, a métrica e, por vezes o esquema de rimas da letra tem de estar em consonância com traços musicais (esses fatores são apontados como importantes para distinguir a letra de canção do poema); 2) uma ligação com a oralidade, pois a linha melódica da canção é associada às curvas entonacionais da fala, o que confere à canção popular um "sabor prosaico". Esses são elementos explorados no estudo de Costa (2003).

Quanto ao nível microestrutural, mais especificamente às características lexicais das letras de samba, gostaria de ressaltar três traços empiricamente conhecidos do léxico do samba, que serão observados ao longo da análise de dados:

- As letras (principalmente as que têm o próprio samba como temática) apresentam vocábulos que constituem um "vocabulário de especialidade do samba" — designações de instrumentos musicais, modos de dançar, instituições como a escola de samba ou outros elementos relacionados a esse universo referencial.

- Também há vocábulos que não são típicos dessa atividade, mas que denotam outros elementos socioculturais relacionados ao samba. Tal é o caso, por exemplo, das palavras que remetem à cultura popular, ou a elementos da cultura afro-brasileira.

- Finalmente, há vocábulos que não são especializados, mas constituem subsistemas semânticos empregados nesse gênero textual. Palavras como, por exemplo, *orgia*, *amizade* e *malandro* não costumam ter nesses textos o mesmo valor que se observa no uso geral da língua: *orgia* refere-se a reuniões festivas e não a eventos de prática sexual, como costuma ser a referência mais comum. Da mesma forma, *amizade* em muitos sambas não é o sentimento de afeição ou simpatia, mas sim a própria relação

[41] Para informações sobre os critérios de delimitação das áreas temáticas, veja-se a seção de metodologia deste trabalho.

amorosa, ou o sentimento entre amantes. *Malandro*, mais do que alguém avesso ao trabalho ou de comportamento malicioso, é um dos grandes protagonistas desse meio, caracterizado, além dos traços mencionados anteriormente, pelas habilidades musicais e pela sua condição social.

Com relação a esses itens, considera-se que, principalmente no que diz respeito à identificação da letra de samba com traços mais marcantes da cultura popular, a caracterização precisa ter em conta os diferentes contratos discursivos em pauta — quando o ato de discurso se dirige a um público do mesmo grupo social, ou tem espaço em uma situação marcada pela valorização da cultura popular, parece esperável que se encontrem os traços mencionados.

Entretanto, em situações mais formais e marcadas por um público socialmente heterogêneo, os usos lexicais, além de serem comedidos em relação a esses traços, podem até mesmo revelar rebuscamento, numa busca por corresponder a padrões linguísticos mais aceitos na sociedade.

As observações aqui registradas sobre o subgênero textual *letra de samba* trazem diretrizes que nortearão a análise de dados. No terceiro capítulo, serão consideradas em mais detalhes as características aqui delimitadas.

2 — METODOLOGIA

2.1 - Constituição do *corpus*

Conforme já foi esclarecido anteriormente, o *corpus* projetado neste estudo é constituído de composições de sambistas atuantes no Rio de Janeiro, representativos de um período inaugural do gênero musical na cidade. Há, portanto, três variáveis principais que foram consideradas:

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

> *Sambista não é só quem faz samba. Aliás, sequer se precisa fazer samba para ser sambista. O mestre-sala Delegado, da Mangueira, é sambista. A falecida pastora Paula do Salgueiro era. Em contrapartida, há compositores de sambas geniais, como Dorival Caymmi ou o já citado Ary Barroso cuja história não se dá exclusivamente dentro do samba ou das escolas de samba.*
> *O sambista canta, toca e dança o samba com uma naturalidade de berço, muito mais, portanto, do que as noções dicionarizadas e incompletas (no Aurélio, confunde-se sambista com sambeiro, o que é inaceitável numa roda de samba; a segunda palavra tem conotação declaradamente pejorativa e quase sempre se refere a algum "estrangeiro"; e sambista é apenas o "exímio dançarino de samba" e/ou "compositor de samba"; no Houaiss, é "pessoa que samba", "componente de escola de samba" e/ou "compositor de samba").*[42]
> *Esse conjunto de sentimentos e vivências, enfim, faz do samba uma forma de expressão que extrapola os limites musicais.*

Essas considerações reforçam a percepção, já explicitada na introdução, da necessidade de as obras lexicográficas abordarem os conceitos relativos ao samba em particular, e à cultura popular em geral, mais abalizadamente. Moura (2004, p. 68) prossegue seu raciocínio:

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

---

[42] Tanto o sufixo *-eiro* quanto *-ista* podem indicar, entre outras possibilidades, o agente de uma determinada atividade, como se vê em *leiteiro*, *porteiro*, *copeiro*, *lixeiro* etc. e em *dentista*, *romancista*, *maquinista*, *cartunista* etc. Como se pretende demonstrar nessas listas, *-ista* costuma ser mais usado para atividades com maior nível de especialização (mas não só, como se vê em *balconista*, por exemplo), enquanto *-eiro* é reservado majoritariamente a atividades de menos especialização (mas não exclusivamente, como se vê em *engenheiro*, por exemplo). Em certos casos, como em *manobrista/manobreiro*, há possibilidade de uso indistinto entre os dois, como sinônimos; já em *sambista/sambeiro*, há uma carga pejorativa no segundo elemento do par, que pode se reproduzir em outros casos relativos ao exercício de habilidades musicais, como *pianista/pianeiro* e *flautista/flauteiro*. *Violonista/violeiro* não necessariamente revela pejoratividade no segundo elemento — nesse caso marca-se principalmente a distinção entre músico erudito e popular.
Esses valores de *-eiro* e *-ista* estão analisados em mais detalhes no artigo *Sufixos formadores de profissões em português: -ista X –eiro: uma oposição*, de Cláudia Assad Álvares (disponível em: http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno04-14.html).

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

Neste estudo, portanto, sambistas não são apenas aqueles que compõem ou são dançarinos de samba. A despeito de a habilidade de composição ser muito relevante no presente estudo, alia-se a ela a integração íntima com o universo do samba, com um sistema de vivências e valores que institui um *ethos* do sambista, como foi esclarecido por Moura.

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

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

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

2) Geográfica – os sambistas cujas composições integram o *corpus* não são necessariamente cariocas, mas as letras registradas foram produzidas depois que passaram a residir na cidade do Rio de Janeiro.

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

3) Cronológica – este último critério também ajudou a orientar a escolha dos sambistas em estudo. Tentou-se selecionar compositores nascidos aproximadamente no mesmo período. Considerando-se as precondições expostas nos dois itens anteriores, a primeira década do

século XX foi delimitada como a época de nascimento de sambistas que tiveram atuação fundamental na institucionalização do samba urbano carioca e participaram do desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira na década de 30, com composições que contribuiram para firmar o gênero como produto cultural e, num contexto político propício, expressão musical profundamente identificada com a cultura brasileira. Essa é a década de nascimento de Paulo da Portela (1901-1949), Ismael Silva (1905-1978) e Cartola (1908-1980).

2.2 – Consulta a acervos e obras de referência

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

As instituições de referência visitadas foram a Biblioteca Nacional, o Museu da Imagem e do Som, a biblioteca da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e o Instituto Moreira Salles.

A consulta ao acervo de música da Biblioteca Nacional foi frutífera, principalmente no que concerne ao acervo de partituras. Por meio da consulta a esse acervo, foi possível anotar letras de composições de Ismael Silva e Cartola. Não foram encontradas partituras de composições de Paulo da Portela.

O acervo discográfico da Biblioteca Nacional também foi consultado, mas esse material não trouxe novidades em relação às outras fontes discográficas disponíveis.

A consulta à discoteca do Museu da Imagem e do Som trouxe novidades, principalmente no que diz respeito a gravações de composições de Ismael Silva. Não havia gravações de músicas compostas por Paulo da Portela e as de Cartola eram redundantes às obtidas por outras fontes.

O acervo de fonogramas do Instituto Moreira Salles está digitalizado e foi consultado pela internet. Essas consultas trouxeram informações novas relativas aos três compositores pesquisados.

A consulta à biblioteca da UNIRIO não foi frutífera no que concerne ao acervo de partituras. Nessa instituição foi possível, entretanto, pesquisar algumas obras de referência, como *O Brasil do samba-enredo*, de Monique Augras, para apuração de elementos que

ajudaram a elucidar dúvidas relativas à letra de composições e à sua datação.

Foi de fundamental importância a consulta a biografias dos compositores estudados, elaboradas por Barboza da Silva e Lygia Santos (*Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*), Barboza da Silva e Oliveira Filho (*Cartola: os tempos idos*), Candeia e Araújo (*[Monografia sobre Paulo da Portela apresentada ao concurso de monografias da Funarte]*), Carvalho (*Ismael Silva: samba e resistência*) e Soares (*São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*). A partir dessas obras, foi possível obter letras de composições inéditas e também anotar discografias e relações de composições, para referência sobre a extensão da obra de cada um deles.

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

2.3 - Transcrição das composições

Para a transcrição das canções que compõem o *corpus*, hierarquizaram-se as fontes como mais ou menos prioritárias para o registro das letras. Inicialmente, a ordem de prioridades seguida seria a seguinte:

- teriam prioridade máxima os fonogramas que trouxessem gravações do próprio compositor interpretando uma composição sua. Essa seria a situação ideal de documentação;
- em segundo lugar, teriam prioridade registros das biografias, cujos autores tivessem recolhido uma letra de determinada canção, de preferência citando o depoente que informara a letra, ou o acervo em que foi obtida;
- em terceiro lugar, seriam aproveitadas partituras que registrassem a letra da canção, ou gravações feitas por outros intérpretes que não o próprio compositor, com preferência para as mais antigas, realizadas por cantores identificados com o universo do samba.

Esse sistema de prioridades foi seguido dentro do possível, mas em alguns casos teve de ser alterado. Eis como funcionou na prática:

Cartola é o sambista para cuja obra os princípios funcionaram melhor: ele foi um

intérprete razoavelmente assíduo das próprias composições, teve um número considerável de discos gravados e manteve grande consistência na interpretação das letras, que dificilmente varia.

A biografia *Cartola: os tempos idos*, já mencionada, traz outras composições, que na época da publicação permaneciam inéditas — muitas ainda o são. Além disso, a obra de Cartola mereceu ampla documentação, com edição de partituras, gravações de diversos intérpretes e obras comemorativas publicadas com frequência.]

Entre os intérpretes que gravaram composições suas, algumas delas inéditas, estão Nelson Sargento, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, a Velha Guarda da Mangueira e o conjunto A voz do morro. Adicionalmente, há disponibilidade de obras comemorativas confiáveis, como os discos *História das escolas de samba — Mangueira* (1974); *Cartola entre amigos* (1984); *Cartola: documento inédito* (1982); *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes: Cartola* (2000).

A consulta a essas fontes resultou na recolha de aproximadamente 130 letras que compõem o *corpus.*

A pesquisa das letras de Ismael Silva trouxe alguns problemas. Ismael não foi o intérprete preferencial de suas composições: elas geralmente eram registradas pelos principais cantores da época, como Francisco Alves e Mário Reis. As gravações com Ismael Silva cantando geralmente trazem discrepâncias em relação às originais, seja na supressão de alguma estrofe, seja em reformulações da letra feitas pelo compositor, seja em montagens decorrentes de *pot-pourris*. Percebendo isso, decidi dar prioridade às gravações originais, que traziam uma versão mais segura.

Ismael gravou menos discos do que Cartola. Segundo as discografias consultadas[43], apenas três são integralmente do compositor: *O samba na voz do sambista* (1955), *Ismael canta... Ismael* (1957) e *Se você jurar* (1973).

A biografia de Ismael também traz registros de letras do compositor e uma discografia, com a relação de gravações das suas composições, apesar de não ter uma seção destinada a composições inéditas, como ocorre com as obras dedicadas a Cartola e Paulo da Portela.

[43] DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em www.dicionariompb.com.br; CLIQUEMUSIC EDITORA LTDA. Disponível em www.cliquemusic.com.br; INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). Disponível em www.memoriamusical.com.br.

Há gravações de canções de Ismael Silva (também menos numerosas do que as dedicadas a composições de Cartola), feitas por intérpretes como Alcione, Cristina Buarque, Elton Medeiros, Monarco, MPB-4 e Hermínio Bello de Carvalho. Também são encontráveis algumas homenagens — *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes: Ismael Silva* (2000), *Ismael Silva: peçam bis* (1988).

A ordem de prioridade das fontes para composições de Ismael Silva foi, portanto: 1) gravações originais de outros intérpretes; 2) registros de biografias e partituras; 3) gravações do próprio compositor; 4) gravações de intérpretes contemporâneos.

A consulta a essas fontes resultou na coleta de cerca de 80 composições de Ismael Silva.

A obra de Paulo da Portela foi aquela de documentação mais problemática. Sua biografia só registra 17 composições gravadas até 1978, nenhuma delas pelo próprio autor. A escassez de registros se explica pelas causas já mencionadas na primeira parte deste trabalho: apropriação por terceiros e falta de documentação adequada, principalmente.

Diante disso, as biografias de Paulo da Portela assumem tremenda importância. São esforços fundamentais de recolha de composições do sambista, a partir de depoimentos de contemporâneos. Posteriormente, muitas das composições registradas foram gravadas, principalmente pela Velha Guarda da Portela.

As gravações disponíveis para sambas de Paulo da Portela, não muito numerosas, são devidas, além da já mencionada Velha Guarda da Portela, a Monarco, Candeia, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Cristina Buarque, João Nogueira e conjunto A voz do morro.

O levantamento da obra de Paulo da Portela resultou em aproximadamente 70 letras transcritas que integram o *corpus.*

Quanto à transcrição propriamente dita, cabe esclarecer alguns códigos usados:

- para compactar as letras e facilitar o processamento automático, representaram-se as mudanças de verso com barras (/), suprimindo-se as quebras de linha;
- a mudança de estrofe foi indicada por barras duplas (//), com quebra de linha;
- trechos que são objeto de dúvida estão transcritos entre parênteses. Indica-se dessa forma a necessidade de posterior estabelecimento da versão definitiva, a partir de informações mais precisas;
- trechos que foram considerados ininteligíveis estão indicados com reticências entre parênteses: (...). Também são pendências para elucidação posterior.

2.4 – Outras informações

Em todas as transcrições estabelecem-se a fonte e uma delimitação cronológica, entre outros esclarecimentos. Segue uma relação dessas informações:

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

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

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

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

Cabe aqui um esclarecimento sobre o registro de autoria nos casos de compra de parceria, assunto já abordado em 1.2.3.1. Conforme já foi dito, essa era uma prática corrente nas primeiras décadas de atuação dos compositores pesquisados e geralmente não era atitude condenada, ou considerada anti-ética — como já se esclareceu, intérpretes como Francisco Alves e Mário Reis pagavam para ter seu nome registrado como autores, para divulgar a música e garantir o recebimento de direitos pela comercialização das gravações.

Sérgio Cabral (1996, p. 272-3) ilustra essa relação narrando um encontro de Mário Reis com Cartola, décadas depois de o cantor ter comprado parceria de *Infeliz sorte*, por 300 mil réis (evento já narrado em 1.2.4):

> *num jantar em homenagem ao crítico e historiador Lúcio Rangel, que fazia 60 anos, informei ao cantor Mário Reis, sentado ao meu lado, que Cartola estava chegando. "Quem? O mestre Cartola?", espantou-se o cantor. Levantou-se e, espalhafatosamente — apesar de discretíssimo para cantar —, saudou Cartola assim:*
>
> *– Mestre Cartola! Há 35 anos tenho uma notícia para lhe dar: sabe aquele samba que lhe comprei por 300 mil-réis? Só me rendeu 250 mil-réis!*

A citação mostra como a relação comercial era publicamente reconhecida, assim como as passagens citadas em 1.2.3.1 mostram que compositores declaravam abertamente que os compradores de parceria não tinham participação nas composições.

Neste estudo, os registros de autoria são feitos tal como estão nos catálogos das gravadoras e nos acervos das instituições de referência consultadas — com os nomes dos compradores de parcerias. Só é importante ter em mente que, nas composições que integram este *corpus*, nomes como Francisco Alves e Mário Reis geralmente só indicam a compra da parceria por esses cantores e não indicam participação efetiva na composição.

Quanto às parcerias póstumas, caracterizadas pela composição de segundas partes para sambas compostos no modelo antigo — apenas com a primeira parte fixa e com a segunda destinada ao improviso —, decidi desconsiderar os acréscimos posteriores, entendendo que representam outro momento de criação, fora do escopo deste estudo.

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

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

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

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

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

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

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

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

e) Tema: esse rótulo simplificado corresponde, na verdade, a áreas temáticas amplas delimitadas indutivamente, a partir da análise do conteúdo das letras, e também dedutivamente, a partir da leitura de Lopes (2003), Vianna (2002), Vargens e Monte (2001), Sandroni (2001), Cabral (1996) e Conforte (2007), entre outros. Elas são sete ao todo:

relações amorosas; metalinguagem; reflexões existenciais; cotidiano; Brasil; natureza; religiosidade. Essas áreas temáticas são a base do estudo feito na análise qualitativa do *corpus*.

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

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

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

Essas mesmas fontes também foram importantes para apurar outras informações relativas às composições, também registradas como observações.

g) Editora ou gravadora: a empresa responsável pela publicação.

As editoras em questão podem se dedicar à publicação de material textual (impresso ou digital) ou de material musical (impresso em partitura ou gravado em áudio, para

publicação em disco ou em formato digital)[44]:

A editora de publicações textuais é a empresa responsável pela editoração do texto, o que inclui a preparação do original para reprodução, além da publicação e distribuição do livro, revista, jornal etc.

Há uma polissemia envolvida na conceituação de editoras de publicações musicais e ela retrata o desenvolvimento da indústria musical — 1) inicialmente, editora era a empresa responsável pela publicação de partituras musicais; 2) posteriormente, com o desenvolvimento das técnicas de gravação de discos, passou a ser também a empresa que os edita (ou seja, prepara as matrizes, faz a reprodução e distribuição dos discos); nessa acepção, a atuação da editora equivale à da gravadora — nome da empresa especializada encarregada dessas atividades; 3) enfim, a editora também é a empresa que administra os direitos dos autores das composições que publica, controlando a arrecadação e repassando percentuais a quem tem direito pela composição e pela gravação. Essa função de administração de direitos autorais também é exercida pela editora de publicações textuais.

Neste estudo, dependendo de se a letra de determinada composição foi retirada de um livro, de uma partitura ou de um disco, a informação se aplica a um dos casos estabelecidos anteriormente.

h) Intérprete: quem canta a música registrada no disco. Como já foi dito, buscou-se dar preferência a intérpretes mais identificados com o meio do samba.

Mais uma vez as fontes que ajudaram a estabelecer o intérprete das canções são as do item (f), além da própria audição das gravações.

Nos casos dos registros retirados de livros e partituras, não se registra essa informação.

2.5 - Processamento do *corpus*

Para essa etapa do estudo, vali-me de procedimentos preconizados pela Linguística de *Corpus*, para o processamento automático da grande quantidade de dados recolhidos.

A maior parte do processamento dos dados foi feita por meio do *software* Wordsmith Tools, um programa computacional que contém uma série de ferramentas úteis para análise

[44] Cf. RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Campus, 2001, *s.v.* **editora; editoração; gravadora.**

das características lexicais de *corpora* de grande extensão.

Duas obras foram usadas como referência para uso do programa: *Linguística de corpus*, de Tony Berber Sardinha (2004) e o manual *Oxford Wordsmith Tools - version 4.0*, elaborado por Mike Scott (2007).

Os procedimentos realizados foram os seguintes:

2.5.1 - Obtenção de listas de palavras

Usando-se a ferramenta *wordlist*, obtive listas de palavras do *corpus* como um todo e de cada uma das áreas temáticas separadamente. O *wordlist* sempre fornece três resultados diferentes para cada conjunto de dados: uma lista de palavras ordenada por frequência de ocorrência, outra lista ordenada alfabeticamente e uma terceira tela, com dados estatísticos gerais, como o número de palavras de cada texto, o número de itens lexicais aos quais essas ocorrências correspondem (aqui o programa agrupa as repetições de ocorrências, apresentando o número total sem as repetições — por exemplo, em "O João viu o Pedro", haveria cinco ocorrências e quatro itens lexicais — [cf. BEBER SARDINHA, 2004, p. 94-5]).

Com o intuito de alcançar os objetivos deste estudo, a análise enfocará as unidades lexicais, em detrimento das gramaticais[45]. Serão considerados, assim, os substantivos, adjetivos, verbos e advérbios em "-mente". As demais unidades só terão parte no estudo se integrarem unidades lexicais complexas, ou representarem marcas discursivas relevantes para a elucidação da significação daqueles outros elementos.

Além dessas unidades lexicais, incorporei também as interjeições e expressões interjetivas na análise. Elas são interessantes pelo forte ancoramento situacional e pela função eminentemente expressiva (AZEREDO, 2000, p. 149).

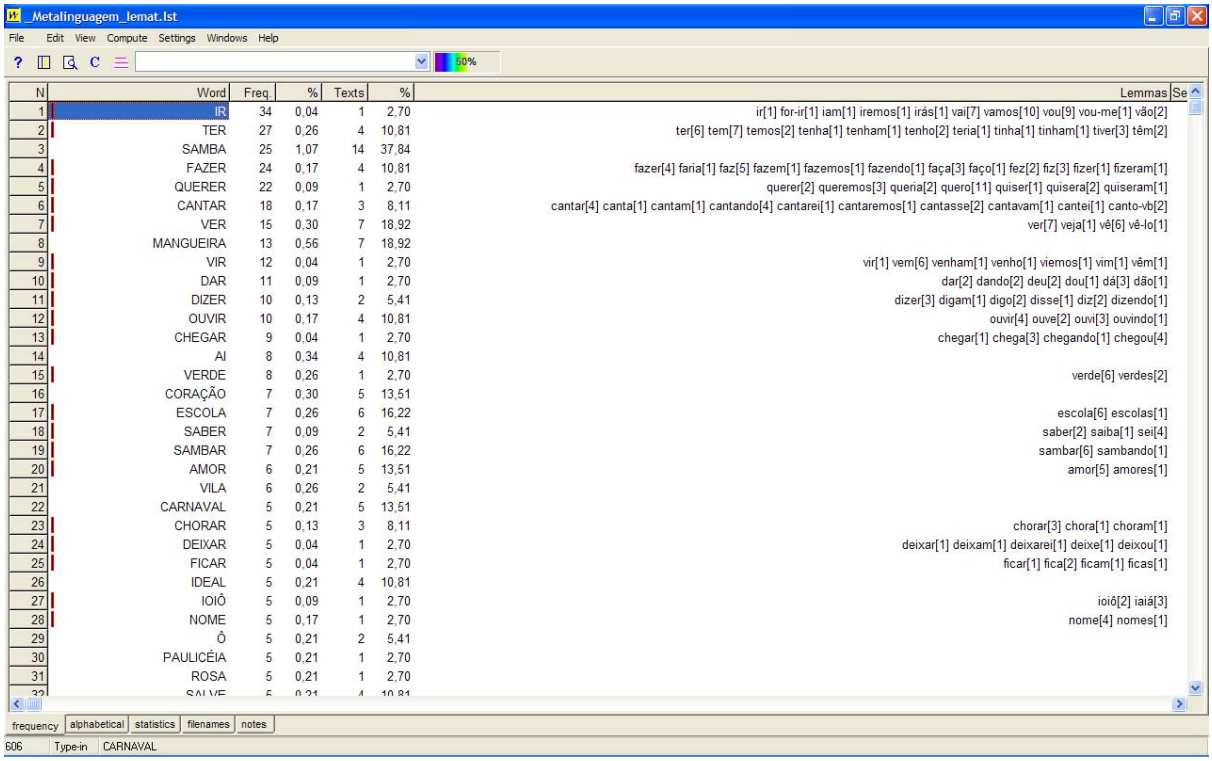
Excluí da análise os verbos instrumentais, que exprimem noções gramaticais e têm conteúdo lexical esvaziado. É o caso dos verbos de ligação (*ser*, *parecer*, *estar*, *ficar*, *tornar-se*, *continuar* etc.), dos auxiliares aspectuais (*começar a*, *pôr-se a*, *acabar de* seguidos de infinitivo; *estar*, *ficar*, *viver* seguidos de gerúndio etc.) e dos auxiliares modais (*poder*, *dever*, *ter de*, *ir*, seguidos de infinitivo)[46]. Entretanto, outros usos desses verbos, não correspondentes

[45] Cf. AZEREDO, José Carlos de. *Fundamentos de gramática do português*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 33-4 para uma exposição das diferenças entre essas unidades.

[46] *Ibidem*, p. 177. Os exemplos relacionados acima também são do autor.

aos instrumentais, foram contemplados.

Feitas essas delimitações, preparou-se uma lista das unidades a eliminar, para que o programa as excluísse automaticamente da lista de palavras. Eis uma tela de resultados, já com as eliminações feitas.



Trata-se da lista criada a partir das letras da área temática “metalinguagem”. Essa é a tela que apresenta as ocorrências por ordem de frequência. Ao lado de cada item lexical, segue-se o número total de ocorrências no *corpus*; o percentual que relaciona esse número de ocorrências ao total de palavras dos textos nos quais foram encontradas; o número de textos com ocorrências; o percentual dos textos em que houve ocorrências em relação ao universo total de textos do *corpus*; a lista de ocorrências agrupadas em uma entrada principal, por lematização.

2.5.2 - Depreensão de palavras-chave

Esse procedimento foi realizado a partir da ferramenta *keywords* do programa utilizado. A ferramenta executa uma comparação estatística entre o *corpus* de estudo e um

outro *corpus*, de referência, usado para, por contraste, realçar as características relevantes dos dados estudados.

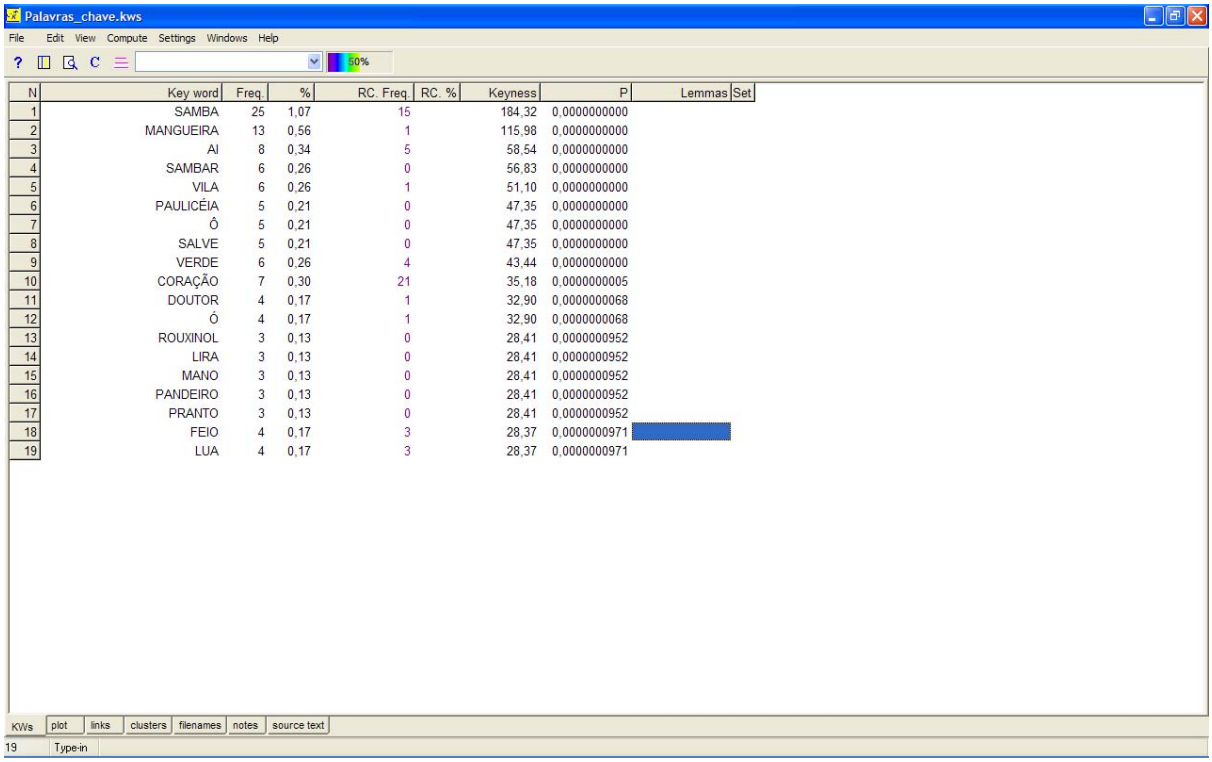
Há duas recomendações relevantes para a constituição do *corpus* de referência: 1) que ele seja de um gênero diferente do estudado — o que é especialmente relevante no presente caso, pois o que se quer é depreender o que há de mais característico em um *corpus* especializado, composto majoritariamente por letras de samba —; 2) que seja pelo menos cinco vezes maior do que o *corpus* principal (BERBER SARDINHA, 2004, p. 96-105).

Tendo isso em vista, compôs-se um *corpus* de estudo a partir de artigos de opinião e editoriais dos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo*, recolhidos entre setembro e dezembro de 2007.

A cada fim de semana, com exceção apenas das semanas entre 03 e 09 de dezembro e entre 24 e 30 de dezembro, os artigos dos colunistas fixos do jornal *O Globo*, que são publicados ao longo da semana, foram copiados, assim como os editoriais de sábado e de domingo. No caso da *Folha de São Paulo*, recolhiam-se todos os artigos e editoriais do sábado e do domingo. Essa diferença se deve ao fato de a quantidade de artigos de opinião nas edições de fim de semana da *Folha* ser maior do que a encontrável n'*O Globo* — isso fazia com que, no caso daquele jornal, se conseguisse um volume maior de textos que atendessem aos critérios estabelecidos por buscas apenas no sábado e no domingo. A obtenção dos artigos foi feita por cópia e colagem a partir das edições dos jornais publicadas na internet.

A escolha de textos jornalísticos para o *corpus* de referência justifica-se por esse domínio discursivo apresentar gêneros textuais caracterizados por um registro linguístico e por temáticas razoavelmente diferentes do que se encontra na letra de canção popular. O contraste cronológico também é produtivo — a maioria das canções estudadas foi composta na primeira metade do século XX e os textos jornalísticos são do início do século XXI.

Para obter palavras-chave a partir do *keywords*, é preciso criar listas de palavras dos dois *corpora* mencionados e, em seguida, acionar a comparação estatística. A seguir, a tela com os resultados obtidos a partir da comparação da lista de palavras da área temática "metalinguagem" com o *corpus* de referência:


Palavras_chave.kws

File Edit View Compute Settings Windows Help

N	Key word	Freq.	%	RC. Freq.	RC. %	Keyness	P	Lemmas	Set
1	SAMBA	25	1,07	15		184,32	0,0000000000		
2	MANGUEIRA	13	0,56	1		115,98	0,0000000000		
3	AI	8	0,34	5		58,54	0,0000000000		
4	SAMBAR	6	0,26	0		56,83	0,0000000000		
5	VILA	6	0,26	1		51,10	0,0000000000		
6	PAULICÉIA	5	0,21	0		47,35	0,0000000000		
7	Ô	5	0,21	0		47,35	0,0000000000		
8	SALVE	5	0,21	0		47,35	0,0000000000		
9	VERDE	6	0,26	4		43,44	0,0000000000		
10	CORAÇÃO	7	0,30	21		35,18	0,0000000005		
11	DOUTOR	4	0,17	1		32,90	0,0000000068		
12	Ó	4	0,17	1		32,90	0,0000000068		
13	ROUXINOL	3	0,13	0		28,41	0,0000000952		
14	LIRA	3	0,13	0		28,41	0,0000000952		
15	MANO	3	0,13	0		28,41	0,0000000952		
16	PANDEIRO	3	0,13	0		28,41	0,0000000952		
17	PRANTO	3	0,13	0		28,41	0,0000000952		
18	FEIO	4	0,17	3		28,37	0,0000000971		
19	LUA	4	0,17	3		28,37	0,0000000971		

KWs plot links clusters filenames notes source text

19 Type-in

A primeira coluna traz a lista de palavras-chave depreendidas pela confrontação dos *corpora*. Na segunda, registra-se a frequência do item no *corpus* de estudo; em seguida, encontra-se a porcentagem desse item relativamente a todo o *corpus* de estudo. Na coluna posterior, encontra-se a frequência do item no *corpus* de referência. A coluna seguinte, destinada ao registro do percentual correspondente à representatividade do item em relação ao *corpus* de referência, está em branco; isso deve ser porque nesse caso o percentual é muito baixo: esse *corpus* conta com 26.019 itens. Dessa forma, as palavras-chave listadas representam menos de 0,1% das ocorrências nele.

As duas colunas seguintes representam informações estatísticas mais aprofundadas (cálculo de *log-likelihood* e de significância estatística) que não cabe aqui abordar.

Para a análise léxico-discursiva prevista para a próxima seção, além da depreensão de palavras-chave, serão considerados outros itens lexicais de alta frequência que não figuram no resultado dessa confrontação estatística; também serão incorporados alguns dos *hápax legomena*[47] encontrados, ocorrências mais raras que podem merecer atenção. O conhecimento empírico do *corpus* e o estudo desenvolvido na análise qualitativa (principalmente sobre a

[47] Os hápax são unidades lexicais que ocorrem apenas uma vez em um determinado universo documental. Cf. HOUAISS e VILLAR, 2001, *s.v.* **hápax**.

recorrência de lexias relacionadas a determinados campos semânticos) nortearão a seleção dessas unidades.

2.5.3 - Elaboração de concordâncias

Em Linguística de *Corpus*, "concordância", decalque do inglês *concordance*, é uma listagem "das ocorrências de um item específico (chamado palavra de busca ou nódulo, que pode ser formado por uma ou mais palavras) acompanhado do texto ao seu redor (o cotexto)." (BERBER SARDINHA, 2004, p. 105).

Essas listas, elaboradas pela ferramenta *Concord*, são úteis para a análise das ocorrências contextualizadas, assim como para a obtenção automática dos exemplos que serão apresentados na análise léxico-discursiva.

A seguinte tela de concordância traz os resultados para a lexia *samba*, na área temática "metalinguagem":

Essa tela de resultados teria outras colunas, com espaços para anotações do pesquisador, informações sobre a posição da ocorrência no texto em estudo, informações sobre o arquivo de texto de onde saiu o registro etc. Entretanto, neste trabalho, esse tipo de

resultado será usado apenas para observação da ocorrência no cotexto e para obtenção de abonações.

2.6 – Conceitos operacionais

Esclarecidos os procedimentos de estruturação e transcrição do *corpus*, assim como os de processamento automático dos dados, resta ainda abordar alguns conceitos operacionais que serão úteis na análise dos dados: a unidade lexical complexa; o campo semântico; a existência de um vocabulário de especialidade característico do samba carioca; a intertextualidade e a interdiscursividade.

2.6.1 – Unidades lexicais complexas

O embasamento para tratar desse assunto implicou o exame de três vertentes teóricas principais: os estudos de morfologia lexical, os estudos lexicológicos tradicionais e os novos estudos lexicais.

Morfologia lexical

Busquei referências desse domínio teórico em Sandmann (1992), Monteiro (1987) e Petter (2003).

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

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

Estudos lexicais tradicionais

No que diz respeito a esse domínio de estudo, busquei embasamento na obra de Bernard Pottier:

> *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.*[48]

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

1 lexias simples: *cadeira*, *para*, *comia*;

2 lexias compostas: *saca-rolhas*, *verde-garrafa*, *rés-do-chão*;

3 lexias complexas: *guerra fria*, *complexo industrial*, *tomar medidas*;

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

Pottier diferencia lexias rígidas, sequências memorizadas invariáveis, como "meter a mão", "caso de honra", "onde vai a corda vai a caçamba", de lexias variáveis, compostas de "um quadro estável e de uma zona instável", como "tudo leva a pensar/crer/supor que".

Nessa abordagem encontram-se princípios fundamentais para o estudo das unidades pluriverbais, que outros teóricos também levariam em conta posteriormente: 1) o caráter fixo de algumas combinatórias lexicais — o fato de serem unidades pré-fabricadas, usadas pelos falantes sem a necessidade de combinação palavra a palavra —; 2) o fato de o significado das lexias complexas não corresponder exatamente à soma dos significados das suas unidades componentes — o que alguns autores denominam idiomaticidade[49].

Novos estudos lexicais

Os autores nos quais me baseei foram Sanromán (2001), Tagnin (2005) e Borba (2003).

Do estudo das três abordagens, podem-se depreender alguns pontos gerais de concordância:

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

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

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

---

[48] "la lexie est une unité lexicale de langue qui s'oppose à ce qu'il appelle une *réunion fortuite de discours*; par exemple: *cheval*, *cheval-vapeur*, *cheval marin*, *cheval de frise* sont des unités données en langues et n'ont pas à être créées par le locuteur au moment de l'élaboration de son discours." POTTIER, Bernard (Ed.). *Le Langage*. Paris: Denoel, 1973, *s.v.* **lexie**, *apud* Sanromán (2001, p. 152) [tradução minha].

[49] Cf. TAGNIN, Stella E. *O jeito que a gente diz*. São Paulo: Disal, 2005, p. 15-16.

Ao lado desses pontos de confluência entre as abordagens, também se observa que

1) o secionamento do contínuo de unidades lexicais complexas em categorias difere de um autor para outro — tal fato é coerente com a ideia de que a delimitação das variedades de lexias complexas não é completamente regular;

2) a terminologia empregada também varia de autor para autor.

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

Categorização das unidades lexicais complexas

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

Frasemas completos

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

Quanto ao caráter restrito ou irrestrito da combinação, percebe-se que ela não é livre — o significado do todo só é expresso pela união desses elementos, que não podem ser substituídos.

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

Eis alguns exemplos, colhidos no *corpus* estudado:

- *O meu nome já **caiu no esquecimento** / O meu nome não interessa a mais ninguém [Paulo da Portela,* O meu nome já caiu no esquecimento*]*
- *Ele está mesmo **dançando na corda bamba** / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim [Ismael Silva,* Antonico*]*
- *O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / **Dou a mão à palmatória**. [Paulo da Portela,* Para que havemos de mentir*]*
- *Juca Malvado para completar o crime / Não consentiu que a cabocla / **Visse mais a luz do dia**. [Cartola,* Juca Malvado*]*

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

Quase-frasemas

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

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

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

Seguem alguns exemplos depreendidos do *corpus*:

- *Aceite um **conselho de amigo** / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim [Lincoln de Almeida e Paulo da Portela,* Conselho*]*
- *Ele é aquele que na **escola de samba** / Toca cuíca, toca surdo e tamborim [Ismael Silva,* Antonico*]*
- ***Festa da Penha** Uma camisa e um terno usado / Alguém me empresta [Cartola,* Festa da Penha*]*
- *Orgulho, hipocrisia, vaidade e nada mais / São coisas que **em menos de um segundo** se desfazem [Paulo da Portela,* Quem espera sempre alcança*]*

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

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

O mesmo tipo de especialização se verifica nos outros exemplos apresentados.

Semi-frasemas ou colocações

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

Há quatro subtipos de semi-frasemas:

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

- *Ninguém te **dá valor** / Ninguém de ti tem dó/ Não queres o amor / De uma pessoa só [Ismael Silva,* Com a vida que pediste a Deus*]*

- *Quem **faz esse apelo** / É um pobre trovador / Que se inspira na rosa / Pra fazer **canções de amor** [Paulo da Portela,* Linda borboleta*]*
- *Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não **perca a esperança** [Lincoln de Almeida e Paulo da Portela,* Conselho*]*
- *Eu sou tão infeliz – bem sei! / Mas ainda **tenho fé** / Que hei de te ver chorar / Quando souberes amar / Como eu te amei!... [Ismael Silva,* Novo amor*]*

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

b) Um dos lexemas tem significado diferente dos primitivos que são considerados, por exemplo, nos dicionários. Essa unidade só apresenta o significado específico observado quando em combinação com o outro lexema em questão. Não é incomum que os dicionários considerem que esses são significados figurados, quando os registram. Na proposta de Sanromán, entretanto, não se trata de uso figurado, mas de combinatória de palavras — o assunto deixa, portanto, de ser puramente semântico para se tornar lexical.

- *Viemos de Bento Ribeiro para **batizar / Unidos do Morro Azul** em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval. [Paulo da Portela,* Homenagem ao Morro Azul*]*
- *Chora, cavaquinho, chora / **Chora, violão**, também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém [Paulo da Portela,* O meu nome já caiu no esquecimento*]*
- *Se algum dia tiver de mim compaixão / **Que alegria vai ser no meu coração** [Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres,* Cantar para não chorar*]*
- *Pequena, tu **vais ao samba** / Ver as línguas que falam de mim / Sem razão [Cartola,* Tu vais ao samba*]*

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

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

- *Assim é o amor, / Quando é **fiel** de parte a parte [Paulo da Portela e Monarco,* Este mundo é uma roleta*]*

- *Porque teu **beijo** / Ou **molhado** ou enxuto / Uma dúzia por minuto / Ainda não me satisfaz [Ismael Silva,* Coisa louca*]*
- *Não Não, não // Toda a culpa cabe a nós dois / Insistimos nesse amor / Sabendo que íamos sofrer / Depois [Cartola e Aluísio Dias,* Não*]*
- *Cocorocó, o **galo** já **cantou** / Levanta, nego, tá na hora de tu ir pro batedor [Paulo da Portela,* Cocorocó*]*
- ***Rolam nos meus olhos / Lágrimas** sentidas / Somente em saber / Que te perdi por toda a vida [Cartola,* Rolam nos meus olhos*]*

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

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

- *É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se **apieda-te, Deus** / Cura-me esta ferida [Cartola,* Partiu*]*
- *Rolam nos meus olhos / **Lágrimas sentidas** / Somente em saber / Que te perdi por toda a vida [Cartola,* Rolam nos meus olhos*]*
- *Não vivo só de carinho / Fizeste boa promessa / Foi assim nessa conversa / Que me **enganei direitinho** [Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves,* Ironia*]*
- *Pra que **foste embora** / Por ti tudo chora / Sem teu amor / Esta vida mão tem mais valor [Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves,* Adeus*]*

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

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

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

Pragmatemas

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

Essas unidades lexicais têm como característica marcante a restrição situacional. Seu

uso é condicionado pela situação e traz indicações sobre a relação entre os falantes, ou suas intenções comunicativas.

Outro ponto importante é que os pragmatemas em alguns casos podem ser monoverbais.

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

a) Fórmulas de rotina:

- *O teu orgulho / Algum dia há de acabar /* ***Tudo com o tempo passa*** */* ***A sorte é Deus quem dá*** *[Ismael Silva e Francisco Alves,* Me faz carinhos*]*
- ***Vai-se um amor e vem outro*** */* ***Nunca vi coisa tão certa*** *[Ismael Silva e Francisco Alves,* Me faz carinhos*]*
- *Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim /* ***Faça por ele como se fosse por mim*** *[Ismael Silva,* Antonico*]*
- *Se não gostarem /* ***Não digam nada a ninguém*** */ Senão os outros não vão me escutar também [Ismael Silva,* Peçam bis*]*
- *Aqui no meu sertão /* ***esses casos nunca vi*** */ Pois foi o primeiro e talvez o derradeiro / Só em vê-lo, francamente / Eu também me comovi [Cartola,* Juca Malvado*]*
- *Retratos meus / eu sempre tenho que dar! / Quem lhe contou / Interpretou muito mal... /* ***Só mesmo Deus / É capaz de escapar / Da língua desse pessoal!...*** *[Ismael Silva,* Não vá atrás de ninguém*]*

b) Marcadores conversacionais e fórmulas de tratamento:

- *Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero /* ***Deus meu****, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero [Cartola,* Partiu*]*
- *Cantando um hino em louvor / O* ***mano*** *Paulo dando viva ao Claudionor [Paulo da Portela,* Cantar de um rouxinol*]*
- *Levanta,* ***nego****, tá na hora de tu ir pro batedor [Paulo da Portela,* Cocorocó*]*
- *ô,* ***nega****, me deixa dormir, eu hoje estou muito cansado [Paulo da Portela,* Cocorocó*]*

c) Provérbios e citações (ou paremias):

- *Nesta bandeira afamada / Não falta mais nada / Pede estudo, /* ***Ordem e Progresso*** *[Cartola, Carlos Cachaça e Arthur Faria,* Brasil, terra adorada*]*
- *Analisando essa história / Cada vez mais me embaraço /* ***Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço****. [Ismael Silva,* Contrastes*]*

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

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

2.6.2 – Campo semântico e campo lexical

Esses conceitos, amplamente utilizados em análises lexicais, apresentam algumas diferenças de uma abordagem para outra. Apresentarei aqui algumas conceituações, para me situar com relação aos procedimentos deste trabalho.

Para Genouvrier e Peytard (1985, p. 318-36), **campo lexical** refere-se ao agrupamento de palavras, sintagmas ou lexias a partir de uma determinada experiência humana, seja técnica, prática ou racional. Como lembra Valente (1999, p. 57), tal conceito se aproxima do de jargão: haveria o campo lexical da aviação, o da navegação fluvial, o da indústria etc.

Alguns dos fenômenos que teriam importância no estudo dos campos lexicais, a partir dessa conceituação, seriam 1) os empréstimos a línguas estrangeiras e a outras áreas técnicas, determinadas pela existência de palavras e expressões especializadas que têm seu uso ampliado nesses âmbitos — por exemplo, há o caso das palavras de língua inglesa, características da informática, que são apropriadas por outras línguas e em outras áreas técnicas como, por exemplo, a tecnologia da informação e a educação à distância; 2) as mudanças de domínio lexical de palavras que originalmente eram de um campo específico e, posteriormente, passaram a ser usadas por toda a comunidade de falantes — é o caso, por exemplo, do verbo *abordar*, que da marinha passou, ao uso comum, em colocação com um elemento nominal que designe um assunto a ser tratado; 3) as relações de oposição, identidade ou associação de uma unidade lexical com outras que lhe são relacionadas semanticamente ou contextualmente — por exemplo, as associações entre *aluno*, *professor*, *aula*, *livro*, *teste* e *escola*, ou entre os verbos *falar*, *dizer*, *comunicar*, *explicar*, *afirmar*, *reafirmar*, *avisar*, *argumentar*, *omitir*, *contradizer-se*, *desdizer* e *negar*, ou ainda entre *amor* e *verdadeiro*, *de carnaval*, *não-correspondido*, *romântico*, *perfeito*, *inabalável*, *prova de...*, *mensagem de...*, *declaração de...* etc.

Os mesmos autores entendem que **campo semântico** é o conjunto de significações assumidas por uma palavra, sintagma ou lexia, a partir do emprego em diferentes contextos observáveis. Constituído um *corpus* de estudo, é possível, por exemplo, estudar o campo semântico do verbo *passar*, considerando-se 1) os seus usos interjectivos, para espantar animais (*Passa, cachorro!*) ou pedir a bola em um jogo de futebol (*Passa!*); 2) seus sentidos de deslocar-se (algo ou alguém), tendo em vista um ponto de referência ou a perspectiva de um observador (*o carro passou por aqui*), de transpor um limite, considerando-se as

dimensões do objeto e as do próprio limite (*a estante passou pela porta*), de perder o efeito (*a febre passou*) etc.; 3) características sintáticas, como a estrutura de argumentos selecionados pelo verbo em cada sentido e os traços semânticos desses argumentos — humano, não-humano, agente, paciente, locativo etc.; 4) transformações sintáticas possíveis, como apagamento do sujeito, preenchimento do sujeito pelo paciente, em vez do agente (*a carta passou rapidamente às mãos do diretor*); 5) características morfológicas e lexicais, como a possibilidade de nominalização do verbo em determinados contextos (*a passagem do carro*)[50].

Na abordagem de Câmara Júnior (1992, *s.v.* **léxico**), os conceitos são um pouco diferentes.

Para o autor, **campo semântico** é uma das formas pelas quais as palavras se distribuem no léxico. Trata-se de "associações de significação para um certo número de semantemas, como os termos para cor, para partes do corpo animal, para os fenômenos meteorológicos etc."

Família léxica ou **família de palavras**, segundo a terminologia do autor, é "um agrupamento classificatório de determinadas palavras de uma língua consideradas cognatas em sua forma radical e significação, como consequência de possuírem uma raiz comum" (Câmara Júnior, 1992, *s.v.* **família léxica**).

A conceituação de campo semântico de Borba (1972, p. 283) é correspondente à de Câmara Júnior. Segundo aquele autor, **campo semântico** "é o conjunto das significações correlatas em que se associam as palavras. Ele compensa a complexidade e a fluidez da significação linguística, pois precisa e limita a significação de cada vocábulo". Borba exemplifica o conceito, mencionando os nomes das cores, os nomes de parentesco, os de partes do corpo etc.

Garcia (1977, p. 165) fala em **famílias etimológicas**, referindo-se à utilidade de se conhecer os radicais da língua para, assim, perceber que palavras formadas a partir desses radicais têm uma mesma origem e ser capaz de perceber seu significado, mesmo sem conhecê-las previamente. Exemplifica sua alegação a partir do radical latino *loqu(i)* 'falar', com a variante *loc(u)*, que está presente em *loquaz*, *circunlóquio*, *colóquio*, *locutor* etc.

O autor menciona ainda as **famílias ideológicas**, como "séries de sinônimos afiliados

[50] Esses exemplos foram adaptados a partir do conteúdo exposto em GENOUVRIER e PEYTARD, 1985, p. 334.

por uma noção fundamental comum." Seu exemplo para o conceito, apresentado, com base em Celso Cunha, é

a) casa, domicílio, habitação, lar, mansão, morada, residência, teto, vivenda;

b) mar, oceano, pego, pélago, ponto. (GARCIA, 1977, p. 167)

Garcia ainda apresenta o conceito de **campo associativo** ou **constelação semântica**, que seria estabelecido a partir de

> *uma espécie de imantação semântica: muito frequentemente, uma palavra pode sugerir uma série de outras que, embora não sinônimas, com elas se relacionam, em determinada situação ou contexto, pelo simples e universal processo de associação* de *ideias, pelo processo de palavra-puxa-palavra ou de ideia-puxa-ideia.* (GARCIA, 1977, p. 167)

Exemplifica o conceito com a palavra *mar*, que sugere as ideias de vastidão; amplidão; imensidade; infinito; mobilidade; horizonte etc.

O conceito de campo semântico que adotarei neste trabalho é compatível com os de Câmara Júnior (1992) e Borba (1972). Considerarei que integram um mesmo campo semântico unidades lexicais associáveis a partir de um mesmo traço semântico, sendo que ao conjunto dos elementos agrupados a partir desse critério é possível atribuir um hiperônimo que compreenda todos — por exemplo, *nomes de aves*; *educação formal*; *competição*; *batalha*.

Quanto ao conceito de campo lexical para Genouvrier e Peytard (1985), como agrupamento de palavras a partir de um aspecto técnico ou de experiência humana, voltarei a essa particularidade no próximo item, dedicado ao estudo do vocabulário de especialidade.

2.6.3 - O vocabulário de especialidade do samba carioca

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

Segundo o *Dicionário de análise do discurso*[51], o conceito de língua de especialidade se baseia na ideia de que os domínios técnicos e científicos desenvolvem sistemas linguísticos particulares, distintos da língua comum. Cada uma das línguas de especialidade constituiria

[51] CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, *s.v.* **especialidade (discurso de __/língua de__)**.

um "subsistema linguístico que utiliza uma terminologia e outros meios terminológicos que visam à não-ambiguidade da comunicação em um domínio particular"[52]

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

Entre os princípios terminológicos reformulados por esse grupo estão

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

De acordo com essa linha de estudos terminológicos, portanto, os termos reintegram-se às línguas naturais, deixando de ser vistos como alheios à gramática das línguas e como parte de subsistemas linguísticos apartados da língua comum.

Também para lexicólogos como Quemada[53], faz mais sentido fazer referência a vocabulários de especialidade, visto que a base fonológica, morfológica, sintática desses vocabulários é a mesma da língua comum, mudando apenas a construção das significações, que se torna própria de uma área de especialidade, com características temáticas e situacionais específicas.

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

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

No presente estudo, considera-se que o discurso do samba pode ser considerado especializado na medida em que, conforme foi possível demonstrar na primeira parte do trabalho, com a institucionalização desse movimento cultural, a atividade do sambista, tanto o compositor quanto o músico e o integrante de escola de samba, formalizou-se como técnica e, em muitos casos, modo de vida. Assim, uma série de palavras foi incorporada nesse universo

---

[52] ISO [International Standardization Organization] 1087. *Terminologie-vocabulaire*, Genève, Organisation Internationale de Terminologie, 1990 apud CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, *s.v.* **especialidade (discurso de __/língua de__)**.
[53] Ibidem.

discursivo para designar instrumentos musicais, modos de dançar, tocar e cantar, as funções relacionadas à escola de samba e ao desfile de carnaval etc. Essas especificidades vocabulares merecerão atenção na análise quali-quantitativa do *corpus*.

Outro aspecto digno de menção relativo ao vocabulário especializado do samba é que, analogamente ao que Genouvrier e Peytard (1985) estabelecem em sua conceituação de campo lexical, o discurso especializado do samba dialoga com outros vocabulários de especialidade, como o da música e o da literatura, apropriando-se de vocábulos desses meios e às vezes reelaborando suas significações.

O último esclarecimento diz respeito ao emprego do termo *vocabulário de especialidade*, em vez de *léxico de especialidade*, que é comum em outras abordagens linguísticas. Mais uma vez segundo o *Dicionário de análise do discurso*[54], a distinção defendida por lexicólogos entre *léxico* e *vocabulário* consiste em que o léxico seria o inventário de palavras à disposição dos locutores em uma língua, enquanto o vocabulário compreenderia aquelas palavras efetivamente empregadas por um locutor em uma dada situação.

Para a Análise do Discurso,

> *é o funcionamento das palavras no discurso que interessa essencialmente aos analistas. Os vocábulos, isto é, as unidades lexicais especializadas em um discurso — em oposição aos lexemas que são unidades virtuais — constituem, nessa perspectiva, um dado observável pertinente.* (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p. 495)

Essa primazia da observação do vocabulário para a Análise do Discurso não elimina, entretanto, a consideração de dados do sistema da língua, próprios do nível do léxico. O que se tipifica aqui é a indispensabilidade da observação dos usos lexicais a partir de um *corpus* textual, com consideração dos fatores situacionais envolvidos na construção do significado, em vez de generalizações que não dão conta das especificidades de um determinado universo discursivo.

[54] CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, *s.v.* **vocabulário/léxico**.

2.6.4 – Intertextualidade e interdiscursividade

Intertextualidade é o recurso de produção textual por meio do qual se retoma um texto preexistente para o enriquecimento da interpretação da mensagem de um novo; o benefício da intertextualidade é o estabelecimento desse "diálogo entre textos". A sinalização de tal conexão pode ser feita de duas formas, basicamente: pode ser explícita (por citação de um trecho na íntegra, por exemplo), ou implícita (por paráfrase de outro texto, entre outras maneiras)[55].

Comparando-se os dois tipos de intertextualidade, percebe-se que a implícita é mais elaborada do que a explícita. Segundo André Valente (2002, p. 181-2), a intertextualidade implícita

> *exige muito mais do leitor no jogo intertextual, pressupondo maior grau de informatividade, mais "conhecimento de mundo": "mundo partilhado". Constitui fator importante para a coerência do texto, pois o leitor, não possuindo as referências ou não identificando as citações, pode encontrar dificuldades para decodificação da mensagem.*

O processo de construção da intertextualidade é realizado intencionalmente. É a isso que Laurent Jenny (apud Valente, 2002) se refere ao afirmar:

> *a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.*

Cabe ainda diferenciar *intertextualidade* de *interdiscursividade*: segundo Charaudeau, esta última é a retomada, em um texto, de referências culturais que não chegam a ter um suporte textual identificável:

> *Charaudeau (1993d) vê no "interdiscurso" um jogo de reenvios entre discursos que tiveram um suporte textual, mas de cuja configuração não se tem memória; por exemplo, no slogan "Danoninho vale por um bifinho", é o interdiscurso que permite inferências do tipo "os bifes de carne têm um alto valor protéico, portanto devem ser consumidos". Por sua vez, o "intertexto" seria um jogo de retomadas de textos configurados e ligeiramente transformados, como na paródia.*[56]

As retomadas por interdiscursividade, portanto, acionam informações correntes em uma determinada cultura, conforme um determinado posicionamento ideológico. Devem,

---

[55] A base para a distinção entre intertextualidade explícita e implícita é o trabalho de Laurent Jenny (JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979), apud VALENTE, André. Intertextualidade: aspecto da intertextualidade e fator de coerência. In HENRIQUES, Claudio Cesar e PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves (Org.). *Língua e transdisciplinaridade: rumos, conexões, sentidos*. São Paulo: Contexto, 2002, p. 177-193. O mesmo autor também propõe a distinção entre intertextualidade externa (conexão entre textos de autores diferentes) e interna (conexão de textos de um mesmo autor).

[56] CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, *s.v.* **interdiscurso**.

assim como o intertexto, fazer parte do conhecimento de mundo do destinatário.

Ambos os recursos de produção textual serão considerados na análise do *corpus*. A interdiscursividade tem relevância especial devido ao emprego frequente de máximas do senso comum e provérbios nas letras de samba, para transferir a autoridade do senso comum às ideias desenvolvidas nesses textos.

3 — ANÁLISE DOS DADOS

3.1 – Análise qualitativa do *corpus*

Estudarei nesta seção uma amostra de 180 composições (algumas entre as 60 mais antigas de Cartola, Ismael Silva e Paulo da Portela) a partir das seguintes características discursivas: os valores implicados no desenvolvimento das letras, a encenação discursiva e a recorrência de vocábulos relacionados a determinados campos semânticos. As letras das composições analisadas estão transcritas no Anexo 1 – *Corpus* de estudo.

3.1.1 - Relações amorosas

O tema "relações amorosas" é o que ocupa a maior porção do *corpus* em estudo. É um assunto tradicional na lírica musical, que desperta empatia com todos os perfis de público.

As letras dessa área temática abordam aspectos variadíssimos do envolvimento amoroso, com duas marcas constantes: a predominância da perspectiva masculina na enunciação e a relação amorosa heterossexual.

Os diferentes aspectos da experiência amorosa foram divididos em oito agrupamentos:

3.1.1.1 - O amor analisado

A experiência amorosa é considerada genericamente — fala-se em tese sobre vivências e percepções do amor. O tom das análises costuma ser categórico e racional. Às vezes a análise também apresenta marcas de irreverência.

Não quero mais amar a ninguém é o único caso de composição mais subjetiva nesse agrupamento.

Composições

a) de Cartola: *Não quero mais amar a ninguém* (c/ Carlos Cachaça e Zé da Zilda);

Todo amor (c/ Carlos Cachaça);

b) de Ismael Silva: *Amar* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves); *É bom evitar* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves); *Tristezas não pagam dívidas*;

c) de Paulo da Portela: "As mulheres são as rosas..."[57].

Valores

É inútil sofrer por amor. Às vezes o enunciador chega à conclusão de que também é melhor deixar de amar, pois se apaixonar só traz desilusão e é preciso se precaver contra isso.

Assim, para não sofrer, o homem deve se acautelar contra o amor interesseiro e as mulheres falsas. Essas são considerações machistas que povoam as composições relacionadas ao envolvimento amoroso. Não é um valor absoluto, mas decididamente, como se perceberá ao longo dos agrupamentos temáticos, trata-se de uma tônica do tratamento lírico-musical destinado ao amor por esses compositores.

"As mulheres são as rosas...", por sua vez, fala do arrefecimento do sentimento amoroso com o passar do tempo. Constrói-se uma analogia entre mulheres e flores, e entre o emurchecimento das flores e o envelhecimento das mulheres. Com o desgaste, o desvelo dos jardineiros (homens) também não seria mais o mesmo. Esse processo é apresentado como inevitável, mas não como a única possibilidade; ao lado dele também haveria os envolvimentos amorosos que são fruto de dissimulação — no fim, ainda nesse caso, prevalece a postura já comentada, segundo a qual o amor mais cedo ou mais tarde resulta em desilusão.

Encenação discursiva

Às vezes os parceiros amorosos são representados genericamente (ele/ela; a mulher/o homem), para ressaltar que o que se diz tem aplicação universal. Por outras vezes, o enunciador se posiciona subjetivamente, empenhando-se para alcançar maior efeito nas proposições — jura, diz que fala por experiência própria etc.

Ele também pode se constituir como alguém que já sofreu por amor e presentemente vive bem com a decisão de não amar mais. Afirma-se feliz, vivendo com tranquilidade, graças a essa decisão — ênfase à racionalidade da decisão, que acaba implicando que se entregar aos sentimentos não é uma atitude desejável.

Também se representa a experiência do amor malsucedido a partir de uma terceira pessoa, genérica ou específica, que seria a do homem sofrendo por ser enganado.

---

[57] Conforme já foi estabelecido na metodologia, identificarei as composições sem título pela transcrição do(s) primeiro(s) verso(s).

A mulher também é representada, na maioria das vezes genericamente. Apesar de reconhecer que isso não se aplica a todas, é comum o enunciador ressaltar exclusivamente o perfil das mulheres enganadoras, inconstantes, contra as quais é preciso se acautelar. Uma exceção a isso é o caso de "As mulheres são as rosas...", no qual são os homens que perdem o interesse com o tempo.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– amor (amar, amizade, beijos, coração, ciúme);
– percepção e análise (desconhecer, convencido, pensar, saber, desconhecer);
– sofrimento (penar, tristeza, desprezo, amargor, sofrimento, maldição, interesse, sepultura, fingimento);
– valores positivos (alegria, feliz, zelar, viçoso, cheiroso);
– verdade/mentira (mentir, jurar, fingimento).

3.1.1.2 - O amor apaixonado

Representam-se os momentos de paixão, geralmente característicos do envolvimento amoroso inicial, em quatro aspectos:

Cortejo amoroso

O enunciador declara-se e tenta conquistar a amada. O tom dos textos costuma ser emotivo e galanteador. Em um dos casos em questão, a configuração textual é dialógica — "Chego quase a não saber...". Esse texto é marcado também pela irreverência.

Composições

a) de Cartola: *Fita meus olhos* (c/ Osvaldo Vasquez);

b) de Ismael Silva: *Anda, vem cá* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves); *Fã*; *Me diga o teu nome* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves);

c) de Paulo da Portela: "Chego quase a não saber...".

Valores

A mulher é elogiada por sua beleza e sensualidade, assim como pela receptividade ao cortejo do enunciador. É, por outro lado, criticada por frieza (não corresponder aos sentimentos do enunciador) e vaidade. Também é possível que o amor seja idealizado e sem

investidas diretas de conquista. Neste caso, sobressai o sentimento de que a amada é alma gêmea, de que nasceram um para o outro; outra crença é a de que o amor é capaz de modificar a vida do enunciador, fazendo-o fiel, motivando-o a mudar de vida.

Às vezes a declaração de amor é confiante; em outros casos, percebe-se receio de fazê-la, para evitar o risco de mágoas. Em certos casos, ainda, o enunciador deve desconstruir intrigas de terceiros, feitas contra ele (ou, em outra perspectiva, a sua própria má fama), para ser bem-sucedido.

Nessas composições, o homem é sempre o responsável pela iniciativa amorosa. A mulher recebe a tentativa e tem a prerrogativa de aceitá-la ou não. Se não aceita, pode ser representada negativamente.

Encenação discursiva

O enunciador tenta demonstrar sua paixão à mulher e também exalta suas qualidades, com vistas a conquistá-la. Faz promessas de fidelidade, regeneração (se assume a identidade de malandro) etc.

Às vezes, se mostra determinado e autoconfiante, outras vezes, ressabiado, com receio de sofrer uma desilusão. Nesse segundo caso, pode fazer promessas de assumir compromissos e dizer que pode voltar atrás se ela não corresponder ao seu empenho.

Em *Fita meus olhos*, ele não se declara, mas espera que a receptora perceba seus sentimentos pelo olhar, o que representaria uma grande prova de sintonia amorosa entre os dois, assim como uma afirmação de que o sentimento do enunciador é tão profundo que não precisa ser afirmado verbalmente.

A receptora pode ser representada como alguém que corresponde ao cortejo amoroso, merecendo, assim, qualificações positivas. Por outro lado, se ela não se mostra receptiva às declarações amorosas, pode ser acusada de frieza e vaidade, ou então ser mesmo assim considerada positivamente. Pode, ainda, não ser considerada, se o texto enfocar apenas os sentimentos e atitudes do enunciador.

A mulher raramente tem voz nessas composições. Sua representação é toda feita a partir da perspectiva do enunciador.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– declaração amorosa (confissão, relatar, declarar, fã, falar, dizer, moreninha, uvinha, por caridade);

– obstáculos ao envolvimento amoroso (otário, contra, essa gente);

– percepção e análise (saber, ver, compreender);
– relacionamento amoroso (pra toda a vida, casar);
– valores negativos (zombar, desassossegar, medo);
– valores positivos (prazer, louco, dançar, cantar, sambar, querer).

Inebriamento amoroso

O principal aqui são os efeitos, geralmente positivos, que o amor tem sobre o apaixonado. O tom é altamente emotivo, com marcas de embevecimento, felicidade, doação à amada.

Composições

a) de Cartola: *Corra e olhe o céu* (c/ Dalmo Castello); *Ordene e farei* (c/ Aluisio Dias);

b) de Paulo da Portela: "Lábios doces..."; *Ópio*.

Valores

O amor é tido como força capaz de mudar a vida e as percepções do apaixonado. A amada é idealizada, posta em um plano superior ao do amante. O sentimento predominante é o prazer que se sente ao estar apaixonado — a paixão é um valor positivo, diferentemente do que se lê em outras letras, que tratam o amor de forma mais desiludida.

Encenação discursiva

O enunciador se apresenta como alguém tocado pelo amor, que vive como em um sonho, que tem esperanças no sucesso da relação amorosa e em ser feliz. É comum que ele prometa doação e dedicação completa a ela, se dizendo capaz de enfrentar até mesmo a morte pela amada.

Em alguns casos, ele pode se colocar numa posição de expectativa pelo enlace amoroso. É uma situação em que a mulher tem a iniciativa final, de viabilizar a sua felicidade.

A destinatária é representada de forma idealizada, com atributos positivos, apenas a partir da perspectiva do enunciador. É descrita como alguém de grande influência sobre ele, mas não tem voz própria.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– caracterização da mulher (flor, reluzir, lindo, doce);

– envolvimento emocional (ópio, sonho, desejo, dormir, sonhar, inspirar, calor);
– influência da mulher sobre o homem (ordenar, escravizado);
– valores negativos (sofrer, morte, só, dor, triste);
– valores positivos (felicidade, amor, alegria).

Amor não correspondido

O que chama mais atenção nesse caso são os efeitos negativos que a rejeição tem no enunciador que sofre a desilusão amorosa. O tom dessas composições costuma ser emotivo e de sofrimento.

Composições

a) de Ismael Silva: *Vejo amanhecer* (c/ Noel Rosa e Francisco Alves);

b) de Paulo da Portela: *Mulher, tu és orgulhosa*.

Valores

Mais uma vez, ressaltam-se a vaidade e o desprezo de uma mulher como fatores de sofrimento. A solução também é, uma vez mais, a vida sem amor, que significa sossego. Também se insinua a possibilidade de a mulher também vir a sofrer no futuro, como resultado de ter feito o enunciador sofrer.

O envolvimento amoroso é uma experiência desnorteadora a abalar o amante, que vive um tormento.

É possível, ainda, que transpareça alguma esperança de que a mulher mude de ideia.

Enunciação discursiva

O enunciador é quem ama e é rejeitado. Por isso, sofre intensamente e se queixa da mulher; a ênfase a esse sofrimento pode também denunciar o desígnio de "amolecê-la", por piedade. Ela, que o rejeita, geralmente é representada como orgulhosa e fria.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– atitudes do apaixonado (pensar, pensamento, esquecer, esperar, suportar);
– caracterização da mulher (vaidade, beleza, orgulhosa, golpe);
– sofrimento (sofrer, padecer, descrente, compungido, amargura, sofrer, pagar, tormento, paz);
– valores positivos (risonho, esperança).

Relação amorosa a dois

A ênfase é ao amor harmonioso entre o casal. O tom costuma ser afetuoso e feliz.

Composições

a) de Cartola: *Tenho um novo amor*;

b) de Ismael Silva: *Antes não te conhecesse* (c/ Francisco Alves);

c) de Paulo da Portela: *Serei teu ioiô*.

Valores

O compromisso de relação estável está presente nessas composições. Por vezes se ressalta que apenas na presente relação é possível prometer ou esperar a constância, pois outras parceiras não tornariam esse compromisso viável, geralmente por culpa das mesmas.

Fala-se de riscos ao amor estável, como infortúnios do destino ou intrigas de terceiros.

Além da satisfação pela harmonia do casal, também está presente em composições com esse teor o receio de que a felicidade termine um dia, com o rompimento da relação. A solução, nesse caso, é a mesma já explicitada anteriormente: esquecer o passado e ir adiante.

Encenação discursiva

Em *Serei teu ioiô*, o enunciador masculino fala por experiência própria de infortúnios amorosos, tentando prevenir a parceira dos riscos à harmonia do amor conjugal.

Em *Tenho um novo amor*, é uma enunciadora que fala do amor. Ela ressalta a felicidade do casal e revela receio de que o amor do parceiro acabe um dia.

Na primeira composição, a receptora é representada como menos experiente do que o enunciador. Ela não conhece os dissabores amorosos e cabe ao enunciador precavê-la contra a inveja e o azar.

Na segunda, o parceiro a princípio não é o receptor (a enunciadora fala dele). Na terceira parte, ele se torna receptor. É interessante notar que isso acontece um pouco depois que a enunciadora deixa de falar da sua satisfação pelo novo amor e começa a relatar seu receio de que um dia ele deixe de amá-la.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– valores negativos (receio, inveja);
– valores positivos (gostar, feliz);

– vida a dois (ioiô, iaiá, meu bem).

3.1.1.3 - O amor conflituoso

Rompimento da relação

Essas composições costumam ter um tom emocional e falar das insatisfações de um dos envolvidos na conjunção amorosa.

Às vezes o tom é mais cordato e caracteriza-se a separação amigável.

Composições

a) de Cartola: *Desta vez eu vou*; *Que sejas bem feliz*;

b) de Ismael Silva: *A razão dá-se a quem tem* (c/ Noel Rosa e Francisco Alves); *Com a vida que pediste a Deus*; *Me faz carinhos* (c/ Francisco Alves); *Para me livrar do mal* (c/ Noel Rosa); *Para mim perdeste o valor*; *Sofrer é da vida* (c/ Francisco Alves).

Valores

Entre as razões para a separação estão o mau comportamento da mulher que é infiel ou não trabalha; a falta de sintonia entre o casal; o preconceito de cor, que causa o desinteresse da mulher pelo parceiro. Na maioria das vezes, é o enunciador quem toma a decisão do rompimento.

Entre os casos em que é a mulher que deixa o parceiro está *Que sejas bem feliz*, a decisão é informada sem explicação das causas — a composição enfoca o momento da despedida. Em *A razão dá-se a quem tem*, o enunciador reconhece que a parceira tem razão em deixá-lo, mas não fica muito claro que razão é essa — as expressões "sem vintém" e "golpe de azar" sugerem falta de dinheiro.

Presente em uma série de outros casos, o machismo fica bem marcado em *Desta vez eu vou*. Nessa composição, o enunciador, querendo desfazer a relação, diz que levará a parceira de volta à casa dos seus pais. Essa é uma expressão do modelo patriarcal, segundo a qual a mulher sai da casa do pai para ir morar com o marido. A passividade feminina está em outras letras em estudo. Além de se falar de passividade, também é frequente a alusão a uma inclinação que a mulher teria à traição, o que chegaria a tornar o enunciador desiludido, a fazê-lo preferir ficar só e feliz do que se envolver com mulheres.

Esporadicamente, encontram-se marcas de religiosidade cristã nas composições,

notadamente nas de Cartola — veja-se a análise sobre enunciação discursiva a seguir.

Outro elemento encontradiço nas argumentações de rompimento são provérbios e máximas populares. O recurso à sabedoria popular é uma forma de se justificar, avalizando as próprias atitudes a partir do senso comum (vejam-se exemplos disso em *Me faz carinhos*).

Encenação discursiva

Nas letras analisadas, o enunciador costuma ser um homem. Uma das atitudes mais comuns é queixar-se da mulher, acusando-a de falsidade, de um comportamento reprovável — infidelidade, vadiagem, falta de atenção etc.

O enunciador, nesse caso, assume a posição de julgar, de apontar os erros da parceria e, sentindo-se prejudicado, terminar a relação.

No caso de *Com a vida que pediste a Deus*, o enunciador aponta as falhas da parceira, mas deixa espaço para sua "regeneração", circunstância na qual tornaria a aceitá-la.

Outras vezes, ele apenas constata de forma mais ponderada que o casal não tem sintonia e propõe o rompimento, sem acusações — é o que ocorre em *Desta vez eu vou*, já comentada anteriormente.

Conforme já foi dito, a mulher, na maioria das letras que falam em rompimento, é apenas a interlocutora, a destinatária da iniciativa de terminar o envolvimento entre os dois. Uma das exceções a isso é a composição *Que sejas bem feliz.* Nela, apesar de só se conhecer a reação do enunciador, depreende-se que a parceira tomou a iniciativa do rompimento e ele aceita a proposta serenamente, prometendo inclusive rezar por ela.

No caso de *Se meu amor me deixar*, já mencionado antes, apresenta-se a possibilidade de a parceira romper o relacionamento. Entretanto, em nenhum caso a parceira é enunciadora. Não se fala, portanto, do rompimento amoroso da perspectiva feminina.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– rompimento e suas causas (partir, ir, largar [alguém] de mão, endireitar, falsidade, tapear);

– sofrimento amoroso (aborrecido, contrariada, martírio, suportar).

Suspeitas de traição ou de abandono

Nesse grupo o tema principal são as incertezas sobre a sinceridade do(a) parceiro(a), ou sobre a sua real disposição de levar adiante o envolvimento amoroso.

O tom dessas composições costuma ser de advertência, desassossego e acusação ou contemporização.

Composições

a) de Cartola: *Alegria*; *Não faz, amor*; *Qual foi o mal que eu te fiz?*;

b) de Ismael Silva: *Ando cismado* (c/ Noel Rosa); *Não vá atrás de ninguém*; *Sonhei* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves); *Você gosta de mim* (c/ Francisco Alves);

c) de Paulo da Portela: "Eu que vivia satisfeito...".

Valores

Novamente, uma das figuras predominantes nas letras em questão é a mulher traidora, em cuja sinceridade não se pode ter confiança absoluta.

A atitude do homem diante da suspeita costuma ser a ameaça de rompimento. Em *Alegria*, por exemplo, o enunciador chega a sugerir que reconquistou a alegria ao se desligar emocionalmente de uma relação insincera; a partir desse desligamento, promete abandoná-la no futuro.

Quando as suspeitas recaem sobre o homem, vemos recriminações a pessoas intrigueiras e tentativas de expor outra versão para a suposta traição.

Algumas vezes, ainda, manifesta-se o sobressalto do enunciador diante da suspeita. Nesse caso, a atitude não costuma ser de acusação, mas de receio pelo fim do amor.

Encenação discursiva

O enunciador assume frequentemente a posição do acusador e generaliza o comportamento feminino como tendente à traição.

Em outros casos, ele se mostra preocupado com a possibilidade de perder a companheira. No caso de *Não faz, amor*, decide testá-la para confirmar ou não seus receios.

O enunciador também é apresentado como quem sofre com a possibilidade do fim da união, mas se diz impotente para impedir que isso ocorra.

Ainda há o enunciador alegre por não estar mais apegado a uma relação falsa e, portanto, disposto a terminá-la.

Um recurso interessante para que se tome conhecimento da traição é o do sonho. Tanto em *Não faz, amor* quanto em *Sonhei* é dessa forma que, alegadamente, se soube de abalos no relacionamento. Esse recurso contrasta com o aplicado quando o enunciador sofre a

suspeita — nesse caso, as suspeitas são resultantes de fofoca (ver em seguida).

Outra possibilidade com razoável recorrência é a de o enunciador ser o alvo de suspeita. Nesse caso, sua estratégia costuma ser reclamar de intrigas feitas por terceiros e pedir que a parceria não dê atenção a elas. Ele reafirma o seu amor e, como acontece em *Não vá atrás de ninguém*, por exemplo, oferece outra explicação para o evento que ocasionou as intrigas.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– atributos negativos de um dos parceiros (ambição, vaidade);
– relação amorosa (amor, amar, amizade);
– abandono (abandonar, deixar);
– suspeita (cismado, enganar, mentira, descrer);

Discussões

Nesse caso, a ênfase principal é à insatisfação com algum aspecto da relação amorosa. A possibilidade de rompimento às vezes ainda se faz presente, mas com menos força do que nos agrupamentos anteriores. O tom das letras costuma ser de insatisfação, ou por vezes, de tentativa de conciliação. Em alguns casos também é perceptível a ironia.

Composições

a) de Ismael Silva: *Aliás*; *Não faltará ocasião*; *Oleleô* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves);

b) de Paulo da Portela: *O grande fingimento*; *É preciso saber*.

Valores

As diferenças entre os parceiros são as causas mais frequentemente apontadas para os conflitos. Essa falta de sintonia é tida como inviabilizadora do consórcio amoroso. Os desdobramentos para essa situação são principalmente um eventual rompimento ou a tentativa de entendimento.

A falsidade da parceira volta a figurar como causa de insatisfações. Entretanto, como acontece em *O grande fingimento*, por exemplo, não se chega à ameaça de rompimento — a composição se restringe à queixa pela maldade da mulher enganadora.

Em *Aliás*, a família da parceira é tida como indício de que pode vir a haver desentendimentos entre os dois — esse grupo é considerado indigno e a mulher seria a única que dele se salvaria. Isso entretanto é motivo de desconfiança, pois, conforme o senso comum, "quem sai aos seus não degenera".

Encenação discursiva

O enunciador em muitos casos assume a posição de quem está com a razão, não transigindo na discussão. Uma exceção é a seguinte letra sem título de Paulo da Portela:

> *É preciso saber / Qual de nós tem razão / Desta maneira assim / Não pode continuar / Tu te queixas de mim / Eu me queixo de ti / Depois que será de nós dois / Quando a justiça chegar.*

Em *Oleleô*, usa-se a ironia para desqualificar as posturas destoantes da mulher. O enunciador encaixa comentários de estranhamento e reprovação nas descrições das atitudes da parceira. Chega a dirigir-se à assistência, com a exclamação "vejam vocês!", para ressaltar o pasmo diante do fato de ela não gostar de samba ou de carnaval.

O enunciador também pode se dizer prejudicado pela parceira, como acontece em *O grande fingimento*, música já mencionada, na qual ele ressalta que a mulher o faz sofrer por maldade, apesar de um juramento de amor eterno.

Em *Aliás*, o enunciador vê a potencialidade de desentendimentos entre os dois, a julgar pela família da companheira. Assume a posição de adverti-la com relação a contrariedades que ela possa lhe causar e chega a aconselhá-la a omitir a sua origem, considerando que a mesma depõe até contra ele mesmo, como seu parceiro. Nesse caso, a parceira é apresentada em situação inferiorizada — é alguém com quem o envolvimento amoroso representa uma aposta de risco, pela potencial falta de sintonia.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– caracterização da mulher (risonha, riso, artista, chorar, fingimento);
– contrariedade (contrariar, prevenção, desilusão, acostumar, convir, desigual);
– determinismo (conformar, sorte, ser de família);
– discussão (tresilha, estar com a razão, provar, razão, queixar-se, justiça);
– relacionamento amoroso/rompimento (amor, viver [com alguém], deixar, ter amor [por alguém], mulher, juramento);
– religiosidade (promessa, muamba, Deus, inferno, paraíso, santo);
– samba e música em geral (samba, baile de carnaval, oleleô);
– valores negativos (prevenção, teimar, chorar, morte, essa gente, cismar, maldade).

Abandono e arrependimento

A música que se enquadra nesse grupo é *Aconteceu*, de Cartola:

> *Aconteceu / Eu não esperava mais acontecer / Todo o bem que fiz se quiser esquecer / Revelando a sua imprudência / Construí o lar, o lar que ela pedia / Exigiu-me coisas que ela não queria //*
> *Aconteceu / Hoje ela chora tudo o que perdeu / E chorando veio me pedir perdão / Fica para ela a lição*

Ressalta-se a volta da parceira, que havia rompido a relação e depois se arrependeu. Há um certo tom de satisfação e desforra na composição.

Valores

A imprudência da parceira é destacada: sua vaidade e futilidade são desaprovadas. Há ainda a ideia de justiça pelos esforços sinceros empreendidos pelo enunciador.

Encenação discursiva

O enunciador assume uma posição de superioridade diante dos desenganos da mulher. Ela é apresentada como a exclusiva responsável pelos dissabores que ele teve enquanto estavam juntos. Assim, justifica-se a sua satisfação com a lição aprendida por ela.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– abandono e arrependimento (lar, perder, perdão, lição);
– sofrimento (chorar);
– valores negativos (imprudência, exigir);
– valores positivos (bem).

Reconciliação

A música que se enquadra nesse grupo é *Perdão, meu bem*, de Cartola:

> *Perdão, meu bem perdão / atacou-me o coração, / Falei demais / sou bom rapaz / no modo de proceder / perdão, porque / se acabar nossa amizade / eu vou morrer / sinto dores, / são saudades. //*
> *Se você não reconhece / O meu arrependimento / Podes crer, meu amor / Que o que eu digo / É sem fingimento //*
> *Às vezes, cheio de ódio, / fala-se o que não se deve / são palavras de amor ofendido / Que não se escrevem*

Sobressai o pedido de perdão do enunciador, que reconhece a culpa por algo ofensivo que disse. O tom é de arrependimento e minimização da ofensa.

Valores

Alguns dos valores acionados nesse caso são a impulsividade em momentos de discussão e a insignificância do que se diz então, pelo próprio fato de ser um ato impulsivo.

Também é notória a declaração hiperbólica, segundo a qual o rompimento acarretaria a morte do enunciador. Essa afirmação apaixonada revelaria tanto a profundeza do arrependimento quanto a do próprio amor.

Encenação discursiva

O enunciador se apresenta inferiorizado, suplicante, diante da amada. Não deixa, entretanto, de ressaltar suas qualidades, afirmando também que as ofensas passadas não se comparam aos seus sentimentos por ela.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– arrependimento (perdão);
– relação amorosa (meu bem, amizade);
– sofrimento (morrer, dor, saudade);
– valores negativos (falar demais, ódio, ofendido);
– valores positivos (bom rapaz).

Influência de terceiros

A música que se enquadra nesse grupo é *Preconceito*, de Cartola:

> *Crime, é mais que um crime / É desumanidade, esta perseguição / É o cúmulo da maldade / Se todo mundo sabe que nós nos casaremos, / Quer queiram, quer não //*
> *Oh, maldito preconceito / Afasta-te no ajeito, aqui nada conseguirás / Porque recebemos dos céus a bênção de Jesus, / Que é mensagem de paz //*
> *Nosso amor não acaba mais / Viveremos sempre em paz*

É marcante a indignação do enunciador com a situação de preconceito sofrida por ele e pela parceira. Neste caso, a relação entre os dois é harmoniosa e eles precisam vencer barreiras para viabilizá-la.

Valores

O preconceito em questão impediria os dois de casarem-se. Assim, afirma-se a força do amor diante das convenções sociais, tese do amor romântico.

Adicionalmente, a religiosidade cristã figura como outro valor em favor dos amantes, trazendo-lhes proteção e paz.

Encenação discursiva

Neste caso, os amantes aparecem entrosados, comungando a mesma opinião diante do preconceito. Esse posicionamento fica marcado pelo uso da primeira pessoa do plural.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– indignação (maldito);
– relacionamento amoroso (amor);
– religiosidade (céus, bênção, Jesus, mensagem);
– valores negativos (crime, desumanidade, preconceito);
– valores positivos (paz).

Violência conjugal

A música que se enquadra nesse grupo é *Amor de malandro*, de Ismael Silva:

> *Vem, vem / Que eu dou tudo a você / Menos vaidade / Tenho vontade / Mas é que não pode ser //*
> *Amor é o de malandro / Oh! Meu bem / Melhor do que ele ninguém / Se ele te bate é porque gosta de ti / Pois bater em quem não se gosta / Eu nunca vi.*

O que se destaca neste caso é a associação entre amor e violência, numa estranha relação de causalidade. O tom do texto é terno e de justificação.

Valores

Recuperando-se a expressão "amor de malandro", presente no título, percebe-se que o sistema de valores acionado é o da malandragem, identidade especialmente forte na fase inicial do samba urbano carioca, no início da década de XX (ver informações da primeira parte deste estudo).

A conjunção do malandro com a mulher, além do machismo, inclui a relação entre amar e bater, que justifica a conhecida máxima segundo a qual "mulher de malandro gosta de apanhar".

Ainda se depreende da composição a construção de uma imagem de pobreza que se opõe à vaidade e se associa a valores imateriais, além do amor violento de que fala a letra.

Encenação discursiva

O enunciador, afetuoso, acolhe a amada, prometendo-lhe felicidade. Na sua perspectiva, não há incompatibilidades entre gostar e bater, atos encarados com naturalidade por ele.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– malandragem (malandro, amor de malandro);
– relação amorosa (amor, gostar);
– violência (bater).

3.1.1.4 - O amor desfeito

Nesse agrupamento encontram-se diferentes representações de uniões amorosas já terminadas, com as reações dos ex-companheiros a isso. Os tipos depreendidos foram oito:

Desgosto

O conteúdo mais representativo encontrado nas letras que falam do amor desfeito é o desgosto pelo insucesso da união. O tom dessas composições costuma ser amargurado, desiludido.

Composições

a) de Cartola: *Autonomia*; *Injúria* (c/ Elton Medeiros); *Minha*; *Peito vazio* (c/ Elton Medeiros); *Sei chorar*;

b) de Ismael Silva: *Assim sim* (c/ Noel Rosa e Francisco Alves); *Uma jura que fiz* (c/ Noel Rosa e Francisco Alves);

c) de Paulo da Portela: *Cantar para não chorar* (c/ Heitor dos Prazeres).

Valores

Alguns elementos já presentes em outros agrupamentos que dão conta de desventuras amorosas estão novamente presentes aqui: a responsabilização de terceiros por intrigas que minaram o amor; a afirmação de que depois da desventura a solução é esquecer o que se passou, ou mesmo desistir de amar; a mágoa pelo amor sincero retribuído com ingratidão etc.

Em certas composições aparece a bebida como refúgio para "afogar as mágoas". Em *Peito vazio*, por exemplo, fala-se disso, concluindo-se depois que não é a solução para o sofrimento, cuja única forma de abrandamento é a passagem do tempo.

A descrença na ideia de destino determinando a sorte dos amantes é marcante em

Minha, composição na qual esses fatores são simbolizados por cartomantes, bolas de cristal etc.

Já em *Autonomia*, surge a representação do amante que se vê forçado partir, a abandonar o amor por fatores alheios à sua vontade, que não ficam bem esclarecidos.

Enfim, também permanece em alguns casos a esperança da reconciliação, geralmente configurada como apelo à amada, ou como expressão subjetiva de um desejo.

Encenação discursiva

Também semelhantemente ao que acontece em outros agrupamentos, o enunciador costuma se apresentar como quem sofre por ter investido no amor, sendo pago com desilusão.

A parceira nem sempre é a destinatária do ato discursivo. Por vezes, em composições marcadas pelo lirismo, o enunciador fala do seu próprio sofrimento, apenas dando vazão ao sentimento.

Quando é a interlocutora, a ex-companheira pode ser acusada de ingratidão e traição, ou ter a si endereçada a esperança de reatamento amoroso.

Situação algo diferente é a apresentada em *Minha*. Nesse samba, o enunciador canta a sua descrença em uma reconciliação, que é predita por uma cigana. Insiste enfaticamente no desengano que teve e na falsidade do destino que lhe é enunciado.

Já em *Autonomia*, a postura do enunciador, contrariado com as circunstâncias que o obrigam a se separar da companheira, não envolve acusações a ela. Ele jura a sinceridade do seu amor, mas afirma não ter autonomia para decidir ficar com ela.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– amor (amar, adoro, amizade);
– sofrimento amoroso (chorar, decepção, ilusão, dor);
– valores negativos (mentira, vulgar, escravizar).

Desejo de reconciliação

Neste caso, o conteúdo mais marcante das canções é o desejo de reatar o amor. As composições costumam ser apelativas, às vezes melancólicas, marcadas pela desilusão ou pelo arrependimento por uma falta, às vezes esperançosas no sucesso da tentativa.

> *Sem teu carinho como é que vou ficar / Era pouquinho, mas me fez acostumar / Se desta vez não te botaram na muamba, / Macaco me lamba (oba), macaco me lamba //*
> *Andas fugindo de mim / Como o diabo da cruz / Não queres mais nem me dar atenção / Teimei, gastei meu latim, / Da discussão nasce a luz, / Mas nem assim tu me deste razão.*

É interessante notar que esta é uma marcha carnavalesca. Nas composições deste gênero musical prepondera um tom jocoso, debochado, típico da ambiência de carnaval. Assim, a configuração discursiva de *Macaco me lamba* destoa das demais composições com o mesmo teor recolhidas nesta amostra do *corpus*.

Também é marcante que essa composição seja uma das poucas em que se fala de elementos de religiosidade afro-brasileira (botar alguém na muamba). Geralmente é mais marcante a religiosidade cristã, que tem mais aceitação social. Eis aí um indício de que a circulação das composições de sambistas por grupos sociais mais amplos determinou uma adequação temática e vocabular, para que pudessem ser consumidas pelo "povo civilizado", nas palavras de Noel Rosa. Compositores de gerações anteriores, como João da Baiana e Pixinguinha, falavam na religiosidade afro-brasileira e chegavam a compor macumbas. Essas referências são muito raras nas obras dos compositores em estudo — na verdade, são mais numerosas nas obras de Ismael Silva, mas em situações enunciativas marcadas pela jocosidade.

Um outro elemento digno de nota é o instrumento musical como refúgio para a saudade. Em *Festa da vinda*, o violão é apresentado não só como companheiro nessas horas difíceis, mas também como aliado que ajuda o enunciador a cantar seus rogos pelo regresso da mulher.

Encenação discursiva

Nessas composições, o enunciador tenta frequentemente mostrar-se paciente, amante e esperançoso, mesmo sofrendo com desilusão ou ingratidão. Em certos casos, ele também busca valorizar seus esforços passados para fazer a relação dar certo, no que não obteve êxito.

A receptora pode ser apresentada como cruel ou ingrata por tê-lo abandonado, mas é perdoada e recebe promessas de acolhimento se decidir voltar.

Às vezes, é construída uma imagem idealizada e distante da ex-companheira, inacessível devido ao rompimento.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– amor (benzinho, carinho, beijo);
– caracterização da mulher (desprezar, abandonar, fingida, malvada, trair);
– reconciliação (perdoar, voltar, regresso);
– rompimento (fugir, abandonar);
– sofrimento (dor, cruciar, saudade).

Acusações

Nesse agrupamento de composições, prevalece o sentimento de revolta com a ex-parceira. O tom é predominantemente censurador e depreciativo.

Composições

a) de Cartola: *Na floresta* (c/ Silvio Caldas);

b) de Ismael Silva: *Agradeças a mim*; *Boa viagem* (c/ Noel Rosa); *Ironia* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves); *Não há* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves).

Valores

Algumas crenças já detectadas anteriormente voltam a se aplicar nestas letras. Um exemplo: a tendência da mulher à traição.

Além disso, encontra-se o desejo de vingança pelo mal cometido. Também surge novamente o machismo, na figura do homem provedor, que dá tudo à mulher para depois ser pago com ingratidão. Em *Agradeças a mim*, por exemplo, o grande benefício que ela recebe do enunciador é sair do morro e estar na cidade. O desejo de uma condição menos pobre é proporcionada pela conjunção amorosa. Elementos semelhantes são encontrados em *Na floresta*.

Mesmo quando a inflexão não é de cobrança pelo que a mulher recebeu, também ocorre a avaliação de que o amor não compensou. Prevalece, portanto, uma percepção negativa da experiência amorosa.

Encenação discursiva

É comum que o enunciador assuma a posição do grande prejudicado na relação, que investiu tudo para fazer a parceira feliz, mas sofreu uma grande ingratidão. Por isso, ele alimenta profundo ressentimento pela ex-amada, que pode ser generalizado a todas as mulheres. Também pode prometer vingança, ou desprezo quando ela decidir voltar.

Diante do abandono, ele pode se dizer precavido contra amores falsos, mostrando-se auto-suficiente e imune a futuras desilusões. Nesse caso, diz-se feliz vivendo sozinho, livre de falsidade.

No caso de *Boa viagem*, o enunciador tenta "ficar por cima" depois do rompimento, dizendo que só não terminou antes da interlocutora porque não teve coragem. Faz questão, ainda, de demonstrar indiferença pelo rompimento, marcada, por exemplo, pela expressão "vá

pela sombra":

> *Se não mandei você embora, / Enfim, foi porque / Me faltou a coragem... / Mas, se você vai dar o fora, / Então passe bem: / Boa viagem! //*
> *O amor é como a chama; / Tem princípio, meio e fim; / Se você já não me ama, / Para que fingir assim... / Não mandei você embora / Porque sou benevolente / Para que você agora / Quer sair ocultamente? //*
> *Seu desejo não me assombra, / Ofereço meu auxílio... / Passe bem, vá pela sombra, / Acabou-se o nosso idílio... / Seu amor e o seu nome, / Eu também vou esquecer: / Desta vez, juntou-se a fome / Com a vontade de comer!*

A receptora é geralmente representada de modo muito negativo, como perigosa e traidora, merecedora de retribuição pelo mal que causou.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– caracterização da mulher (traidora, má intenção, brio, fingir);
– caracterização do homem (ninho, conselho, opinião, benevolente);
– desforra (vingança, pecado);
– ilusão/desilusão (iludir, prestar atenção, confiar, enganar);
– sedução (sorriso, carinho, conversa).

Arrependimento

O mais marcante nessas composições é o pesar por uma decisão de rompimento na qual se voltou atrás. O tom dos textos costuma ser de sofrimento e reconhecimento de erros.

Composições

a) de Cartola: *Sofreguidão* (c/ Elton Medeiros); *Vai, amigo*;

b) de Ismael Silva: *Arrependido* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves).

Valores

A lamentação pelo engano e a tentativa de reconciliação são as duas motivações principais das composições em questão. Ainda há a constatação de que o amor resulta quase inevitavelmente em sofrimento.

Diferentemente de outros agrupamentos temáticos já analisados, aqui é comum o enunciador reconhecer suas faltas e sua responsabilidade no insucesso do amor. Em *Sofreguidão*, essa *mea culpa* é acompanhada do relato de que o amadurecimento determinado por outras experiências negativas fez com que se avaliasse a união anterior com mais clareza.

Em *Arrependido*, encontra-se a refutação de um princípio existente em várias outras composições: o de que é melhor ficar só do que amar: "Quem diz fazer o que quer / Eu digo

não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade". Essa refutação, entretanto, continua imputando às mulheres uma atuação indesejável, desestabilizadora, nos homens.

Enunciação discursiva

O enunciador geralmente reconhece suas falhas e busca o perdão da receptora. Assume, portanto, a posição de quem depende de um juízo favorável dela para voltar a ser feliz.

O enunciador também valoriza o seu sofrimento, dizendo-se atordoado, arrependido, desejoso de emendar-se e de dedicar-se ao amor. Em *Vai, amigo*, pede ajuda a um intermediário para convencê-la a aceitá-lo de volta. O intermediário é um amigo a quem ele confia a sua absolvição.

Outra estratégia usada é dizer-se amadurecido, mais centrado devido a sofrimentos que o levaram a perceber que era feliz com a ex-consorte.

Reconhece-se que a receptora, nesses casos, está na posição de prejudicada, de credora dos maus atos do enunciador. Ela fica, assim, em condição superior, de viabilizar ou não a relação desejada — é uma posição semelhante, apesar de mais exacerbada, àquela atribuída à mulher no cortejo amoroso.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– amor (amar, fervor);
– arrependimento (arrependido, chorei, perdão, castigar, saudade);
– rompimento (esquecer, ingratidão, deixar);
– sofrimento (chorar, magoar).

Tripudiação

A intenção nesses casos é desmerecer ao máximo a ex-companheira, ressaltando seus vícios e faltas. O tom é de indiferença ou de desprezo. Não se abre qualquer possibilidade para reconciliações.

Composições

a) de Ismael Silva: *Liberdade* (c/ Francisco Alves); *Novo amor*.

Valores

Em *Liberdade*, a mulher é representada como um fardo, uma companhia muito indesejável, cujo afastamento é razão para alegria. Também é interessante notar que não se

reconhece que a relação foi significativa o bastante para trazer desilusão — o sentimento dominante é o alívio.

Em *Novo amor*, há algum reconhecimento de sofrimento com o fim da relação, mas o mais relevante é que, depois daquela desilusão, o enunciador encontrou um amor verdadeiro que é muito mais forte e, portanto, traz a felicidade não encontrada com a relação passada.

Enunciação discursiva

O enunciador busca ressaltar o seu desligamento afetivo em relação ao passado. Diz-se feliz na sua condição presente e, se há algum desejo de dissabores para a ex-amada, o mais forte é o sentimento de satisfação com o fim da união, ou com uma nova união, mais satisfatória.

A ex-parceira ainda é acusada de falhas e seus defeitos são declarados. Entretanto, o mais importante é mostrar-lhe que se deu a volta por cima.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– felicidade (liberdade, feliz, favor, gozar, independência);
– mulher, na condição de ex-amada (amor, meu bem);
– rompimento (saudade, novo amor, há males que vêm pra bem);
– sofrimento (infeliz, chorar).

Outras características linguístico-discursivas

A composição *Liberdade* merece alguns comentários adicionais:

> *Liberdade, liberdade / O meu amor foi-se embora / Pensando deixar saudades / Eu nunca fui tão feliz / Agora sou eu quem diz... / Foi uma felicidade (Eu vou gritar...) //*
> *Meu bem querer / Não mais me quis / Foi um favor que me fez / Posso dizer que sou feliz / E que chegou a minha vez (Eu vou gritar...) //*
> *Se eu já gozei / Mais vou gozar / Com essa separação / Nunca pensei sem esperar / Ter tanta satisfação / (Independência ou morte!).*

O texto é cheio de ironia. Nele, misturam-se referências afetivas — "meu amor", "meu bem querer" — com a alegação de que ela não deixa saudades, faz um favor ao enunciador o abandonando.

Também é significativa a intertextualidade com o *Hino da Proclamação da República* ("Liberdade, liberdade") e com o grito do Ipiranga ("Independência ou morte"). Essas referências trazem uma grandiloquência ao texto que reforçam o entusiasmo do enunciador e contrastam com o tema amoroso, particular e subjetivo, destoante do significado cívico, coletivo, dos hinos e símbolos pátrios — isso ressalta o efeito de ironia.

Fim do sentimento de amor

O principal aqui é a constatação de que a relação se tornou inviável, porque um dos amantes deixou de ter amor pelo outro, ou isso ocorreu com ambos. O tom é de despedida, mas sem mágoas, ou de justificativa pela decisão, também sem sobressaltos.

Composições

a) de Cartola: Acontece; Fim de estrada.

Valores

No caso de *Acontece*, um dos parceiros assume a iniciativa de terminar — para ele, o sentimento é mais forte do que as conveniências. Mesmo querendo continuar a relação, a falta de amor impede que isso aconteça. Já em *Fim de estrada*, a separação ocorreria por consenso. Não restam ressentimentos e o enunciador deseja felicidade à mulher. A maior preocupação expressa é com a memória do amor que existiu — ela deve ser respeitada e não negada.

Geralmente prevalece a racionalização, a avaliação de que, considerado com sinceridade, o consórcio amoroso não tem futuro. Tanta racionalidade seria outra indicação de que não há paixão a influenciar o julgamento.

Encenação discursiva

A perspectiva à qual temos acesso, mais uma vez, é a do enunciador. Ele se dirige respeitosa e afetuosamente à companheira para justificar o fim da união. Em *Fim de estrada*, deixa expresso que a decisão é consensual, apesar de ela não ter voz para confirmar o que é dito.

Em A*contece*, o enunciador se mostra contrariado com a iniciativa, mas deixa claro que é o que a sinceridade o leva a fazer. Não acha que a parceira mereça o rompimento e se diz pesaroso pelo seu ato, mas entende que causará mais sofrimento se fingir amor a ela.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– contrariedade (infelizmente);
– envolvimento amoroso/rompimento (amar, coração, frio, vazio, perdido, ninho de amor, nome, esquecer, estrada, cansar);
– sinceridade/falsidade (fingir, negar, respeitar);
– sofrimento (sofrer, chorar).

Consolação

A música que se enquadra aqui é *Conselho*, de Paulo da Portela e Lincoln Washington de Almeida:

> *Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim / Manda embora essa tristeza / Esqueça alguém que não te quis / Canta e serás feliz / Cantando muito facilmente irás esquecer / Aquela que só por maldade te fez padecer / Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança / Que um dia com muita alegria terás a bonança.*

O marcante neste caso é que, na situação retratada, temos um amigo consolando o amante desenganado e tentando transmitir-lhe uma perspectiva otimista da vida. O tom é de aconselhamento e esperança.

Valores

Entende-se que é normal sofrer por amor — essa experiência é comum àqueles que amam. A solução do suicídio para o sofrimento também é insinuada e rechaçada pelo conselheiro.

O canto é exposto como a solução para os dissabores, pois proporciona o esquecimento das mágoas. Há, no final da canção, um recurso à interdiscursividade com a sabedoria popular — a menção estilizada à máxima segundo a qual após a tempestade vem sempre a bonança; com isso, busca-se avalizar a asserção de que as dificuldades amenizam-se com o tempo.

Encenação discursiva

O enunciador é um amigo que tenta consolar o amante em sofrimento. Ele se posiciona como alguém bem próximo do receptor, que também tem vivências amorosas e se solidariza com ele em sua dor. Toma partido do interlocutor e acusa a ex-parceira de maldade.

A partir da fala do conselheiro, infere-se que o sofrimento do abandonado é intenso e que ele cogitaria no suicídio como solução ("não queiras ter tão triste fim"). De resto, não se dispõe de muitas outras marcas das suas disposições — é o esforço de consolação do enunciador, eivado de imperativos, que mais aparece na letra.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– aconselhamento (conselho de amigo, esquecer);
– canto (cantar);
– consolação e felicidade futura (feliz, bonança);
– sofrimento (tristeza, tempestade).

Recordações

Encontra-se nesse grupo o samba *Tive sim*, de Cartola:

> *Tive sim / Outro grande amor antes do teu / Tive sim / O que ela sonhava eram os meus sonhos / E assim íamos vivendo em paz / Nosso lar, em nosso lar sempre houve alegria / Eu vivia tão contente / Como contente ao teu lado estou / Tive sim / Mas comparar com teu amor seria o fim / E vou calar pois não pretendo amor te magoar.*

A composição é retrospectiva; fala de um amor antigo. Nela sobressai uma certa nostalgia, assim como afeição à interlocutora — o amor presente. Também há um cuidado para não melindrar a companheira.

Valores

A importância da harmonia amorosa e do ambiente familiar são os dois valores principais a ser destacados. A sintonia do casal é um elemento importante, garantia de vida em paz.

A inadequação de falar em nostalgia de amores passados com a companheira atual também acaba ocorrendo ao enunciador. É mesmo de se esperar que esse tipo de comportamento cause ciúmes, principalmente no modelo de amor romântico, que pressupõe fidelidade e paixão entre os parceiros.

Encenação discursiva

O enunciador relembra uniões anteriores, com o cuidado de não ferir os melindres da companheira. Faz questão de esclarecer que o amor anterior não supera o atual (apesar de também não dizer que era menos importante) e acaba desistindo de fazer comparações, para enfim decidir calar, percebendo o risco de causar um desgosto.

A destinatária é apenas ouvinte das recordações do enunciador. É possível atribuir a mudança de atitude do enunciador no final da canção a uma manifestação de contrariedade dela, mas isso não está completamente claro.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– amor (amor);
– valores positivos (sonhar, sonho, paz, contente);
– vida a dois (lar);
– mágoa (magoar).

3.1.1.5 - Amor frustrado

Esse grupo de composições caracteriza-se pela abordagem de paixões mal-sucedidas, amores impossíveis ou frustrados antes de chegarem a se concretizar. Também se fala na incapacidade de encontrar um amor verdadeiro. O tom das letras é melancólico e amargurado.

Composições

a) de Cartola: Amor proibido; Desfigurado; Disfarça e chora (c/ Dalmo Castello); Divina dama.

Valores

O desengano do amor ainda nascente é uma das referências principais das letras em estudo. Ele pode ser devido a ilusões alimentadas pelo apaixonado que criou expectativas falsas relativamente à reciprocidade do seu sentimento, ou ao excesso de timidez de quem não conseguiu demonstrar seu interesse por alguém.

Também está presente a ânsia pelo amor verdadeiro, o amor que traz a felicidade e cura as mágoas do passado. Ainda há o sentimento de remorso pelo envolvimento amoroso com a mulher de um amigo. Nesse caso, o enunciador se encontra no outro polo da recantada traição amorosa e há o cuidado de explicitar devidamente o seu arrependimento pelo ato.

Em *Desfigurado*, também há manifestações de religiosidade cristã — pode-se aos céus um amor verdadeiro.

Encenação discursiva

No caso de *Desfigurado*, o enunciador fala de suas próprias desventuras, sem destinatário específico. Em certo ponto, dirige-se apelativamente a Deus pedindo intercessão para alcançar o seu desejo. Caracteriza-se como alguém farto de sofrer e ansioso pelo amor. Também há referências à percepção de terceiros, que confirmariam o abatimento do enunciador diante desse sofrimento.

Em *Divina dama*, o enunciador manifesta o seu embevecimento diante de uma mulher que conhece em um baile. A caracterização dedicada a ela destaca a intensidade da paixão e da comoção do amante. Em seguida, ele se mostra desiludido pelo fato de o amor não ter sido correspondido e sublima a mágoa por meio da música. O enunciador relata esses extremos emocionais sem estender-se em acusações à destinatária — predominam as fortes impressões

despertadas nele pela mulher idealizada.

Em *Amor proibido*, a destinatária é acusada, mais do que de falsidade, de ludibriar o enunciador, fazendo-o trair um amigo. Ele se caracteriza como quem cometeu a traição involuntariamente, insistindo na sua inocência e na indignidade da interlocutora. Chega a se dizer malfadado, tentando marcar a extensão do seu arrependimento.

Já em *Disfarça e chora*, o enunciador é alguém que aconselha uma mulher que viu suas expectativas frustradas. Ele se condói com o seu sofrimento, mas não deixa de adverti-la de que precisa demonstrar mais claramente seu amor. O objeto do amor da destinatária é aludido genericamente; o foco principal é a desilusão da "triste senhora".

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– amor (amor, gostar, atordoado, pasmado, amizade, emoção);
– desilusão (olhos rasos d'água, coração partido, amor proibido, presa, deserto);
– religiosidade (Deus, céus, Senhor);
– sofrimento (chorar, desfigurado, nostalgia, lamento, triste, pranto).

3.1.1.6 - Amor harmonioso

O denominador comum aqui é a felicidade amorosa. Ostenta-se a satisfação e imortalizam-se momentos emblemáticos como o do casamento. O tom é de contentamento e entrosamento entre o casal.

Composições

a) de Cartola: *Nós dois*;

b) de Ismael Silva: *Alegria*.

Valores

Em *Alegria*, fala-se no encontro do amor após longa procura. O fato de encontrar o amor, entretanto, é considerado sem muita idealização, pois é preciso insistência para alcançar esse sucesso — o amor não é entendido como encontro de almas gêmeas, fadadas uma à outra.

Em *Nós dois*, a iminência do casamento é marcada por momentos de reflexão a dois

(embora a voz seja do enunciador e as reações da consorte não sejam descritas). Pretende-se que o casamento marque o fim definitivo das incertezas amorosas, o assentamento do casal em uma vida conjugal duradoura.

Também é relevante a preocupação com o entrosamento dos companheiros, que devem chegar ao maior entendimento possível, para viver harmoniosamente.

Encenação discursiva

No primeiro caso comentado anteriormente, o enunciador exulta com o amor bem-sucedido. Ele se mostra como o conquistador que conseguiu contornar o comportamento reticente da amada para viabilizar a união. Ela seria a mulher cortejada que não correspondia às investidas, mas também não as rechaçava com convicção. Ainda há referência às reações de admiração de terceiros diante dessa relação — isso pode inclusive ser uma alusão a tantas outras representações lírico-musicais de amores desfeitos, desenganos e traições.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– felicidade (alegria, feliz);
– amor (união, eternamente).

3.1.1.7 - Amor reticente

Aqui o que chama atenção é o receio em se entregar a uma relação amorosa. O tom é reticente, cauteloso.

Composições

a) de Ismael Silva: *Receio*; *Se você jurar.*

Valores

Não é incomum que sejam propostos testes para confirmar que o projeto de união dará certo. Voltam a se manifestar a desconfiança na sinceridade da parceira e o receio de intrigas de terceiros.

Em *Se você jurar*, há ainda a questão da possibilidade de o enunciador "se regenerar" a partir do compromisso com a parceira, deixando a vida de malandro (orgia). A vida de

malandro é tida como incompatível com compromissos amorosos estáveis. A possibilidade de mudança de vida é pesada com atenção, por causa de desilusões anteriores: retomam-se, então, as reflexões recorrentes a respeito de uma suposta natureza inconstante das mulheres, que são comparadas a um jogo de azar.

Receio toca em um assunto delicado: a insinuação de uma relação sexual antes da estabilização da relação. A natureza do tema faz com que se recorra à imagem do espetáculo teatral para dar outra roupagem à sugestão.

Encenação discursiva

O enunciador mostra-se cuidadoso, arredio. Quer garantias de que não sofrerá uma desilusão ao entregar-se amorosamente. Entretanto, em última análise, ele se mostra disposto a arriscar mais uma vez, para tentar ser feliz no amor.

Em *Se você jurar*, o enunciador se diz tranquilo, satisfeito com a vida que leva. Esse é mais um motivo para que pondere bem as vantagens em fazer o movimento de assumir um amor sério.

A destinatária é alvo das desconfianças do enunciador, que lhe pede um compromisso ou mostras de sinceridade do seu envolvimento.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– sinceridade/falsidade (mudar de ideia, jurar, fingir);
– amor (amor, amante, amizade);
– incerteza (arriscar, receio).

3.1.1.8 - Resistência ao amor

Nesse caso, um dos dois (geralmente o enunciador masculino) não quer se envolver amorosamente e declara isso mais ou menos enfaticamente. O tom pode ser desdenhoso ou apelativo, dependendo da posição discursiva em pauta.

Composições

a) de Ismael Silva: *Gosto, mas não é muito* (c/ Noel Rosa e Francisco Alves); *Não é isso que eu procuro* (c/ Francisco Alves); *Quem não quer sou eu* (Noel Rosa);

b) de Paulo da Portela: *Olhar assim*.

Valores

O desinteresse pela relação pode ser justificado pelo fato de o enunciador não compartilhar do sentimento da destinatária (pelo menos não na mesma intensidade). Ela também pode ser desqualificada por ser mulher da orgia, indigna de uma relação estável. A recusa pode ser ainda justificada como uma desforra devido ao desinteresse diante de uma investida do enunciador, manifestado anteriormente pela mesma mulher que busca o envolvimento.

No caso de *Não é isso que eu procuro*, há marcas claras da canção composta para intérpretes da indústria fonográfica: Francisco Alves e Mário Reis cantam a canção, mas, ao dizer que não se pode ter certeza de que a mulher da orgia é fiel, precisam atribuir a declaração a Ismael Silva, enunciador mais autorizado para esse tipo de juízo. Os dois intérpretes, não pertencendo ao meio da roda de samba, não sendo *sambistas*, no conceito preconizado por Roberto M. Moura, não teriam conhecimento de causa para tirar tais conclusões.

Em *Olhar assim*, a indiferença ao amor é da destinatária. O "instinto de mulher", que a levaria a magoá-lo, é evocado, assim como o poder dos versos, de conquistá-la, ou ao menos de torná-la mais acessível.

Encenação discursiva

O enunciador geralmente se posiciona superiormente, como aquele que, experiente, aprendeu a não confiar nas mulheres, ou em certos tipos de mulheres. Também pode se dizer magoado por desilusão anterior, que o levaria a não querer se envolver com a destinatária.

Em *Gosto, mas não é muito*, a indiferença do enunciador vem revestida de ironia. A própria forma de tratar a mulher apresenta um falso tom de afetividade: "neném", "meu bem". Há ainda sarcasmo no modo de rejeitá-la — "eu vou ver o que posso fazer por você".

No caso de *Olhar assim*, inversamente, é o enunciador que se mostra desprezado e suplicante, em posição tão fragilizada que o olhar da amada pode feri-lo. Usa a força dos versos para tentar reverter a situação em seu favor.

A mulher, portanto, ou é indigna e inferiorizada, ou é cruel e poderosa aos olhos do enunciador.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– amor (amor, gostar);
– mulher (meu bem, neném, mulher);
– rejeição (amofinar, não dar futuro, deixar em paz, valor);
– sinceridade/falsidade (insensato, fiel, jura, desiludido, hipocrisia).

3.1.2 - Metalinguagem

Roberto M. Moura (2004, p. 253) oferece-nos uma apreciação importantíssima sobre os sambas que falam de samba, característicos desta área temática:

> *Os gêneros musicais, de modo geral, apresentam uma parcela de produção autorreferente. Fados que falam de fados, criações da bossa-nova que giram em volta do próprio umbigo (Desafinado, Samba de uma nota só etc.). Só que o volume com que esse tipo de produção aparece no samba impõe uma citação especial.*
> *A princípio, essa produção poderia ter ficado restrita às gerações pioneiras, para as quais o samba era uma experiência visceral, mais que musical. Não foi o que ocorreu, já que não só aquele samba "negro", de raiz, se apresenta assim. Na obra de Noel Rosa, há dezenas de títulos cujos versos tratam de samba ou são em homenagem a ele. E Noel (1910-1937) era um estudante de medicina, branco, filho de classe média de Vila Isabel. Mais recentemente, Tom Jobim e Chico Buarque trilharam o mesmo caminho em Piano na Mangueira [...]*
> *O fato é que os compositores brasileiros jamais deixaram de relacionar a palavra "samba" tanto ao gênero como à festa. [...]*
> *Além de falar de si, [o samba] fala muito também do evento que lhe deu origem e da instituição que o projetou.*

O autor indica nessa passagem uma peculiaridade dos sambas que falam de samba: além de apresentarem características metalinguísticas, usando os recursos lítero-musicais do gênero para abordar as características do próprio gênero, também desenvolvem o metadiscurso, usando a enunciação para comentar as condições de produção da letra de samba, ou as intenções do compositor ao fazer o samba. Conforte (2007, p. 38) sistematiza essa diversidade de possibilidades nas seguintes categorias:

> *1) Os chamados **metassambas** narram a história do samba e descrevem a vivência dos sambistas e o universo que os rodeia;*
> *2) os **sambas metapoéticos**, por seu turno, descrevem o fazer poético que se considera ser a feitura de uma letra de samba;*
> *3) já os **sambas metalinguísticos propriamente ditos** constituem um comentário sobre a língua em que foram compostos, no caso, o português.*

Para dar conta de toda a complexidade desse quadro, decidi incorporar à área temática metalinguagem também os casos de metadiscurso. A análise das letras resultou na delimitação dos oito seguintes sugbrupos.

3.1.2.1 - Homenagem

O propósito principal destas composições é homenagear pessoas e instituições dignas disso no meio do samba. A maioria das composições é em louvor ao próprio samba e os textos costumam ser elogiosos, idealizadores.

Composições

a) de Cartola: *Fiz por você o que pude*; *Pudesse meu ideal* (c/ Carlos Cachaça); *Sala de recepção*; *Tempos idos* (c/ Carlos Cachaça); *Verde que te quero rosa* (c/ Dalmo Castello);

b) de Paulo da Portela: *Cantar de um rouxinol*; *Coleção de passarinhos*; "Mangueira, velha escola..."; "Sambar / Salve a folia..."; *Teste ao samba*.

Valores

Sambistas são frequentemente homenageados nessas composições. É comum que sejam associados a aves canoras, como acontece em duas composições de Paulo da Portela (*Coleção de Passarinhos* e *Cantar de um rouxinol*). Também se proclama em alguns casos um código de comportamento compartilhado, do qual os homenageados seriam modelos; alguns valores em questão, nesse caso, seriam habilidade artística, modéstia, liderança e fidelidade à agremiação.

Esses mesmos valores podem ser expandidos a todo o grupo que integrava uma escola de samba — é preciso lembrar que o modelo de escola de samba, para compositores dessa geração, ainda é o de agrupamentos de pessoas que viviam na mesma região e eram intimamente entrosadas à vida da comunidade. *Sala de recepção* é uma composição que traduz esse espírito.

O sambista, em composições como *Teste ao samba*, é visto como autoridade, "professor de samba", para usar o título que essa composição valeu a Paulo da Portela. A mesma ideia motivou Ismael Silva a intitular os novos grupos carnavalescos que surgiam, tendo o samba como base, de "escolas de samba".

As próprias escolas de samba costumam ser homenageadas. Cantam-se a sua história, o começo modesto e o crescimento posterior. Valorizam-se os baluartes, pessoas que fundaram e atuaram como líderes e viabilizadores das atividades. É comum a afirmação de que esses deixam um legado à posterioridade e ao país — o samba, patrimônio da cultura brasileira.

Em composições como *Verde que te quero rosa*, canta-se a simbologia das cores que representam a escola, associando-as a valores e a elementos da natureza. Esse tipo de associação, aliás, é frequente e empresta ao samba um sentido de harmonia e pureza próprias das coisas naturais.

Encenação discursiva

O enunciador costuma se preocupar em assumir uma posição de autoridade, de quem, portanto, está autorizado para falar com conhecimento de causa do samba, dos bambas, da escola de samba etc.

Em muitos casos, ele também assume a posição de contribuinte relevante para a história dessas instituições. Em *Fiz por você o que pude*, por exemplo, o sambista afirma a sua contribuição para a história da escola de samba e aprecia o legado que fica para o futuro. Em seguida, usa a imagem da transfusão de sangue para falar na formação de novos sambistas com os mesmos ideais.

Também cabe ao enunciador testemunhar belezas naturais e associá-las a personagens e instituições do samba. Ele toma a iniciativa de construir o paralelo entre os dois elementos, emprestando os valores idealizados atribuíveis à natureza aos elementos do universo do samba.

Outra posição comum a quem assume o "eu discursivo" é louvar seus pares, outros sambistas, e as outras escolas de samba. Essa é uma função diplomática, de aumentar a coesão entre os grupos, afirmando a harmonia entre eles. Também era usual que sambistas tomassem a iniciativa de compor músicas com esse tipo de postura discursiva em visitas de grupos de uma escola de samba a outra. O samba era, dessa forma, usado para apresentar os visitantes e enfatizar seus ideais de fraternidade. Paulo da Portela, como veremos mais detalhadamente adiante, destacou-se na composição de sambas com essa função.

Em sambas destinados a públicos mais amplos do que seus pares, como é o caso dos sambas-enredo, o enunciador pode assumir uma postura mais cautelosa. Identificando-se como sambista, pode mostrar-se mais modesto, já que fala a outros grupos sociais, com outros valores; não deixa, entretanto, de afirmar seu valor, auferido a partir da contribuição cultural do samba, que, a partir das primeiras décadas do século XX e ainda mais intensamente na década de 1930, passa a ser entendido como gênero musical nacional. Essas são posturas identificáveis em *Pudesse meu ideal*.

Enfim, o enunciador também pode afirmar o seu amor ao samba em si, mostrando-se comovido e entusiasmado pelo gênero musical, que identifica com a folia, a alegria e a orgia.

É oportuno observar que, nesse domínio discursivo, a lexia *orgia* não tem carga negativa — é uma referência à ambiência festiva da roda de samba (veja-se o estudo léxico-discursivo da próxima seção).

Os destinatários podem ser os pares, sambistas, pessoas com os mesmos ideais. Pode ser a coletividade de uma outra escola de samba, caso das composições que marcam visitas entre agremiações. Nesses casos, a representação desses seres discursivos enfatiza a comunhão a partir de ideais semelhantes, o valor e a habilidade dos sambistas e as glórias das escolas de samba.

A própria escola de samba pode ser destinatária de sambas. É comum o sambista se dirigir a ela para falar da sua importância e de suas conquistas, carnavalescas e culturais num sentido mais amplo.

Em *Teste ao samba*, o destinatário é a audiência da aula, aqueles a quem se fazem as perguntas e se passa a lição. Essa posição dos alunos reforça a autoridade dos professores de samba.

Nas composições em estudo, alguns elementos ocupam a terceira pessoa do discurso — são mencionados, ou mesmo glorificados, fora do par enunciador/destinatário. O samba e a escola de samba também ocupam esse lugar em composições como *Pudesse meu ideal*.

Os instrumentos musicais característicos das escolas de samba são citados em *Teste ao samba* como fontes de conhecimento, aos quais os aprendizes não deveriam pedir cola. Já em *Verde que te quero rosa*, as cores que simbolizam a Mangueira são abordadas e associadas a valores positivos e a elementos da natureza.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– bambas (Mano Paulo, Claudionor, malandro, bamba, compositor, lira, cantar, Cartola, baluarte, poesia, melodia, Alfaiate, Zé com Fome);
– escolas de samba (Mangueira, escola);
– natureza (romper do sol, rouxinol, passarinho, canário, curió, gota de orvalho);
– outros elementos do samba (caixa surda, cuíca, carnaval);
– roda de samba (folia, orgia).

3.1.2.2 - Cotidiano da escola de samba

Essas composições enfocam diversos momentos das atividades de uma escola de samba: a eleição de um presidente, a conquista de um campeonato, a morte de um integrante querido etc. As letras costumam ser informais e elogiosas.

Composições

a) de Cartola: Ao amanhecer; Chega de demanda;

b) de Paulo da Portela: A homenagem ao Morro Azul; "A Portela está contente..."; "Avante, mocidade, é hora..."; "Dona Cegonha, venho com muita vergonha..."; O meu nome já caiu no esquecimento; "Ouvi dizer, / ouvi falar..."; Para que havemos de mentir.

Valores

Um dos elementos principais perceptíveis nessas letras é o uso do samba para falar de situações cotidianas próprias desse mesmo universo. Caracteriza-se uma relação discursiva que Muniz Sodré (1979, p. 34-5) denomina *transitividade do discurso do samba*:

> o texto verbal da canção não se limita a falar sobre (*discurso* intransitivo) *a existência social*. Ao contrário, fala *a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo — em seu plano de relações sociais. [...]*
> *Nas letras de samba de gente como Wilson Batista, Geraldo Pereira (dois dos mais importantes sambistas dos anos 40) e outros de idêntica posição cultural, o que se diz é o que se vive, o que se faz. Não se entenda com isto que haja uma correspondência biunívoca entre o sentido do texto e as ações na vida real, mas que as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte.*

Assim, os temas das letras desses sambas são os próprios acontecimentos que envolvem o dia a dia da escola de samba, abordados por pessoas do próprio grupo, que falam da sua vida, geralmente se dirigindo também a pessoas do grupo.

Chega de demanda, como já esclarecido anteriormente, é uma exortação aos diferentes blocos da Mangueira, a congregarem-se na escola de samba que fora fundada. A composição enaltece os valores locais e promete grandes sucessos ao grupo, unido em uma só instituição.

Os sambas *Homenagem ao Morro Azul* e "A Portela está contente..." são composições usadas como cartões de apresentação em visitas a outras agremiações. Ambos os sambas são marcados por palavras de incentivo e desejo de sucesso.

Ao amanhecer foi composto em homenagem a uma ala da Mangueira, a dos periquitos. Assim, permanece uma ambiguidade na letra, a partir da qual se transferem

características das aves aos integrantes da ala, aumentando a associação entre sambista e elementos naturais, já comentada.

Em *Para que havemos de mentir*, tem-se a afirmação do valor de uma escola que ainda se consolidava nos redutos do samba. Daí a necessidade de exaltar a vitalidade do subúrbio, parte da cidade que não tinha tradição na produção de samba, como Estácio e Cidade Nova.

A composição "Avante, mocidade, é hora..." é em favor da candidatura de Claudionor à presidência da Portela. Os valores exaltados são a mocidade como grupo disposto a mudanças e progressos; o subúrbio como polo produtor de samba; a beleza do samba bem feito como valor a ser cultivado.

A composição sem título de Paulo da Portela, que começa com os versos "Dona Cegonha, venho com muita vergonha / Por meio desta cartinha te solicitar um favor", marca a comemoração de um campeonato da Portela. Nela também se enfatiza que já há um legado nobilitante a ser transmitido a novas gerações.

Uma referência que chama atenção na composição é a denominação "crioulinho" ao rebento trazido pela dona cegonha. Três observações são cabíveis a partir desse uso lexical: 1) a designação "crioulinho", que pode ter peso pejorativo em muitos contextos[58], não o tem nesse — a lexia "crioulo(a)", assim como "nego(a)", "escurinho(a)" etc., quando usada sem a intenção de estabelecer relações assimétricas, mas, pelo contrário, com o intuito de marcar familiaridade, ou mesmo envolvimento amoroso, não é considerada ofensiva nesse meio. Ao longo do estudo de outras áreas temáticas, tive oportunidade de registrar mais exemplos desse comportamento linguístico; 2) a cor da pele da criança representaria a maior parte dos participantes da agremiação, visto que as escolas de samba historicamente têm uma participação majoritária de negros (embora hoje em dia isso não seja mais tão seguro); 3) há um grau de crença em habilidades inatas envolvendo a evocação ao destino e a habilidade de fazer samba, fatores presentes na composição. Esses elementos dialogam com a ideologia segundo a qual determinadas habilidades são atribuíveis a algo "que se traz no sangue".

O meu nome já caiu no esquecimento marca uma experiência de grande desilusão que o enunciador sofrera. Nesse caso, pode-se dizer seguramente que Paulo da Portela compôs a

[58] A intenção pejorativa está na origem da designação: "crioulo" era lexia usada para qualificar as pessoas escravizadas com relação à sua origem — era denominado crioulo aquele que havia nascido no Brasil ou em países sul-americanos, em oposição ao que fora aprisionado em terras africanas. A palavra, com uma carga forte de coisificação, era aplicável a qualquer tipo de gado, vegetal ou objeto. Cf. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

canção dando vazão ao seu sofrimento por ter sido impedido de desfilar na Portela[59]. O incidente, que fez Paulo da Portela deixar a sua escola, marcou-o profundamente, o que se pode constatar no tom pungente da letra.

A velhice é uma das razões indicadas para o desinteresse pelo nome do sambista. Esse é um valor infelizmente ainda em vigor na nossa sociedade, apesar de alguns avanços.

A composição sem título com versos iniciais "Ouvi dizer / Ouvi falar" é dedicada a um dos integrantes da Lira do Amor, que falecera trabalhando pela escola de samba, durante o desfile de carnaval. O apreço dos companheiros é traduzido pela decisão de suspender o desfile do ano seguinte.

Encenação discursiva

O enunciador de *A homenagem ao Morro Azul* e de "A Portela está contente..." é o visitante mais experiente, cuja habilidade é comprovada por títulos e reconhecimento de seus pares, que vai desejar sucesso a um grupo menos conhecido, ou que ainda começa suas atividades no mundo do samba.

No caso de *Ao amanhecer*, ele é a testemunha embevecida com o canto dos periquitos, cuja descrição que combina o comportamento dos integrantes da ala com o das aves canoras cria uma impressão de grande identificação entre os dois.

Já em *Chega de demanda* é quem assume a posição de convocador eloquente dos sambistas do morro para se unirem em torno da Estação Primeira de Mangueira. Nesse caso e em "Avante, mocidade, é hora / De mostrar o nosso progresso", o enunciador faz questão de mostrar que comunga dos valores e vivências do grupo, para melhor persuadir todos a segui-lo.

Em "Dona cegonha, venho com muita vergonha...", o enunciador se apresenta confiante, como quem conquistou algo valioso que tem a transmitir a outras gerações, que poderão compartilhar dos mesmos valores. Já em "Para que havemos de mentir...", o enunciador hipoteca sua própria credibilidade para reforçar a afirmação de que o subúrbio já integra legitimamente as atividades do samba carioca.

---

[59] Apesar de até hoje haver versões diferentes para explicar o impedimento da participação de Paulo, o relato mais aceito, por ser feito por Yolanda de Almeida Andrade (a dona Neném), testemunha do ocorrido, é que Paulo não teria sido proibido de desfilar, mas sim seus acompanhantes (Cartola e Heitor dos Prazeres) que, convidados por ele, também participariam da apresentação. Paulo, sentindo-se desprestigiado diante do impedimento de seus convidados, desistiu de desfilar, em protesto. Veja-se, a respeito do episódio, BARBOZA DA SILVA, Marilia Trindade e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas.* Rio de Janeiro: Funarte, 1989, p. 123-5; o depoimento de dona Neném encontra-se no documentário PAULO DA PORTELA: o seu nome não caiu no esquecimento. Direção de Dermeval Netto. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/Secretaria Estadual de Cultura, 2001.

Em *O meu nome já caiu no esquecimento*, ele se apresenta solitário e amargurado, mas apesar disso, ainda tem a convicção de conquistas inalienáveis, Chega a se dirigir aos instrumentos musicais, comandando-os, o que marca a sua intimidade e autoridade no meio.

Em "Ouvi dizer / ouvi falar...", é quem comenta a notícia da morte do Caquera e compartilha do pesar pelo acontecimento.

Em "Dona cegonha...", o destinatário é a ave-símbolo da fertilidade que, num momento profícuo da Portela, é solicitada a trazer uma criança, que simboliza o futuro promissor da escola de samba.

Quanto a *O meu nome já caiu no esquecimento*, após uma passagem mais lírica, os destinatários passam a ser os próprios instrumentos musicais com os quais o enunciador tem grande intimidade e que se lamentam pelo seu afastamento, tocando plangentemente.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– escolas de samba (Unidos do Morro Azul, carnaval, Portela);
– música (cantar, acorde, violão, harmonia, cavaquinho);
– natureza (periquito, lua, cegonha, gaturamo, curió, canário, rouxinol);
– Rio de Janeiro (Bento Ribeiro, subúrbio, morro de Mangueira);
– sucesso (primeiro lugar, brilhar, sucesso, fama);
– valores positivos (harmonia, avante, ordem e progresso).

3.1.2.3 - Canto e dança

Essas composições enfatizam os efeitos que a música e a dança têm sobre as pessoas, principalmente no sentido de se animarem e de se sentirem seduzidas. Também há menção ao ambiente da roda de samba, que compartilha das mesmas representações. As letras são alegres e irreverentes.

Composições

a) de Ismael Silva: *Maestro, toque aquela* (c/ José de Almeida);

b) de Paulo da Portela: "Canta, meu bem..."; "Vamos embora, ó, flor..."

Valores

A beleza e sensualidade da dança da mulher é um elemento enfatizado nas composições. Também se mencionam os instrumentos musicais, os arranjos das músicas e os músicos que as executam.

O ambiente criado pela música e pela dança feminina é mostrado como sedutor. O carnaval é considerado um período especialmente propício para a criação desse ambiente.

Outro meio perfeito para os prazeres do samba é a roda de samba. Nela, entretanto, há o risco de discussões entre casais, motivadas por ciúme, devido justamente à influência que a dança feminina tem sobre os homens.

No caso de "Vamos embora, ó, flor...", a composição que enfoca essa última situação, há mais um tópico digno de nota: o machismo revelado na postura autoritária do homem, que é desmascarado pelas afirmações da mulher, segundo as quais essa autoridade não é absoluta.

Encenação discursiva

Duas das composições deste agrupamento têm formatação dialógica, em que os dois interlocutores têm voz, trocam as posições enunciador/destinatário. Em ambos os casos, é um casal que dialoga.

Em "Canta, meu bem...", o homem se mostra maravilhado com a sensualidade e as habilidades musicais da mulher. Ele está completamente tomado por ela. A mulher mostra-se aberta aos elogios do homem e disposta a atender os seus pedidos para que cante e dance. A relação entre os dois é caracterizada como um amor de carnaval, de duas pessoas dispostas a gozar os prazeres desse período.

Já em "Vamos embora, ó, flor...", o homem mostra-se enciumado e tenta levar a mulher embora, para que pare de atrair atenções. Ela sente grande prazer em participar do pagode e não se preocupa com os ciúmes dele. Em certo ponto o parceiro tenta exercer a autoridade masculina para levá-la embora e até mesmo proibi-la de voltar à roda de samba. Ela ironiza a sua pretensa autoridade e adverte-o a não tentar proibi-la de sambar.

Em *Maestro, toque aquela*, composição monológica, o enunciador manifesta o desejo de ouvir uma música que lhe traz boas lembranças e que considera gostosa para dançar. Ele associa a música com momentos positivos e, portanto, a saudade não lhe traz nostalgia, mas sim animação. O destinatário, maestro, é o viabilizador da execução; sua presença também caracteriza o evento como um tipo de baile.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– música (cantar, requebrar, voz, cavaquinho, introdução, cadência, maestro, tocar, dançar, sapatear);
– sensualidade (mexer, loucura, formosura, tentação, desassossegar);
– samba (carnaval, pagode, batuque).

3.1.2.4 - Apresentação artística

O que chama atenção aqui são as referências ao próprio evento do espetáculo musical. As canções desse grupo foram compostas para interagir com o público. Podem ser jocosas, alegres e informais.

Composições

a) de Ismael Silva: *Peçam bis*:

> *A todos que estão me ouvindo / Eu agradeço / Esta atenção dispensada / É mais do que mereço / Se não gostarem / Não digam nada a ninguém / Senão os outros não vão me aturar também //*
> *Não vão fazer / O que aconteceu certo dia / Foi tanto bis / Que eu já não podia atender / No entretanto*
> *O que a plateia queria / É que eu cantasse / Cantasse até aprender.*

Valores

Há traços de modéstia e até mesmo de autodepreciação no texto. A modéstia pode ser devida à situação mais formalizada, que pressupõe a presença de pessoas não pertencentes ao ambiente da roda de samba. Essa disparidade, inclusive social, é um das causas possíveis do tom comedido da enunciação.

Ao mesmo tempo, em certos momentos o comedimento se torna autodepreciação, um recurso de comicidade. Esse jeito de fazer graça visaria à produção de um clima descontraído, mais propício à apresentação.

A iniciativa de simular um diálogo com o público também favorece uma atmosfera de intimidade. Esse tipo de ambiente é característico da roda de samba, como já se demonstrou a partir de citações de Roberto M. Moura (2004), na primeira parte deste trabalho.

Encenação discursiva

O enunciador assume uma postura modesta e brincalhona, tentando se aproximar do público em uma apresentação artística. A iniciativa de se referir negativamente ao modo de

cantar também pode ser um modo de se defender, pelo fato de não ser um cantor profissional.

O destinatário é abordado com simpatia e comicidade. Há uma tentativa de envolvê-lo e conquistar a sua cooperação para a produção de um ambiente ameno e benevolente.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– julgamentos/percepções (gostar, aturar, aprender);
– música (ouvir, atenção, bis, cantar, plateia).

3.1.2.5 - Cartão de visitas

A composição de sambas que servissem como apresentação para o sambista era uma prática característica de Paulo da Portela. Ele os compunha, muitas vezes de improviso, para fazer gracejos, conquistando simpatia tanto no meio do samba quanto fora dele.

Composições

a) de Paulo da Portela: Pauliceia (c/ Cartola):

> *Todos que pertencem ao samba / No Rio te mandam um abraço. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Queremos com este samba / Estreitar os nossos laços / Esse samba traduz a nossa união. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Seja ele a voz do coração / Ele é o reduto destas rimas sinceras / Tiradas da alma em doces quimeras / Esperamos guardá-las como recordação / E sendo assim nada mais poderá dissolver / Esta nossa união, / Paulistas do meu coração.*

Valores

A composição marca uma tentativa de aproximação dos sambistas visitantes ao público de São Paulo. O samba é apresentado como uma prenda de valor oferecida aos paulistas numa demonstração de afeto.

A composição é marcada por forte transitividade, segundo o conceito estabelecido por Muniz Sodré (1979). Ela tem a função de apresentar os enunciadores e iniciar uma interação amistosa com os destinatários.

Encenação discursiva

Os enunciadores posicionam-se afetuosamente, identificando-se como sambistas e apresentando, como prova disso, a própria composição em estudo. A maneira de se dirigir aos paulistas é afetuosa, desejosa do intercâmbio positivo.

Os destinatários são pessoas geograficamente distantes dos enunciadores, sambistas

cariocas. A composição propõe a confraternização entre cariocas e paulistas.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– Brasil (Rio de Janeiro, pauliceia, paulista);
– envolvimento emocional (abraço, estreitar laços [entre pessoas], união, voz do coração, sincero, doce);
– samba (samba, rimas).

3.1.2.6 - Inatismo

Neste grupo estão composições que atribuem habilidades, especialmente as de compor, tocar e dançar samba, a capacidades inatas ou que são atribuíveis a fatores como raça, nacionalidade etc. Elas costumam fazer afirmações categóricas e laudatórias.

Composições

a) de Paulo da Portela: "Não é lá muito difícil / acertar a marcação...":

> *Não é lá muito difícil / acertar a marcação / o samba nasce com a gente / está dentro do coração*

Valores

Detecta-se a crença de que quem nasceu com a capacidade de fazer samba executa essa atividade naturalmente, sem dificuldade. Não se desenvolve a argumentação a ponto de atribuir esse dom inato a outras características, como grupo social, etnia etc.

Encenação discursiva

O enunciador firma sua autoridade como sambista, manifesta na facilidade de executar o samba, capacidade que traz dentro do coração, desde o nascimento.

O destinatário é apenas a testemunha dessa habilidade. É chamado a constatá-la e se engajar a esses valores.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– habilidade (difícil, acertar);
– inatismo (nasce, coração);
– samba (marcação, samba).

3.1.2.7 - Instrumentos musicais

Prepondera neste caso o sentimento de amor ao instrumento musical. O tom do texto é afetivo e idealizado.

Composições

a) de Cartola: *Cordas de aço*:

> *Ai, essas cordas de aço / Este minúsculo braço / Do violão que os dedos meus acariciam //*
> *Ai, esse bojo perfeito/ Que trago junto ao meu peito / Só você, violão, compreende porque / Perdi toda a alegria //*
> *E, no entanto, meu pinho, / Pode crer, eu adivinho, / Aquela mulher até hoje está nos esperando / Solte o seu som da madeira / Eu, você e a companheira / Na madrugada iremos pra casa cantando.*

Valores

A beleza, delicadeza e sonoridade do violão são cantadas com muito carinho nessa composição.

O instrumento é valorizado, tanto como meio de extravasar sofrimentos, como também por sua sonoridade ao envolver a mulher em sentimentos amorosos e criar um ambiente de harmonia.

Encenação discursiva

O enunciador se mostra maravilhado com o seu instrumento. Aprecia sua constituição e o tem como um companheiro, que além de amenizar a solidão e as desilusões também ajuda a trazer a companhia da mulher amada.

O destinatário é o próprio instrumento, personificado e elogiado pelo enunciador. É descrito detalhadamente, com grande afeição.

A mulher amada aparece na segunda parte da letra, como complementação do clima terno, em sintonia com os ideais do enunciador.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– envolvimento emocional (acariciar, peito);
– harmonia (perfeito, cantar);
– instrumento musical (cordas de aço, braço, violão, bojo, pinho, som, madeira);
– mulher (mulher, companheira).

3.1.2.8 - Habilidades do sambista

Neste caso, as habilidades do sambista são exaltadas para enaltecer o seu valor e a dignidade até mesmo da sua posição social. O tom do texto é elogioso e idealizado.

Composições

a) de Ismael Silva, *Antonico*:

> *Ô Antonico / Vou lhe pedir um favor / Que só depende da sua boa vontade / É necessário uma viração pro Nestor / Que está vivendo em grande dificuldade / Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //*
> *Até muamba já fizeram pro rapaz / Porque no samba ninguém faz o que ele faz / Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser / E agradeço pelo que você fizer.*

Valores

As habilidades do sambista são apresentadas como credenciais que o qualificariam a receber o auxílio de alguém que pode proporcionar-lhe vantagens, tirando-o de uma situação desfavorável.

As mesmas habilidades também são apresentadas como causa de inveja e de tentativas de desestabilizar o sambista (*muamba*).

A destreza musical em causa é principalmente a de instrumentista, que "toca cuíca, toca surdo e tamborim".

Encenação discursiva

O enunciador se apresenta como amigo que se empenha para conseguir beneficiar o sambista em dificuldades (Antonico). Seu empenho é tanto que faz questão de hipotecar a consideração de que goza junto ao destinatário em seu favor.

Empenha-se, ainda, em valorizar tanto a capacidade artística do Nestor quanto as dificuldades que enfrenta, para despertar a empatia do Antonico.

O Antonico é representado como amigo próximo do enunciador e como alguém que está em posição social favorável para ajudá-lo. Aparentemente, compartilha da valorização do samba como patrimônio cultural, crença sem a qual a argumentação não seria adequada.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– dificuldades (dificuldade, corda bamba, muamba);

– favor (favor, boa vontade, viração, faça por ele como se fosse por mim, agradeço);
– samba (escola de samba, toca, cuíca, surdo, tamborim, samba).

3.1.3 - Cotidiano

Seguem considerações de Fará (2001, p. 80-1) sobre essa modalidade temática de samba:

> *Muitos compositores de samba do Rio de Janeiro foram verdadeiros cronistas dos morros, dos subúrbios e da vida boêmia. Cronistas que narraram e cantaram os fatos dos quais participaram como personagens e testemunhas. Tal qual os cronistas dos jornais, que se alimentaram do cotidiano da cidade, os sambistas-cronistas também focalizaram o jeito de viver carioca. Os moradores e frequentadores das esquinas da cidade protagonizaram as letras de inúmeros sambas. [...]*
> *Certas letras de samba são crônicas da cidade e da vida nacional, ao observarem as profundas mudanças da vida urbana, principalmente a partir dos anos 20. Os temas eram os mais variados. Utilizaram-se a sátira, o comentário político, o cotidiano o banal, o popular, as notícias de maior repercussão, as provocações, o amor, o romantismo e a mulher.*

As composições que se enquadram nessa área temática foram divididas em oito subgrupos:

3.1.3.1 - Perfis comportamentais

Nessas composições, descreve-se o comportamento das pessoas, como que criando personagens, com determinadas características marcantes. O tom das letras costuma ser jocoso, caricatural.

Composições

a) de Ismael Silva: *Cara feia é fome*; *Comilão*; *Deus sabe o que faz*; *Entrada franca*; *Eu sou um*; *Não apoiado*; *Ninguém faz fé* (c/ Paulo Medeiros);

b) de Paulo da Portela: “Andas bancando a modista”.

Valores

Mais uma vez, constata-se que muitas dessas músicas são marchas de carnaval. Como já se disse, o fato de as marchinhas serem destinadas aos dias de carnaval abre-as à

jocosidade, para a abordagem de temas de maneira mais zombeteira, que seria imprópria em vários outros gêneros textuais.

Assim, em *Comilão*, zomba-se de um glutão; em *Não apoiado* e em *Ninguém faz fé*, de pessoas avaras, ou que usam de meios ilícitos para ganhar dinheiro. Em *Eu sou um*, não há exatamente um traço de personalidade envolvido; a marcha fala de ressentimentos entre pessoas — o enunciador deseja o mal do destinatário, sem explicar exatamente o motivo desse desejo.

Outras composições que não são marchinhas também falam de perfis de comportamento, geralmente de forma desabonadora: *Cara feia é fome* apresenta a figura do brigão; já *Entrada franca* fala de uma pessoa dissimulada, que esconde um aspecto pouco louvável da sua vida, gozando de alto conceito na sociedade.

Na composição "Andas bancando a modista...", faz-se a crítica do comportamento de uma mulher cujo convencimento não condiz com a sua real condição social. Essa antítese fica bem assinalada em "A vaidade te arrasta / Vestir seda, andar de pasta / Para ir catar café". É importante observar que, em seguida ao registro da disparidade entre o comportamento e a atividade profissional, há o cuidado de não desmerecer o trabalho humilde: "Meu bem, trabalhes / Que não é mau / Só tu não banques / Coser no Parc Royal". A desaprovação, portanto, é relativa ao comportamento vaidoso, não ao trabalho.

Também em *Deus sabe o que faz*, a mulher retratada é considerada muito convencida para a sua condição social. Ela é acusada pela dissimulação e espera-se que, com a experiência adquirida com o tempo de vida, perceba que esse comportamento não é aceitável. O orgulho é condenado mesmo entre os que gozam de *status* social e atribui-se à sabedoria divina o fato de algumas pessoas muito geniosas e vaidosas não poderem ofender os outros, porque lhes falta *status* para isso.

Encenação discursiva

Na maior parte das letras desse agrupamento, o enunciador assume a posição de quem está em condições de julgar o procedimento dos outros. É portanto, uma posição de assimetria em relação aos destinatários.

Em "Andas bancando a modista" e *Deus sabe o que faz*, o enunciador desaprova o comportamento da interlocutora, denunciando que a sua vaidade não tem fundamento. Ela seria vaidosa, afetando uma condição social que não é real. Na segunda composição, o eu discursivo ainda se embasa na crença na providência divina para ser ainda mais categórico na acusação da interlocutora.

Em *Cara feia é fome,* o enunciador diz-se provocado pelo destinatário, que estaria procurando briga. O EU discursivo é representado como pacífico; entretanto, ao mesmo tempo evoca o dito popular "pagar para não entrar em uma briga e também para não sair dela", para não parecer covarde — o ditado em si já demonstra que esse é o comportamento aprovado pelo senso comum. O destinatário é representado negativamente, desqualificado pelo intuito de provocar briga.

Em *Comilão,* o enunciador desaprova brejeiramente a falta de controle do destinatário ao comer. Representa-o como alguém que só tem essa preocupação. O destinatário é mostrado como descontrolado, obcecado pela comida.

Em *Entrada franca*, o enunciador constrói a imagem de quem sabe algo sobre o destinatário, que o prejudicaria se fosse revelado. Essas insinuações são usadas num mecanismo de chantagem, pois, no dizer do enunciador, o destinatário tem de tratá-lo melhor se não quer seu segredo revelado. O interlocutor afetaria virtude, mas na verdade teria um comportamento condenável.

Em *Eu sou um,* o enunciador é quem afirma de modo chistoso o seu desejo de mal ao interlocutor. Pela situação carnavalesca implicada no gênero musical em questão, não se pode tomar a intensidade desse desejo ao pé da letra, mas é perceptível que há ressentimentos entre eles. A composição acaba sendo sobre esse desejo forte do enunciador, que não chega a esclarecer o que o faz sentir-se assim.

Em *Não apoiado,* o enunciador seria amigo do interlocutor e o aconselharia a ser menos ambicioso e compartilhar mais seus bens com os outros. Está implícita na letra uma tentativa de justificação do interlocutor, que não é aceita pelo enunciador. Esse texto apresenta uma postura discursiva bastante diferente por parte do enunciador, que se apresenta mais como conselheiro do que como zombeteiro.

Já em *Ninguém faz fé* a intervenção do enunciador também acusa alguma intimidade com o destinatário — há referências a conversas anteriores entre eles e o brincalhão tem o cuidado de dizer que sua intenção é meramente fazer troça. A despeito disso, o destinatário é apresentado como uma pessoa que não cumpre o que diz, principalmente no aspecto de colaborar em despesas.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– aprovação/desaprovação (cresça e apareça, cara feia é fome, sustentar burro a pão de ló, pecado, apoiar, acreditar, fazer fé);

– defeitos/virtudes (bancar, arriar a crista, vaidade, decência, artificial, altivez, valor, tapeação, [alguém] quanto mais tem mais quer);

– dinheiro (ganhar, réis, algum, nenhum);

– valores negativos (aborrecer, bater, brigar, ofender, discussão, desmoralizar, dar pontapé, ver a caveira [de alguém], lastimar-se, queixar-se).

3.1.3.2 - Datas e eventos importantes

Este grupo de composições tem a função de assinalar momentos relevantes, sendo marcadas por grande transitividade (SODRÉ, 1979). São boas documentações da vida cultural do grupo social ao qual os compositores pertencem e têm um tom festivo e irreverente.

Composições

a) de Cartola: *Festa da Penha*;

b) de Ismael Silva: *Bico da cegonha*;

c) de Paulo da Portela: "Não se deve cantar glória..."; "O azul e branco..."; *Quitandeiro*.

Valores

A marchinha *Bico da cegonha* é significativa por representar o ambiente de carnaval, com fantasias, irreverência e deboche ao conservadorismo. Usam-se marcas do universo infantil para criar uma atmosfera de inocência e brincadeira, mas também cheia de malícia. A malícia é marcante, por exemplo, na referência à explicação que costumava ser dada às crianças para a reprodução humana, a de que os filhos são trazidos por cegonhas, que o enunciador ironicamente finge adotar.

Festa da Penha traz uma abordagem dos festejos que ainda hoje ocorrem no mês de outubro, no bairro suburbano carioca. A festividade, que inicialmente era marcada pela presença de portugueses, foi se modificando à medida que diferentes grupos populares passaram a participar dela. É o que Roberto M. Moura (2004) explica, a partir de citação de Melo Moraes Filho:

> *Até as primeiras décadas do século XX, a festa da Penha no Rio de Janeiro era uma verdadeira romaria portuguesa, com as características do arraial, romeiros enfeitados com flores de papel, chapéus desabados, cantos, danças de roda, muito vinho, abundância de acepipes de Portugal. A multidão enchia de rumor o alto penedo onde se abrem os 365 degraus simbolizando os dias do ano, subidos às vezes de joelhos. O dia 3 de outubro era festa nacional para a colônia portuguesa e para os numerosos devotos brasileiros. Depressa,*

> *o elemento nacional influiu, social e musicalmente, com os sambas e as entradas dos ranchos no recinto do arraial, e a velha romaria foi-se modificando, com turbulência e excessos repelidos pelas autoridades religiosas. A Irmandade proibiu o acesso dos ranchos e grupos fantasiados ao perímetro destinado aos romeiros*[60].

Com o tempo, o samba e outros gêneros musicais populares passaram a fazer parte da festa. Ao mesmo tempo, esse evento ganhou importância para os músicos. Seu significado nesse aspecto era muito maior do que o atual: a festa da Penha funcionava como uma prévia do carnaval. Os principais compositores testavam possíveis sucessos nessa ocasião, para ver como eram acolhidos pelo público.

A importância da festividade é documentada na composição de Cartola, que traz um enunciador que se prepara para comparecer ao evento, buscando se vestir em conformidade com a ocasião e planejando realizar rituais típicos, alguns dos quais já mencionados na citação anterior.

"O azul e branco..." e "Não se deve cantar glória..." são mais dois sambas que ilustram a estratégia de Paulo da Portela, de improvisar composições e usá-las como cartões de apresentação. No primeiro caso, a música foi concebida durante a partida de futebol Portela *versus* Rio e funciona como testemunho da participação dos portelenses no evento. No segundo caso, a composição comemora a eleição do próprio sambista ao título de Cidadão-Samba em 1937. Traz uma postura enunciativa triunfante, de quem venceu apesar de bravatas alheias e experimenta a satisfação "de quem ri por último".

Quitandeiro também serve a esse tipo de propósito: foi composto por ocasião do aniversário do Chocolate, um portelense amigo. A composição retrata o ambiente do pagode, com comida, grande afluência de pessoas e convivência irreverente e intimista. A continuação concebida por Monarco, da mesma linhagem de grandes compositores portelenses, enfatiza o aspecto musical da festa, com a indispensável menção à Portela.

Mais uma vez, deve-se assinalar que, nesse ambiente igualitário e íntimo, a referência às pessoas pela cor da pele ("nego", "crioulo"), que em outras situações de trocas discursivas pode ser extremamente ofensiva, não tem essa valoração.

Encenação discursiva

Em *No bico da cegonha,* o enunciador mostra-se irreverente e evoca elementos característicos das crianças aproveitando-os como motivo para fantasias e brincadeiras de carnaval. Identifica-se com o clima da festa e aproveita para brincar como uma criança, sem

[60] MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia. Editor, 1946 apud MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 120.

abrir mão de outra característica carnavalesca: a malícia e o escarnecimento de comportamentos conservadores. Esses comportamentos são representados por figuras de autoridade, como o "professor Noronha", e por explicações fantasiosas que são dadas para fenômenos cuja abordagem não se considera apropriada para crianças, como a história de que o nascimento acontece quando a cegonha traz um bebê aos pais.

Em *Festa da Penha*, o enunciador está engajado nos festejos, procura se preparar para comparecer a eles. Caracteriza-se como uma pessoa pobre, que precisa pegar roupas usadas emprestadas para ir vestido a contento; um devoto, que compra velas e flores para a santa, executando rituais esperados na festa religiosa; uma pessoa responsável, zelosa com as coisas que obtém por empréstimo. Não se caracteriza explicitamente como sambista, entretanto.

Em "Não se deve cantar glória...", o enunciador se posiciona como alguém que levou a melhor em uma disputa, na qual teria sido desmerecido pelos oponentes. Constrói uma imagem de desilusão para os destinatários, que teriam experimentado uma derrota inesperada, pois achavam que o enunciador não tinha chances.

Em "O azul e branco...", o enunciador identifica-se como portelense, receptivo ao time visitante, e desejoso do sucesso do evento que reúne os dois times de futebol.

Em *Quitandeiro,* o enunciador se identifica como organizador e participante da festa do Chocolate. Dirige-se a outros que estariam participando, principalmente da preparação da refeição que seria servida aos participantes. Mostra-se motivado com o evento e promete boa comida e pagode animado aos convivas.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– comida (cheiro, tomate, macarrão, boia, uca, cebola, queijo parmesão);
– cultura popular (bloco, festa, brincar, Penha, bandeira, festival, pagode, partido-alto, verso, homenagem);
– indumentária (touca, camisa, terno);
– infância (papai, mamãe, cegonha, mamadeira, chupeta);
– relações de amizade (macacada, nego, crioula);
– religiosidade cristã (oração, santa padroeira).

3.1.3.3 - Situações infelizes

Essas composições assinalam momentos pesarosos do cotidiano: a morte de um amigo, uma experiência desagradável, uma frustração. O tom das letras pode ser condoído, um pouco consternado ou ainda irônico.

Composições

a) de Ismael Silva: *Adeus* (c/ Noel Rosa e Francisco Alves);

b) de Paulo da Portela: *Deus te ouça* (c/ Cartola); *Perdoa* (c/ Cartola); "Quem nos trouxe por aqui...".

Valores

A letra de *Adeus* aborda a separação, sem explicar a causa da mesma. Também não caracteriza exatamente quem parte. É uma despedida genérica, mas carregada de afeição.

Apesar de muitos interpretarem que a música foi feita em homenagem ao falecido Nilton Bastos, parceiro de Ismael na fase inicial da sua carreira, Maria Thereza Soares (1985, p. 17-8), biógrafa de Ismael, refuta essa informação, dizendo que não há registro impresso dessa dedicatória, nem o tom amoroso se encaixaria numa relação de amizade entre bambas.

Deus te ouça retrata a interação entre dois amigos, um tentando consolar o outro por causa de uma desilusão. Alguns elementos já vistos nos sambas que falam de relações amorosas estão novamente presentes neste caso, como a mágoa pela lealdade paga com ações más. O recurso à religiosidade cristã em busca de consolo é também marcante: segundo a letra, é preciso ter fé em Deus e continuar buscando a felicidade.

Perdoa é parceria de Cartola e Paulo da Portela. Teria sido composta quando Cartola, que trabalhava com o amigo em um programa da rádio, decidiu deixar o programa, por desentendimentos com um novo produtor[61]. A letra, que fala no rompimento de uma relação (não fica completamente claro que se trate de uma relação amorosa, embora essa leitura não seja descartável), justifica a iniciativa a partir do sentimento de não pertencimento e da nostalgia do grupo junto do qual o enunciador se sente em casa, mesmo reconhecendo as dificuldades da vida nesse meio.

"Quem nos trouxe por aqui..." é uma brincadeira que fala de forma bem-humorada de

[61] Cf. BARBOZA DA SILVA, Marilia Trindade e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas.* Rio de Janeiro: Funarte, 1989, p. 153.

uma situação desfavorável. Não há na composição, entretanto, maiores detalhes a respeito da situação representada.

Encenação discursiva

O enunciador de *Adeus* experimenta profundo sofrimento devido a uma separação. O sentimento pode ser atribuído à morte da pessoa querida ou a um rompimento amoroso. O fato é que quem fala se revela desesperado com o acontecido e chega a afirmar que perdeu a razão de viver devido a essa separação.

Deus te ouça é uma composição dialógica. Um dos enunciadores é alguém que sofre por uma desilusão; o outro é um amigo que tenta consolá-lo. Percebe-se ao longo do diálogo um momento inicial no qual o sofredor valoriza sua mágoa, adiando o relato do ocorrido diante da insistência do confidente. Os argumentos religiosos são efetivos para aliviar as mágoas do sofredor.

A letra de *Perdoa* é cuidadosa: não se fazem acusações e atribui-se a iniciativa da separação ao sentimento de deslocamento experimentado pelo enunciador, que reconhece que teve benefícios junto ao destinatário. O sentimento de pertencer a um outro grupo, entretanto, seria mais forte e faria o enunciador querer voltar à sua vida anterior; é um sentimento tão forte que o faz aceitar essa vida incondicionalmente, mesmo sabendo das dificuldades envolvidas nela. Ele se mostra um pouco consternado e obrigado a justificar a sua atitude.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– envolvimento emocional (afeto, carinho, amizade, coração, amor);
– lealdade/ingratidão (leal, fazer o mal, ingratidão, perdoar);
– religiosidade cristã (Deus, Mestre, fé);
– separação (adeus, ir embora, seguir o caminho [de alguém], voltar);
– sofrimento/alegria (sofrimento, triste, em paz, chorar, contrariar-se, feliz, sofrer, chorar, cantar, sorrir).

3.1.3.4 - Ambiente doméstico

Estas composições enfocam a vida privada, com espaço para aspectos da vida conjugal e pequenos incidentes domésticos. O tom das letras é informal e espontâneo.

Composições

a) de Paulo da Portela: *Cocorocó*; *Pam-pam-pam-pam*.

Valores

Cocorocó enfoca o relacionamento de um casal diante de questões cotidianas, como a necessidade de pagar, por exemplo, o aluguel da casa, e a necessidade de trabalhar para poder honrar essas obrigações. A resistência do homem a acordar cedo para ir ao trabalho é retratada, assim como a atuação da mulher, chamando-o às obrigações e tentando acordá-lo.

A onomatopeia *cocorocó*, assim como a menção às horas marcadas pelo relógio, enfatizam o esforço de acordar cedo, com os primeiros cantares do galo. Além disso, as desculpas dadas pelo homem para não levantar dão comicidade à cena descrita na composição.

Pam-pam-pam-pam é outro título dado por onomatopeia. Nesse caso, trata-se de uma representação de batidas na porta de alguém. A letra retrata o incômodo com essas batidas insistentes e de pessoa não identificada. Mais uma vez, constrói-se uma cena cômica, com a indignação de quem não consegue identificar a origem das batidas e diz impropérios, se aborrece e faz ameaças.

Encenação discursiva

Em *Cocorocó*, tem-se o diálogo entre um casal. Ela assume a posição de quem lembra ao companheiro suas responsabilidades de trabalhar e conseguir dinheiro para honrar dívidas. Sua atitude é de cobrança; vê-se que ela exerce autoridade sobre ele, não aceitando as suas desculpas. Ele tenta se desvencilhar dessa obrigação, pedindo para dormir mais um pouco. Busca contornar as cobranças dando desculpas pouco verossímeis. Chega a ser qualificado como malandro por ela, o que reforça os traços de vida boêmia e resistência ao trabalho, próprias da representação do malandro.

No caso de *Pam-pam-pam-pam*, o enunciador reage a batidas insistentes em sua casa. Ele aventa diferentes causas para as batidas e se mostra cada vez mais irritado com a repetição dos sons. Só se tem acesso à perspectiva do enunciador, e o fato fica sem explicação. A ênfase é mesmo nas reações do enunciador, no seu incômodo por ser abordado em casa e nas suas respostas ao mesmo tempo agressivas e cômicas.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– casa (casa, porta da frente, porta de trás);
– dívidas/trabalho (pagar, senhorio, batedor, malandro, batente);
– envolvimento emocional (aborrecer-se, perder a cabeça, bater com a cabeça, nego,

nega);

– onomatopeias (cocorocó, pam-pam-pam-pam).

3.1.3.5 - Malandragem

Estas letras abordam um assunto importante nos primeiros tempos do samba urbano carioca, cultivado principalmente pelo grupo do Estácio: o elogio à malandragem, ou mesmo o dilema de deixar a malandragem para atender a pressões sociais. Costumam revelar alguma apreensão, mas também são marcadamente descontraídas.

Composições

a) de Ismael Silva: *Nem é bom falar* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves); *O que será de mim* (c/ Nilton Bastos e Francisco Alves).

Valores

Ambas as canções fazem o elogio da malandragem, do modo de vida descompromissado com o trabalho formal e dedicado ao prazer, à vida boêmia que, nesse domínio discursivo, é chamada de "orgia".

Em *Nem é bom falar*, apresenta-se uma discussão conjugal na qual a mulher cobra do homem que ele deixe a orgia. É muito frequente que a mulher seja apresentada negativamente, principalmente nos sambas de Ismael Silva. Ou ela não é digna de compromisso afetivo, por ser da orgia, ou é um empecilho para que se viva na orgia. Esse compositor também costuma apresentar o relacionamento amoroso como fonte de decepção, sendo melhor viver sem as mulheres do que sofrer desilusões — esse sistema de crenças já foi abordado na área temática "relações amorosas".

O que será de mim é uma reflexão mais voltada ao trabalho em si. Ele é representado negativamente, como algo que só se faz por obrigação e não pode ser fonte de prazer. Aqui se tem mais uma vez a contestação do valor do trabalho como meio de realização, ou mesmo de ascensão social, já comentada em *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista (ver a primeira parte deste estudo).

Também são dignas de nota as referências contidas na letra à própria gravação da música — Mário Reis e Francisco Alves, os intérpretes, referem-se um ao outro na letra e, assim, aproximam-se da identidade malandra do enunciador da canção. Esse elemento de

metalinguagem mostra como, nos sambas do Estácio, a malandragem era um valor cultivado e compartilhado com os consumidores das gravações. Só se tomava o cuidado de falar na dúvida em deixar a malandragem, ou no pesar que suscita o pensamento em ter de trabalhar — geralmente não se arriscava louvar abertamente a identidade do malandro, sem esse tipo de ressalva.

Encenação discursiva

Em *Nem é bom falar*, o enunciador se mostra aborrecido com as tentativas da destinatária, no sentido de fazê-lo deixar a vida de malandro. Ele se queixa por ela falar demais, insistindo no assunto, e não gosta nem mesmo de pensar na hipótese de deixar a malandragem. Após ameaçar trocá-la por outra e reclamar que a sua indiscrição lhe causaria problemas com a polícia, na última parte da letra o enunciador se diz satisfeito porque ela deixou a casa e foi morar na Favela.

Já em *O que será de mim*, o enunciador faz um elogio irreverente da malandragem, questionando o valor do trabalho. Considera-se fadado a essa vida e não se importa com opiniões alheias. A atmosfera irreverente e o tom elogioso à malandragem reforçam a satisfação do enunciador com a vida que leva.

Como já foi comentado, a menção explícita dos nomes dos intérpretes na letra ajuda a transferir a caracterização do enunciador para eles, que cultivam a fama de malandros e bons de samba.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– malandragem (orgia, polícia, malandragem, samba, dar golpe errado);
– mulher (meu bem, mulher, nua);
– trabalho (batente, trabalho, trabalhar).

3.1.3.6 - Crônica social

Nestes casos, fazem-se comentários a respeito de variados aspectos do comportamento das pessoas. Também se comentam problemas da época (que, inclusive, podem ainda ser sensíveis nos dias atuais). O tom das letras é analítico e às vezes irônico.

Composições

a) de Ismael Silva: *Tradição*;

b) de Paulo da Portela: “Meninas, também senhoras...”.

Valores

Em “Meninas, também senhoras”, fala-se na moda de as mulheres cortarem o cabelo bem curto, “à garçonne”. Manifesta-se desaprovação a esse costume, com a sugestão de que seja feito “a demi”, não tão curto. Vale mencionar que esse corte de cabelo também representava a independência feminina — era considerado próprio de mulheres emancipadas, que ousavam assumir uma aparência semelhante à dos homens.

Ao mesmo tempo, a letra também incorpora expressões francesas, documentando o modismo linguístico da época, nesse caso aplicado ao vocabulário da moda feminina.

Quanto a *Tradição*, o assunto em pauta é a violência no morro. Faz-se uma confrontação entre as percepções da violência por quem mora no morro e por quem mora na cidade, dois espaços usualmente contrastados no discurso do samba. Os moradores do morro convivem com a rotina de assassinatos semanais e estão acostumados com ela. Quem é de fora aterroriza-se por isso. A composição funciona como um questionamento aos princípios de cidadania, visto que parâmetros como segurança e direito à vida, que deveriam valer para todos, tornam-se relativos dependendo do meio social de cada um.

Encenação discursiva

O enunciador de “Meninas, também senhoras...” se põe na posição de dar conselhos às destinatárias, manifestando sua opinião de que o corte de cabelo mencionado só fica bem se não for tão curto. Busca amenizar a sua intervenção, reconhecendo não ser grande conhecedor do assunto. As destinatárias seriam as mulheres que se enquadram no perfil das que adeririam à moda do corte de cabelo — portanto, mulheres sintonizadas com valores modernos, ou apenas permeáveis ao padrão de comportamento.

O enunciador de *Tradição* é um morador do morro, acostumado com a rotina de assassinatos do local. Ele se dirige a um destinatário que não é desse meio e, portanto, diz que não sabe se seu interlocutor se acostumaria a viver lá. É marcante a afeição que o enunciador sente pelo morro, pelo ambiente, pela sua moradia, referida como “choupana”; considera que tem boa sorte em viver lá.

A menção dos assassinatos rotineiros como “tradição” sugere que o enunciador aceita as ocorrências como normais e se conforma com elas.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– modismos (cabelo *à la garçone*);
– morro (morro, barracão);
– mulher (menina, senhora);
– violência (crime de morte, aterrorizado, civilizado, pacato).

3.1.3.7 - Propaganda

Estas composições divulgam estabelecimentos comerciais e outras instituições. Seu tom é apelativo, buscando a persuasão.

Composições

a) de Paulo da Portela, "Vestir bem, pagando pouco..." (c/ Cartola):

> *Vestir bem, pagando pouco / Eis um problema louco / Que nós temos a resolver / Prestem atenção / Estou autorizado a dizer / Pagando só o feitio / Eis o plano inteligente / De uma casa aqui no Rio / Não pode haver maior facilidade / Só na alfaiataria A Cidade*

Valores

A composição exerce o papel de uma peça de propaganda: exalta as facilidades e a qualidade do serviço da casa comercial, qualificando-a como a melhor opção entre as concorrentes. Trata-se realmente de um *jingle* composto pelos dois sambistas para o patrocinador do seu programa na Rádio Cruzeiro do Sul.

Encenação discursiva

O enunciador se apresenta como alguém autorizado para divulgar as promoções da loja — um representante que se dirige aos destinatários falando em nome do patrocinador. Inicialmente, expõe o problema de se obter um serviço de qualidade pagando pouco; dessa forma se solidariza com as aspirações do público. Em seguida, louva as qualidades da alfaiataria A Cidade, empenhando-se na afirmação de que não há melhor escolha no Rio de Janeiro.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– dinheiro (pagar);

– ramo comercial (vestir, feitio, casa, alfaiataria);
– valores positivos (inteligente, facilidade).

3.1.4 - Reflexões existenciais

Esses sambas são dedicados à reflexão sobre as experiências da vida. São característicos de momentos de introspecção, nos quais o compositor se volta à sua história, pesando vivências, falando de dificuldades e conquistas, buscando um denominador comum para o que experimentou e tentando ajuizar sobre a sabedoria de viver bem.
Há cinco subgrupos de composições enquadradas nessa temática:

3.1.4.1 - Sofrimento

Fala-se de fatores que causam sofrimento na vida. As apreciações costumam ser subjetivas, com o enunciador expondo as suas percepções a respeito desse sentimento. Quando fala do sentimento amoroso, a ênfase não é tanto na relação entre os amantes, mas no seu penar diante da desilusão. As letras costumam ser tristes, cheias de nostalgia pelo que se perdeu, arrependimento por erros cometidos, ou mesmo sem explicações da causa do sofrimento.

Composições

a) de Cartola: *A mesma estória* (c/ Elton Medeiros); *Quem me vê sorrir* (c/ Carlos Cachaça); *Sim* (c/ Oswaldo Martins);

b) de Ismael Silva: *Ao romper da aurora* (c/ Lamartine Babo e Francisco Alves); *Choro sim*; *Nunca dei a perceber*;

c) de Paulo da Portela: *Arma perigosa* (c/ Paquito).

Valores

É frequente que se recorra a imagens poéticas para criar uma correlação entre o mundo exterior e os sentimentos do enunciador. Em *Ao romper da aurora*, por exemplo, o sol e a lua são comparados com a mocidade e a saudade. Em *Arma perigosa*, o desprezo é considerado

uma arma tão perigosa quanto as que causam dores físicas, mas que traz sofrimentos morais; essa arma pode ser usada contra quem praticou ingratidões amorosas. O fato é que o mundo exterior é apresentado conforme a perspectiva peculiar de quem sofre.

São comuns apreciações da intensidade do sofrimento. Em letras como *Ao romper da aurora* e *Choro sim*, essa dor é considerada mais poderosa do que eventuais forças positivas.

Em *A mesma estória*, aborda-se do desconforto causado pela curiosidade dos outros relativamente à causa do sofrimento. A evasão da companhia dos conhecidos é a solução encontrada para evitar esse desconforto.

Nunca dei a perceber e *Quem me vê sorrir* exprimem uma tese comum, principalmente quando se trata do sofrimento amoroso: a de que não vale a pena se entregar às dores. É melhor disfarçá-las para não sofrer mais ainda.

Sim fala dos desenganos amorosos do enunciador, que se sente injustiçado por não encontrar a felicidade junto a uma companheira. Há elementos de religiosidade cristã na letra: os insucessos são atribuídos a blasfêmias proferidas diante de desenganos e fazem-se apelos a Deus para que o sofrimento, entendido como punição, acabe.

Encenação discursiva

Nas letras desse grupo, constroem-se diferentes enunciadores que têm comportamentos diversos diante do sofrimento.

Em *Ao romper da aurora*, o enunciador mistura a dor da saudade da amada com uma pequena esperança de um novo dia trazer a felicidade Suas esperanças, entretanto, não se concretizam, e prevalece o sentimento de saudade.

Em *Arma perigosa*, a enunciadora se reconhece como merecedora do desprezo de alguém, por também já ter feito outros sofrerem.

Em C*horo sim*, o enunciador não tem reservas em demonstrar seu sofrimento diante de intensa nostalgia. O mesmo não acontece em *Quem me vê sorrir* e *Nunca dei a perceber*, pois nessas composições o enunciador afirma que a melhor forma de amenizar o sofrimento é disfarçá-lo, para não se entregar às lamentações. Já em *A mesma estória*, a solução encontrada é afastar-se dos conhecidos para não ter de lembrar desilusões.

Por fim, em *Sim*, o enunciador não só demonstra seu sofrimento, como também expressa revolta por se sentir assim. Sente-se injustiçado por Deus, por não considerar que erra mais do que outros, que conseguem encontrar a felicidade no amor.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– agressividade (arma, matar, ferir, castigar, fazer sofrer);
– amor (amor, querer bem, companheira);
– natureza (aurora, dia, natureza, sol, céu, lua);
– religiosidade cristã (céus, blasfemar, Senhor);
– valores negativos (tristeza, saudade, desprezo, sofrer, chorar, errar, pranto, dissabores);
– valores positivos (alegria, mocidade, felicidade, sorrir, sossegado, perdão, chorar, aflição, nostalgia, dor, calado, desilusão).

3.1.4.2 - Análise da vida

Essas composições são dedicadas à reflexão sobre a vida, seja retrospectivamente, numa avaliação de erros, acertos e aprendizado, seja prospectivamente, especulando sobre o futuro. As letras podem ser taxativas, com teses e conselhos sobre o significado da existência e sobre o que esperar dela; ainda podem ser um pouco amarguradas devido a percepções negativas do passado, ou mesmo do presente.

Composições

a) de Cartola: *A canção que chegou* (c/ Nuno Veloso); *O mundo é um moinho*; *O que é feito de você*; *Silêncio de um cipreste*;

b) de Paulo da Portela: *Este mundo é uma roleta*; *Quem espera sempre alcança*.

Valores

A canção que chegou revela o sentimento de satisfação com o presente e percepção de que as tristezas passadas valeram a pena, pois conduziram a essa satisfação. A música e o talento artístico reconhecido podem ser esses fatores positivos que trazem o sentimento de realização no presente, representados pela "canção que chegou". Se for assim, a composição pode ter um tom autobiográfico, abordando as dificuldades passadas por Cartola e a consolidação da sua carreira como compositor e músico, após os 60 anos de idade. Caso diferente é o de *Silêncio de um cipreste*, canção na qual o passado difícil ainda traz sofrimento a quem está preso a essas dificuldades e ao que não conseguiu realizar.

Esse mundo é uma roleta apresenta a vida como um tanto mais incerta do que no caso anterior. As imagens da roleta e do jogo de azar, usadas como símbolos da incerteza da

felicidade no amor, aplicam-se também para falar na incerteza da felicidade na vida. A conformação com os fatos da vida é tida como fundamental, pois o destino é entendido como desígnio de Deus, que está além das escolhas de cada um.

Já em *O mundo é um moinho*, a perspectiva é francamente desiludida com a vida, que destrói os sonhos dos inexperientes, deixando um saldo de desesperança e degradação. Diferentemente dessa obra, em *Quem espera sempre alcança* também se compreende que o tempo destrói as ilusões, mas o resultado final é a conquista da sabedoria — descobre-se que sentimentos vãos, como orgulho e hipocrisia, não devem ser cultivados.

Em *O que é feito de você* é o passado que é valorizado em detrimento do presente. Percebe-se o envelhecimento como um processo negativo, que traz a doença, a ingratidão dos pares e a troca da fertilidade criativa por glórias imobilizadoras. O violão e os versos simbolizam a força da criação lírico-musical e o "simples bastão", a imobilidade de quem ostenta um troféu, entretanto não produz mais.

Há traços de religiosidade cristã em algumas dessas composições. Ou se atribui a Deus o comando do destino dos homens, ou se pede a ele ajuda diante das dificuldades, ou ainda se compara o sofrimento à paixão de Cristo (simbolizada pela cruz e reforçada pelo cipreste, que pode simbolizar melancolia e sofrimento). Também se atribui à providência divina a felicidade que se goza no presente, depois de um passado de sofrimento.

Encenação discursiva

O enunciador é quem avalia a própria existência subjetivamente, ou fazendo generalizações válidas para outras pessoas. Geralmente assume a posição de alguém experiente, que já passou por dissabores e, portanto, conhece as dificuldades da vida — tem autoridade para fazer essa avaliação.

O enunciador de *A canção que chegou* reflete sobre a sua própria vida, dizendo-se satisfeito com o que conseguiu realizar. Atribui a Deus a sua felicidade e se mostra tranquilo, em paz com o passado e com o presente. O enunciador de *Quem espera sempre alcança*, apesar de menos entusiasmado com o passar do tempo, também o entende como positivo. Orientando uma interlocutora muito vaidosa, ele recorre à experiência adquirida com a vida para aconselhá-la a mudar de atitude, para não ter de aprender a ser mais ponderada devido às desilusões da vida.

Em *Este mundo é uma roleta*, o enunciador não tem tanta certeza do caráter positivo da existência. Falando da vida em geral, ele se mostra incerto quanto às possibilidades de ser feliz no amor, por exemplo. Entretanto, não é completamente descrente e confia a Deus a sua

sorte.

Em *O mundo é um moinho*, o enunciador é francamente desiludido. Ele se dirige a uma mulher apresentada como mais jovem, com quem tem forte envolvimento emocional e que teria tomado a iniciativa de partir, buscando trilhar seu próprio caminho. O locutor tenta aconselhá-la a não se precipitar, e retrata a vida como desintegradora de sonhos; sua intenção seria protegê-la das desilusões.

O enunciador de *O que é feito de você* também tem uma percepção negativa da passagem do tempo; contudo, ressalva que a sua juventude teria sido uma época muito positiva, profícua, um período em que ele se sentia confiante e respeitado. Na velhice, ele assume a posição de alguém que está acabado, só teria as glórias passadas como consolo; a impressão causada por essa sua situação é reforçada pela reação de espanto dos mais jovens ("gurizada") diante do seu aspecto, que ele próprio considera fantasmagórico.

Em *Silêncio de um cipreste*, o enunciador diz-se preso ao passado, com pensamentos fixos em frustrações da vida. Feita essa constatação, ele passa a refletir sobre a força do pensamento e sobre a sua dificuldade em controlar suas predisposições mentais. Para este, o passado é fonte de paralisia no presente, pois não consegue se desvencilhar da rememoração das derrotas que sofreu ao longo da vida.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– corpo/atributos físicos (esqueleto, cambalear, pé, passo em falso, olhar);
– incerteza (roleta, jogador, sorte, azar, artimanha, jogo de perde e ganha, seja o que Deus quiser);
– música (canção, cantar, violão, verso);
– passagem do tempo (manhã, noite, nascer, tardio, vida, morte, mocidade, quem espera sempre alcança);
– religiosidade (Jesus, fé, Deus, Senhor, cruz);
– valores negativos (tristeza, fingido, fracasso, perdido, cinismo, moinho, abismo, ilusão, ingratidão, saudade, orgulho, hipocrisia, vaidade);
– valores positivos (felicidade, esperança, contente, confiante, amor, fiel, sonho).

3.1.4.3 - Esperança no futuro

Aqui prevalece uma perspectiva otimista, com expectativas de que no futuro haverá novas oportunidades de realização. As composições costumam ser exultantes e convictas.

Composições

a) de Cartola: *A cor da esperança* (c/ Roberto Nascimento); *O sol nascerá* (c/ Elton Medeiros);

b) de Ismael Silva: *Rir para não chorar* (c/ Francisco Alves).

Valores

A cor da esperança e *O sol nascerá* exprimem uma grande esperança no futuro. Em ambos os casos, a tônica é que, mesmo o passado tendo trazido problemas, o futuro traz novas oportunidades e deve ser encarado de forma construtiva. A importância da persistência é proclamada nas composições e na simbologia da esperança, representada pelo alvorecer e pela cor verde — é o que acontece na composição de Cartola. Deve-se lembrar ainda que há uma referência metalinguística na alusão ao verde, cor que também é uma das que simbolizam a escola de samba Mangueira.

Rir pra não chorar traz uma percepção mais ponderada a respeito do futuro. Nesse caso, o riso e a esperança são encarados como as melhores opções diante dos sofrimentos, pois as lamentações não os resolvem. Contudo, os dissabores do presente têm peso bem maior nesse caso do que nas outras duas composições que praticamente enfocam com exclusividade a felicidade do porvir.

Os ditados da sabedoria popular são evocados nessas composições para justificar a fé presente nas letras. Assim, em *O sol nascerá* lembra-se, com algumas adaptações, a máxima segundo a qual "depois da tempestade vem sempre a bonança". Em *Rir pra não chorar*, afirma-se que "quem espera sempre alcança".

Encenação discursiva

Em *A cor da esperança*, o enunciador irmana-se com outros nesse sentimento. Ele se mostra plenamente confiante no futuro, que espera "de peito aberto". A mesma postura, apesar de mais individualizada, é sensível em *O sol nascerá*. Nesse segundo caso, mantém-se a certeza na felicidade futura, apesar de haver a lembrança da mocidade perdida com o sofrimento. O enunciador está convicto de que se encontra em um ponto de virada, a partir do qual encontrará a alegria e o amor.

O enunciador de *Rir pra não chorar*, como já se disse, apesar de esperançoso no futuro, é mais cauteloso. Afirma a necessidade de se consolar no presente, cultivando a alegria, mesmo que não completamente sincera. A postura desse enunciador é mais voltada à

necessidade de construir a felicidade futura a partir do presente, cultivando o riso e a canção; tal é para ele a receita de saber viver.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– música (canto, cantar);
– natureza (sol, cor, céu, tempestade);
– passagem do tempo (amanhã, dia, vida, mocidade, noite e dia);
– valores negativos (tristeza, chorar, perdido, saudade);
– valores positivos (alegria, peito aberto, felicidade, amor, fantasia, esperança, sorrir, quem espera sempre alcança, reagir, saber viver).

3.1.4.4 - Análise da sociedade

Nessas composições encontram-se comentários relativas às desigualdades sociais e vícios que as causariam, como a ganância. As letras são alegóricas, desiludidas e críticas.

Composições

a) de Ismael Silva: *Contrastes*;

b) de Paulo da Portela: *Ouro, desça do seu trono*.

Valores

Em *Contrastes*, aborda-se o descompasso entre o plano dos ideais e a realidade, a partir de antíteses — aproveitam-se topônimos concebidos a partir de valores abstratos como "alegria", "harmonia" e "glória" para se produzir o efeito de coexistência espacial desses valores com seus opostos, experimentados pelas pessoas que vivem nesses lugares.

Em *Ouro, desça do seu trono*, personificam-se pedras e metais preciosos e atribuem-se a eles traços de caráter condenáveis. Essa atribuição seria feita por metonímia a partir das reações que os mesmos metais provocariam nas pessoas.

Fala-se também em inversão de valores, pois diante de tanta exacerbação da ganância, as pessoas começariam a ter vergonha das virtudes. Defende-se também a prevalência do amor à mulher e da empatia com os aflitos em relação aos valores materiais.

Encenação discursiva

O enunciador de *Contrastes* diz-se constrangido com as disparidades entre os ideais defendidos na sociedade e o modo de vida das pessoas, que não reflete esses ideais. Ele sintetiza esse sentimento de desconforto a partir da máxima "quanto mais longe do circo, mais eu encontro palhaço".

O enunciador de *Ouro, desça do seu trono* também se mostra desconcertado por causa da ambição, frieza e crueldade que os valores materiais geram nas pessoas. Reafirma a sua crença em valores como honra, amor e honestidade e, a partir desse posicionamento, autoriza-se para condenar a inversão de valores que percebe na sociedade.

Em nenhum dos dois casos, todavia, há um destinatário específico. Fala-se em tese, sem atribuir características condenáveis a pessoas ou perfis sociais específicos.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– valores materiais (ouro, prata, vil metal, diamante, safira, rubi);
– valores negativos (desordem, fracasso, embaraçar-se, quanto mais longe do circo mais eu encontro palhaço, abandono, majestade, ingrato, indiferente, frio, guerra, hipocrisia);
– sofrimento (tristeza, aflito, agonia);
– valores positivos (alegria, harmonia, glória, amor, honestidade).

3.1.4.5 - Direitos inalienáveis

Esse grupo é composto de composições que louvam direitos e valores essenciais ao ser humano. A composição que aqui se enquadra é laudatória e busca a universalidade.

Composições

a) de Paulo da Portela: "Bendita sejas tu, ó, liberdade...":

> *Bendita sejas tu, oh! Liberdade! / Rainha absoluta do sucesso, / Sem ti não haverá felicidade, / Sem ti não sorrirá todo o universo!*

Valores

Afirma-se a liberdade como valor universal, indispensável ao sucesso e à felicidade.

Encenação discursiva

O enunciador enaltece a liberdade e afirma a sua indispensabilidade de forma taxativa.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– valores positivos (liberdade, sucesso, felicidade).

3.1.5 - Brasil

Nestes cinco subgrupos, abordam-se diferentes aspectos da cultura nacional, dos patrimônios naturais, da vida em regiões do país e em cidades emblemáticas, principalmente o Rio de Janeiro.

O amor à pátria e aos vultos nacionais também são elementos presentes nas composições. Não por acaso, este é um agrupamento com grande incidência de sambas-enredo, que costumam ser voltados para esses temas, com a postura discursiva da exaltação — esses são traços marcantes principalmente a partir da década de 1930, com os incentivos oficiais do Estado Novo aos temas históricos e nacionalistas[62].

3.1.5.1 - Rio de Janeiro

Exaltam-se nessas canções a cidade do Rio de Janeiro, por sua paisagem, cultura, importância como centro urbano nacional etc. As letras desse grupo costumam ser elogiosas, traduzindo o amor do enunciador pela cidade.

Composições

a) de Paulo da Portela: *Cidade mulher*; "Favela dos meus amores..."; *Linda Guanabara*; "Quando o estrangeiro elogia..."; "Sua praia é custoso mobiliário...".

Valores

Predominam composições de Paulo da Portela, caracterizadas por uma forte

[62] Veja-se a respeito a periodização temática dos enredos de escolas de samba apresentada por FARIAS, Julio Cesar. *Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Litteris, 2002, p. 30.

transitividade com as circunstâncias de produção. São, conforme já foi comentado, cartões de visita do sambista que, a partir das músicas, se apresenta, mostrando-se afável e conquistando simpatias.

Algumas canções, como "Favela dos meus amores...", "Quando o estrangeiro elogia..." e "Sua praia é custoso mobiliário...", são características de situações de mediação cultural — o compositor, em contato com grupos não oriundos da ambiência do samba, procura ser elogioso relativamente ao meio em que se encontra. Os sambas trazem referências a bairros cariocas, como Copacabana e Ipanema, e ao tema de filmes, como *Favela dos meus amores.*

As canções em homenagem a Copacabana e Ipanema trazem alusões à admiração que a paisagem causa nos estrangeiros e, mais especificamente à imponência do mar e da paisagem urbana. Recupera-se ainda o título de Cidade Maravilhosa atribuído ao Rio de Janeiro.

Já "Favela dos meus amores..." propõe uma visão idealizada da favela, apresentada pelo apreço de que ela seria alvo e pela beleza das mulheres que nela vivem.

Cidade mulher e *Linda Guanabara* mantêm a tendência do elogio às belezas naturais. Novamente, em *Cidade mulher*, a beleza do espaço é comparada à beleza da mulher, ambas sendo dignas do amor do sambista. Menciona-se também a admiração dos estrangeiros diante dessa beleza, motivo de orgulho para os cariocas.

Linda Guanabara traz cumulativamente referências à imponência da natureza, concretizada pelo Pão de Açúcar, que é considerado guardião da Guanabara. As belezas naturais são representadas como um patrimônio de riquezas a ser protegido.

Cidade mulher traz mais uma marca da mediação cultural — tendência a uma maior modéstia na representação da figura do sambista. Em outros casos, marcados por circunstâncias de produção diversas, percebe-se um orgulho maior pelo *status* de compositor; neste caso, o sambista é "anteprojeto de artista". A mesma tendência será assinalada em outras composições desta área temática.

Encenação discursiva

O enunciador geralmente está em relação assimétrica com a paisagem da cidade. Reconhece-se como admirador, amante das belezas naturais e urbanas que observa. Faz descrições que demonstram seu envolvimento afetivo com o espaço e o orgulho pelo valor atribuído à cidade pelos estrangeiros. Sua postura é de modéstia com relação ao próprio valor e exaltação aos valores da paisagem.

Nas descrições do enunciador, estão presentes as imagens da cidade como mulher e como joia, da paisagem urbana tão preciosa como um custoso mobiliário etc.

A destinatária é geralmente a própria cidade, muitas vezes exaltada como num cortejo amoroso.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– caracterização do enunciador (sambista, anteprojeto de artista, poeta, sonhador);
– cidade (cidade, favela, edifício, Posto Seis);
– envolvimento emocional (admirador, boquiaberto, esplendor, deslumbrar-se, dama, beleza, formosa, sedutor, admirar-se, orgulhar-se, amor, elogiar, prosa, bonita, maravilhosa);
– natureza (natural, mata, riacho, cascata, cor de rosa, cenário, Guanabara, céu, azul, resplandecer, estrela, Cruzeiro do Sul, Pão de Açúcar, baía, Ipanema, praia);
– passagem do tempo (manhã, anoitecer);
– valores materiais (joia, bordado, vigilante, guardar, riqueza, custoso, mobiliário, moldura, estilo inglês).

3.1.5.2 - Riquezas naturais

Esse agrupamento fala das belezas do Brasil, da abundância da paisagem e das suas riquezas naturais, enfocadas como patrimônio nacional. Mais uma vez, o tom é exultante, elogioso.

Composições

a) de Cartola: *Vale do São Francisco* (c/ Carlos Cachaça);

b) de Paulo da Portela: "És tu, Brasil, que nos seduz..." (c/ Ernani Rosário); "Se a bandeira brasileira é linda...".

Valores

Aqui o mesmo sentimento de admiração e embevecimento, já comentado relativamente à cidade do Rio de Janeiro, é endereçado ao Brasil, valorizado principalmente a partir das suas belezas naturais.

Em "És tu, Brasil, que nos seduz...", relacionam-se as belezas naturais aos ideais de progresso e ao amor e à admiração que os brasileiros sentiriam pelo país.

Aproveita-se o mote de comparação dessas riquezas com as cores da bandeira nacional, símbolo pátrio louvado em "Se a bandeira brasileira é linda...". Eis um elemento de

interdiscursividade, pois a relação das cores da bandeira com as riquezas do Brasil é um valor circulante na sociedade, como se pode constatar na exposição que o Inmetro faz com respeito à padronização das medidas e das cores da bandeira.[63]

Em *Vale do São Francisco*, encontra-se uma abordagem mais bucólica das belezas do Brasil, enfocando o vale do rio, que percorre o interior do Brasil, desde Minas Gerais, passando por Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas. O vocabulário poético ("campestre", "invernoso", "estio", "espraiar" etc.) marca a perspectiva idealizada das descrições. Igualmente, a atribuição das belezas naturais à criação divina dá um toque de religiosidade cristã ao texto.

Vale registrar que esta última música é um samba-enredo, caracteristicamente uma composição dirigida a um público heterogêneo, de diversos grupos sociais. A grandiloquência da letra e o rebuscamento do vocabulário vão ao encontro dos padrões culturais das classes dominantes na sociedade, que, portanto, também são referência para as demais.

Encenação discursiva

O enunciador mantém a postura de embevecimento e orgulho já comentada anteriormente. Considera-se co-herdeiro das belezas do país, junto com todos os brasileiros; diz-se guiado a um futuro grandioso, a partir de tanta riqueza.

Em *Vale do São Francisco*, o enunciador cria uma cena na qual sobressai o espanto de um dos personagens (o poeta) diante das belezas desta terra. Outro personagem (o campestre), mais familiarizado com a paisagem, atribui as belezas a Deus e ressalta especificamente a grandiosidade do vale do São Francisco, destacada principalmente pela sua extensão.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– artes (canção, pintor, poeta, tela);
– envolvimento emocional (seduzir, sem par, coração, emoção, euforia, admirado, amado, alegria, risonho, fragor, festa, esplendor);
– nacionalismo (Brasil, conduzir, ideal, resoluto, marchar, glória, bandeira, verde, azul, amarelo, Pernambuco, Sergipe, Alagoas, Bahia, Minas Gerais, Tiradentes);
– natureza (verde, monte, céu, mar, estrela cadente, brilhar, sol, luar, fonte, borbulhante, floresta, aroma, flor, lindo, matas, céu, ouro, vário, tesouro, vale, rio, invernoso, estio);
– religiosidade cristã (santo, Seus, Mestre, catedral).

[63] Cf. INMETRO. *Bandeira do Brasil*. Disponível em www.inmetro.gov.br/consumidor/produtos/bandeira_nacional.asp. Acesso em 29 jul 08.

3.1.5.3 - Regionalismo

Essas composições retratam realidades regionais do país, geralmente em seu aspecto rural. As letras podem ser idealizadoras, ou reveladoras de dificuldades da vida nesses lugares.

Composições

a) de Cartola: *Ensaboa, mulata*;

b) de Ismael Silva: *Afina a viola*.

Valores

O caráter regional dessas composições e de suas temáticas é reforçado, inicialmente pelos gêneros musicais: *Afina a viola* é um xote; *Ensaboa, mulata*, por sua vez, é um lundu, conforme classificação encontrada no Dicionário Cravo Albin da MPB[64]. Esses gêneros são mais característicos de outras regiões brasileiras. O lundu, mais antigo do que o próprio samba, remonta ao passado rural dos escravos que sofriam os trabalhos forçados nas fazendas. O xote, mais recente, remonta ao nordeste brasileiro, onde se absorveu o *Schottish* alemão e engendrou-se esse gênero musical (HOUAISS e VILLAR, 2001).

Além dos gêneros musicais, a seleção lexical e as grafias das palavras também reforçam esse caráter regional. Nas duas composições, encontram-se ocorrências como *pru mó de*, *sertão*, *magina* (por imagina), *comê* (por comer), *fio* (por filho) etc.

Afina a viola fala das habilidades do compositor popular, principalmente no que diz respeito à improvisação. A canção, que metalinguisticamente refere-se à própria execução instrumental, também faz uso de fórmulas poéticas do repente.

Ensaboa, mulata fala do ambiente doméstico e das dificuldades da vida da família representada na letra. Alguns dos elementos presentes são os muitos filhos, deixados sós em casa pelos pais que trabalham; a seca; o trabalho duro; dificultado por condições climáticas desfavoráveis.

A mulher, nesse caso, é caracterizada pela cor da pele, além da profissão de lavadeira.

[64] DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *s.v.* Cartola (Angenor de Oliveira). Disponível em www.dicionariompb.com.br. Acesso em: 29 jul 2008.

Encenação discursiva

Em *Afina a viola*, o enunciador é o compositor popular que afirma a sua autoridade de improvisador, que "canta sem imaginar", assim como "come sem mastigar". A partir dessa comparação, valoriza o seu ato de cantar sem premeditação. No início da composição, deixa clara sua intenção de mostrar, didaticamente, como se canta no sertão. Os destinatários, portanto, seriam alheios a essas práticas e aprenderiam com o enunciador.

Em *Ensaboa, mulata*, há dois enunciadores: um casal, em cuja interação se percebem características da sua vida. Ela, lavadeira, tem de sair de casa, deixando os filhos para trabalhar. Ele enfatiza o esforço da mulher a partir da exclamação "Ensaboa, mulata".

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– música (cantar, viola, sanfona);
– regionalismo (sertão);
– relação conjugal (fio, casa);
– trabalho (ensaboar, lavar).

3.1.5.4 - Vultos nacionais

Nesses casos, é marcante a exaltação a personagens importantes para o país, em vários âmbitos. Busca-se realçar o significado da contribuição dada por cada um, e o orgulho que seus feitos devem inspirar nos brasileiros.

Composições

a) de Cartola: *Ciência e arte* (c/ Carlos Cachaça);

b) de Paulo da Portela: *Cavaleiro da esperança*.

Valores

Cavaleiro da esperança é uma composição em homenagem a Luiz Carlos Prestes, que em 1946 havia sido eleito senador pelo partido comunista, naquele momento, na legalidade. O samba comemora o evento e expressa, com forte nacionalismo, a grande esperança dos eleitores na atuação do político no senado.

A obra menciona o sofrimento do povo que o senador deveria amenizar. É uma percepção que se coaduna com o título de cavaleiro da esperança que, de forma paternalista,

lutaria pelo povo. A honradez desses atos é traduzida como levar alto as cores do Brasil.

Ciência e arte exalta ícones brasileiros nessas áreas de atuação, como Pedro Américo e Cesar Lattes. É interessante que, assim como em algumas das composições exaltando o Rio de Janeiro, percebe-se mais uma vez o comedimento dos enunciadores, que se intitulam "pobres vates", compositores de um "pobre enredo". Entre outros fatores, isso pode mais uma vez ser devido às condições envolvidas na execução da composição — um evento público em homenagem ao senador, com presença de autoridades e outras pessoas de diferentes meios. Esse ambiente heterogêneo, no qual não imperam exclusivamente os valores do samba, parece ser o determinante para não se assumir plenamente a autoridade de sambista. Isso não impediu os locutores, entretanto, de fazer referência à sua composição como "poema".

Há traços marcantes de metalinguagem no samba, justamente para estabelecer a hierarquia dos "pobres vates" em relação aos vultos nacionais. A ênfase à importância desses vultos é ainda mais reforçada a partir do uso de elementos da cultura grega (epopeia, panteão, vate), outra vez referências correspondentes aos padrões culturais dominantes.

Entre uma canção e a outra, há diferenças no tom da homenagem: aquela dedicada a Prestes é feita em uma ocasião específica e exprime anseios provocados por esse evento — é menos idealizada e suavemente chega a fazer uma cobrança com relação à atuação do senador recém-eleito. Aquela dedicada a Pedro Américo e Cesar Lattes é mais extremada, louvando a contribuição dessas pessoas de forma atemporal; consagra-os como grandes vultos da história do Brasil.

Encenação discursiva

Em *Cavaleiro da esperança*, o enunciador festeja a eleição de Prestes, comungando, com o povo que o elegeu, das esperanças na sua atuação como senador. Põe-se na posição de potencialmente beneficiado, pessoa sofrida como o povo em geral, que espera ter suas dores amenizadas a partir desse evento.

Em *Ciência e arte*, os enunciadores, apesar de se reconhecerem como poetas, assumem postura modesta para exaltar o valor dos homenageados.

Em ambos os casos, os destinatários são homenageados nas composições. Têm seus méritos muito destacados e considera-se que estão inscritos na história do Brasil, pois sua atuação os teria tornado imortais.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– arte (arte, epopeia, enredo, artista, cultural, poema);
– exaltação (portentoso, altaneiro, triunfal, cume);
– mitologia grega (panteão, vate);
– patriotismo (bandeira do Brasil; Brasil);
– política (urnas, senador);
– povo (povo, esperar, dores, pobre);
– vultos nacionais (Prestes, cavaleiro da Esperança, história, glória, imortal, sábio, Pedro Américo, Cesar Lattes).

3.1.5.5 - Patriotismo

Aqui o amor à pátria é a tônica, principalmente em ocasiões extremas, como as guerras. As letras costumam exaltar os símbolos e os valores nacionais, como fonte de orgulho e mobilização.

Composições

a) de Paulo da Portela: *Brasil, terra da liberdade*:

> *Brasil, terra da liberdade / Brasil, não teme a falsidade, / Nós estamos em guerra / Em defesa da nossa terra / Se a pátria nos chama / Eu vou, eu vou / Serei mais um defensor. //*
> *Ó meu Brasil / Ó meu país amado / Meu verde amarelo / À bandeira consagrado / Ó meu Brasil / Meu Brasil pioneiro / Te darei a minha vida / Por eu ser um brasileiro.*

Valores

Percebe-se a aplicação de toda uma retórica de guerra nesta composição, pela intitulação da pátria como "terra da liberdade", em contraposição ao país contra o qual se guerreia, ao qual se atribui falsidade; pela personificação da pátria como aquela que deve ser defendida contra ofensas alheias e convoca os brasileiros para irem em sua defesa; pela exaltação aos símbolos nacionais e aos valores que eles representam; pela sobreposição do valor da pátria ao valor da vida individual.

Encenação discursiva

O enunciador afirma o seu amor à pátria e deixa clara sua disposição de ir em sua defesa, morrendo para isso, se for preciso. Mostra-se convicto de suas intenções e reage apaixonadamente, inflamado pelos valores patrióticos. Assume a identidade de brasileiro e as obrigações cívicas que essa identidade implicaria, conforme os valores enunciados

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– guerra (guerra, dar a vida);
– nacionalismo (Brasil, terra, pátria, defensor, brasileiro, país, verde amarelo, bandeira);
– valores negativos (falsidade);
– valores positivos (liberdade, amado, pioneiro).

3.1.6 - Natureza

Nos quatro subgrupos dessa área temática, a natureza ocupa o centro das atenções, como mobilizadora do compositor, que se sente emocionado e inspirado diante da beleza e diversidade dos cenários que aprecia. As letras, descritivas e emotivas, costumam apresentar um vocabulário marcadamente poético, que explora diferentes sentidos — visão e audição, principalmente.

3.1.6.1 - Influência da natureza

Aqui a ênfase é na influência, geralmente positiva, que a natureza exerce sobre o enunciador. A beleza da natureza proporciona sensações de harmonia, alegria, consolação. O tom dos textos é geralmente de embevecimento e exaltação.

Composições

a) de Cartola: *Alvorada*; *Que sejam bem-vindos*;

b) de Paulo da Portela: “Quando desperta a cidade...”; “Quando silencia a voz das aves...”.

Valores

Descreve-se frequentemente a beleza da natureza: a alvorada, o entardecer, o anoitecer, a formosura das borboletas, do canto das aves, das flores. Esses elementos proporcionam alegria e consolo às dores.

O uso de cores e de referências à luminosidade do ambiente ajuda a construir as descrições dos quadros naturais. Além dessas referências visuais, outras, táteis (acetinado), olfativas (aroma) ou auditivas (aves cantando) contribuem no envolvimento do interpretante no ambiente de harmonia que se tenta criar na descrição.

O quadro natural também pode ser associado à mulher amada. Seus atributos se confundem com os da natureza, e ela, então, é comparada à alvorada; sua influência sobre o enunciador é inebriante, como a da natureza.

A natureza como consolo ao enunciador pode ser representada em contraposição às dificuldades da vida. Significaria um âmbito mais amplo a partir do qual se pode considerar a vida, não se atendo a dificuldades mesquinhas. É, nesse caso, protetora e fonte de esperanças.

A intenção de louvor à natureza também se torna patente nos usos lexicais, geralmente mais formais, com ocorrência de lexias características de linguagem poética rebuscada — por exemplo, "Febo" em referência ao sol.

Encenação discursiva

O enunciador pode ser o observador extasiado com a beleza que vê no cenário natural. Em *Alvorada*, ele compara essa beleza e o efeito que tem sobre si com o que sente na presença da mulher amada. Comparação semelhante é feita pelo enunciador de "Quando silencia a voz das aves..."; este último, entretanto, além de associar a natureza à amada, ainda afirma que o cenário natural é ideal para as glórias do rei Momo, uma das autoridades máximas do Carnaval — dessa forma, empresta a harmonia da natureza à amada e a sua majestade ao Carnaval.

Em "Quando desperta a cidade...", o enunciador considera-se em perfeita harmonia com a natureza — descreve as transições das fases do dia e se diz sempre alegrado por elas. Conclui que deve extravasar essa alegria em homenagem à benevolência da natureza.

Em *Que sejam bem-vindos*, o enunciador, dirigindo-se à sua companheira, argumenta que eles não têm razões para sofrer diante da magnanimidade da natureza. Ele se diz perplexo entre as durezas da vida e a amenização trazida pelos efeitos da natureza que, conforme a sua percepção, chegaria a tentar interagir com eles, amenizando a existência.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– existência (caminho, estrada);

– luz e cor (colorir, tingir, iluminar, raiar, Febo, raio de luz, verdejante, anil);
– natureza (sol, natureza, passarada, flor, florir, lua, céu, ave, roseiral, selva, borboleta);
–sentidos corporais (acetinado, silenciar, voz, aroma);
– passagem do tempo (alvorada, despertar, tarde, noite);
– valores negativos (chorar, tristeza, dissabor, amortalhar);
– valores positivos (sorrir, alegria, manso, sereno, suave, ameno, grandeza, bailar, homenagem, harmonia...).

3.1.6.2 - Beleza da paisagem natural

Aqui a ênfase é mais na descrição da paisagem em si e em seus elementos. Não é tão forte a exposição dos efeitos que a paisagem tem sobre o enunciador, a não ser em algumas marcas da própria descrição. O tom dos textos é de exaltação, com riqueza de detalhes.

Composições

a) de Paulo da Portela: "Qual um farol...":

> *Qual um farol / o astro sol / na ascensão de mais sublime luz / na amplidão sim reluz / qual um crisol que seduz / e no azul / surge taful / qual um crisol a rutilar mais luz / na sedução / na amplidão / do astro rei que seduz / calmo ascender / do astro sol resplandecer / no arrebol*

Valores

A composição em questão é em louvor ao sol, à sua luminosidade e imponência durante todo o período do dia. Destaca-se o uso de lexias formais, próprias da linguagem poética, para valorizar a descrição com um comportamento linguístico consoante aos preceitos do padrão linguístico da época.

As imagens poéticas empregadas ressaltam as ideias de luminosidade, alegria, grandeza e comoção do observador.

Encenação discursiva

O enunciador é testemunha da grandeza da natureza e louva a sua beleza.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– luminosidade (farol, crisol, reluzir, rutilar, luz, resplandecer);
– natureza (sol, astro rei, azul);
– valores positivos (taful, amplidão, sublime, seduzir, sedução, amplidão, ascender, astro).

3.1.6.3 - Diversidade natural

Nestes casos enfatiza-se a riqueza dos recursos naturais. Essa ênfase é com frequência associada ao nacionalismo, mas essa não é a tônica desse agrupamento de composições. O tom das letras pode ser de embevecimento com esse aspecto da natureza; as descrições são enumerativas e detalhadas.

Composições

a) de Cartola: *Garças pardas:*

> *Ouvi falar nas garças pardas / mas pensei que era brinquedo / nas florestas onde andei encontrei / tantas que até tive medo / Lá nas matas tudo é segredo //*
> *Eu bem sei, estou arrependido / Lá nas matas passei anos bem vividos / Eu vi garça parda, borboleta / De um colorido tão sutil / Que saudade que eu tenho da floresta do meu Brasil.*

Valores

A diversidade da natureza é exaltada, com um sentimento de respeito aos mistérios que a natureza guarda. Essa crença nos poderes da natureza é frequente em grupos que têm mais contato com ela; encontra-se, por exemplo, entre muitas pessoas do interior, povos indígenas e adeptos do candomblé, entre outros.

Nesta composição, entretanto, o respeito e enaltecimento à natureza não são atribuídos a características étnicas ou religiosas. Desenvolvem-se a partir de experiências vividas num contato mais próximo com ela. Assim, a descrença relativamente a descrição de animais incomuns, como as garças pardas, se desfaz, convertendo-se em admiração.

Após toda essa exposição, a admiração converte-se em saudade das florestas e surge um elemento de patriotismo: as florestas, com sua riqueza são caracterizadas como próprias do Brasil.

Encenação discursiva

O enunciador passa por uma transformação: inicialmente representado como descrente, mas também pouco familiarizado com a paisagem natural, passa a valorizá-la mais a partir da observação da diversidade da fauna.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– crença/descrença (brinquedo, arrependido);

– espanto (medo, segredo);
– experiência (vivido, saudade);
– natureza (garça parda, borboleta, floresta, mata, Brasil);
– valores positivos (colorido, sutil).

3.1.6.4 - Natureza e poesia

Aqui o que predomina é a influência da natureza sobre o enunciador, no sentido de proporcionar-lhe a inspiração poética. O tom dos textos é de envolvimento emocional com marcas de preocupações estéticas no uso dos recursos linguísticos.

Composições

a) de Paulo da Portela: *Linda borboleta*.

> *Linda borboleta, não seja buliçosa / Deixa minha rosa que tão linda está no galho / É o meu prazer, ao amanhecer / Fazer-lhe visita, vê-la banhada de orvalho / Quando vem o sol, cobre ela de ouro / No jardim do pobre é um tesouro / Linda borboleta, por favor, / Deixa o meu tesouro de real valor / Quem faz esse apelo / É um pobre trovador / Que se inspira na rosa / Pra fazer canções de amor.*

Valores

Percebe-se uma profunda valorização da natureza, da sua beleza e influência positiva sobre o observador. O enaltecimento à beleza pode ser apreciado, por exemplo, a partir da repetição do adjetivo "lindo" por três vezes na letra.

Também há preocupação com a beleza da expressão linguística. Esse cuidado, no nível lexical, é perceptível no uso de lexias características de uma linguagem mais rebuscada, como "buliçoso" e "trovador". Ao mesmo tempo também está marcada em imagens como "banhada de orvalho" e "cobrir de ouro".

A natureza é representada como tesouro de real valor. Isso, adicionado à representação do enunciador como uma pessoa pobre, revela uma conceituação dos bens imateriais como superiores aos materiais.

Encenação discursiva

O enunciador põe-se em uma relação assimétrica com os elementos naturais. Ele se dirige suplicantemente à borboleta e se refere à rosa que cultiva em seu jardim como o verdadeiro tesouro que possui. Entretanto, assim como em casos já comentados anteriormente, não deixa de marcar seu próprio valor como criador de textos poéticos, mesmo

que o mesmo seja atribuído à inspiração ocasionada por elementos naturais. O contato com a natureza, somado à habilidade poética, se contrapõe à pobreza material e adiciona complexidade à identidade que o trovador constrói para si.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– envolvimento emocional (lindo, prazer, visita, sol, apelo);
– natureza (borboleta, rosa, galho, banhada de orvalho, cobrir [algo] de ouro);
– poesia (trovador, inspirar-se, canção);
– valores negativos (buliçoso);
– valores positivos (pobre, tesouro, valor, amor).

3.1.7 – Religiosidade

O compositor que tem produções exclusivamente dedicadas a essa área temática é Cartola.

Barboza da Silva e Oliveira Filho (2003, p. 280-1) apresentam da seguinte forma o posicionamento do compositor:

> *Outro traço bem marcante em Cartola é a religiosidade sincera. [Em entrevista] a Otávio Ribeiro, houve o seguinte diálogo:*
> *"Otávio: Você é católico?*
> *Cartola: Graças a Deus.*
> *Otávio: Não gosta de ir a alguma macumbinha?*
> *Cartola: Não frequento. Já fui à macumba, já andei nisso aí.*
> *Otávio: Já fez despacho, acendeu vela?*
> *Cartola: Já fiz isso, mas não vi resultado nenhum, não desfaço, cada um com sua religião. O final de todas as religiões, a finalidade, é Deus. Mas eu não frequento macumba não frequento nada. Eu sou católico a meu jeito.*
> *Otávio: Como é seu jeito?*
> *Cartola: Pouco frequento a igreja. Acredito em Deus, só. Igreja eu só vou por necessidade, entende? Ou então quando faço minha promessazinha, vou lá e pago, corretamente, tal, tal, com todo o respeito. Mas Deus está em toda parte, não está só na Igreja. [...]*
>
> *Em outra entrevista, esta ao Pasquim, Cartola confirmou tudo isso:*
>
> *Pasquim: Escuta, estamos vendo ali na parede um quadro muito bonito com uma cachoeira ali, um grupo de filhas de santo, você também acredita e pratica essa religião?*
> *Cartola: Olha, eu não pratico nada, sou católico, não pratico nada, mas não desfaço de nada. Eu acho que em toda a religião, seja ela qual for, a finalidade é Deus. Macumbeiro é Deus, espiritismo é Deus, católico, crente, tudo é Deus. [...] O quadro está ali porque é bonito.*
> *Pasquim: Na sua outra casa havia duas imagens enormes, na sala, de Cristo e uma santa. Você anda citando muito Deus nas suas composições, Cartola, Deus é mesmo uma presença importante na sua vida?*
> *Cartola: Eu acho que pra todo mundo. Eu estou sempre com Deus, apesar de não viver rezando, nem pedir demais, porque eu não vou chatear ele."*

Composições

a) de Cartola: *Dê-me graças, Senhora*; *Grande Deus*.

Valores

As composições em análise são caracterizadas pela representação da fé do enunciador na divindade e nos santos católicos. Essa representação pode associar a grandiosidade dessas entidades à grandiosidade da natureza. Pode também atribuir uma influência protetora, ou mesmo punitiva a essas forças superiores. Independentemente disso, pode-se dizer que esses elementos sempre são positivamente valorados.

Encenação discursiva

O enunciador se põe em posição inferiorizada diante da grandeza das entidades às quais se dirige. Essa inferioridade é marcada pelo louvor e pelos pedidos de benefícios a Maria (*Dê-me graças, Senhora*), ou pelos apelos contritos a Deus, visando ao perdão dos pecados (*Grande Deus*).

O enunciador se mostra irmanado com toda a humanidade, no primeiro caso, pedindo benefícios a Maria em favor de todos; no segundo caso, não se considerando mais pecador do que as demais pessoas.

Maria sempre é representada como uma influência benévola, que deslumbra o enunciador e da qual ele pode se valer como reforço aos pedidos de perdão. Essa representação de Maria revela interdiscursividade com as crenças católicas, e intertextualidade especificamente com a oração da *Ave, Maria*.

A relação do enunciador com Maria é tão estreita que, em *Dê-me graças, Senhora*, ela chega a dirigir-se a ele: diante da estupefação do fiel, pela grandeza e beleza da figura feminina, ela se identifica como "A mãe de Deus, Virgem Maria"; essa identificação ressalta ainda mais a sua grandeza.

Características lexicais — recorrência de vocábulos ligados aos seguintes campos semânticos:

– contrição (perdoar, errar, cair, pelo amor de Maria);
– envolvimento emocional (olhar, indelével, sonho);
– louvor (graças, grande, traçar, de joelhos, implorar);
– natureza (sol, lua, terra, mar, estrelas, brisa, flor);
– religiosidade cristã (Deus, mãe de Deus, Virgem Maria, Senhora);
– valores negativos (chorar, ódio);
– valores positivos (cintilar, ameno, sorriso, amor, feliz).

3.2 — Análise léxico-discursiva do *corpus* baseada em critérios quali-quantitativos

3.2.1 - Composição da nomenclatura

As unidades lexicais aqui estudadas foram selecionadas em duas etapas.

A seleção privilegiou, inicialmente, as letras da área temática "metalinguagem", uma vez que esta contém composições que tratam diretamente do samba, da sua ambiência, personagens característicos etc. Essas letras foram processadas de acordo com três critérios: 1) a depreensão de palavras-chave por meio da ferramenta *keywords* do programa Wordsmith Tools — a tela com os resultados dessa funcionalidade do programa está reproduzida na metodologia; 2) a contagem de frequências a partir da ferramente *wordlist*, do mesmo programa já mencionado — todas as lexias com mais de cinco ocorrências no *corpus* foram incluídas nesta análise; 3) ainda a partir dos resultados de *wordlist*, a avaliação da pertinência de inclusão de certas unidades menos frequentes, mas relevantes para o universo discursivo em estudo.

As lexias depreendidas por esse procedimento tiveram a análise estendida para todo o *corpus* — os verbetes aqui apresentados incluem ocorrências de todas as áreas temáticas. A restrição à área "metalinguagem" foi, portanto, apenas um procedimento inicial para obtenção da lista de palavras.

A segunda etapa para composição da nomenclatura consistiu na obtenção automática de uma lista de palavras de todo o *corpus* de estudo, incluindo todas as áreas temáticas. Também obtive outra lista de palavras do *corpus* de controle (ver a metodologia) e, posteriormente, fiz a comparação estatística das duas listas a partir da ferramenta *keywords*, do *Wordsmith Tools*, o que resultou na seguinte relação com 75 palavras-chave:

ADEUS	CORAÇÃO	INGRATIDÃO	ORGIA	SALVE
AI	DEUS	JARDIM	PAÍS	SAMBA
ALEGRIA	DIA	LÁBIO	PAM-PAM-PAM-PAM	SAMBAR
ALVORADA	DOR	LAMBER	PAZ	SAUDADE
AMAR	DOUTOR	LAR	PEDIR	SOFRER
AMIZADE	ENSABOAR	LUA	PEITO	SOL
AMOR	ESPERANÇA	MAL	PENSAR	SORRIR
AURORA	ESQUECER	MANGUEIRA	PERDÃO	SORRISO
AZUL	FELICIDADE	MOCIDADE	PRANTO	TEIMAR
CANTAR	FELIZ	MULHER	PRAZER	TRISTE
CARINHO	FINGIMENTO	NOITE	QUERER	TRISTEZA
CÉU	FLOR	Ó	RAZÃO	VER
CHORAR	GANDAIA	Ô	RISO	VERDE
CIÚME	IAIÁ	OH	ROSA	VIOLÃO
CONTENTE	INFELIZ	OLHAR	SABER	VIVER

A lista, que contém algumas redundâncias em relação ao rol obtido inicialmente, foi a

segunda fonte de entradas consideradas para a lista de verbetes que são estudados nesta seção.

3.2.2 - Princípios de análise das ocorrências

A análise das ocorrências considera características discursivas, gramaticais, lexicais e semânticas. No nível discursivo, principal para este estudo, consideram-se fatores como o núcleo metadiscursivo dos vocábulos, o contrato comunicativo em questão, a encenação discursiva, já abordada na análise qualitativa, e características relativas ao gênero textual.

Com relação à delimitação de unidades plurivocabulares, veja-se o que foi estabelecido na metodologia. É necessário explicar apenas que, ao representá-las usaram-se colchetes para indicar elementos variáveis, conforme a situação de uso.

Por fim, deve-se esclarecer que o propósito aqui não é apresentar definições lexicográficas dos lexemas selecionados, mas depreender informações de uso que devem figurar na descrição da significação dessas unidades, no universo discursivo em pauta, elucidando-se assim as particularidades léxico-discursivas que caracterizam a produção de sambas dos compositores selecionados.

3.2.3. - Alguns procedimentos de edição dos resultados

Para manter controle da extensão ocupada por esta parte do estudo, foi necessário, nos casos com maior número de ocorrências, selecionar exemplos para análise. Isso foi feito sempre que havia mais de 20 ocorrências de um lexema. A seleção buscou diminuir a recorrência dos fatos mais comuns, mantendo a diversidade dos fenômenos verificados.

Conforme também já foi estabelecido na metodologia, eliminaram-se ocorrências de verbos com valores gramaticais, como os de ligação, transobjetivos, auxiliares aspectuais e auxiliares modais. Verbos-suporte (*dar*, *fazer*, *ter*, *perder* etc.) não foram analisados na entrada correspondente — esses elementos, sempre ligados a uma unidade nominal que é o núcleo semântico da colocação, foram comentados no verbete correspondente a esse núcleo, quando a ocorrência se mostrou quantitativamente representativa, ou qualitativamente relevante.

3.2.4 - Formatação dos verbetes

Por fim, convém esclarecer alguns procedimentos de apresentação das informações nos verbetes:

- as entradas estão em caixa alta, negrito;
- remissões a outros verbetes estão em caixa baixa, negrito;
- citações de ocorrências do *corpus*, ao longo da análise dos dados, estão em itálico;
- citações de títulos de composições estão entre aspas;
- nos verbetes com ocorrências mais numerosas, geralmente separaram-se as unidades lexicais simples das complexas; entre estas, as colocações são listadas primeiro, seguidas dos frasemas, quase-frasemas e por fim, dos pragmatemas (ver item 2.6.1);
- colchetes são usados para delimitar elementos variáveis em unidades lexicais complexas. O mesmo sinal também aparece após os lemas dos verbetes, delimitando quantificações das ocorrências válidas e do número de letras nas quais foram encontradas.

3.2.5 – Letra A

ACADEMIA [1 ocorrência no *corpus*]

1928-1980	Vamos apertar / Mais o ferrolho / Vai ser dente por dente / Olho por olho / E nós vamos / Demonstrar com harmonia / Que a Mangueira / Ainda é a academia / Levanta gigante.	*Levanta gigante*; Cartola, Carlos Cachaça e Nuno Veloso

A qualificação da Mangueira como "academia" corresponde à intenção de afirmar o valor do samba e das escolas de samba como instituições de referência na cultura popular.

ACORDE [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1938-1940	Ao amanhecer, ao anoitecer / Cantam em bando aves fazendo verão / Ouvem-se acordes de um violão	*Ao amanhecer*; Cartola
2	1928-1980	No camarim as rosas vão murchando / E o contrarregra dá o último sinal / As luzes da plateia vão se amortecendo / E a orquestra ataca o acorde inicial	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho

Acorde, que integra o vocabulário de especialidade da música, é usada no trecho (1) para compor uma ambiência para o momento do amanhecer, descrito na composição. Os acordes do violão são o primeiro indício dos "periquitos", integrantes do bloco que é homenageado no samba.

Na citação (2), o acorde inicial da orquestra é dos elementos usados na construção do ambiente de camarim, antes do início de um espetáculo musical. Juntamente com a intervenção do contrarregra, é um indício de que chega o momento da entrada no palco.

ADEUS [15 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

1	1931	Sofrer é da vida / Eu já me convenci / Adeus, minha querida, / Não foi pra você que eu nasci... //	*Sofrer é da vida*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1932	Adeus // Adeus! Adeus! Adeus! / Palavra que faz chorar / Adeus! Adeus! Adeus! / Não há quem possa suportar //	*Adeus*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
3	1932	Adeus é tão triste / Que não se resiste / Ninguém jamais / Com adeus pode viver em paz //	*Adeus*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
4	1937	Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero / Deus meu, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero / É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se apieda-te, Deus / Cura-me esta ferida //	*Partiu*; Cartola
5	1939	Entre os defeitos teus / Este é o principal! / Vou dar-te um adeus / Sem ser meu ideal / Pra não me colocar / Em má situação / Prefiro declinar / Da pretensão.	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva
6	déc.1950	Apesar de todo erro, espero ainda / Que a festa do adeus seja a festa da vinda //	*Festa da vinda*; Cartola e Nuno Veloso
7	1928-1980	Meu primeiro amor / Não me olhe assim / Eu já te disse adeus / E os olhos teus não cansam / De fitar os meus // A tristeza / Do teu olhar / Juro que encanta e traduz / Tanta beleza / É uma promessa de amor / Que até nos faz sonhar.	*Meu primeiro amor*; Cartola e Aluísio Dias
8	1928-1980	Orgia, hoje és minha inimiga / Os sofrimentos me obrigam / A me afastar de você / Adeus, violão / Amigo leal / Estes versos que eu fiz / Devem ser / A rima final	*Orgia*; Cartola

Em (1-3, 7-8), *adeus* é o pragmatema que marca momentos de despedida. Essa despedida muitas vezes é relacionada ao fim do envolvimento amoroso. A lexia geralmente contribui para marcar um sentimento de melancolia do enunciador.

Em (2) e (3), ocorrências provenientes do samba "Adeus", esse sentimento é enfatizado a partir da repetição da unidade lexical. A reiteração também é favorecida por características rítmico-melódicas do samba, em que recorrem conjuntos de duas notas (correspondentes às sílabas de *adeus*), cada vez mais agudas, que reforçam a intensidade do sentimento.

A citação (8) é marcante por fugir à referência do envolvimento amoroso. Nesse caso o adeus é ocasionado pelo afastamento em relação ao ambiente da roda de samba (a orgia). O violão é personificado como destinatário da despedida do locutor contrariado.

Em (4-6), ocorre o substantivo *adeus*, ainda com a mesma referência predominante à separação amorosa. No primeiro caso, há uma qualificação da desventura como circunstância triste — reforça-se nesse caso a significação de *adeus* por coordenação do sinônimo *despedida.* No segundo, a colocação com verbo-suporte "dar-te um adeus" é uma maneira indireta de registrar que o enunciador toma a iniciativa de terminar a relação entre os dois. No terceiro, a lexia ocorre como qualificação de *festa*, marcando as disposições otimistas do enunciador. A lexia *festa*, junto com o conteúdo musical da composição, alegre e expansiva, marca as suas esperanças de reconciliação — nessa perspectiva, mesmo no adeus há festa, devido à perspectiva de que a despedida será convertida em reencontro.

ADMIRADO [1 ocorrência no *corpus*]

1934	Brasil do coração / A palpitar de emoção / Em grande euforia / Admirado, és Brasil amado //	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário

O Brasil é qualificado a partir da admiração dos brasileiros pelo próprio país. Tal admiração é determinada pelo sentimento patriótico e pelas riquezas e belezas naturais do Brasil. Construções discursivas como esta são próprias da área temática "Brasil", marcada por forte nacionalismo.

ADMIRADOR [1 ocorrência no *corpus*]

1932	Cidade, quem te fala é um sambista, / Anteprojeto de artista, / Teu grande admirador / Me confesso boquiaberto, / De manhã, quando desperto / Com tamanho esplendor /	*Cidade mulher*; Paulo da Portela

Nesse caso, a cidade do Rio de Janeiro é alvo da admiração do enunciador, que se identifica como sambista. Essa postura discursiva é reforçada por lexias como *boquiaberto*, *esplendor* e *formosura* e justifica-se por meio da descrição das belezas da cidade e das reações de embevecimento dos cariocas e também dos estrangeiros. A composição é característica da área temática "Brasil", na qual são frequentes exaltações dedicadas ao país, a estados, cidades etc.

ADMIRAR [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1932	Quando a tarde é cor de rosa / Ainda é mais formosa / Tem cenários sedutores / Te admiram os estrangeiros / Se orgulham os brasileiros / Teus poetas sonhadores	*Cidade mulher*; Paulo da Portela
2	1973	Alguém pensa que é mentira / Esta nossa união / Todo mundo se admira / Todo mundo mas eu não //	Alegria; Ismael Silva
3	1928-1980	Quando souberem / Que abandonei esta mulher / E não chorei / Eu já pensei, que vão se admirar / É que mesmo sempre fui / Muito indiferente / Jamais conheci paixão / Meu coração não sente //	*Não quero chorar*; Cartola

Em (1), assim como já foi comentado *s.v.* **admirador**, a cidade do Rio de Janeiro é destacada pela sua beleza e pelo embevecimento que causa, tanto nos moradores quanto nos estrangeiros. A reação dos estrangeiros é valorizada e faz os cariocas orgulhosos.

Em (2) e (3) a admiração é apresentada como reação de terceiros diante do relacionamento amoroso entre duas pessoas. No primeiro caso, a admiração é devida à união do casal, inesperada segundo opiniões alheias. No segundo, é causada pelo rompimento entre os dois. As opiniões de terceiros geralmente não são representadas positivamente nos sambas que falam de relações amorosas. São, entretanto, frequentemente mencionadas, como fator de interferência na vida a dois.

ADVERSÁRIO [1 ocorrência no *corpus*]

1944	Silenciar a Mangueira, não / Disse alguém / Uma andorinha só não faz verão também / Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz	*Silenciar a Mangueira*; Cartola

A colocação do substantivo com o verbo-suporte *ter* faz com que esse conceito lembre o comportamento de verbo, modificado pelo auxiliar modal *devemos*.

Lexias como *adversário* fazem alusão à disputa entre as escolas de samba nos desfiles de carnaval. Outras unidades lexicais próprias do campo semântico da competição, ou até mesmo da batalha, reforçam esse universo referencial, que é usado para motivar os integrantes da escola a se dedicar a ela ou a se animar durante o desfile de carnaval. Não se encontram no *corpus*, nem no repertório de samba conhecido por este pesquisador, composições que aproveitem essa atmosfera de competição para incentivar a animosidade entre as escolas de samba; pelo contrário, composições como "Homenagem ao Morro Azul" e "Sala de recepção" afirmam intenções opostas a essa.

Algumas outras ocorrências que pertencem a esse campo semântico são **campeão**, **concorrer**, **coragem**, e **ganhar**, entre outras (ver essas entradas). As principais composições que lançam mão do presente recurso discursivo são "Meu batalhão" (Ismael Silva, Francisco Alves e Nilton Bastos, 1930-1931); "Levanta, gigante" (Cartola, Nuno Veloso e Carlos Cachaça, 1928-1980); "Pudesse meu ideal" (Cartola e Carlos Cachaça, 1932).

AFINAR [3 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1965	Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua //	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
2	1973	Afina a viola // Afina a viola, Mané / Pega na sanfona, Tião / Pru mó de mostrá como é / Que se brinca no nosso sertão	*Afina a viola*; Ismael Silva

As ocorrências fazem parte do vocabulário de especialidade da música. Costuma ser mais usada em referência a instrumentos melódicos, como se verifica em (2), mas também ocorre tendo como complemento instrumentos percussivos, muito comuns no samba; tal é o caso de (1).

Ainda no que diz respeito a (1), é interessante observar os agentes do ato de afinar a viola (Mané) e de pegar na sanfona (Tião). Essas identificações contribuem para a construção do contrato discursivo da canção sertaneja, reforçada por expressões regionais como *pru mó de* e *mostrá*.

Igualmente, o uso de fórmulas como "Pra cantá eles magina / Eu canto sem maginá" ajuda a caracterizar composições regionais. Nei Lopes (2005, p. 117) registra esses mesmos versos na voz de Clementina de Jesus, considerando-os próprios da tradição oral. São muito usados em gêneros regionais que compreendem refrões intercalados por improvisação de solistas, como o samba baiano, o coco e o calango.

AFIRMAR [1 ocorrência no *corpus*]

d1941	Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora / E as outras escolas até choram / Invejando a tua posição / Minha Mangueira, és a sala de recepção / Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão.	*Sala de recepção*; Cartola

O acúmulo de verbos introdutores de asserção ("*digo* e *afirmo*"), em primeira pessoa, é recurso do enunciador para empenhar fortemente sua própria credibilidade no que diz.

AGOGÔ [1 ocorrência no *corpus*]

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

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

Os nomes de instrumentos musicais são de fato uma parte significativa do vocabulário de especialidade do samba. Eles são às vezes mencionados em função da habilidade do sambista em tocá-los, em função da descrição do desfile da escola de samba (conforme foi comentado), ou pelo seu valor simbólico, de representação da instituição cultural que é o samba.

Apesar de esta divisão não ser rígida, percebe-se que, na prática discursiva em

questão, a referência a instrumentos de percussão é mais comum nos eventos coletivos ou nas atividades da escola de samba. Os instrumentos melódicos costumam ser associados à atividade do compositor e a uma atmosfera de lirismo, assim como à roda de samba.

AGRADECER [7 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1934	Agradeças a mim // Se saíste do morro, / Se tens felicidade, / Agradeças a mim, / Porque se não fosse assim, / Não estarias na cidade! //	*Agradeças a mim*; Ismael Silva
2	1945	Agradeço comovido / E muito sentido / Por tudo que faço / Ao bem que me fez / Perdoa / Mas quero voltar / Para junto daqueles que a vida / Sofrendo ou chorando, / Cantando, sorrindo, / É boa. //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
3	1950	Até muamba já fizeram pro rapaz / Porque no samba ninguém faz o que ele faz / Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser / E agradeço pelo que você fizer.	*Antonico*; Ismael Silva
4	1966	Eu agradeço // A todos que estão me ouvindo / Eu agradeço / Esta atenção dispensada / É mais do que mereço / Se não gostarem / Não digam nada a ninguém / Senão os outros não vão me aturar também //	*Eu agradeço*; Ismael Silva
5	1977	Nunca uses a injúria como arma de defesa / Agradeça sempre a Deus / ( ) / Ampara os inocentes / Se for cego, dê-lhe luz / Sem contar com a recompensa / Do grande mestre Jesus	*Enquanto Deus consentir*; Cartola

Os agradecimentos, nas composições em questão, têm significados e funções diferentes: na letra de "Antonico", onde se constrói o contrato de comunicação de uma carta dirigida a um amigo do enunciador, para pedir em favor de alguém que está em dificuldades, a fórmula "agradeço pelo que você fizer" é um pragmatema, mais especificamente uma fórmula de rotina, que reforça o encarecimento do pedido feito. A força discursiva do pragmatema, mais do que o agradecimento em si, é o destaque ao interesse que o enunciador tem no benefício pedido.

"Eu agradeço" reproduz o contrato de comunicação da apresentação artística. Nessa situação, espera-se que o artista execute esse ato discursivo: agradecer à plateia pelo interesse no seu trabalho. Neste caso específico, esse pressuposto vem acompanhado do recurso humorístico da autodepreciação.

Em "Enquanto Deus consentir", há o domínio do discurso religioso, segundo o qual os crentes devem reconhecer o que ocorre de bom em suas vidas como graças divinas, pelas quais devem ficar agradecidos.

Em "Perdoa", o sentimento de gratidão é direcionado a alguém que teria beneficiado o enunciador. Trata-se de uma demonstração de reconhecimento a um benefício prestado por uma pessoa.

Em "Agradeças a mim", o verbo no imperativo marca as disposições discursivas do enunciador que, após uma desilusão amorosa, queixa-se da destinatária, cobrando reconhecimento por benefícios materiais prestados a ela.

AGRADECIDO [1 ocorrência no *corpus*]

1977	E confiante despeço-me / Todo feliz a cantar / Agradecido ao bom Senhor / Por me ajudar	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso

Assim como foi comentado no caso de "Enquanto Deus consentir" (s.v. **agradecer**), a lexia *agradecido* mais uma vez integra o domínio discursivo da religiosidade cristã. A qualificação do enunciador como "agradecido ao bom Senhor" caracteriza-o como alguém humilde e religioso. O reconhecimento a Deus por benefícios experimentados pelo enunciador torna-se mais eloquente no fechamento de uma composição dedicada a reflexões existenciais. Esse sentimento de gratidão religiosa é reiterado em outros trechos da letra.

AI [24 ocorrências em 19 letras do *corpus*]

1	1924	Ai daquele como eu / Que tiver a desdita de te conhecer / Na sua arte de perder / Com este modo de olhar / Sorrindo estás fingindo / Jurando estás sentindo / Se o teu maior prazer é escravizar.	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
2	1929	Ai, como é triste viver assim / Enganado por seu bem / Sei que jamais terei piedade / Não quero amor de ninguém	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
3	1932	Ai quem me dera agora / Esse viver de outrora!... / Quem na gandaia andar / Pode ter a certeza que sabe gozar... / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que eu não vejo / Essa vida que eu vivia!...	*Gandaia*; Ismael Silva
4	1933	O chiquê é feio pra quem pode ter / Quanto mais pra quem não tem nada de seu / Ai de quem não sabe se reconhecer / Nunca vi um gênio igual ao teu //	*Deus sabe o que faz*; Ismael Silva
5	1933	Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer... / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber! // E são tristes meus ais... / Pois quando a gente sente / E não chora / Sofre muito mais //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva
6	1938-1940	Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	*Ao amanhecer*; Cartola
7	1941	Tive que contar a minha vida / A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia, / Roubou toda alegria do meu viver / Pode ser que ela ouvindo os meus ais / Volte ao lar para viver em paz //	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
8	1941	O meu nome já caiu no esquecimento / O meu nome não interessa a mais ninguém // E o tempo foi passando / A velhice vem chegando / Já me olham com desdém / Ai, quanta saudade de um passado / Que se vai lá no além //	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela
9	1943	Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida
10	1945	Ai, meu Deus, tenho fé / Quem tem fé não cansa / E nunca perde a esperança.	*Deus te ouça*; Paulo da Portela e Cartola
11	1946	Se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Vai ser de amargar / Sem você eu não vivo / E também sem o samba / Não posso passar / Ai meu Deus!	*Se eu tiver de escolher*; Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti e Ismael Silva
12	1950	Ai! quando eu era criancinha / Ai que carinho / Todos os dias me lavavam o corpinho / Por isso entrei no bloco do camisolão / Com uma touca, uma chupeta / E a mamadeira na mão.	*Bico da cegonha*; Ismael Silva
14	1968	Ai, esse bojo perfeito/ Que trago junto ao meu peito / Só você, violão, compreende porque / Perdi toda a alegria //	*Cordas de aço*; Cartola
15	1968	Ai, essas cordas de aço / Este minúsculo braço / Do violão que os dedos meus acariciam //	*Cordas de aço*; Cartola
16	1972	Acontece que meu coração / Ficou frio / E nosso ninho de amor está vazio / Se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ai, se eu pudesse / Mas não quero, não devo fazê-lo / Isso não acontece.	*Acontece*; Cartola
17	1976	Queixo-me às rosas / Que bobagem, as rosas não falam / Simplesmente as rosas exalam / O perfume que roubam de ti, ai...	*As rosas não falam*; Cartola
18	1977	É impossível nesta primavera, eu sei / Impossível, pois longe estarei / Mas pensando em nosso amor, amor sincero... / Ai se eu tivesse autonomia / Se eu pudesse gritaria / Não vou, não quero //	*Autonomia*; Cartola

19	1928-1980	Tu não sabes amar / Para que tens um coração? / Ai, meu Deus, o melhor entre nós dois / É a separação //	*Consideração*; Cartola e Heitor dos Prazeres
20	1928-1980	Desperta querida / E vem ouvir meus ais / Procure ouvir agora / Ou não ouvirás jamais / Vem ouvir a voz / Deste teu trovador / Desperta querida / Pelo nosso amor //	*Desperta querida*; Cartola
21	1928-1980	Eu bem sei, não sou mais do que um covarde / Mas para corrigir-me é bem tarde / Sofri tanto, senti em saber / Ai meu Deus, eu não sei o que fazer	*Por você eu chorei*; Cartola

A interjeição *ai* funciona, nas abonações (1-4, 6, 8, 12, 14, 19, 21) como pragmatema, pois sua significação é intimamente condicionada a fatores situacionais envolvidos na produção do discurso.

Em (14) e (15), a lexia assinala o envolvimento emocional do enunciador com o violão. Em combinação com a descrição detalhada das partes do instrumento, marcada por adjetivos afetivos (*bojo perfeito*; *minúsculo braço*), o pragmatema contribui para construir um tom de embevecimento do compositor com o seu instrumento.

Em (6, 10-11, 19, 21) o pragmatema *ai, meu Deus*, exprime diferentes sentimentos. No primeiro caso, dá vazão ao prazer experimentado com a observação da beleza da natureza. Aí, entretanto, há uma outra função relacionada ao gênero textual "letra de canção popular": nesse gênero, caracterizado pela conjunção entre a linguagem musical e a verbal, a letra deve corresponder às intenções e características melódicas, rítmicas e de outros níveis do material musical. A fórmula *ai, meu Deus*, no caso observado, marca um contracanto, que pode ser executado por um coro, ou por um cantor diferente do intérprete principal.

Em "Deus te ouça", o pragmatema destaca a fé do enunciador na reversão do seu quadro de sofrimento. Em "Se eu tiver de escolher", ressalta a perplexidade e indecisão diante do dilema de ficar com a mulher ou ir ao samba. Em "Consideração", exprime a contrariedade diante do reconhecimento de que a união com a mulher não tem futuro. Já em "Por você eu chorei", trata-se da expressão da contrariedade devido aos sofrimentos experimentados em nome de uma mulher amada.

As mesmas características do gênero lítero-musical ressaltadas anteriormente estão presentes nas ocorrências do item (9), que, além de marcarem o envolvimento emocional do enunciador com uma música encomendada ao maestro, também assinala um trecho destinado ao canto em coro. O uso de interjeições ou de palavras curtas repetidas também ressalta a animação ou a beleza de determinada frase melódica.

Em (1) e (4) encontra-se o pragmatema *ai de [alguém]*, usado com valor modalizador, para dizer que, conforme avaliação do enunciador, quem experimentar determinado tipo de evento há de sofrer. Em (1) tal evento é simplesmente travar conhecimento com a interlocutora; já em (4) é ter um comportamento afetado, não reconhecendo que sua condição social não permite esse comportamento.

Nas demais ocorrências do pragmatema, repetem-se expressões de emotividade relacionadas ao tema abordado. Essas expressões não raro são de sofrimento.

Em (5, 7, 20) a lexia ocorre como substantivo plural, ainda com a significação de sofrimento, construída metonimicamente: a interjeição usada em situações de dor, substantivando-se, passa a representar o sofrimento. O plural tem valor intensivo nesses casos.

ALEGRIA [34 ocorrências em 29 letras do *corpus*]

1	1924	Bendigo a dor que vem para ensinar / Bendigo a resignação que enobrece / Da tristeza passada farei o meu altar / Da alegria presente farei minha prece.	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
2	1929	Ciúme de fingimento / Dando a outra o coração / Mas riso nem sempre é alegria / Chorar nem sempre é sentimento / No mundo tem criaturas / Quando faz as suas juras / Chora de fingimento	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
3	1931	Amor, quanto menos ou nenhum é melhor / Porque só se vive a sofrer por amar / E quem pensar nisso hoje em dia, não terá alegria / É bom evitar //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1931	Não tenho nota nem faço questão / Mas tenho enfim muita satisfação / Com alegria eu estou muito bem / Muita gente quer ter mas não tem	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
5	1931	Nem sempre o riso é alegria / Quantas vezes noite e dia / Nós levamos a cantar / Pra não chorar, / Mas como há um ditado / "Quem espera sempre alcança" / Nós vamos alimentando / Essa esperança. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
6	1932	Antes não te conhecesse / Talvez eu nunca sofresse / Por esse mundo sem fim / Já não tenho alegria / Em que penso noite e dia / E tu não pensas em mim //	*Antes não te conhecesse*; Ismael Silva e Francisco Alves
7	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Chega o dia, desaparece a tristeza, / fica a alegria pela própria natureza, ô.	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
8	1932	E muita gente / Que a tristeza desconhece / Chora às vezes de alegria / Quando ri de quem padece / Nas tuas juras / Eu sorrindo acreditei / Hoje eu choro já descrente / Vendo quanto me enganei	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
9	1932	Se algum dia tiver de mim compaixão / Que alegria vai ser no meu coração / A tua volta será meu sonho dourado / Eu viverei e esquecerei meu passado.	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
10	1932	Gandaia é o que me faz saudade, / No tempo da mocidade / Era a minha alegria. / Gandaia, palavra bem proferida, / Que não me fica esquecida / nem de noite nem de dia.	*Gandaia*; Ismael Silva
11	1932	Não creias nestas mentiras / que roubam nossa alegria / Os invejosos se vingam / armados de hipocrisia / A mentira infelizmente / o mais forte amor destrói / Mas se eu não tenho remorso / O meu coração não dói. //	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
12	1933	Ainda há de chegar o dia / Que eu hei de ter grande alegria / Quando você souber compreender / Num olhar o que eu quero dizer	*Fita meus olhos*; Cartola e Osvaldo Vasquez
13	1933	Quando desperta a cidade / Numa alegria sem par / Ao raiar da passarada / Quando começa a cantar / Ao longe Febo a sorrir / Derrama raios de luz / Sobre os quadros verdejantes / Fazendo as flores florir //	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
14	1934	O teu céu, o teu mar / É diferente / E as estrelas candentes / Brilham mais / Alto dia o sol / Convida a gente / E à noite o luar / Que alegria nos traz	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
15	d1935	Quando o estrangeiro elogia / Por que não ter alegria / Como não se sentir prosa? / Ipanema é a sala de visita / Da cidade mais bonita / Que se diz maravilhosa	*Quando o estrangeiro elogia...*; Paulo da Portela
16	1939	Se existe alguém que queira ver / Você um ano em jejum / E sem ter onde adormecer / Eu sou um, eu sou um // Eu sei que toda essa alegria / Não vai durar a vida inteira / Talvez, da noite para o dia, / Eu possa ver sua caveira	*Eu sou um*; Ismael Silva
17	déc.1930	Alegria // Alegria era o que faltava em mim / Uma esperança vaga eu já encontrei / Pelos carinhos que me faz me deixa em paz / Não te quero ver para nunca mais //	*Alegria*; Cartola
18	1941	Tive que contar a minha vida / A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia, / Roubou toda alegria do meu viver / Pode ser que ela ouvindo os meus ais / Volte ao lar para viver em paz //	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola

19	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
20	1922-1949	Cantando muito facilmente irás esquecer / Aquela que só por maldade te fez padecer / Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança / Que um dia com muita alegria terás a bonança.	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
21	1922-1949	Sonhei que voltaste a ser minha / E aquela alegria que eu tinha / Minha vida tornou a iluminar	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
22	1922-1949	Quisera viver deste sonho / Que me dá prazer / A ter que despertar risonho / E logo sofrer / A dor com saudade daquela / Que tanto queria / É melhor viver-se de um sonho / Que traz alegria / Ah se tu voltasses	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
23	1965	Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
24	1968	Ai, esse bojo perfeito/ Que trago junto ao meu peito / Só você, violão, compreende porque / Perdi toda a alegria //	*Cordas de aço*; Cartola
25	1968	Nosso lar, em nosso lar sempre houve alegria / Eu vivia tão contente / Como contente ao teu lado estou / Tive sim / Mas comparar com teu amor seria o fim / E vou calar pois não pretendo amor te magoar.	*Tive sim*; Cartola
26	déc.1960	O vento, de quando em quando, / Num sussurro ameno / Obriga toda a floresta a nos fazer aceno / É um festival de alegrias / Que me põe a imaginar / Não sei se devemos rir ou chorar	*Que sejam bem-vindos*; Cartola
27	1973	Alegria // Foi-se a tristeza / Veio a alegria / Tinha certeza / De ser feliz algum dia //	*Alegria*; Ismael Silva
28	1973	Existe muita tristeza na rua da Alegria / Existe muita desordem na rua da Harmonia / Analisando esta história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço //	*Contrastes*; Ismael Silva
29	1974	Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria / Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
30	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
31	1928-1980	Nos braços de uma, só alegria / Com a outra, passatempo em vão / Por isso a minha vida é tão vazia / Que eu tenho que fazer a opção.	*Opção*; Cartola e Evandro Bóia

Itens (3-4, 6, 9, 11-12, 17-18, 21-22, 25, 27, 29, 31): a lexia se relaciona às experiências amorosas. Na maioria dos casos, a alegria se relaciona à conjunção amorosa, ou à virtualidade da sua realização. Há, entretanto, outros nos quais a alegria é determinada pelo rompimento, apresentado como o fim dos sofrimentos causados por um amor fingido. Já em "Qual foi o mal que eu te fiz?", o fim da alegria do casal é causado por mentiras de terceiros.

Itens (1-2, 5, 8, 16, 20, 23-24, 28, 30): ocorrências que trazem apreciações do sentimento de alegria próprias da área temática "reflexões existenciais". São avaliações mais genéricas, sobre os motivos de alegria, muitas vezes contrapostos aos de tristeza. Também há análises sobre a superficialidade de algumas demonstrações de alegria, nem sempre sinceras. Encontram-se composições francamente otimistas, como "Corra e olhe o céu", ao lado de outras melancólicas, como "Ri pra não chorar".

Itens (7, 13-15, 26): ocorrências ligadas ao prazer causado pela contemplação da beleza da natureza. Em (15), o sentimento é reforçado por causa do reconhecimento dessa mesma beleza pelos estrangeiros.

Itens (10) e (19): a ênfase, nesses casos é à alegria experimentada na vida boêmia. A colocação *dia de alegria*, encontrada na composição "Ouvi dizer", é uma referência a um dos dias de carnaval, no qual o homenageado faleceu. O destaque à ideia de alegria ajuda a construir o contraste entre a tristeza pela perda do componente da Lira do Amor e a animação própria do carnaval.

Itens (3, 6, 11, 15, 18, 24): sobressaem nesses casos as colocações de *alegria* com os verbos-suporte *ter*, *perder* e *roubar*. É interessante observar como esses verbos-suporte possibilitam a expressão de nuances de significado mais variadas do que as disponíveis nos verbos *alegrar-se* e *entristecer-se*.

ALVORADA [6 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1930 (1ª parte)	Alvorada // Alvorada lá no morro, que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor / O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo (alvorada) //	*Alvorada (no morro)*; Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho
2	1938-1940	Como é belo ouvir cantar a passarada / Que vou saudar com harmonia / A fresca alvorada, que melodia /	*Corações em festa*; Cartola
3	1967 (2ª parte)	Você também me lembra a alvorada / Quando chega iluminando meus caminhos tão sem vida / E o que me resta é bem pouco, quase nada, / Do que ir assim, vagando numa estrada perdida	*Alvorada (no morro)*; Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho
4	1977	Surge a alvorada, folhas a voar / E o inverno do meu tempo / Começa a brotar, minar / E os sonhos do passado, do passado / Estão presentes no amor / Que não envelhecem jamais / Eu não tenho a paz e ela tem paz	*O inverno do meu tempo*; Cartola e Roberto Nascimento

Nessas ocorrências, a significação de *alvorada* costuma ser relacionada ao seu valor simbólico de renovação, de momento esperançoso do nascer de um novo dia. Em (1), há uma descrição que ressalta o efeito positivo e a beleza dessa fase do dia, especificamente em uma comunidade que habita um morro. Em (4), a ocorrência tem significação mais alegórica, representando uma fase positiva da vida. Já em (3) a beleza e os efeitos da alvorada são comparados à influência da amada sobre o enunciador. As descrições da alvorada costumam enfatizar elementos naturais, como pássaros e vegetação; é o que ocorre em (1) e (4).

AMAR [56 ocorrências em 34 letras do *corpus*]

Ocorrências do verbo com complementação referente a relações amorosas

4	1931	Eu fiz tudo / Pra esquecer a quem amei / Hoje estou arrependido / Sem querer eu já chorei / Eu já chorei / sem querer. //	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
9	1931	Todo o meu ideal é só sempre te amar / Você faz muito mal em tudo acreditar	*Você gosta de mim?*; Ismael Silva e Francisco Alves
10	1932	Eu vou chorar só em lembrar / (Se meu amor me deixar) / Dei sempre golpe de azar / (Eu não posso me queixar) / Pra parecer que vivo bem / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / A esconder que amo alguém / (A razão dá-se a quem tem)	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
13	1932	Aquela que eu mais amava / Só pensava em me trair / Quando eu menos esperava / Partiu sem se despedir / Essa mesma criatura / Quis voltar, mas eu não quis / E hoje, cumprindo a jura, / Vivo só e sou feliz //	*Uma jura que fiz*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
15	1933	Não abuses por eu te confessar / Que nasceste só para eu te amar / Gosto tanto, tanto de você / Que os meus olhos falam o que não vê //	*Fita meus olhos*; Cartola e Osvaldo Vasquez

16	1934	O amor é como a chama; / Tem princípio, meio e fim; / Se você já não me ama, / Para que fingir assim... / Não mandei você embora / Porque sou benevolente / Para que você agora / Quer sair ocultamente? //	*Boa viagem*; Ismael Silva e Noel Rosa
20	1936	Não quero mais amar a ninguém // Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
21	1938	Ele bem cedo te deixou / E na lama da vida caíste / Ele te abandonou / Após cenas bem tristes / Bateu-te e escorraçou / Deixou-te sem carinho / Bem vês nunca te amou / Aquele por quem / Deixaste sozinho / E sem ninguém.	*Pecadora mulher*; Paulo da Portela
24	1962	A sorrir / Eu pretendo levar a vida / Pois chorando / Eu vi a mocidade perdida // Fim da tempestade, / O sol nascerá / Fim desta saudade, / Hei de ter outro alguém para amar	*O sol nascerá*; Cartola e Elton Medeiros
25	1968	Pois é, / Só Deus sabe o quanto amei / Por te amar tanto chorei / E, chorando, levo a cruz até o fim //	*Injúria*; Cartola e Elton Medeiros
26	1968	Sofri a maior decepção / Tentarei te esquecer / Pois te amar foi ilusão //	*Injúria*; Cartola e Elton Medeiros
28	1968	Vai amigo / E diga-lhe, por favor, / Que não sei o que faço / que já nem sei quem sou / Diga que terminou / Toda aquela vaidade e que sinto saudade / Quero amá-la com mais fervor	*Vai amigo*; Cartola
29	1972	Acontece que meu coração / Ficou frio / E nosso ninho de amor está vazio / Se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ai, se eu pudesse / Mas não quero, não devo fazê-lo / Isso não acontece.	*Acontece*; Cartola
32	1979	Quando você partiu, me disse: "Chora!", não chorei / Caprichosamente fui esquecendo que te amei / Hoje me encontras tão alegre e diferente / Jesus não castiga o filho que está inocente	*Basta de clamares inocência*; Cartola
33	1979	Só peço que respeites / O nome que te dei / E pelo amor de Deus / Não negues que te amei //	*Fim de estrada*; Cartola
39	1928-1980	Quisera eu eternamente / Que me pertencesses / Mas se ao outro que amas / Pra sempre esquecesses / Eu farei todo o possível / Quando te abandonar / De nunca te esquecer / Só não quero chorar.	*Não quero chorar*; Cartola
41	1928-1980	Podes perguntar e indagar / A quem quiser / Eu sou incapaz / De amar outra mulher / Eu não amo outra mulher / Porque eu não quero / Porque eu tenho amizade	*Tu vais ao samba*; Cartola
42	1928-1980	Eu não amo outra mulher / Porque eu não quero / Porque eu tenho amizade / A você / Sabes que o mulato é sincero / E tem critério até morrer.	*Tu vais ao samba*; Cartola

Na maioria dessas ocorrências a significação corresponde ao sentimento de amor direcionado a outra pessoa. Há caracterizações de um dos sujeitos discursivos como amante — em (9) e (15), por exemplo —, como quem deixou de ser amante — em (16) e (32) — ou como quem não corresponde ao sentimento do amante — em (21) e (39), entre outras possibilidades. Também se encontram afirmações categóricas relativas às posturas do enunciador quanto ao ato de amar, como em (20) e (24); nessas ocorrências, os pronomes indefinidos contribuem para a significação genérica.

Ocorrências do verbo sem complementação explícita

3	1931	Amar // Amar, amar / Sem ser amado, isso não / Penar, penar / Antes quero viver só, então //	*Amar*; Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves
5	1931	Amor, quanto menos ou nenhum é melhor / Porque só se vive a sofrer por amar / E quem pensar nisso hoje em dia, não terá alegria / É bom evitar //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
6	1931	Passas por mim, rindo, cantando / Dás com os ombros, arrastando o sapato / Me debochando / E ainda dizes pros outros / Só pra moer / Em amar não acho prazer //	*Infeliz sorte*; Cartola
7	1931	Contigo eu me enganei / Pelo amor que te dei / Fui direitinho no teu carinho / Na tua conversa eu andei / Podes ficar descansada / Não vou mais te procurar / Para amar tanto / Nunca ter nada / Sozinho eu quero ficar.	*Ironia*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
8	1931	Quero viver sempre descansado / embora abandonado / até morrer / porque a vida de quem ama / é sofrer / é sofrer //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos

14	1932	Não tenho amor / Nem posso amar / Pra não quebrar / Uma jura que fiz / E pra não ter / Em quem pensar / Eu vivo só / E sou muito feliz. //	*Uma jura que fiz*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
17	1935	Liberdade / Para um coração que sofrendo / Está quase morrendo / Porque quer amar / Liberdade / Solta-me desta prisão / Porque meu coração / Não pode suportar	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo
19	1936	Às vezes dou gargalhada / Ao lembrar do passado / Nunca pensei em amor, / nunca amei nem fui amado / Se julgas que estou mentindo jurar sou capaz / Foi simples sonho que passou e nada mais.	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
27	1968	Lembro-me bem / Um dia eu lhe disse uma grande tolice / E nosso lar deixei / Todos têm o seu drama / Só não sofre quem não ama / Amenizar meu castigo só você poderá, amigo.	*Vai amigo*; Cartola
30	1972	Esquece nosso amor / Vê se esquece / Porque tudo no mundo acontece / E acontece que já não sei mais amar / Vai chorar, vai sofrer / E você não merece / Mas isso acontece //	*Acontece*; Cartola
34	1928-1980	Acabaram de ouvir / Quase um louco/ Um homem que não / Amou pouco / Amou demais e sofreu / Quem ama assim / É covarde / Termina fazendo alarde / Quando por uma mulher / se venceu //	*Acabaram de ouvir*; Cartola, Carlos Cachaça, Aluísio Dias e Manuel da Leiteira
35	1928-1980	Esta famosa tragédia / Passou-se um dia / Comigo / Amei demais / E não fui correspondido / Acreditei no amor / E também na criatura / Nas suas juras / E no amor fingido.	*Acabaram de ouvir*; Cartola, Carlos Cachaça, Aluísio Dias e Manuel da Leiteira
36	1928-1980	Amar, amar, amar / Para sofrer / De você esquecerei // Teu amor de sentimento / Quantos tormentos passei / Eu passei	*Amar, amar*; Cartola e Maciste
37	1928-1980	Amar, amar // Amar, amar / Amar para sofrer / Eu de ti esquecerei // Teu amor de fingimento / Quantos tormentos passei / Eu passei	*Amar, amar*; Cartola e Maciste
40	1928-1980	Eu fui infeliz enquanto quis dar-te atenção / Sei quanto sofri, se desisti foi com razão / Se o amor é isso, o que encontrei, / Nunca mais eu amarei //	*Se o amor é isso*; Aluísio Dias e Cartola

A significação dessas ocorrências tem relação com avaliações mais subjetivas e categóricas do sentimento de amor. Geralmente expressa-se a postura do enunciador diante dessa experiência, seja manifestando o desejo de apaixonar-se (17), a desilusão com o amor (3, 40), a relação entre amor e sofrimento (5, 36, 37), ou avaliações da intensidade do sentimento de amor (7, 34). Prevalece uma perspectiva negativa em relação a essa experiência — na maioria dos casos o enunciador vê uma relação direta entre amor e sofrimento, ou decide deixar de amar, para poder viver em paz.

As repetições encontráveis em 3, 36 e 37, além da função de enfatizar o sentimento, também são favorecidas por fatores lírico-musicais, como a repetição de sequências de notas adequadas, em número e duração, às sílabas de *amar*. Tais repetições também são desejáveis no refrão do samba, pois facilitam a memorização do trecho, que costuma ser cantado em coro.

Ocorrência com referência à natureza

18	1935	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela

Nessa ocorrência o verbo contribui para a personificação das flores. O fato de as flores se aproximarem ao balançar é metaforicamente associado ao ato de amar. A metáfora favorece a construção de um ambiente harmônico na descrição da paisagem natural.

Ocorrência com referência patriótica

23	déc.1940	Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz //	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola

A pátria é objeto do amor do enunciador, que fundamenta esse sentimento a partir da descrição da bandeira nacional e de suas cores, com a simbologia envolvida nas mesmas. O registro discursivo do patriotismo é caracterizado pelo emprego de lexias como *lábaro*.

Ocorrência com referência religiosa

31	1977	Enquanto Deus consentir, vou vivendo / E, cada dia que passa, / aprendendo / A amar ao próximo como eu amo os meus / Pois se todos os que existem na Terra / São filhos de Deus //	*Enquanto Deus consentir*; Cartola

A ocorrência traz intertextualidade relativamente à máxima evangélica "Ama a teu próximo como a ti mesmo", caracterizando o enunciador como cristão seguidor dos preceitos dessa religião.

Colocação *saber amar*

1	1929	Arranjaste um novo amor, meu bem! / Eu sou um infeliz, bem sei! / Mas ainda tenho fé / Que hei de te ver chorar / Quando souberes amar / Como eu te amei!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
2	1930	Quando souberes amar // O perdão eu te darei / Quando souberes amar / Mulher porque jamais pensei / Em você me abandonar //	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
11	1932	Amor sem penar é bem raro / O verbo cumprir custa caro / Amor é bem fácil de achar / O que eu acho mais difícil / É saber amar //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
12	1932	Tristezas não pagam dívidas / Não adianta chorar / Deve-se dar o desprezo / A toda mulher que não sabe amar //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
38	1928-1980	Tu não sabes amar / Para que tens um coração? / Ai, meu Deus, o melhor entre nós dois / É a separação //	*Consideração*; Cartola e Heitor dos Prazeres

A colocação *saber amar* faz referência às expectativas do enunciador de ter seu amor correspondido (o que fica totalmente explícito em 1), ou de que a amada lhe seja fiel, como se lê em 11.

AMARGAR [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1946	Se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Vai ser de amargar / Sem você eu não vivo / E também sem o samba / Não posso passar / Ai meu Deus!	*Se eu tiver de escolher*; Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti e Ismael Silva
2	1928-1980	É quente que nem pimenta / Amarga que nem jiló / Mulatinha faceira / Vem morar em Mangueira / Que aqui é melhor	*Que nem pimenta*; Cartola

O frasema *ser de amargar*, característico de um registro linguístico informal, ajuda a caracterizar a relação construída na letra entre o enunciador e a sua parceira. Pontua, ao mesmo tempo, o desgosto que ele experimenta diante da possibilidade de ter de escolher entre o samba e a amada.

No caso de (2), o verbo *amargar*, junto com o atributo de ser quente, qualifica a vida em Mangueira. As referências a sensações corporais fortes dão um toque de sensualidade à

descrição, dando apelo ao convite para a interlocutora ir viver no morro. É interessante que o amargor como qualificação geralmente não tem valor meliorativo, como é o caso nessa letra.

AMIZADE [22 ocorrências em 21 letras do *corpus*]

1	1929	Eu vou deixar certa amizade / Que para mim não convém / Ela só usa de falsidade / Dizendo me querer bem //	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
2	1929-1930	O meu perdão / tu não terás / o teu amor não quero mais / a tua ausência / não me maltrata / tua amizade a mim não faz falta //	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
3	1931	Há muita gente que desconhece / A amizade por interesse / Existe amor interesseiro / E muitos pensam ser verdadeiro //	*Amar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1931	Muito tenho sofrido / Por minha lealdade / Agora estou sabido / Não vou atrás de amizade / A minha vida é boa / Não tenho em que pensar / Por uma coisa à-toa / Não vou me regenerar /	*Se você jurar*; Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves
5	1932	Infelizmente / Este mundo é sempre assim / Quem ri muito no começo / Chora quando chega o fim / Em mar de rosas / Começou nossa amizade / E depois tu me entregaste / A tristeza e a saudade	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
6	1932	Só tens ambição e vaidade / Não pensas na felicidade / E eu não descanso um momento / Por pensar que o teu amor / É só fingimento / Mas eu vou entrar com o meu jogo / E vou pôr à prova de fogo / A tua sincera amizade / Para ver se tu falaste verdade //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
7	1932	Perdão, meu bem perdão / atacou-me o coração, / Falei demais / sou bom rapaz / no modo de proceder / perdão, porque / se acabar nossa amizade / eu vou morrer / sinto dores, / são saudades. //	*Perdão, meu bem*; Cartola
8	1932	Diz, qual foi o mal que eu te fiz? / Eu não te farei esta ingratidão / Foi um falso contra a nossa amizade / não creias, não pode ser verdade //	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
9	1932	Disseste que te enganei / Não sou tão fingido assim / Talvez queiras um pretexto / pra viver longe de mim / Disseram que eu traía / a nossa grande amizade / E tão criminosa a culpa / que não pode ser verdade	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
10	1933	Fiquei louco / Pasmado por completo / Quando me vi tão perto / De quem tenho amizade / Na febre da dança / Senti tamanha emoção / Devorar-me o coração / Divina dama //	*Divina dama*; Cartola
11	1933	Se a nossa amizade teve fim / Tu bem sabes que fui mesmo eu quem quis / Eu não sei porque tu mentes / pois mentira não ( ) //	*Não digas*; Ismael Silva
12	1939	Pra mim você é um mau elemento / que vem já desde a outra encarnação / critério, amizade, sentimento / São coisas que você não faz questão.	*Não vejo jeito*; Ismael Silva
13	1938-1940	Ou você acaba com essa economia / Ou então acaba-se nossa amizade / Já reclamo isso quase todo dia / Você me responde com simplicidade //	*Como é que eu posso*; Cartola
14	1941	Você quer eu não dou, ô, ô / Eu não dou liberdade a mulher / Porque vou confessar / A nossa amizade / Pode acabar // Até aqui nosso amor / Tem um certo sabor / Que me faz tanto bem, / Eu construí nosso lar / Mas você quer acabar!...	*Não dou liberdade a mulher*; Ismael Silva
15	1943	Essa sua amizade / para mim é indiferente / digo toda a verdade / e quem diz assim não mente.	*Me deixa sossegado*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
16	1945	Não, / não vivo bem a seu lado / Apesar de ser tratado / Com todo afeto e carinho / Não, não lhe tenho amizade, / Bem vês / Deixa-me seguir o meu caminho / Reconheço todos os feitos seus / Mas deixa-me voltar / Para junto aos meus //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
17	1922-1949	Cantando muito facilmente irás esquecer / Aquela que só por maldade te fez padecer / Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança / Que um dia com muita alegria terás a bonança.	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
18	1922-1978	Se a nossa amizade teve fim, / tu bem sabes que fui eu mesmo quem quis / Eu não sei porque tu mentes tanto assim / Pois, mentira não se diz. //	*Sei, você anda sofrendo*; Ismael Silva
19	1928-1980	Eu sei que vou sentir muita saudade / Com todos os defeitos teus / Ainda te tenho amizade / E, forçado, dou-te este castigo, / Jamais farás a outro o que fizeste comigo	*Consideração*; Cartola e Heitor dos Prazeres

20	1928-1980	E quando vejo a torre bem alta / Daquela linda catedral, / Fujo da tua amizade / Infernal. //	*Devia ser condenada*; Cartola e Nelson Cavaquinho
22	1928-1980	Eu não amo outra mulher / Porque eu não quero / Porque eu tenho amizade / A você / Sabes que o mulato é sincero / E tem critério até morrer.	*Tu vais ao samba*; Cartola

A lexia, nas ocorrências listadas, tem uma significação própria do universo discursivo do samba: designa o envolvimento amoroso entre duas pessoas, ou o próprio sentimento de amor em relação a alguém.

O comportamento lexical de *amizade*, nesses casos, guarda semelhança com o que é observado s.v. **amor** (ver esse verbete). Quando a referência é à relação entre duas pessoas, há alusões à duração da mesma (*começar*, *acabar*, *ter fim* etc.), determinações que indicam o envolvimento de ambos no consórcio amoroso (*nossa amizade*), ou colocações que afirmam a solidez da união (*grande amizade*). Quando a referência é ao sentimento de um em relação ao outro, há determinações que focalizam o experienciador (*tua* amizade, *minha* amizade); estruturas que, através de verbo-suporte, destacam o direcionamento do sentimento a alguém (*ter amizade [a alguém]*); qualificações que expressam avaliações do enunciador em relação à natureza do sentimento de amor (*falsa amizade*, *amizade por interesse*, *amizade infernal* etc.).

AMOR [166 ocorrências em 104 letras do *corpus*]

Referência ao relacionamento amoroso entre duas pessoas, ou à vida a dois

2	1928	Se eu fosse homem branco / Ou por outra mulatinho / Talvez eu tivesse sorte / De gozar do seu carinho / A maré que enche vaza / Deixa a praia descoberta / Vai-se um amor e vem outro / Nunca vi coisa tão certa //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
7	1929	Juro, não nego, / Levo saudades / Deste meu único amor / Sei que jamais terei piedade / Pra mim perdeste o valor //	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
25	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
32	1932	Supliquei humildemente / Pra você endireitar / Mas agora infelizmente / Nosso amor vai se acabar / Vou embora afinal / Você vai saber por que / É pra me livrar do mal / Que eu fujo de você //	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa
35	1932	Não creias nestas mentiras / que roubam nossa alegria / Os invejosos se vingam / armados de hipocrisia / A mentira infelizmente / o mais forte amor destrói / Mas se eu não tenho remorso / O meu coração não dói. //	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
47	1934	O amor é como a chama; / Tem princípio, meio e fim; / Se você já não me ama, / Para que fingir assim... / Não mandei você embora / Porque sou benevolente / Para que você agora / Quer sair ocultamente? //	*Boa viagem*; Ismael Silva e Noel Rosa
56	1936	O pranto que verti por esse amor talvez / Não compreendeste e se eu disser não crês / Depois de derramado, ainda soluçando, / Tornei-me alegre, estou cantando //	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
85	déc.1950	Já perdi tantos amores, não notei diferença / Pensei que passava um século sem a sua presença / Misturada entre as pedras preciosas do mundo, / Com um simples olhar, a você não confundo	*Festa da vinda*; Cartola e Nuno Veloso
100	1976	Preste atenção, querida / De cada amor tu herdarás só o cinismo / Quanto notares estás à beira do abismo / Abismo que cavaste com teus pés.	*O mundo é um moinho*; Cartola
102	1976	O fim de todo amor, é tão triste que juro / Despedaça-se ao vê-lo o coração mais duro / Ela fica aos beijos com qualquer criatura / E ele procura a paz na paz da sepultura.	*Todo amor*; Carlos Cachaça e Cartola

103	1976	Todo amor principia com beijos e risos / Mesmo com hipocrisia forma um paraíso / Mas com o tempo um dos dois vem a se arrepender / Um amor para gozar, o outro para sofrer //	*Todo amor*; Carlos Cachaça e Cartola
138	1928-1980	Não te culpo, nem me culpes / Aceitemos nosso destino / Esse amor quando nasceu / Eu era menino // Se eu teimar / Teus próprios pais / Irão dizer / Tudo aquilo que você / Comigo sofreu.	*Não*; Cartola e Aluísio Dias

Nesse tipo de ocorrência, o enunciador costuma fazer declarações sobre a experiência amorosa junto à parceira. Com essa significação, a lexia *amor* costuma apresentar determinações que indicam os envolvidos na relação (*nosso amor*), referências genéricas ou específicas a diferentes experiências (*este amor*, *cada amor*, *todo amor*, *único* etc.), ou marcas da duração do envolvimento amoroso (*princípio*, *meio*, *fim*, *nascer, perder* etc.). O amor, nesse caso, também pode ser qualificado como *forte*, *grande* etc.

Colocação *grande amor*

28	1932	Vivo cantando / Para esquecer a minha dor / Conservo ainda / No meu peito um grande amor / E o meu pranto parece não ter mais fim / No entanto eu padeço e não tens pena de mim //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
78	c1947	Para ter uma companheira / Até promessas fiz / Consegui um grande amor / Mas eu não fui feliz / E com raiva para os céus / Os braços levantei, blasfemei / Hoje todos são contra mim //	*Sim*; Cartola e Oswaldo Martins
90	1968	A sofreguidão por que passei / Fez-me reconhecer que o teu amor / Foi grande amor / Não vacilo em dizer não, não... /	*Sofreguidão*; Cartola e Elton Medeiros
91	1968	Tive sim / Outro grande amor antes do teu / Tive sim / O que ela sonhava eram os meus sonhos / E assim íamos vivendo em paz	*Tive sim*; Cartola

Conforme já foi comentado, essa colocação ocorre quando a significação da lexia *amor* tem a ver com o envolvimento entre duas pessoas. O adjetivo grande tem valor intensivo.

Colocação *novo amor*

5	1929	Novo amor // Arranjaste um novo amor, meu bem! / Eu sou um infeliz, bem sei! / Mas ainda tenho fé / Que hei de te ver chorar / Quando souberes amar / Como eu te amei!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
38	1932	Tenho um novo amor // Tenho um novo amor... / Tenho um novo amor... / Que vive a pensar em mim. / Não quer me ver / Triste nem zangada / Gosta que eu ande / Assim meio engraçada //	*Tenho um novo amor*; Cartola

Essa combinatória lexical também é muito recorrente e costuma designar o relacionamento amoroso que se segue a um anterior, que serve como referência (5). Quando não é esse o caso, a referência pode ser apenas a uma união amorosa que está no início.

Referências abstratas ao sentimento de amor

12	1931	Carinho sem a nota / não adianta mulher / diz que amor é lorota / é bom para quem quiser / Eu não aceito / sou espertinho / Eu acho direito / amor, nota e carinho	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
13	1931	Amor, quanto menos ou nenhum é melhor / Porque só se vive a sofrer por amar / E quem pensar nisso hoje em dia, não terá alegria / É bom evitar //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

14	1931	Olha, escuta, meu bem / É com você que estou falando, neném / Esse negócio de amor não convém / Gosto de você, mas não é muito... / Muito... //	*Eu gosto, mas não é muito*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
30	1932	Amor sem penar é bem raro / O verbo cumprir custa caro / Amor é bem fácil de achar / O que eu acho mais difícil / É saber amar //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
39	1932	Nunca se deixa a mulher / Fazer o que ela entender / Pois ninguém deve chorar / Só por causa de amor / E nem se lastimar	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
133	1928-1980	Eu fui infeliz / enquanto quis dar-te atenção / Sei quanto sofri se desisti / Foi com razão / Se amor é isso que você / Soube me dar / Saiba de uma vez / Tudo o que fez / Foi me afastar //	*Justa razão*; Cartola e Aluísio Dias
144	1928-1980	No meu jardim tive flores belas / Nunca fiz questão / Mas a flor dos meus amores / Mora no meu coração.	*Você é uma flor*; Cartola e Nuno

Nessas ocorrências, o enunciador se posiciona genericamente com relação ao sentimento amoroso, expressando desilusão ou ansiedade por amar, ou simplesmente tecendo avaliações em tese sobre o amor. É comum associar amor e sofrimento (13, 30); também se lança mão de diferentes metáforas para representar o sentimento, ou a sua potencialidade, como *flor* e *semente* (55, 144). Ainda há avaliações do significado do amor e das suas manifestações (12, 133). A ocorrência 50 não necessariamente faz alusão à experiência amorosa entre duas pessoas. A referência pode ser essa e, nesse caso, o plural indicaria a existência de várias delas; também pode ser simplesmente ao envolvimento emocional do enunciador com a favela e, nesse caso, o plural seria intensivo.

Referência ao sentimento de afeto por alguém, ou a demonstrações desse sentimento

6	1929	Ai, como é triste viver assim / Enganado por seu bem / Sei que jamais terei piedade / Não quero amor de ninguém	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
8	1929-1930	O meu perdão / tu não terás / o teu amor não quero mais / a tua ausência / não me maltrata / tua amizade a mim não faz falta //	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
9	1931	Há muita gente que desconhece / A amizade por interesse / Existe amor interesseiro / E muitos pensam ser verdadeiro //	*Amar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
11	1931	Em viver junto de ti / Ainda tenho esperança / O teu amor, eu já vi / Não me sai mais da lembrança / Quem diz fazer o que quer / Eu digo não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
15	1931	Teu amor é insensato / Me amofinou de fato / Não leve a mal / Eu prefiro a lei marcial	*Eu gosto, mas não é muito*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
17	1931	Contigo eu me enganei / Pelo amor que te dei / Fui direitinho no teu carinho / Na tua conversa eu andei / Podes ficar descansada / Não vou mais te procurar / Para amar tanto / Nunca ter nada / Sozinho eu quero ficar.	*Ironia*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
18	1931	Tu não me tens amor, meu bem (oleleô) // Você diz que não me quer / Você diz que me adora / Quando tu me vê, mulher, / Por que é que você chora (será promessa?) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
34	1932	Às vezes, cheio de ódio, / fala-se o que não deve / são palavras de amor ofendido / Que não se escrevem	*Perdão, meu bem*; Cartola
40	1932	Um amor pra ser traído / Só depende da vontade / Mas existe amor fingido / Que nos traz felicidade / A mulher vive mudando / De ideia e de ação / E o homem vai penando / Sem mudar de opinião.	*Uma jura que fiz*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
61	1939	Ninguém te dá valor / Ninguém de ti tem dó / Não queres o amor / De uma pessoa só / Se a regeneração / Vier te interessar / Com a minha proteção / Podes contar //	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva
63	1939	Tristeza / quanta tristeza tenho eu / Só em saber / Que vivo longe dos carinhos teus / A quem eu dediquei / O meu sincero amor / E com tantas muitas falsidades / Me abandonou	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista

83	1955	Aqui se beijaram ela e outro amante / Neste jardim juraram amor constante / Interroguei uma rosa / E a rosa se foi desbotando / E a cada pergunta, negando //	*Interroguei uma rosa*; Cartola
95	1975	Pouco importa que me trates com desprezo / Que me negues amor, carinhos, beijos / Pouco importa, porque somente você, / Com você, eu vivo iludido / Mas, se lhe perder, naturalmente, eu fico perdido //	*Pouco importa*; Cartola
130	1928-1980	Devias ser condenada ou crucificada, / Pois juraste falso, / Beijaste a cruz do Senhor / E disseste que me tinha amor. //	*Devia ser condenada*; Cartola e Nelson Cavaquinho

As ocorrências com essa significação frequentemente fazem menção ao parceiro amoroso a quem se atribui o sentimento. Essa atribuição pode ser marcada pronominalmente (*meu amor*, *teu amor...*), ou por meio de verbos-suporte (*ter amor*, *dar amor*...). Também se fazem avaliações das intenções e da profundidade do sentimento, que pode ser qualificado como fingido, sincero, constante, insensato etc.

Referência a fraternidade, envolvimento emocional ou disposição positiva em relação a outrem

1	1927	Uma luta vencida por amor e glória / São linhas traçadas / Nas páginas da história / Gravado com as cores de nosso país / Em seu castelo Portela feliz	*Uma luta vencida por amor e glória*; Paulo da Portela
72	1945	Sinto minha alma tristonha / de tanto ver falsidade / e muitos já sentem vergonha / do amor e honestidade	*Ouro, desça do seu trono*; Paulo da Portela
73	1946	És o cavaleiro que sonhamos / De ti muito esperamos / Com todo amor febril / Para amenizar nossas dores / E levar bem alto as cores / Da bandeira do Brasil	*Cavaleiro da esperança*; Paulo da Portela e Monarco
81	déc.1940	Tiveram algumas conquistas / Atacando friamente, sem respeitar / A neutralidade / A fé, a paz, o amor, a liberdade / E pensaram que este céu, estas matas sem fim / Seriam conquistadas tão fácil assim //	*Nazista, quem és?*; Cartola e Carlos Cachaça
115	1979	Dê-me graças, senhora, / Um sorriso a quem chora / Onde há ódio / Eu vos peço que ponha amor / E assim / Eu serei mais feliz que sou	*Dê-me graças, senhora*; Cartola

Nessas ocorrências, o amor é marca de virtude ou do envolvimento emocional do enunciador. O envolvimento emocional está presente em (1), com referência a esforços empreendidos em prol da Portela, assim como em (73), com motivações patrióticas.

O amor como virtude aparece em (72, 81, 115), em reflexões sobre valores relevantes na vida, ou em rogos religiosos pela interseção da Virgem Maria.

Pragmatemas *amor* e *meu amor*, como formas de tratamento entre amantes

21	1932	Se meu amor me deixar / Eu não posso me queixar / Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém / A razão dá-se a quem tem //	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
31	1932	Não faz, amor // Não faz, amor, / Deixa-me dormir / Ó minha flor, tenha dó de mim / Sonhei, acordei assustado, / Receoso que tivesses me enganado / Eu não durmo sossegado //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
33	1932	Se você não reconhece / O meu arrependimento / Podes crer, meu amor / Que o que eu digo / É sem fingimento //	*Perdão, meu bem*; Cartola
36	1932	Eu não quero dar a perceber / Que gosto demais, do meu amor / Se ele compreender / Vai se convencer / Que tem pra mim / Um grande valor. //	*Tenho um novo amor*; Cartola
52	1935	Aí vem a primavera / Alegrar a nossa vida / banhar de aroma / o lívido das selvas / Teu sorriso, ó amor, //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela

Esses pragmatemas, muito recorrentes, aplicam-se à pessoa amada. São usados tanto para referência à terceira pessoa, quanto à segunda; este último caso é o mais comum. Trata-

se de um uso próximo da oralidade, usado em letras que reproduzem diálogos, ou naquelas em que se quer dar mais dramaticidade à situação amorosa reproduzida.

Pragmatema *pelo amor de [Deus/Maria]*

75	c1946	Julguei, Senhor, / Que deste sonho eu jamais despertaria / Se errei, perdoai-me, pelo amor de Maria	*Grande Deus*; Cartola
80	1922-1949	Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	*Olhar assim*; Paulo da Portela
119	1979	Só peço que respeites / O nome que te dei / E pelo amor de Deus / Não negues que te amei //	*Fim de estrada*; Cartola

Esse pragmatema tem valor intensivo e é usado para aumentar a carga apelativa dos pedidos que os acompanham.

Quase-frasema *amor de carnaval*

48	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores de carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela

A unidade lexical significa 'relacionamento amoroso geralmente passageiro, iniciado por impulso devido à empolgação e à sensualidade implicadas nos festejos de carnaval'. Haveria a possibilidade da leitura composicional do sintagma, como 'relacionamento amoroso iniciado durante o carnaval', sem a especialização semântica envolvida no quase-frasema. Entretanto, a lexia *loucuras*, à qual a expressão se subordina sintaticamente, seleciona o significado do quase-frasema.

Quase-frasema *amor de malandro*

3	1929	Amor de malandro // Vem, vem / Que eu dou tudo a você / Menos vaidade / Tenho vontade / Mas é que não pode ser //	*Amor de malandro*; Ismael Silva, Freire Júnior e Francisco Alves

Na composição em questão, o amor de malandro é caracterizado como violento e associado a dificuldades materiais. Apesar da violência, também se afirma que há envolvimento afetivo nesse tipo de amor.

Quase-frasema *amor proibido*

88	1968	Amor proibido // Sabes que vou partir / Com os olhos rasos d'água / E o coração partido / Quando lembrar de ti / Me lembrarei também / Deste amor proibido //	*Amor proibido*; Cartola

Essa unidade não designa necessariamente uma relação amorosa que alguém tenta proibir, mas mais amplamente as relações que não são bem vistas segundo padrões sociais, principalmente por envolverem pessoas de classes diferentes, ou, como no caso da citação, pessoas casadas.

Quase-frasema *primeiro amor*

53	1936	Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
136	1928-1980	Meu primeiro amor // Meu primeiro amor / Não me olhe assim / Eu já te disse adeus / E os olhos teus não cansam / De fitar os meus // A tristeza / Do teu olhar / Juro que encanta e traduz / Tanta beleza / É uma promessa de amor / Que até nos faz sonhar.	*Meu primeiro amor*; Cartola e Aluísio Dias

A expressão geralmente diz respeito à primeira experiência amorosa, como se vê em (53). Pode, entretanto, designar especificamente a pessoa com quem se tem essa experiência, como em (136).

Quase-frasema *confissão de amor*

49	1935	Deixe que te confesse, ó flor / Tenho medo, é confissão de amor / Não é bem isso que eu te venho relatar / Ora meu bem é que fico louco em te ver sambando //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela

A expressão diz respeito à revelação do sentimento em relação a alguém. Ao que parece, nem sempre a confissão revela um sentimento reprimido ou disfarçado; também pode ser simplesmente uma declaração de amor. No caso em questão, entretanto, há de fato uma confissão, que a enunciadora supõe ser de amor. Há realmente uma revelação, motivada pela sensualidade da dança.

Frasema *ninho de amor*

94	1972	Acontece que meu coração / Ficou frio / E nosso ninho de amor está vazio / Se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ai, se eu pudesse / Mas não quero, não devo fazê-lo / Isso não acontece.	*Acontece*; Cartola

O frasema geralmente é uma referência poética à moradia do casal enamorado. No caso em questão, entretanto, parece ter ligação com o próprio relacionamento amoroso, que se considera desgastado.

Veja-se o verbete **viver** para análise do frasema *viver de amor*. Veja-se também o verbete **lira** para análise do frasema *Lira do Amor*.

ANDORINHA [1 ocorrência no *corpus*]

1944	Silenciar a Mangueira, não / Disse alguém / Uma andorinha só não faz verão também / Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz	*Silenciar a Mangueira*; Cartola

O provérbio *uma andorinha só não faz verão* (um pragmatema) é usado nessa composição para justificar a importância de existirem diversas escolas de samba. A composição foi feita como resposta a "Mangueira, não", samba de Herivelto Martins e Grande Otelo (1943), que, ao fazer referência ao arrasamento da praça Onze para construção da avenida Presidente Vargas, diz: "Podem até acabar com o Estácio / o velho Estácio de Sá /

Derrubem todos os morros / Derrubem meu barracão / Silenciar a mangueira, não!"[65].

O uso de provérbios nas letras de samba, recurso de interdiscursividade que dá mais força às teses defendidas, já foi comentado na análise qualitativa do *corpus*.

ANIL [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1932	Quando nosso infinito / Se apresenta tão bonito / Trajando azul anil / Baila o sol lá nas alturas / Dando maior formosura / À mais linda dama do Brasil //	*Cidade mulher*; Paulo da Portela
2	1932	Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
3	1933	A tarde chega / Mansa e serena / Esta grandeza / Suave e amena / Acetinada / Surge a lua, / Descortinando / O céu de anil / Esta grandeza / No céu flutua / E nos convida / Sempre a bailar / Em homenagem / À natureza / A noite vem / Nos saudar.	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
4	1935	Quando à tardinha / Surge o pálido / Clarão da lua / Outro céu de anil cintila / Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor / E as ondas não vozeam / Vem morrer na branca areia / Orlando-a de espuma em flor	*Clarão da lua*; Paulo da Portela

Anil é a cor frequentemente usada para representar o céu, o que acontece, por exemplo, na bandeira nacional. É uma lexia usada para conferir valor poético à letra (3, 4), ou para, por interdiscursividade, construir um tom laudatório, patriótico (1, 2). Considerando-se a referência cromática comentada, justifica-se que a ocorrência da lexia ocorra muitas vezes em colocação com *céu*.

No item 2, a caracterização *cor de anil* é adequada à intenção de afirmar o samba como patrimônio nacional, que aumenta a preciosidade da história do Brasil. Esse tom de exaltação e afirmação cultural também é marcado pela identificação da letra como *poema*.

APRIMORAR [1 ocorrência no *corpus*]

1960	Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

Conforme as marcas discursivas da letra, esse verbo, que tem como sujeito o próprio samba, não faz necessariamente referência a aprimoramento musical. A melhoria pela qual o samba passou na história narrada ao longo da letra traduz-se como ascensão social: entrar nos salões da sociedade, no Municipal, no Itamaraty.

ARRASTAR [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1922	Andas bancando a modista / Deixe disto, arreia a crista / Modista você não é / A vaidade te arrasta / Vestir seda, andar de pasta / Para ir catar café / Meu bem, trabalhes / Que não é mau / Só tu não banques / Coser no Parc Royal	*Modista*; Paulo da Portela

[65]Cf. THOMPSON, Daniella. *Praça Onze in popular song, part 2: destruction in the name of progress*. June 2003. Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Praca_Onze/praca_onze.pt.2.htm. Acesso em 10 set. 2008.

2	1931	Passas por mim, rindo, cantando / Dás com os ombros, arrastando o sapato / Me debochando / E ainda dizes pros outros / Só pra moer / Em amar não acho prazer //	*Infeliz sorte*; Cartola
3	1933	Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / Dizendo samba raiado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves

Em (3),o frasema *arrastar a chinela* é usado em referência ao ato de dançar. Uma variante possível é *arrastar a sandália*, como se encontra no título do samba de Osvaldo Vasques, o Baiaco, e Aurélio Gomes ("Arrasta a sandália", 1933). A habilidade para a dança é traço capaz de conferir destaque à mulher na roda de samba.

Já em (2), há a leitura composicional da expressão, numa caracterização de um modo de andar da mulher. Essa caracterização reforça a descrição do seu comportamento debochado.

Em (1), o verbo *arrastar* é apresentado como efeito da intensa vaidade da mulher descrita na letra; trata-se de um elemento qualificador que figura como o mais marcante na caracterização da interlocutora. O efeito da vaidade seria irresistível, sobressaindo no comportamento de alguém que visivelmente não teria meios de manter essa atitude.

ARTISTA [6 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1932	Cidade, quem te fala é um sambista, / Anteprojeto de artista, / Teu grande admirador / Me confesso boquiaberto, / De manhã, quando desperto / Com tamanho esplendor /	*Cidade mulher*; Paulo da Portela
2	1922-1949	És artista do chorar / vai depressa acreditar / que o teu grande sofrimento / como um juramento santo / entretanto não passa / de um grande fingimento	*O grande fingimento*; Paulo da Portela
3	1960	E muito bem representado / Por inspiração de geniais artistas, / O nosso samba, humilde samba, / Foi de conquistas em conquistas	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1973	Em Mangueira vêm vários artistas / Do exterior até turistas / Só pra ver o que a Mangueira tem / Sambar como nossas cabrochas ninguém //	*A Mangueira é muito grande*; Cartola e Ataliba
5	1928-1980	No camarim nem sempre há euforia / Artista de mim mesmo nem posso fracassar / Releio os bilhetes pregados no espelho / Me pedem que jamais eu deixe de cantar	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
6	1928-1980	Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar //	*Sou doutor*; Cartola

Em (3) e (6) afirma-se o *status* dos sambistas como pessoas dedicadas à arte. No primeiro caso, a atuação artística é mais relacionada à composição; no segundo, é relacionada à capacidade de tocar instrumentos de percussão.

Em (4), ressalta-se o intercâmbio da escola de samba com pessoas de outros grupos sociais — artistas e turistas do exterior —, que afluem à instituição, interessadas nas suas atividades. Isso contribui para reforçar o valor da escola de samba e, assim como nas ocorrências anteriores, para reafirmar o teor artístico do samba.

Em (1), a qualificação do sambista como "anteprojeto de artista" é marca de

humildade do enunciador diante da grandeza da cidade. Além disso, assim como já foi comentado na análise qualitativa, em produções como as transcritas em (1) e (4), em cujo contrato discursivo está implicado o intercâmbio entre grupos sociais diferentes, o sambista costuma assumir um posicionamento discursivo mais modesto do que aquele adotado quando se dirige apenas àqueles do seu meio.

Em (5), reafirma-se a identidade do enunciador como artista. Nessa composição marcadamente metalinguística, que descreve o ambiente do camarim antes do início de uma apresentação musical, mais do que *artista*, o enunciador se considera *artista de si mesmo*, numa imagem poética que o apresenta como artífice da própria identidade de artista, alguém que não vê a identidade de artista como uma essência, mas como uma construção para a apresentação no palco.

A colocação *artista no chorar* (2) confere a *artista* a carga pejorativa da afetação de comportamentos reprováveis. A lexia caracteriza a mulher como falsa e manipuladora no amor.

ATENÇÃO [14 ocorrências em 12 letras do *corpus*]

1	1933	Quando eu queria o teu amor / Não davas atenção ao meu / Pra mim tu não tens mais valor / Agora quem não quer sou eu //	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
2	1934	Tu andavas de má intenção / e eu nunca prestei atenção, / mas, até que afinal, / Já me livrei desse mal!	*Agradeças a mim*; Ismael Silva
3	1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
4	1939	Estou sempre lhe chamando atenção / com calma como todo o mundo vê / pois tudo que se diz de má fé / é sempre preferido por você //	*Não vejo jeito*; Ismael Silva
5	1945	Vestir bem, pagando pouco / Eis um problema louco / Que nós temos a resolver / Prestem atenção / Estou autorizado a dizer / Pagando só o feitio / Eis o plano inteligente / De uma casa aqui no Rio / Não pode haver maior facilidade / Só na alfaiataria A Cidade /	*Alfaiataria A Cidade*; Paulo da Portela e Cartola
6	1950	Andas fugindo de mim / Como o diabo da cruz / Não queres mais nem me dar atenção / Teimei, gastei meu latim, / Da discussão nasce a luz, / Mas nem assim tu me deste razão	*Macaco me lamba*; Ismael Silva
7	1966	A todos que estão me ouvindo / Eu agradeço / Esta atenção dispensada / É mais do que mereço / Se não gostarem / Não digam nada a ninguém / Senão os outros não vão me aturar também //	*Eu agradeço*; Ismael Silva
8	1976	Preste atenção, querida / De cada amor tu herdarás só o cinismo / Quanto notares estás à beira do abismo / Abismo que cavaste com teus pés.	*O mundo é um moinho*; Cartola
9	1976	Ouça-me bem, amor / Preste atenção o mundo é um moinho / Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos / Vai reduzir as ilusões a pó //	*O mundo é um moinho*; Cartola
10	1976	Preste atenção, querida / Embora eu saiba que estás resolvida / Em cada esquina cai um pouco a tua vida, / E em pouco tempo não serás mais o que és //	*O mundo é um moinho*; Cartola
11	1979	Eu fiz mil promessas de joelho jurei / que jamais brigaria / a cada palavra / ela impassiva e fria notei / não me dava a menor atenção	*Bem feito*; Cartola
12	1928-1980	Lua! / Eu com raiva / Quebrei o violão / Julguei que você / Não me dava atenção / Distante eu olhei / Outra vez para a estrada / E vi tua luz prateada //	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias

13	1928-1980	Eu fui infeliz enquanto quis dar-te atenção / Sei quanto sofri, se desisti foi com razão / Se o amor é isso, o que encontrei, / Nunca mais eu amarei //	*Se o amor é isso*; Aluísio Dias e Cartola

Em (3), trecho de uma composição que reproduz uma situação de ensino formal, o pragmatema *muita atenção*, fórmula típica dos atos de fala praticados por professores, há a afirmação da autoridade de quem comanda a "aula de samba". O uso de elementos do campo semântico da educação formal é frequente nas letras do *corpus*. O próprio quase-frasema *escola de samba* é uma ilustração disso.

Em (7), a situação reproduzida é a da apresentação artística e a atenção à qual se alude é a do público em relação ao artista que faz o *show*. Já em (12), associa-se metaforicamente a atenção da lua à inspiração para fazer samba, numa exploração do valor simbólico da lua como astro que acompanha os boêmios e beneficia a inspiração, o fazer poético.

A maior parte das referências (1, 6, 11 e 13) diz respeito à atenção concernente à relação amorosa. Nesse caso, a colocação com verbo-suporte *dar atenção* tem a significação de corresponder às intenções amorosas de alguém.

Em (2, 5, 8-10) há a unidade *prestar atenção*. No primeiro caso, é uma colocação que diz respeito à consciência quanto a um determinado fato; no segundo, é o pragmatema *preste atenção*, marcador discursivo de função apelativa usado para introduzir um anúncio publicitário. Finalmente, nas três últimas ocorrências também há o pragmatema apelativo, que recursivamente pontua os conselhos de um enunciador mais experiente a uma jovem moça; segundo a perspectiva dele, a jovem tem uma série de ilusões diante da vida, que o locutor busca desfazer para evitar que ela sofra.

A colocação *chamar atenção* (4) também diz respeito ao aconselhamento feito por alguém a outrem. Nesse caso a combinatória lexical traz uma carga mais repreensiva do que a verificada em *preste atenção*.

AULA [1 ocorrência no *corpus*]

1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela

A lexia *aula* é própria do campo semântico da educação formal. Como já foi comentado *s.v.* **atenção**, esse campo semântico é recorrente nas letras de samba. Isso se deve à intenção de aproximar os conhecimentos decorrentes das práticas do samba dos conhecimentos característicos do ensino formal. Tal estratégia visa a afirmar o valor dos saberes relacionados ao samba e está presente na origem das agremiações carnavalescas que, não gratuitamente, foram denominadas *escolas de samba*. Sobre isso, veja-se, na primeira parte deste estudo, o relato de Ismael Silva sobre o que motivou a denominação.

AURORA [7 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1932	Ao romper da aurora // Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Chega o dia, desaparece a tristeza, / fica a alegria pela própria natureza, ô. //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
2	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / A felicidade promete, mas não vem / Só vem a saudade, saudade é querer bem, ô	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
3	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
4	d1937	Na Vila / onde ele morava / Todos os seres cantavam / As glórias do seu poeta / Hoje a Vila é triste e muda / Ao bater Ave-Maria / Quando a aurora desperta	*A Vila emudeceu*; Cartola
5	1974	Chora / Disfarça e chora / Aproveita a voz do lamento / Que já vem a aurora / A pessoa que tanto querias / Antes mesmo de raiar o dia / Deixou a escola com outro / Oh! Triste senhora //	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
6	1975	Se ela não voltar / Hei de preferir a morte / Não foi preciso o relógio despertar / Pois esta noite não dormi / Não quis me deitar / Como soldado do amor / Fiz sentinela / A aurora me pilhou / Esperando por ela.	*Soldado do amor*; Cartola e Nuno Veloso

Assim como foi comentado s.v. **alvorada**, também a lexia **aurora** traz a carga simbólica do recomeço, da renovação de esperanças. É interessante perceber que, diferentemente das ocorrências da *alvorada*, que são mais descritivas, as de *aurora* trazem uma força narrativa importante, inclusive com a personificação da própria aurora, que desperta, como se também dormisse durante a noite, aproxima-se trazendo a lembrança do amor ou surpreende o enunciador sem que tenha conseguido realizar seus projetos amorosos. O raiar da aurora geralmente é comparado à aproximação de alguém que chega e interfere nas ações dos demais sujeitos discursivos.

AVANTE [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores do carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
2	1922-1949	Avante, mocidade é hora / De mostrar o nosso progresso / Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela

Em (2), a interjeição *avante* é uma exortação que inicia a letra da canção. A exortação em posição inicial é apropriada à intenção da composição, que é convencer os jovens a votar em Claudionor para presidente da Portela.

Em (1), encontra-se a colocação *ir avante*. É interessante observar que, nesse caso, a referência não é necessariamente à continuidade de um deslocamento, mas principalmente à continuidade de atos e posturas dos interlocutores envolvidos na folia carnavalesca.

AVE [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1935	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela

2	1938-1940	Ao amanhecer, ao anoitecer / Cantam em bando aves fazendo verão / Ouvem-se acordes de um violão / E são eles, verdes periquitos, / Têm um peito forte tal qual um granito / E são lindas as suas canções //	*Ao amanhecer*; Cartola
3	déc.1960	Por Deus, não posso entender / Por que vamos chorando / Se os nossos cicerones / São aves cantando / Lateralmente, as flores / Deitam aroma sorrindo / E ouço da natureza: / Que sejam bem-vindos //	*Que sejam bem-vindos*; Cartola
4	1975	Que Deus e a natureza / As aves nos seus ninhos / As flores pela estrada / Perfumem todos os caminhos //	*Que sejas bem feliz*; Cartola

Encontra-se em (2) mais um exemplo da associação recorrente entre sambistas e aves. O uso da lexia *aves* no início da letra ajuda a construir uma ambiguidade entre os sambistas componentes da Ala dos Periquitos na Mangueira e as próprias aves que têm esse nome — com base nisso, transferem-se atributos das aves aos sambistas, enriquecendo-se a letra com a polissemia. Veja-se também o verbete **rouxinol**.

Nos demais casos, as aves figuram em construções de um cenário natural, geralmente como elementos positivos. Em (3) e (4), são elementos benfazejos que integram metáforas da vida em harmonia. Já em (1), o silêncio das aves é usado como índice do anoitecer, ainda em um cenário harmonioso.

AVENIDA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
2	1928-1980	Rico panorama... / Tem o Rio de Janeiro... / As praias de Copacabana / Centro de todos estrangeiros / A linda Avenida Central / Corcovado e Pão de Açúcar / E o cassino que falta / É o Cassino da Urca	*Cassino da Urca*; Cartola

A lexia *avenida* tem, em (1), significação específica, de espaço para desfile de escolas de samba. Algumas marcas que influem na seleção dessa significação são a escola de samba Mangueira, à qual a composição é dedicada, e a menção às cores verde e rosa, que simbolizam a Mangueira e são usadas no desfile de carnaval.

Trata-se de um uso de *avenida* característico do vocabulário de especialidade do samba, no domínio do desfile carnavalesco.

Já em (2), a menção à Avenida Central integra uma enumeração das belezas do Rio de Janeiro. Essa enumeração busca caracterizar a cidade como rica em patrimônio arquitetônico e natural, antes de festejar mais uma das suas riquezas, que seria o Cassino da Urca.

AZUL [9 ocorrências em 8 letras do *corpus*]

1	1928	Se a bandeira brasileira é linda / A sua descrição vale um tesouro / O verde representa as nossas matas / O azul, o nosso céu / O amarelo o nosso ouro	*Se a bandeira brasileira é linda...*; Paulo da Portela
2	1931	Como é linda nossa Guanabara / Jóia rara que beleza / Quando nosso céu está todo azul, anoitece / O céu se resplandece / Em seu bordado de estrela vê-se o Cruzeiro do Sul //	*Linda Guanabara*; Paulo da Portela

3	1932	Quando nosso infinito / Se apresenta tão bonito / Trajando azul anil / Baila o sol lá nas alturas / Dando maior formosura / À mais linda dama do Brasil //	*Cidade mulher*; Paulo da Portela
4	1922-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela
5	1922-1949	O azul e branco / Cores da nossa bandeira / O Rio estamos aqui para abrilhantar o nosso festival	*O azul e branco...*; Paulo da Portela
6	1922-1949	Qual um farol / o astro sol / na ascensão de mais sublime luz / na amplidão sim reluz / qual um crisol que seduz / e no azul / surge taful / qual um crisol a rutilar mais luz / na sedução / na amplidão / do astro rei que seduz / calmo ascender / do astro sol resplandecer / no arrebol	*Qual um farol*; Paulo da Portela
7	déc.1940	Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz //	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
8	1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

A abonação (8) constitui um uso curioso da colocação *céu azul*. O compositor combina a simbologia da cor verde, que significa "esperança", com o céu azul, imagem que pode suscitar o mesmo sentimento no observador.

Na composição "Verde que te quero rosa", exploram-se a simbologia das cores, a presença da combinação verde e rosa no estandarte da Mangueira e, adicionalmente, a presença de determinadas cores em elementos da realidade, geralmente descritas a partir de características positivas. O uso da lexia **negro** apresenta características próprias, que serão analisadas no verbete específico.

A colocação *azul e branco* (5) é característica léxico do samba, pois essas são as cores que identificam a Portela, presentes na bandeira da escola de samba. Assim, na abonação a presença dos portelenses é representada pelas cores da bandeira.

Em (1-3, 6-7), o uso da lexia é bem semelhante ao que já foi observado *s.v.* **anil**. A referência é à cor do céu; em 3, *anil* chega a ser usado como qualificador do azul do firmamento. Assim como naquela entrada, as intenções discursivas do louvor à bandeira nacional e da exaltação à beleza da natureza são detectadas nas ocorrências em análise.

Os frasemas *Morro Azul* e *Unidos do Morro Azul* (4) devem ser consultados nos verbetes homônimos.

3.2.6– Letra B

BALUARTE [1 ocorrência no *corpus*]

1941	Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela

A lexia é característica do léxico do samba. Geralmente designa os sambistas mais antigos, considerados modelos em seus grupos. Também pode ter traços que dizem respeito ao papel de fundador da escola de samba, em referência à acepção 'base, sustentáculo', uma das previstas para o lexema.

BAMBA [5 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	déc.1930	Chegando eu quero recebê-lo com carinho / Tratá-lo como reizinho / Enveredarei pelos caminhos dos bambas / Talvez será herdeiro / De uma coroa do samba.	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
2	déc.1930	Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. //	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
3	1940	Nega bamba // Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	*Nega bamba*; Paulo da Portela
4	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva

A lexia faz referência aos sambistas mais habilidosos em composição, canto ou dança, geralmente. Sua atuação é notoriamente valorizada entre seus pares. Nas ocorrências 1 e 2, expressa-se o desejo de que o bebê que representa o futuro da escola de samba campeã seja fadado a ser bamba, garantindo a continuidade do legado conquistado pelos mais antigos.

Em (3), qualifica-se a mulher descrita na letra como bamba, principalmente pela sua habilidade em tocar instrumentos musicais, além da disposição para valentias, que também pode ser característica do bamba. Vejam-se os comentários sobre o frasema *dançar na corda bamba* (4) *s.v.* **dançar**.

BAMBAQUERÊ [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1949	Quatro malandros chamados Bambaquerê / eles não comem, não bebem / E não deixam ninguém comer / amanhã que vou-me embora / que me dão para levar / levo penas e saudades / E no caminho vou chorar	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela

A lexia *bambaquerê*, apresentada como se fosse um segundo nome dos malandros apresentados na canção, é de uso informal e pode significar, entre outras possibilidades[66], 'dança' ou 'confusão'. Trata-se, portanto, de uma forma de caracterizar os homenageados da

[66] Cf. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM. *s.v.* bambaquerê.

letra, fazendo ainda um trocadilho com *bamba*, 'sambista habilidoso' ou 'valentão'.

BATERIA [1 ocorrência no *corpus*]

1931	Vou apresentar o meu batalhão / Uma bateria e não (...) dá sopa, não // Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro / todos te respeitam quando pegam o seu pandeiro / (Então volver / Ordinário marche / Oba!) //	*Meu batalhão*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

A ocorrência destaca o agrupamento de percussionistas, componentes da bateria, como um dos elementos principais de uma instituição carnavalesca. A alusão à bateria, portanto, é parte importante na descrição do desfile de carnaval.

BATIZAR [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela

A lexia ocorre em colocação com *Unidos do Morro Azul*, uma escola de samba. O verbo assume, então, uma significação específica, não mais relacionada a uma cerimônia religiosa, mas sim a um ritual de inauguração de outro tipo de instituição social, que ganha um nome a partir desse ritual. É importante destacar que a combinatória lexical, para acionamento desse sentido é restrita — o verbo batizar só tem esse comportamento semântico em combinação com lexias referentes a esse tipo de instituição.

BATUQUE [2 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1940	– Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / – Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela

Ambas as ocorrências, provenientes da mesma composição, fazem referência à roda de samba, ao evento de canto, dança e congregação social. A colocação *entrar no batuque* refere-se à integração no evento, geralmente a partir da dança.

É importante lembrar que, historicamente, *batuque* remete ao passado escravagista brasileiro (veja-se a primeira parte deste trabalho) — é uma designação genérica e depreciativa às práticas musicais dos negros escravos, que, aos olhos etnocêntricos dos descritores, não tinham diferenças e eram associadas a confusão e sensualidade.

Contemporaneamente no universo discursivo do samba, entretanto, o sentido da lexia se alterou — conforme já foi comentado, faz referência ao ambiente da roda de samba, com ênfase ao toque dos instrumentos de percussão.

BENTO RIBEIRO [1 ocorrência no *corpus*]

1942-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela

Bento Ribeiro é o bairro carioca onde ficava a sede da escola de samba Lira do Amor, à qual Paulo da Portela se integrou após se afastar da Portela, devido a um desentendimento no carnaval de 1941.

A localização espacial do deslocamento dos integrantes da escola de samba serve para identificá-los, antes da afirmação das intenções amistosas da visita.

BIS [1 ocorrência no *corpus*]

1966	Não vão fazer / O que aconteceu certo dia / Foi tanto bis / Que eu já não podia atender / No entretanto O que a plateia queria / É que eu cantasse / Cantasse até aprender.	*Eu agradeço*; Ismael Silva

Essa ocorrência faz parte do vocabulário especializado da música, pois refere-se à apresentação artística. Costuma ser interpretada como indicação de sucesso na apresentação — o público, tendo gostado do que assistiu, pede uma repetição de algum dos números apresentados — o bis também pode ser um número original preparado para esse momento, ou mesmo improvisado.

Nessa composição específica, o enunciador quebra a expectativa, afirmando bem-humoradamente que, pedindo bis, o público na verdade queria lhe dar novas chances de aprender a cantar.

BOJO [1 ocorrência no *corpus*]

1968	Ai, esse bojo perfeito/ Que trago junto ao meu peito / Só você, violão, compreende porque / Perdi toda a alegria //	*Cordas de aço*; Cartola

Essa ocorrência integra o vocabulário especializado da música, pois se refere à parte mais proeminente do corpo do violão. É a partir da colocação com *violão* que se aciona o sentido especializado.

Para mais informações sobre a descrição do violão feita nesta composição, ver também **braço**.

BRAÇO [9 ocorrências em 8 letras do *corpus*]

1	1935	Brasil, terra adorada / Jardim de todo estrangeiro / És a estrela que mais brilha / No espaço / – Brasileiro, braço é braço!	*Brasil, terra adorada*; Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias
2	1937	Hoje eu choro / E a mulher que adoro talvez / Caída em braços de outro sorrindo / Repete as mesmas promessas mentindo //	*Sei chorar*; Cartola
3	c1947	Para ter uma companheira / Até promessas fiz / Consegui um grande amor / Mas eu não fui feliz / E com raiva para os céus / Os braços levantei, blasfemei / Hoje todos são contra mim //	*Sim*; Cartola e Oswaldo Martins
4	1968	Ai, essas cordas de aço / Este minúsculo braço / Do violão que os dedos meus acariciam //	*Cordas de aço*; Cartola
5	1979	Evite meu amor / Recuse os braços meus / Evitarei os beijos teus / Culpado foi o destino / Se somos dois feridos / Pois preparou a trama / E entregou ao cupido	*Evite meu amor*; Cartola
6	1928-1980	Ajoelhaste no altar / Juraste, me fizeste jurar / E o Senhor de braços abertos / Com o olhar cheio de ternura / Compreendeu por certo / Que era falsa a jura	*Me fizeste jurar*; Cartola e Nelson Cavaquinho

7	1928-1980	Nos braços de uma, só alegria / Com a outra, passatempo em vão / Por isso a minha vida é tão vazia / Que eu tenho que fazer a opção.	*Opção*; Cartola e Evandro Bóia
8	1928-1980	De que servem os olhos meus / Se não veem os olhos teus / Muito embora estejamos lado a lado / Pra que servem os braços meus / Se não entrelaçam os teus / Como se eu fosse um mutilado	*Pesadelo*; Cartola e Nuno Veloso

A ocorrência (4) integra o vocabulário especializado da música, pois se refere à parte alongada do violão, pela qual passam as cordas, que se fixam nas cravelhas, localizadas na extremidade do instrumento (também denominada "mão"). É a partir da colocação com *violão* que se aciona o sentido especializado. O enunciador explicita seu envolvimento afetivo com o instrumento descrevendo-o minuciosamente e com adjetivos ternos e elogiosos.

Em (5) e (8) a alusão aos braços tem significação amorosa, pois sugerem o abraço entre enamorados. Em (8) a associação é explícita e em (5) a rejeição amorosa figura como a recusa aos braços do enunciador. O frasema *[cair] nos braços de [alguém]*, encontrado em (2) e (7) aciona a mesma significação de enamoramento.

Em (3) a revolta do enunciador diante de injustiças divinas é manifestada pelo gesto de levantar os braços, num gesto de protesto — a significação desse gesto dramático é explicitada pelo verbo blasfemar, logo em seguida.

Enfim, o pragmatema *braço é braço* (1) tem o valor interjetivo de afirmação de força, poder; a exclamação está em consonância com a descrição do Brasil que se faz na letra, atribuindo-se-lhe grande esplendor e prosperidade.

BRANCO [6 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1928	Se eu fosse homem branco / Ou por outra mulatinho / Talvez eu tivesse sorte / De gozar do seu carinho / A maré que enche vaza / Deixa a praia descoberta / Vai-se um amor e vem outro / Nunca vi coisa tão certa //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1935	Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor / E as ondas não vozeam / Vem morrer na branca areia / Orlando-a de espuma em flor	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
3	1922-1949	O azul e branco / Cores da nossa bandeira / O Rio estamos aqui para abrilhantar o nosso festival	*O azul e branco...*; Paulo da Portela
4	déc.1940	Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz //	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
5	1977	É branco o sorriso das crianças / São verdes, os campos, as matas / E o corpo das mulatas quando vestem verde e rosa, é / Mangueira / É verde o mar que me banha a vida inteira //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
6	1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

Em (4) e (6), a lexia assume a carga semântica simbólica da cor branca — a cor da paz. Na abonação (5), a cor dos dentes é metonimicamente atribuída ao sorriso das crianças. Esse emprego mais descritivo da lexia repete-se em (2), onde se refere à coloração da areia.

Como já foi comentado *s.v.* **azul**, a colocação *azul e branco* (3), que faz referência às

cores da bandeira da Portela, identificando essa escola de samba, é característica do léxico do samba.

Em (1) a referência é à cor da pele. O enunciador denuncia o preconceito da destinatária, que o rejeita por ele ser negro. A colocação com *homem* seleciona essa significação epidérmica.

Para mais informações sobre as referências a cores nas letras do *corpus* e sobre o uso dessas referências nesta composição, veja-se **cor**.

BRILHAR [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1934	O teu céu, o teu mar / É diferente / E as estrelas candentes / Brilham mais / Alto dia o sol / Convida a gente / E à noite o luar / Que alegria nos traz	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
2	1935	Brasil, terra adorada / Jardim de todo estrangeiro / És a estrela que mais brilha / No espaço / – Brasileiro, braço é braço!	*Brasil, terra adorada*; Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias
3	1942-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela
4	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento

Em (3), a lexia *brilhar*, em colocação com *carnaval*, deixa de ter a referência da emissão de luz para assumir a ideia de ser bem-sucedido. Essa significação se aplica a qualquer situação na qual o desempenho de alguém possa ser avaliado em determinada atividade.

Em (1, 2, 4) a referência é mesmo à emissão de luz — a origem do brilho é o sol ou uma estrela. Isso não impede que a referência acumule os traços positivos da significação simbólica. Em (4), por exemplo, o brilho do sol reforça a ideia de alegria depois do sofrimento. A leitura simbólica também é patente em (2), pois nesse caso o Brasil é representado metaforicamente como uma estrela — a prosperidade do Brasil é representada pelo brilho do astro.

3.2.7 - Letra C

CADÊNCIA [1 ocorrência no *corpus*]

1935	Sim, cantarei / Espere um pouquinho / Tenha paciência / Deixe que o cavaquinho / Faça a introdução / Com toda cadência //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela

Essa ocorrência integra o vocabulário especializado da música, pois se refere à expressividade da interpretação, neste caso específico, do instrumentista que executa a introdução de uma composição.

CAIXA [1 ocorrência no *corpus*]

1937	Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela

O quase-frasema *caixa surda*, permutável por *surdo*, é designação de um dos instrumentos que fazem parte da bateria das escolas de samba. Integra, portanto, o vocabulário especializado do samba.

É interessante perceber que, nessa composição, que simula uma situação de sala de aula, com avaliação dos conhecimentos dos alunos, os instrumentos musicais são apresentados como fontes potenciais de saber, que estariam em condição de "dar cola" aos examinados. Trata-se de mais uma construção que aproxima os conhecimentos da educação formal daqueles transmitidos na cultura popular, conforme já foi comentado em **aula** e em **atenção**.

CAMPEÃO [1 ocorrência no *corpus*]

d1941	Pois então saiba que não desejamos mais nada, / A noite, a lua prateada / Silenciosa, ouve as nossas canções / Tem lá no alto um cruzeiro / Onde fazemos nossas orações / E temos orgulho de ser os primeiros campeões //	*Sala de recepção*; Cartola

Essa lexia remete à competição que ocorre durante o carnaval, no desfile das escolas de samba. É comum que as composições que louvam as escolas de samba façam remissão a glórias conquistadas em vitórias de carnavais passados. Para mais considerações a respeito desse campo semântico, veja-se **adversário**.

CANÁRIO [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1949	Quiseram me comprar / eu não vendi / uma linda coleção de passarinhos / Bernardo é gaturamo / Aurélio é rouxinol / Lino é o canário / Mano Rubens, o curió	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela

Esse é mais um exemplo da associação entre sambistas e aves canoras, encontrada com razoável frequência no *corpus*. Veja-se também **ave** e **rouxinol**.

CANÇÃO [8 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

1	1934	E muito além dos verdes montes / Terás esta canção / Falando de glórias, sim	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
2	1938-1940	E são eles, verdes periquitos, / Têm um peito forte tal qual um granito / E são lindas as suas canções //	*Ao amanhecer*; Cartola
3	d1941	Pois então saiba que não desejamos mais nada, / A noite, a lua prateada / Silenciosa, ouve as nossas canções / Tem lá no alto um cruzeiro / Onde fazemos nossas orações / E temos orgulho de ser os primeiros campeões //	*Sala de recepção*; Cartola
4	1965	Canção da saudade // Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
5	1977	A canção que chegou // Na manhã que nascia encontrei / O que na noite tardia desejei / E vou feliz a cantar por aí	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
6	1977	Toda tristeza que havia / Agora expulsei / Com a canção que chegou / E vou cantando alegre / A felicidade que Jesus mandou //	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
7	1928-1980	Sim / Estou sentindo amor / E arrependido de tudo que fiz estou / A ternura que eu guardava, vai / Com este resto de amor / Que se esvai na canção / Que eu compus sem querer	*Estou sentindo*; Cartola
8	1955-1980	É assunto meu sei que ninguém dá solução / Tudo quanto sofro vou dizer nesta canção //	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

Canção é o produto da composição lírico-musical. Em (2), as canções resultam da passagem dos "periquitos" (veja-se nesse verbete a explicação da ambiguidade envolvida no uso da lexia); são um índice da sua presença. Em (3), as canções são endereçadas à Mangueira, como uma espécie de retribuição pela harmonia que se afirma existir no local.

As referências costumam ser metalinguísticas: o enunciador refere-se ao seu próprio canto, identificando-se como autor da canção. Em (7) e (8) a canção é demonstração de amor a alguém, uma forma de extravasar esse amor, ou seus efeitos positivos e negativos. Em (1), é testemunho do amor patriótico do enunciador; é uma espécie de oferenda em louvor à pátria. Em (4), é uma forma de registrar as experiências de vida do enunciador; resulta de um balanço que faz das suas experiências. Finalmente, em (5) e (6), novamente tendo as experiências de vida como tema, a canção é a atividade musical, tornando a existência mais amena e o enunciador, mais esperançoso.

CANTADO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola
2	1922-1949	Por todo este universo, universo / O samba bem cantado é lindo / Voltamos na linha de frente / Para presidente o mano Claudionor	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela

Em (1), o adjetivo se refere à composição musical, dizendo que o próprio autor cantava suas músicas. Para informações sobre a significação construída para *versos* a partir dessa colocação, veja-se o verbete correspondente a essa última lexia.

Em (2), a referência é ao samba como gênero musical. Em ambos os casos, portanto, a

significação da lexia diz respeito à execução musical, no aspecto vocal.

CANTAR [46 ocorrências em 32 letras do *corpus*]

1	1927	Não se deve cantar glória / Antes da vitória / Vocês que sorriam de mim / Na esperança do mais alto pedestal / O seu castelo ruiu / Numa poeira infernal	*Não se deve cantar glória*; Paulo da Portela
2	1931	Passas por mim, rindo, cantando / Dás com os ombros, arrastando o sapato / Me debochando / E ainda dizes pros outros / Só pra moer / Em amar não acho prazer //	*Infeliz sorte*; Cartola
3	1931	Nem sempre o riso é alegria / Quantas vezes noite e dia / Nós levamos a cantar / Pra não chorar, / Mas como há um ditado / "Quem espera sempre alcança" / Nós vamos alimentando / Essa esperança. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
4	1932	Vivo cantando / Para esquecer a minha dor / Conservo ainda / No meu peito um grande amor / E o meu pranto parece não ter mais fim / No entanto eu padeço e não tens pena de mim //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
5	1932	Cantar para não chorar // Rir para iludir / Cantar para não chorar / Beber para esquecer / O nome daquela ingrata que me fez sofrer //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
6	1933	Quando desperta a cidade / Numa alegria sem par / Ao raiar da passarada / Quando começa a cantar / Ao longe Febo a sorrir / Derrama raios de luz / Sobre os quadros verdejantes / Fazendo as flores florir //	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
7	1934	Cocorocó, o galo já cantou / Levanta, nego, tá na hora de tu ir pro batedor / Ô, nega, me deixa dormir mais um bocado / Não pode ser, o senhorio está zangado com você	*Cocorocó*; Paulo da Portela
8	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores do carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
9	1935	Sim, cantarei / Espere um pouquinho / Tenha paciência / Deixe que o cavaquinho / Faça a introdução / Com toda cadência //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
10	1935	// Então vá logo se declarando / Ó, vamos dançar, ó, vamos cantar.	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
11	1935	Vem, borboleta, brejeira, voar / Em teu reino imperar, / Ruflam suas asas / Nas manhãs cantar / Vem, borboleta, brejeira, voar / Em teu reino imperar / Ele, o Rei Momo / a glória conquistar.	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
12	1936	O pranto que verti por esse amor talvez / Não compreendeste e se eu disser não crês / Depois de derramado, ainda soluçando, / Tornei-me alegre, estou cantando //	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
13	d1937	Na Vila / onde ele morava / Todos os seres cantavam / As glórias do seu poeta / Hoje a Vila é triste e muda / Ao bater Ave-Maria / Quando a aurora desperta	*A Vila emudeceu*; Cartola
14	1939	Guardo a tristeza porque / Dela sou o maior amigo / Depois que perdi você / Eu não canto, eu não danço / Acabou tudo pra mim / Se eu cantar essa tristeza / Terás ciúme de mim. //	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
15	déc.1930	Todo mundo tem o direito / De viver cantando / O meu único defeito / É viver pensando / Em que não realizei / E é difícil realizar / Se eu pudesse dar um jeito, / Mudaria meu pensar //	*Silêncio de um cipreste*; Cartola e Carlos Cachaça
16	1940	Cantar de um rouxinol // Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela
17	1938-1940	Ao amanhecer, ao anoitecer / Cantam em bando aves fazendo verão / Ouvem-se acordes de um violão	*Ao amanhecer*; Cartola
18	1938-1940	Eles cantam a natureza / O riacho, a correnteza / Os segredos da Floresta / Fazem festa / Alta ainda a madrugada / Entre as folhas orvalhadas	*Corações em festa*; Cartola
19	1938-1940	Como é belo ouvir cantar a passarada / Que vou saudar com harmonia / A fresca alvorada, que melodia /	*Corações em festa*; Cartola
20	d1941	Habitada por gente simples e tão pobre / Que só tem o sol que a todos cobre, / Como podes, Mangueira, cantar? //	*Sala de recepção*; Cartola
21	1945	Agradeço comovido / E muito sentido / Por tudo que faço / Ao bem que me fez / Perdoa / Mas quero voltar / Para junto daqueles que a vida / Sofrendo ou chorando, / Cantando, sorrindo, / É boa. //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
22	1922-1949	Cantando muito facilmente irás esquecer / Aquela que só por maldade te fez padecer / Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança / Que um dia com muita alegria terás a bonança.	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela

23	1922-1949	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	*Sambar / Salve a folia...*; Paulo da Portela
24	1957	Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias	*Fiz por você o que pude*; Cartola
25	1966	Não vão fazer / O que aconteceu certo dia / Foi tanto bis / Que eu já não podia atender / No entretanto O que a plateia queria / É que eu cantasse / Cantasse até aprender.	*Eu agradeço*; Ismael Silva
26	1968	E, no entanto, meu pinho, / Pode crer, eu adivinho, / Aquela mulher até hoje está nos esperando / Solte o seu som da madeira / Eu, você e a companheira / Na madrugada iremos pra casa cantando.	*Cordas de aço*; Cartola
27	déc.1960	Por Deus, não posso entender / Por que vamos chorando / Se os nossos cicerones / São aves cantando / Lateralmente, as flores / Deitam aroma sorrindo / E ouço da natureza: / Que sejam bem-vindos //	*Que sejam bem-vindos*; Cartola
28	1973	Pra comê eles mastiga / Eu como sem mastigá / Pra cantá eles magina / Eu canto sem maginá	*Afina a viola*; Ismael Silva
29	1977	Lembro dos tempos de outrora / Que quase me roubam / A esperança e a fé / E hoje me volto contente / Cantando pra Deus / Que tanto me ajudou	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
30	1977	Toda tristeza que havia / Agora expulsei / Com a canção que chegou / E vou cantando alegre / A felicidade que Jesus mandou //	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
31	1977	E confiante despeço-me / Todo feliz a cantar / Agradecido ao bom Senhor / Por me ajudar	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
32	1977	Na manhã que nascia encontrei / O que na noite tardia desejei / E vou feliz a cantar por aí / Assim...	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
33	1922-1978	Se eu tivesse me sentido mal / Não estava sorrindo, cantando a esmo / Que pergunta besta desse pessoal / Pois quem é que não vê que eu / Sou feio assim mesmo.	*Nome feio*; Ismael Silva
34	1979	Ontem me contaram / que ela vive cantando / lamentando o tempo perdido que comigo passou, / vim saber de tanta coisa / confesso chorei magoado / eu fui culpado / de ter terminado tão cedo nosso grande amor	*Bem feito*; Cartola
35	1980	Vem / Tudo é belo por onde eu passei / Será onde eu passar / Vem / Ao meu lado eu sei / Vais sorrir, vais cantar / Não me convence essa tua tristeza / Vem / Há um Deus, há uma natureza //	*Vem*; Cartola e Arthur de Oliveira
36	1928-1980	No camarim nem sempre há euforia / Artista de mim mesmo nem posso fracassar / Releio os bilhetes pregados no espelho / Me pedem que jamais eu deixe de cantar	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
37	1928-1980	O corpo se agita e chove pelos olhos / E um aplauso escorre em cada refletor / Pisando esta ribalta, cantando pra vocês / De nada sinto falta, sou eu mais uma vez / As rosas vão murchar, mas outras nascerão / Cigarras sempre cantam, seja ou não verão	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
38	1928-1980	Pisando esta ribalta, cantando pra vocês / De nada sinto falta, sou eu mais uma vez / As rosas vão murchar, mas outras nascerão / Cigarras sempre cantam, seja ou não verão	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
39	1928-1980	Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor //	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau
40	1928-1980	Não quero mais / Ver o teu pranto / Eu canto não é / Pra ninguém chorar / Vou te dar meu coração / Para tuas lágrimas secar / Vou te dar meu coração / Como emoção / Para tuas lágrimas secar.	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau
41	1928-1980	E muito bom violeiro / Era o maior seresteiro / Na fazenda da Trindade // Cantava bem / Um desafio de viola / No sertão até agora / Outro igual não apareceu / Quem fez aquilo / Foi um tal Juca Malvado	*Juca Malvado*; Cartola

A maior parte das ocorrências traz o sentido de entoar canções. É interessante observar que frequentemente o canto está associado à alegria e ao prazer; menos frequentemente representa o consolo diante da tristeza ou o extravasamento de mágoas. Destaque-se o item (20), no qual se diz que a própria Mangueira canta; essa metáfora é a expressão do estranhamento do enunciador diante da pobreza dos moradores do morro, que contrasta com a beleza da sua produção musical.

Merecem atenção as citações (8-10, 23, 25-27, 36-41), que se referem ao canto na roda de samba, em apresentações artísticas ou na execução musical dirigida à mulher amada, ou mesmo àquela que se deseja conquistar. Nesse último caso, as abonações (38-39) são interessantes, pois apresentam a comoção da mulher diante do canto do enunciador, sem que ele tivesse a intenção de conquistá-la. Essa ilustração exemplifica a representação, nesse universo discursivo, do influxo que o ato de cantar tem sobre o estado de ânimo das pessoas.

Em (13), em colocação com *glória*, *cantar* assume o sentido de entoar canções em homenagem a algo ou a alguém. Já em (1), há a leitura não composicional da expressão e *cantar glória* significa gabar-se, vangloriar-se pela vitória em uma competição.

Sentido semelhante ao de (13) é encontrado em (29-30), com a diferença de que a colocação de *Jesus* e *Deus* como argumentos do verbo cantar transformam a significação, fazendo o canto se tornar um louvor religioso.

As citações (6-7, 16-19, 27) referem-se a vozes de aves, às vezes associadas ao canto dos sambistas. Vejam-se mais informações sobre essa associação s.v. **ave** e **rouxinol**. Em outros casos, o canto das aves é índice da harmonia da natureza; o canto do galo em (7) é elemento de localização temporal do evento na letra — a ação que se desenrola envolve os esforços de uma mulher para acordar seu companheiro, dizendo que está na hora de ir trabalhar.

CANTO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
2	1977	E num canto de amor assim / Sempre vão surgir em mim novas fantasias / Sinto vibrando no ar e sei que não é vã / A cor da esperança, a esperança do amanhã / Do amanhã, do amanhã	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento

A referência em (1), é à voz das aves (cf. **cantar**). A atuação do integrante falecido da Lira do Amor é associada ao canto de um sabiá.

Em (2) a lexia refere-se à própria canção que é entoada, caracterizando-a como amorosa; subsequentemente, a significação desse canto terá acrescidos outros traços positivos, como o da esperança, numa caracterização das disposições otimistas do enunciador.

CANTOR [1 ocorrência no *corpus*]

1928-1980	Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor //	*Hoje sem querer*; Cartola e Babaú

Na ocorrência, conforme já foi comentado em **cantar**, destaca-se o efeito que o canto tem sobre a destinatária. O cantor, portanto, é o responsável pela sua comoção.

CARINHO [23 ocorrências em 17 letras do *corpus*]

1	1924	Tu me desprezas / Tu me abandonas / Tens o prazer / De me ver abandonado / Não faz mal, / Ó meu benzinho, / O mundo gira / E na virada / Ainda te espero / Com carinho	*Tu me desprezas*; Paulo da Portela
2	1928	Me faz carinhos // Mulher, tu não me faz carinho / Seu prazer é de me ver aborrecido / Ora vai, mulher, se estás contrariada / Tu não és obrigada a viver comigo //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
3	1928	Se eu fosse homem branco / Ou por outra mulatinho / Talvez eu tivesse sorte / De gozar do seu carinho / A maré que enche vaza / Deixa a praia descoberta / Vai-se um amor e vem outro / Nunca vi coisa tão certa //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
4	1931	Anda, vem cá / Se tu soubesses os carinhos de amor / Que eu tenho pra te dar / Se você provar cairá vencida / E minha será pra toda vida //	*Anda, vem cá*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
5	1931	Carinho eu tenho // Carinho eu tenho até demais / e a nota é como eu te digo / O meu desejo é uma ordem meu bem / quando Deus quer não há castigo //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
6	1931	Carinho sem a nota / não adianta mulher / diz que amor é lorota / é bom para quem quiser / Eu não aceito / sou espertinho / Eu acho direito / amor, nota e carinho //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
7	1931	Desses carinhos não quero saber / Pra não andar só a me maldizer / É preferível viver com a paz / Porque se não faz bem, mal não faz //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
8	1931	Não tens nada de beleza / Além disso és dureza / Não vivo só de carinho / Fizeste boa promessa / Foi assim nessa conversa / Que me enganei direitinho //	*Ironia*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
9	1931	Contigo eu me enganei / Pelo amor que te dei / Fui direitinho no teu carinho / Na tua conversa eu andei / Podes ficar descansada / Não vou mais te procurar / Para amar tanto / Nunca ter nada / Sozinho eu quero ficar.	*Ironia*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
10	1937	Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
11	1938	Ele bem cedo te deixou / E na lama da vida caíste / Ele te abandonou / Após cenas bem tristes / Bateu-te e escorraçou / Deixou-te sem carinho / Bem vês nunca te amou / Aquele por quem / Deixaste sozinho / E sem ninguém.	*Pecadora mulher*; Paulo da Portela
12	1939	Tristeza / quanta tristeza tenho eu / Só em saber / Que vivo longe dos carinhos teus / A quem eu dediquei / O meu sincero amor / E com tantas muitas falsidades / Me abandonou	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
13	déc.1930	Alegria era o que faltava em mim / Uma esperança vaga eu já encontrei / Pelos carinhos que me faz me deixa em paz / Não te quero ver para nunca mais //	*Alegria*; Cartola
14	déc.1930	Chegando eu quero recebê-lo com carinho / Tratá-lo como reizinho / Enveredarei pelos caminhos dos bambas / Talvez será herdeiro / De uma coroa do samba.	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
15	1941	Aos meus vizinhos / Eu agrado também!... / Mas meus carinhos / Só você é que tem! / Os meus rivais / Fazendo o mal se entretêm... / Não chores mais... / Não vá atrás de ninguém //	*Não vá atrás de ninguém*; Ismael Silva
16	1945	Não, / não vivo bem a seu lado / Apesar de ser tratado / Com todo afeto e carinho / Não, não lhe tenho amizade, / Bem vês / Deixa-me seguir o meu caminho / Reconheço todos os feitos seus / Mas deixa-me voltar / Para junto aos meus //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
17	1950	Ai! quando eu era criancinha / Ai que carinho / Todos os dias me lavavam o corpinho / Por isso entrei no bloco do camisolão / Com uma touca, uma chupeta / E a mamadeira na mão.	*Bico da cegonha*; Ismael Silva
18	1950	Sem teu carinho como é que vou ficar / Era pouquinho, mas me fez acostumar / Se desta vez não te botaram na muamba, / Macaco me lamba (oba), macaco me lamba //	*Macaco me lamba*; Ismael Silva
19	1975	Pouco importa que me trates com desprezo / Que me negues amor, carinhos, beijos / Pouco importa, porque somente você, / Com você, eu vivo iludido / Mas, se lhe perder, naturalmente, eu fico perdido //	*Pouco importa*; Cartola
20	1928-1980	Estou sentindo amor / Toda amargura / Que desejava esquecer / E todo carinho que tinha acabou / E assim termina um grande amor.	*Estou sentindo*; Cartola

Em (2, 4-9, 11-13, 15, 18-20), carinho é a manifestação amorosa e, mais do que isso,

uma força capaz de influenciar o comportamento do parceiro. A mobilização provocada pelos carinhos de alguém, segundo as ocorrências em análise, pode ser sentir falta dos mesmos, querer evitá-los, por não considerá-los sinceros ou benfazejos, oferecê-los à amada como forma de corte etc. É importante assinalar que nesse sentido há a possibilidade da ocorrências no plural, com valor intensivo da manifestação ou da sua influência.

Em (1, 3) trata-se do sentimento amoroso e não de suas manifestações. A afirmação da existência desse sentimento é uma declaração de amor a alguém.

Em (14, 16, 17), há o sentimento de afeto mais genérico, próprio das relações familiares e de amizade. A afirmação desse carinho corresponde às expectativas da caracterização de uma relação desse tipo.

Em (10) a lexia corresponde a dedicação. Essa ocorrência de valor adverbial serve para caracterizar a maneira de estudar; a caracterização é um recurso para demonstrar reverência ao professor.

CARNAVAL [7 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

1	1931	O meu batalhão que a ninguém faz mal / ele se reúne / quando chega o Carnaval.	*Meu batalhão*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1931	Até parece muamba / Eu assim não vi igual / Você não gosta de samba / Nem baile de carnaval (vejam vocês) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1932	Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1934	Você não deve me ofender / Eu não lhe dei razão / nem ando atrás de discussão / Se eu procurasse me esconder / de cara anormal / não assistia o carnaval.	*Cara feia é fome*; Ismael Silva
5	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores do carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
6	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
7	1942-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela

A maioria das ocorrências reafirma o carnaval como período especial para as atividades das escolas de samba. É um dos eventos principais para o samba carioca, durante o qual ocorre a disputa do desfile das escolas de samba. Em (1), apesar de não ficar completamente claro que a referência é aos desfiles, a menção a escolas de samba — "Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro" — direciona a interpretação para esse conceito.

Em (6), a alusão ao carnaval serve tanto para localizar no tempo o falecimento do Caquera quanto para criar um contraste entre a tristeza ocasionada pelo acontecimento e a alegria dos dias de carnaval. Em (4), a menção do carnaval também situa no tempo o evento narrado, caracterizando o carnaval como período atípico, propício, entre outros acontecimentos, à ação de provocadores de brigas.

O quase-frasema *baile de carnaval* (2) apresenta o evento noturno muito popular, que ocorre geralmente em lugares fechados, com uma orquestra e cantores, que executam músicas carnavalescas para um público dançar e brincar o carnaval. Na letra, o fato de a interlocutora não gostar de baile de carnaval é mencionado como prova da falta de sintonia entre os dois; o enunciador estranha muito essa postura dela, deixando implícito que gostar de baile de carnaval seria praticamente um pressuposto para todos.

O quase-frasema *amor de carnaval* (5) está analisado *s.v.* **amor**.

CARTOLA [1 ocorrência no *corpus*]

1941	Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela

Como foi destacado na análise qualitativa, muitas composições da área temática "metalinguagem" são dedicadas à homenagem de pessoas que se destacam no meio do samba — os baluartes. São geralmente líderes em escolas de samba, além de pessoas cujo comportamento serve de modelo aos seus pares. A abonação em questão homenageia Cartola, destacando-o entre os mangueirenses.

CAVAQUINHO [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1935	Sim, cantarei / Espere um pouquinho / Tenha paciência / Deixe que o cavaquinho / Faça a introdução / Com toda cadência //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
2	1940	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	*Nega bamba*; Paulo da Portela
3	1941	Chora, cavaquinho, chora / Chora, violão, também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém / Chora, Portela, minha Portela querida / Eu que te fundei, serás minha toda a vida.	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela

Essa ocorrência integra o vocabulário de especialidade da música. Em (1), destaca-se a função de acompanhamento do instrumento melódico-harmônico. A construção da significação implica o apagamento do agente da execução da introdução, permanecendo o cavaquinho como sujeito da colocação *fazer a introdução*.

Tal processo sintático é comum no domínio discursivo da música, assim como o processo metonímico que denomina os músicos a partir dos instrumentos que tocam. Também é possível que o instrumento passe a integrar o nome artístico do músico – Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, Paulão Sete Cordas etc.

Em (3) há a possibilidade de leitura ambígua do verbo *chorar* em colocação com *cavaquinho* e *violão* (ver a análise do fenômeno *s.v.* **chorar)**.

Em (2), conforme já comentado *s.v.* **bamba**, a habilidade de tocar cavaquinho e outros instrumentos musicais característicos do samba é usada como forma de qualificar a mulher descrita na letra como bamba.

CERIMÔNIA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1960	Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
2	1964	Está chegando o momento / De irmos pro altar, nós dois / Mas, antes da cerimônia, / Devemos pensar: e depois? / Terminam nossas aventuras / Chega de tanta procura / Nenhum de nós deve ter / Mais alguma ilusão //	*Nós dois*; Cartola

O quase-frasema *sem cerimônia*, de função adverbial, indica que determinado ato foi executado espontaneamente, sem constrangimentos ou percalços. Destaca, portanto, que a ascensão social do samba teria ocorrido de forma harmoniosa, não causando desconfortos aos sambistas, nem a outros grupos sociais.

Em (2), a lexia faz referência ao ritual religioso do casamento, leitura reforçada pelo frasema *ir pro altar*.

CÉU [19 ocorrências em 14 letras do *corpus*]

1	1928	Se a bandeira brasileira é linda / A sua descrição vale um tesouro / O verde representa as nossas matas / O azul, o nosso céu / O amarelo o nosso ouro	*Se a bandeira brasileira é linda...*; Paulo da Portela
2	1931	Como é linda nossa Guanabara / Jóia rara que beleza / Quando nosso céu está todo azul, anoitece / O céu se resplandece / Em seu bordado de estrela vê-se o Cruzeiro do Sul //	*Linda Guanabara*; Paulo da Portela
3	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
4	1933	A tarde chega / Mansa e serena / Esta grandeza / Suave e amena / Acetinada / Surge a lua, / Descortinando / O céu de anil / Esta grandeza / No céu flutua / E nos convida / Sempre a bailar / Em homenagem / À natureza / A noite vem / Nos saudar.	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
5	1934	O teu céu, o teu mar / É diferente / E as estrelas candentes / Brilham mais / Alto dia o sol / Convida a gente / E à noite o luar / Que alegria nos traz	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
6	1935	Quando à tardinha / Surge o pálido / Clarão da lua / Outro céu de anil cintila / Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor / E as ondas não vozeam / Vem morrer na branca areia / Orlando-a de espuma em flor //	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
7	1935	O céu fez da noite um manto / A terra do céu a riqueza / O mar encanto laraialaiá / Que dá-lhe a natureza.	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
8	c1947	Para ter uma companheira / Até promessas fiz / Consegui um grande amor / Mas eu não fui feliz / E com raiva para os céus / Os braços levantei, blasfemei / Hoje todos são contra mim //	*Sim*; Cartola e O Martins
9	déc.1940	Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz //	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
10	déc.1940	Tiveram algumas conquistas / Atacando friamente, sem respeitar / A neutralidade / A fé, a paz, o amor, a liberdade / E pensaram que este céu, estas matas sem fim / Seriam conquistadas tão fácil assim //	*Nazista, quem és?*; Cartola e Carlos Cachaça
11	déc.1940	Saibam que este céu, este mar / Este lindo cenário / Temos a defendê-lo os nossos expedicionários / Oriundos da raça de Caxias / de Barroso e dos Tamandarés / Diante desta gente, tão pura e tão forte, / Nazista, quem és?	*Nazista, quem és?*; Cartola e Carlos Cachaça
12	1959	Oh, maldito preconceito / Afasta-te no ajeito, aqui nada conseguirás / Porque recebemos dos céus a bênção de Jesus, / Que é mensagem de paz // Nosso amor não acaba mais / Viveremos sempre em paz	*Preconceito*; Cartola
13	1974	Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria / Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello

14	1974	Corra e olhe o céu // Linda / Te sinto mais bela / E fico na espera / Me sinto tão só mas / O tempo que passa / Em dor maior, bem maior //	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
15	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
16	1977	Dizem que estou desfigurado, com razão / Estou cansado de pedir / A Deus, aos céus enfim / Um amor, onde encontrarei, Senhor? / Livrai-me desta nostalgia / Confiante ainda espero um dia //	*Desfigurado*; Cartola
17	1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

Em (2, 4-7, 13-15, 17), as ocorrências figuram em descrições de belezas naturais. Há duas intenções discursivas principais nesses casos — louvar a beleza da natureza e o cenário natural do Brasil ou da cidade do Rio de Janeiro; usar a beleza e amplidão do céu em seu valor simbólico de tranquilidade e esperança. Em ambos os casos o céu compõe um pano de fundo propício à idealização pretendida pelo enunciador.

Em (1, 9, 10-11), o céu figura em composições patrióticas, que recuperam a interdiscursividade do azul do céu com a cor da bandeira nacional, ou então afirmam o fundamento da simbologia das cores da bandeira: o céu, as matas e riquezas naturais como valores a ser defendidos pelos brasileiros diante de qualquer ameaça.

Em (8, 12, 16), o uso da lexia tem significação religiosa, em intertextualidade com os textos bíblicos, segundo os quais o céu é o lugar do paraíso, habitado por Deus. As ocorrências nesse caso costumam ser pluralizadas; o enunciador remete súplicas ou queixas aos céus e pode atribuir aos mesmos suas venturas ou desventuras.

Em (3), o uso da lexia é menos simbólico e funciona como índice da passagem do tempo — a presença do sol no céu é marca da descrição do despertar da cidade.

CHINELA [1 ocorrência no *corpus*]

1933	Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / Dizendo samba raiado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves

Veja-se a análise do frasema *arrastar a chinela s.v.* **arrastar**.

CHORAR [96 ocorrências em 61 letras do *corpus*]

Chorar por emoção

72	1928-1980	Não quero mais / Ver o teu pranto / Eu canto não é / Pra ninguém chorar / Vou te dar meu coração / Para tuas lágrimas secar / Vou te dar meu coração / Como emoção / Para tuas lágrimas secar.	*Hoje sem querer*; Cartola e Babaú

Nesse caso, o choro é motivado pela emoção diante da beleza do canto do enunciador. Ele faz referência a esse efeito que exerceu sobre a interlocutora para declarar-se a ela.

Colocação com *violão* e *cavaquinho*

39	1941	Chora, cavaquinho, chora / Chora, violão, também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém / Chora, Portela, minha Portela querida / Eu que te fundei, serás minha toda a vida.	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela

A ocorrência em colocação com esses instrumentos musicais passa a fazer referência a um modo de tocar plangente, que foi inclusive a base para denominação do choro como gênero musical. Além dessa significação específica do domínio discursivo da música, o verbo chorar também personifica os instrumentos que passam assim a comungar das mágoas do sambista.

Chorar por amor

1	1926	Chorar de fingimento // Não sei qual a razão que tu / Lastimas a sorte meu bem / Chorar de fingimento é triste / São bem poucos os que resistem / iludir não convém	*Chorar de fingimento*; Paulo da Portela
2	1929	Mas riso nem sempre é alegria / Chorar nem sempre é sentimento / No mundo tem criaturas / Quando faz as suas juras / Chora de fingimento	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
5	1929	Arranjaste um novo amor, meu bem! / Eu sou um infeliz, bem sei! / Mas ainda tenho fé / Que hei de te ver chorar / Quando souberes amar / Como eu te amei!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
10	1931	Devias pagar por fazer chorar / a quem te tratava tão bem / mas eu aprendi / o que fiz por ti / não hei de fazer por mais ninguém //	*Isso não se faz*; Ismael Silva
17	1932	Pra que foste embora / Por ti tudo chora / Sem teu amor / Esta vida não tem mais valor.	*Adeus*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
19	1932	Infelizmente / Este mundo é sempre assim / Quem ri muito no começo / Chora quando chega o fim / Em mar de rosas / Começou nossa amizade / E depois tu me entregaste / A tristeza e a saudade	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
20	1932	E muita gente / Que a tristeza desconhece / Chora às vezes de alegria / Quando ri de quem padece / Nas tuas juras / Eu sorrindo acreditei / Hoje eu choro já descrente / Vendo quanto me enganei	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
21	1932	Cantar para não chorar // Rir para iludir / Cantar para não chorar / Beber para esquecer / O nome daquela ingrata que me fez sofrer //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
24	1932	Tristezas não pagam dívidas / Não adianta chorar / Deve-se dar o desprezo / A toda mulher que não sabe amar //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
29	c1933	Rir, não se ri de quem padece / Sofre, meu coração sabe dizer / Ri, quando vê alguém chorar / Deus é justo e verdadeiro / Por quem eu tenho chorado / Tenho fé em me vingar //	*Rir*; Cartola e Noel Rosa
35	1937	Sei chorar // Sei chorar / Eu também já sei sentir a dor / Estou cansado de ouvir dizer / Que aprende-se a sofrer no amor //	*Sei chorar*; Cartola
48	déc.1940	Os teus olhos tão lindos / Da cor do luar / Os teus olhos que fazem meus olhos chorar / Escravizado para sempre serei / Estarei ao teu lado / O que precisares / Ordenes, farei.	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
51	1968	Pois é, / Só Deus sabe o quanto amei / Por te amar tanto chorei / E, chorando, levo a cruz até o fim //	*Injúria*; Cartola e Elton Medeiros
56	1974	Disfarça e chora // Chora / Disfarça e chora / Aproveita a voz do lamento / Que já vem a aurora / A pessoa que tanto querias / Antes mesmo de raiar o dia / Deixou a escola com outro / Oh! Triste senhora //	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
64	1979	Quando você partiu, me disse: "Chora!", não chorei / Caprichosamente fui esquecendo que te amei / Hoje me encontras tão alegre e diferente / Jesus não castiga o filho que está inocente	*Basta de clamares inocência*; Cartola
66	1979	Ontem me contaram / que ela vive cantando / lamentando o tempo perdido que comigo passou, / vim saber de tanta coisa / confesso chorei magoado / eu fui culpado / de ter terminado tão cedo nosso grande amor	*Bem feito*; Cartola
69	1979	Naquela hora minha vista ficou escura / Minha mão foi à cintura e dois tiros disparei / E me encontraram com a arma fumegando / Seu doutor, rindo e chorando / Se morreram os dois, não sei	*Feriado na roça*; Cartola

71	1928-1980	Comovido fiquei / Quando entrei / No hospital / Soube que o meu amor / Passava muito mal / Chorei de dor / Não resisti / Só em saber / Que meu filho vivia / Mas a mulher / Talvez fosse morrer //	*Comovido*; Cartola e Babau
73	1928-1980	Mas na hora da partida / fiz uma investida / quase implorei para ela ficar / mas não tive a ousadia / que era covardia / aos pés de uma mulher chorar.	*Meu amor já foi embora*; Zé com Fome e Cartola

O choro em situações amorosas tem várias causas ou finalidades, segundo as ocorrências apuradas. Pode significar arrependimento por erros cometidos que levaram ao fracasso do amor (5), ou mágoa, devido ao comportamento da consorte (66); pode ser devido à nostalgia da união terminada (informalmente, "dor de cotovelo"— 64); pode ser sofrimento por desavenças em plena relação amorosa (10); pode ser considerado fingimento, uma estratégia de manipulação da companheira (2); pode ser causado por emoção diante da paixão (48), ou por desilusão devido a um projeto amoroso frustrado (56); pode, enfim, ser luto pela morte da parceira (71), ou demonstração de descontrole de um assassino passional (69). Geralmente, um dos amantes é responsabilizado pelo sofrimento amoroso; apesar de haver casos nos quais o enunciador faz um mea-culpa, majoritariamente a mulher é considerada responsável pelo sofrimento.

Chorar como demonstração genérica de tristeza

4	1929	Não chora, não chora / Vai como pode, cai na farra / está na hora // Quem tem seda vai de seda / quem não tem vai de estopa / o nome do nosso bloco / faz qualquer um calar a boca	*Não chora*; Paulo da Portela
6	1930 (1ª parte)	Alvorada lá no morro, que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor / O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo (alvorada) //	*Alvorada (no morro)*; Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho
43	1945	Agradeço comovido / E muito sentido / Por tudo que faço / Ao bem que me fez / Perdoa / Mas quero voltar / Para junto daqueles que a vida / Sofrendo ou chorando, / Cantando, sorrindo, / É boa. //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
50	1962	A sorrir / Eu pretendo levar a vida / Pois chorando / Eu vi a mocidade perdida // Fim da tempestade, / O sol nascerá / Fim desta saudade, / Hei de ter outro alguém para amar	*O sol nascerá*; Cartola e Elton Medeiros
52	déc.1960	O vento, de quando em quando, / Num sussurro ameno / Obriga toda a floresta a nos fazer aceno / É um festival de alegrias / Que me põe a imaginar / Não sei se devemos rir ou chorar	*Que sejam bem-vindos*; Cartola
53	déc.1960	Por Deus, não posso entender / Por que vamos chorando / Se os nossos cicerones / São aves cantando / Lateralmente, as flores / Deitam aroma sorrindo / E ouço da natureza: / Que sejam bem-vindos //	*Que sejam bem-vindos*; Cartola
67	1979	Dê-me graças, senhora, / Um sorriso a quem chora / Onde há ódio / Eu vos peço que ponha amor / E assim / Eu serei mais feliz que sou	*Dê-me graças, senhora*; Cartola

Nessas citações costuma-se mencionar o sofrimento manifestado pelo choro para enfatizar as razões para não sofrer, ou a possibilidade de consolação na folia carnavalesca (4), na beleza da natureza (6), na maturidade, que ensina a viver com serenidade (50), na consolação religiosa (67). Em (43), usa-se esse verbo em coordenação com *sofrer*, *cantar* e *sorrir* para caracterizar a relação de companheirismo incondicional que existe no grupo descrito pelo enunciador.

Chorar por sofrimento existencial

13	1931	Ri pra não chorar // Nem sempre o riso é alegria / Quantas vezes noite e dia / Nós levamos a cantar / Pra não chorar, / Mas como há um ditado / "Quem espera sempre alcança" / Nós vamos alimentando / Essa esperança. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
14	1931	Mesmo sem prazer / Rindo sem querer / Nós devemos / Disfarçar / Pra não chorar	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
22	1932	Não sei porque tu és tão orgulhosa / Por isso muito ainda hás de chorar / Pois na verdade és bela e formosa / Mas um dia a formosura há de te abandonar //	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela
26	1933	Eu faço por não chorar / Para não demonstrar / Minha grande aflição; / Só para desabafar, / Não quero enganar / Meu pobre coração.	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva
27	1933	Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer... / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber! // E são tristes meus ais... / Pois quando a gente sente / E não chora / Sofre muito mais //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva
30	1934	Choro sim // Choro sim, com razão, / Não tem fim minha aflição... / Me acompanha noite e dia / Uma grande nostalgia! //	*Choro sim*; Ismael Silva
33	1936	Compreendi o erro em toda a humanidade / Uns choram por prazer e outros por saudade / Jurei e a minha jura jamais eu quebrarei / E todo o pranto esconderei	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
36	d1937	A Vila emudeceu / Dolorosamente chora / O que perdeu / Ninguém é imortal / Morrer é natural / Ó Deus, perdoa / Se é que estou pecando / Que mal te fez a Vila / Que lhe estás torturando //	*A Vila emudeceu*; Cartola
40	d1941	Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora / E as outras escolas até choram / Invejando a tua posição / Minha Mangueira, és a sala de recepção / Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão.	*Sala de recepção*; Cartola
45	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
61	1977	Preciso andar pra não pensar / No que passou e não chorar / Viver em paz e sepultar de vez / A minha grande dor / Confiante despeço-me dos meus amigos / E da cidade / Só voltarei quando encontrar felicidade	*A mesma estória*; Cartola e Elton Medeiros

Em (36) e (45), a causa do choro é o pesar pelo falecimento de figuras do meio do samba: Noel Rosa e Caquera, integrante da escola de samba Lira do Amor. No primeiro caso, o próprio bairro de Vila Isabel surge personificado, lamentando-se pela morte de Noel.

As motivações do choro nos demais casos são as desilusões e aflições da vida (13), a emoção ocasionada por um acontecimento positivo (33), a inveja das conquistas da escola de samba concorrente (40). Ainda em (40), mais uma vez, as escolas de samba estão personificadas; a própria Mangueira, nesse mesmo caso, tanto é personificada quanto é a destinatária da enunciação.

Com relação ao choro por desilusões da vida, é marcante a postura discursiva de que é preciso disfarçar esse sofrimento. Nega-se a possibilidade de chorar, considerando-se que a alegria, mesmo que apenas aparente, ameniza o sofrimento.

Chorar como manifestação infantil

59	1976	Os fio que é meu, que é meu / E que é dela / Rebenta a goela de tanto chorá / O rio tá seco, o sol não vem não / Vortemos pra casa / Chamando Dondon	*Ensaboa*; Cartola

O choro infantil é mencionado como elemento da descrição do cenário doméstico e também para que a mulher, identificada como lavadeira, seja vista como muito atarefada,

tendo de dividir a atenção entre o trabalho e os filhos.

CIÚME [8 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1929	Uma vez emurchecidas / Tombam para toda a vida / No seu leito de agonia que é o chão / Enquanto o jardineiro ciumento / Ciúme de fingimento / Dando a outra o coração	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
2	1929	As mulheres são as rosas / E nós somos jardineiros / Que tratamos e zelamos com ciúme / Quando estão viçosas e cheirosas / Ficamos narcotizados / Em sentir o seu perfume.	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
3	1939	Guardo a tristeza porque / Dela sou o maior amigo / Depois que perdi você / Eu não canto, eu não danço / Acabou tudo pra mim / Se eu cantar essa tristeza / Terás ciúme de mim. //	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
4	1941	Alfaiate, Zé Com Fome, / Também são dois nomes de valor / Comparo suas letras com gotas de orvalho / Que eu as bebo sem ciúme, com sabor	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela
5	1975	O ciúme e o desprezo são armas de dois gumes / Quanto mais se digladiam, / Aumentam os queixumes / Felizmente eu sou dotado de resignação / Para não ferir meu coração.	*Pouco importa*; Cartola
6	1928-1980	A nossa vida era calma / Havia paz em minha alma / Mas você foi além da imaginação / Brigas e tantos queixumes / E o fantasma do ciúme / Foram a causa crescente da separação	*Se o amor é isso*; Aluísio Dias e Cartola
7	1955-1980	Todo mundo dizia que Ana Maria era muito legal / Eu me apaixonei e com ela casei este foi o meu mal / Brigas permanente um ciúme doente nunca vi coisa assim / Se eu voltar em Mangueira sei que a turma inteira vai zombar de mim	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento
8	1955-1980	Ciúme doentio // Ah meu Deus se eu soubesse quem ela era / Juro que jamais faria esta união / Bonita mulher mas de gênio é uma fera	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento

A absoluta maioria das ocorrências diz respeito às relações amorosas. A exceção é (4), em composição feita por Paulo da Portela para homenagear os compositores da Mangueira. Nesse caso, *ciúme* corresponde a inveja; o enunciador diz reconhecer o valor das composições do mangueirenses sem reservas.

Nos outros casos, (1-3, 5-6), a referência é ao comportamento possessivo nas relações amorosas, geralmente apresentado negativamente, comparado a uma arma, associado a fantasmas. Apenas em (1-2) fica sugerido que o ciúme faz bem à relação amorosa — relaciona-se metaforicamente o ciúme do homem em relação à mulher ao cuidado que jardineiro tem ao cuidar de flores.

As colocações ciúme doente/doentio (7-8) também estão alinhadas com a representação negativa do ciúme. O modificador, nesse caso é um intensificador dos atributos negativos do ciúme.

CLAUDIONOR [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1940	Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela
2	1922-1949	O samba bem cantado é lindo / Voltamos na linha de frente / Para presidente o mano Claudionor	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela

Ambas as composições evidenciam um portelense afamado no passado da Portela: o Claudionor, que se destacava principalmente como passista. Em (1), ele é homenageado por

Paulo, que, em (2), promove a sua candidatura à presidência da escola de samba. O emprego do pragmatema *mano* é uma marca da camaradagem entre os sambistas, que será abordada no verbete homônimo.

COLA [1 ocorrência no *corpus*]

1937	Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela

A colocação *pedir cola* é mais um elemento usado para construir a associação entre os conhecimentos envolvidos no universo do samba e aqueles próprios da educação formal. Esses recursos estão abordados *s.v.* **atenção** e **aula**.

COMISSÃO [1 ocorrência no *corpus*]

1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela

A lexia *comissão* tem valor ambíguo nessa passagem — com relação ao universo do ensino formal, construído na letra pelas referências próprias de uma situação de sala de aula, pode dizer respeito a uma comissão avaliadora; com relação ao universo do samba, é a comissão julgadora do desfile de carnaval.

COMPOSITOR [2 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1	1957	Perdoa-me a comparação, / Mas fiz uma transfusão / Eis que Jesus me premeia / Surge outro compositor / Jovem de grande valor / Com o mesmo sangue na veia	*Fiz por você o que pude*; Cartola
2	1957	Continuam nossas lutas / Podam-se os galhos, / Colhem-se as frutas / E outra vez se semeia / E, no fim deste labor, / Surge outro compositor / Com o mesmo sangue na veia //	*Fiz por você o que pude*; Cartola

A lexia *compositor* corresponde à identidade do criador de canções, função de grande importância no meio do samba. Em "Fiz por você o que pude", samba dedicado à reflexão sobre os esforços empreendidos na criação da Mangueira e sobre as conquistas decorrentes desses esforços, a descrição de eventos culmina com o surgimento de outro sambista habilidoso na composição e com o mesmo código de valores do enunciador — esse *outro compositor* está na posição de beneficiário das lutas de seus antecessores. Conforme foi comentado na análise qualitativa, a letra está entre aquelas que afirmam que o samba é um patrimônio, transferido para as novas gerações, que são herdeiras desse valor cultural.

CONCORRER [1 ocorrência no *corpus*]

1932	Pudesse um dia / Juro faria / Do samba o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça

A lexia *concorrer* remete às disputas de carnaval entre as escolas de samba. Vejam-se mais informações sobre o assunto *s.v.* **adversário**.

CONQUISTA [3 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	déc.1940	Exterminemos de uma vez para sempre / Os nazistas / Que mediocremente / Tiveram algumas conquistas / Atacando friamente, sem respeitar / A neutralidade	*Nazista, quem és?*; Cartola e Carlos Cachaça
2	1960	E muito bem representado / Por inspiração de geniais artistas, / O nosso samba, humilde samba, / Foi de conquistas em conquistas / Conseguiu penetrar no Municipal	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

A abonação (2) remete às disputas de carnaval entre as escolas de samba. Veja-se **ir** para mais informações sobre o frasema *ir de conquistas em conquistas*. Quanto a (1) a referência também é a disputas, mas nesse caso fala-se em batalhas durante a Segunda Guerra Mundial. A letra destaca-se por grande hostilidade, própria do discurso patriótico em tempos de guerra.

CONTENTE [9 ocorrências em 8 letras do *corpus*]

1	1929	A Portela está contente / Para frente / Com fé e coragem / Que eu quero ver / Quero saber do sucesso / Dentro da ordem e progresso / Salve então a rua B	*A Portela está contente...*; Paulo da Portela
2	1932	Até já ando descrente / de meu viver compungido / e cheio de amargura / Eu vivia bem contente / e hoje sou perseguido / por tão grande desventura.	*Antes não te conhecesse*; Ismael Silva e Francisco Alves
3	1968	Nosso lar, em nosso lar sempre houve alegria / Eu vivia tão contente / Como contente ao teu lado estou / Tive sim / Mas comparar com teu amor seria o fim / E vou calar pois não pretendo amor te magoar.	*Tive sim*; Cartola
4	1975	Que sejas bem feliz / Mas leves-me na mente / Que cresçam suas glórias / E as minhas lágrimas contente	*Que sejas bem feliz*; Cartola
5	1977	Lembro dos tempos de outrora / Que quase me roubam / A esperança e a fé / E hoje me volto contente / Cantando pra Deus / Que tanto me ajudou	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
6	1979	Quando eu soube que Maria Rosa vinha / Da cidade onde tinha ido há dias passear / Gritei contente graças a nosso senhor / Eu pensei que meu amor não queria mais voltar	*Feriado na roça*; Cartola
7	1979	Faz o que te digo, amor / Vai, voltes daqui / Eu quero te ver contente / Te ver alegre / Sempre a sorrir.	*Fim de estrada*; Cartola
8	1928-1980	Numa manhã lá no alto, / Bem no alto / Onde ouço a passarada / No romper da madrugada / A gorjear / Eu me sinto alegre / Me sinto contente / Me sinto feliz / Em ouvir a passarada / No romper das madrugadas / Em meu país	*Manhã de primavera*; Cartola

Em (1) o sentimento de contentamento é atribuído à Portela, na pessoa dos seus integrantes. A causa desse sentimento é a fundação de uma nova agremiação carnavalesca, que recebe a visita dos portelenses.

Em (2-4, 6-7) o sentimento está associado a relações amorosas. Pode ser devido à união com a amada (3), ou à iminência do encontro com ela (6); também pode representar uma lembrança do estado de ânimo do enunciador antes da relação, o que a caracteriza como insatisfatória (2); pode ser um voto positivo à ex-companheira, no momento da separação (7).

Em (5) o contentamento resulta da conclusão do enunciador que, após um balanço de experiências, entende que a sua vida foi satisfatória. Já em (8), o estado de espírito resulta da influência da natureza, sempre representada harmoniosamente.

COR [11 ocorrências em 10 letras do *corpus*]

1	1927	Uma luta vencida por amor e glória / São linhas traçadas / Nas páginas da história / Gravado com as cores de nosso país / Em seu castelo Portela feliz	*Uma luta vencida por amor e glória*; Paulo da Portela
2	1932	Quando a tarde é cor de rosa / Ainda é mais formosa / Tem cenários sedutores / Te admiram os estrangeiros / Se orgulham os brasileiros / Teus poetas sonhadores	*Cidade mulher*; Paulo da Portela
3	1932	Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1938-1940	Quantas vezes eu ouvi / Pássaros verdes e amarelos / Da cor da nossa bandeira / Que seduz o mundo inteiro / O orgulho dos brasileiros.	*Corações em festa*; Cartola
5	1946	És o cavaleiro que sonhamos / De ti muito esperamos / Com todo amor febril / Para amenizar nossas dores / E levar bem alto as cores / Da bandeira do Brasil	*Cavaleiro da esperança*; Paulo da Portela e Monarco
6	1922-1949	O azul e branco / Cores da nossa bandeira / O Rio estamos aqui para abrilhantar o nosso festival	*O azul e branco...*; Paulo da Portela
7	déc.1940	Os teus olhos tão lindos / Da cor do luar / Os teus olhos que fazem meus olhos chorar / Escravizado para sempre serei / Estarei ao teu lado / O que precisares / Ordenes, farei.	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
8	1952	Não é preciso se assustar / Não quero o seu algum / Eu gosto é de brincar / o seu não se espera nenhum / Até a cor nunca se vê / Nem para um café / Por isso em você ninguém faz fé	*Ninguém faz fé*; Ismael Silva e Paulo Medeiros
9	1977	E num canto de amor assim / Sempre vão surgir em mim novas fantasias / Sinto vibrando no ar e sei que não é vã / A cor da esperança, a esperança do amanhã / Do amanhã, do amanhã	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
10	1977	A cor da esperança // Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
11	1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

As alusões a cores são frequentes no *corpus*. Elas ocorrem seja em menções à sua simbologia, seja em referências às bandeiras das escolas de samba, ou mesmo à bandeira nacional. Uma composição de destaque nesse aspecto é "Verde que te quero rosa", na qual combinam-se a simbologia das cores, a sua presença no estandarte da Mangueira e alusões a cores das coisas, com apresentação poética.

A maioria das ocorrências traz a noção de cor a partir do seu valor simbólico. Em (1, 4-5) faz-se referência às cores da bandeira nacional, em composições de cunho nacionalista. No item (1) usa-se a metáfora de escrever um feito importante nas páginas da história, para dizer que tal feito alcançou a imortalidade; para aumentar o apelo patriótico da metáfora, qualifica-se o registro, que seria feito com as cores da bandeira. Já em (4), estabelece-se uma sintonia entre o sentimento nacionalista e as riquezas naturais do Brasil, dizendo-se que as aves que compõem o cenário natural são das cores da bandeira nacional. Duas colocações comuns nessa significação são *cores da [nossa] bandeira*, ou *cores do [nosso] país*.

Em (6), está mantida a significação simbólica das cores e seu emprego para representar instituições em uma bandeira; nesse caso, entretanto, não se trata da bandeira nacional, mas a da Portela. As cores azul e branco são mencionadas para representar a

presença dos portelenses em um evento esportivo. Aqui mantém-se a colocação *cores da [nossa bandeira]*, mas mudam as cores, assim como a situação discursiva.

Em (3), relaciona-se a própria composição à cor anil, uma das presentes na bandeira nacional, o que reforça a afirmação contida na letra, de que o samba é um patrimônio nacional. Em (11), aciona-se a simbologia da cor branca, qualificada a partir do quase-frasema *cor da paz*. Associações semelhantes encontram-se em (9-10), que relacionam o verde ao seu valor simbólico a partir do quase-frasema *cor da esperança*.

(2) e (7) são ocorrências que trazem a lexia *cor* com intenções mais estritamente descritivas. Assim mesmo, há associações poéticas que relacionam os olhos da destinatária à cor do luar (talvez pelo seu brilho).

Em (8), encontra-se um uso da lexia que guarda interdiscursividade com o pragmatema *não ver a cor do dinheiro*, usado em situações nas quais se espera receber dinheiro por algum motivo, mas essa expectativa não se concretiza. Na abonação, evoca-se a carga discursiva da expressão para enfatizar o desagrado com o comportamento do interlocutor, que é qualificado como avaro.

CORAÇÃO [66 ocorrências em 54 letras do *corpus*]

Referência à sede do sentimento

1	1924	Depois que magoaste bem meu coração / Partiste e agora voltaste / A clamar inocência / Sinto-me refeito de paixão	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
10	1932	O meu coração padece / Com a tua vaidade / Mas só culpa a natureza / Quem tem em mim o interesse / e sem ter necessidade / foi te dar tanta beleza //	*Antes não te conhecesse*; Ismael Silva e Francisco Alves
11	1932	Se algum dia tiver de mim compaixão / Que alegria vai ser no meu coração / A tua volta será meu sonho dourado / Eu viverei e esquecerei meu passado.	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
12	1932	Perdão, meu bem / atacou-me o coração, / Falei demais / sou bom rapaz / no modo de proceder / perdão, porque / se acabar nossa amizade / eu vou morrer / sinto dores, / são saudades. //	*Perdão, meu bem*; Cartola
13	1932	Não creias nestas mentiras / que roubam nossa alegria / Os invejosos se vingam / armados de hipocrisia / A mentira infelizmente / o mais forte amor destrói / Mas se eu não tenho remorso / O meu coração não dói. //	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
15	1933	Tudo acabado / E o baile encerrado / Atordoado fiquei / Eu dancei com você / Divina dama / Com o coração / Queimando em chama //	*Divina dama*; Cartola
18	c1933	Rir, não se ri de quem padece / Sofre, meu coração sabe dizer / Ri, quando vê alguém chorar / Deus é justo e verdadeiro / Por quem eu tenho chorado / Tenho fé em me vingar //	*Rir*; Cartola e Noel Rosa
19	1934	Brasil do coração / A palpitar de emoção / Em grande euforia / Admirado, és Brasil amado //	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
20	1935	Ó que loucura, quanta formosura / Que tentação / Veja que isso não desasossegue o meu coração //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
22	1935	Liberdade / Para um coração que sofrendo / Está quase morrendo / Porque quer amar / Liberdade / Solta-me desta prisão / Porque meu coração / Não pode suportar	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo
23	1936	Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda

24	1936	Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre / O meu sorriso é por consolação / Porque sei conter para ninguém ver / O pranto do meu coração //	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
25	1938-1940	Que estranha sinfonia / Ao ambiente empresta / Este bando irrequieto / De alegres periquitos / Deixam os corações em festa //	*Corações em festa*; Cartola
27	1941	Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal, eu lhe perdoo outra vez / Meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para minha companhia	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
29	1943	Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida
32	c1947	Desde o dia em que partiste / A saudade morou em meu peito / Eu já procurei alguém / Mas não há jeito / Coração, o que é que esperas / De um amor tão desleal? / Não estás vendo, coração, ela partiu, / Causando tanto mal.	*Rolam nos meus olhos*; Cartola
39	1972	Acontece que meu coração / Ficou frio / E nosso ninho de amor está vazio / Se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ai, se eu pudesse / Mas não quero, não devo fazê-lo / Isso não acontece.	*Acontece*; Cartola
43	1976	Todo mundo sabe que em meu coração / quase não cabe tanta ingratidão / gostaria de ouvir / o que é que você diz / quando alguém pergunta / o que é que eu fiz	*Ingratidão*; Ismael Silva
51	1979	Ó meu coração, coração / Quem, quem verá que vem / Sinto que ninguém / Vai me dar perdão / Eis a prova dos meus grandes erros / Erros estes que eu soube julgar / Não importa, mas vou do desterro / Desabrochar	*Motivação*; Cartola e Dalmo Castelo
60	1955-1980	Foi a saudade que me trouxe aqui / depois que te perdi / mergulhei na sofreguidão / ao cair na realidade / descobri que a felicidade / está na bondade do seu coração	*Vim lhe pedir*; Nelson Sargento e Cartola

Coração, na grande maioria das abonações listadas, faz referência não ao órgão do corpo humano, mas tem o valor simbólico de sede da emoção e da afetividade.

A ocorrência (29) evidencia a imagem segundo a qual o coração é a sede do sentimento. Nesse caso, a colocação *deixar saudades* é combinada com o locativo *no meu coração*. A expressão "deixar [sentimento] no coração" é provavelmente uma fórmula de rotina; seria desejável, entretanto, corroborar essa suposição em um *corpus* mais amplo.

O trecho transcrito em (20) traz a colocação *desassossegar o meu coração* que, mais uma vez, estabelece que o órgão é diretamente afetado por estados emocionais. Em outros casos, o coração é tomado por emoções como mágoa (1), alegria (11), emoção patriótica (19), saudades (29), desgosto pela ingratidão (43). Outras vezes, transferem-se metonimicamente para o coração estados de ânimo e reações do experienciador, como sofrimento (10, 22), descontrole (12), dor emocional (13), calor (15), pranto (24), euforia (25), frieza (39) e bondade (60). Em certos casos, ainda, o coração ganha autonomia, e o enunciador conversa com ele, num reconhecimento metafórico de que não se pode controlar racionalmente os sentimentos. É o que acontece em (18), quando se reconhece que o coração é capaz de expressar emoções que o enunciador não pode; em (27), quando se atribui às suas reclamações a iniciativa de buscar uma reconciliação; em (32), quando o enunciador tenta convencê-lo a desligar-se da mulher que o abandonou.

Colocação *pobre coração*

17	1933	Eu faço por não chorar / Para não demonstrar / Minha grande aflição; / Só para desabafar, / Não quero enganar / Meu pobre coração.	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva
46	1977	Escravizaram assim um pobre coração / É necessária nova abolição / Pra trazer de volta a minha liberdade / Se eu pudesse gritaria, amor, / Se eu pudesse brigaria, amor, / Não vou, não quero.	*Autonomia*; Cartola
47	1977	Meu coração é pobre e magoado / É infeliz como um menor abandonado / Vive sempre nesta ilusão, / Procurando outro coração.	*Desfigurado*; Cartola
58	1928-1980	Deixei-me envolver num grande drama / Estou procurando a solução / E cada vez é mais ardente a chama / No meu sofrido e pobre coração	*Opção*; Cartola e Evandro Bóia

Essa colocação enfatiza o sofrimento ao qual o coração, como sede da emoção, estaria sujeito. A qualificação *pobre* só ocorre, portanto, em contextos de emoções negativas, como intensificador do sofrimento.

Colocações *coração duro* e *coração frio*

44	1976	O fim de todo amor, é tão triste que juro / Despedaça-se ao vê-lo o coração mais duro / Ela fica aos beijos com qualquer criatura / E ele procura a paz na paz da sepultura.	*Todo amor*; Carlos Cachaça e Cartola
39	1972	Acontece que meu coração / Ficou frio / E nosso ninho de amor está vazio / Se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ai, se eu pudesse / Mas não quero, não devo fazê-lo / Isso não acontece.	*Acontece*; Cartola

As qualificações *duro* e *frio* têm, nessas colocações, a significação metafórica de insensibilidade.

Colocação *coração partido*

37	1968	Sabes que vou partir / Com os olhos rasos d'água / E o coração partido / Quando lembrar de ti / Me lembrarei também / Deste amor proibido //	*Amor proibido*; Cartola

A colocação alia o valor simbólico de *coração* com a significação metafórica de *partido*, que sugere que o excesso de sofrimento pode quebrar um coração.

Referência ao órgão corporal

42	1976	Bate outra vez / com esperanças o meu coração / Pois já vai terminando o verão, enfim / Volto ao jardim / Com a certeza que devo chorar / Pois bem sei que não queres voltar / Para mim	As rosas não falam; Cartola
48	1979	ela impassiva e fria notei / não me dava a menor atenção / e o meu coração batendo acelerado / de segundo a segundo / caindo no abismo / e ela com um leve sorriso nos lábios / talvez criticasse todo o meu cinismo	Bem feito; Cartola
50	1979	Bate outra vez / Com esperanças o meu coração, enfim.	*Motivação*; Cartola e Dalmo Castelo

Em todos os casos, a ação de bater é atribuída ao coração, em seu comportamento como órgão corporal. Mesmo nesses casos, entretanto, as caracterizações não deixam de atribuir emoções ao coração — em (42) e (50), ele é qualificado como esperançoso; em 48, o coração que bate acelerado é inserido em uma metáfora de queda em um abismo, que representa emoções negativas.

Referência a pessoas

52	1979	Nosso romance teve senões / E se separam dois corações / Posso chorar até esquecer / Mas o meu desejo é viver longe de você //	*Senões*; Cartola e Nuno Veloso

A separação de dois amantes é representada como a de dois corações; isso enfatiza a carga emocional envolvida no evento.

Frasema *estar dentro do coração*

34	1922-1949	Não é lá muito difícil / acertar a marcação / o samba nasce com a gente / está dentro do coração	*Não é lá muito difícil*; Paulo da Portela

A partir desse frasema, afirma-se que o samba está introjetado nos sambistas e lhes é uma prática natural, também carregada de afetividade. Tal afirmação é coerente com a ideologia inatista, abordada na análise qualitativa. Há uma variante: *estar no sangue* (ver **sangue**).

Frasema *dar o coração [a alguém]*

2	1929	Uma vez emurchecidas / Tombam para toda a vida / No seu leito de agonia que é o chão / Enquanto o jardineiro ciumento / Ciúme de fingimento / Dando a outra o coração	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
3	1929	Arranjei outra, / Que não troco por ninguém, / Já que tu me abandonaste, / Há males que vêm pra bem... / Hoje em dia sou feliz / Sem a tua ingratidão / Encontrei outro benzinho / A quem dei meu coração!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
5	1930	Sei que estás arrependida / Por isso pedes perdão / Já que tu segues nova vida / Eu te darei meu coração	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
9	1932	Eu, cismado, espero agora / Ver você a qualquer hora / Dando a outro o coração / Quando chegar esse dia / Deixo sua companhia / Sem explicar por que razão.	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
56	1928-1980	Não quero mais / Ver o teu pranto / Eu canto não é / Pra ninguém chorar / Vou te dar meu coração / Para tuas lágrimas secar / Vou te dar meu coração / Como emoção / Para tuas lágrimas secar.	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau

O frasema faz referência ao envolvimento amoroso com alguém. Pode se tratar da constatação de que esse envolvimento ocorre, ou ocorreu, ou então equivaler a uma declaração de amor. Os tempos verbais do presente e do futuro são predominantes neste último caso, enquanto os do pretérito costumam ser empregados naquele primeiro.

Frasema *dono(a) do meu coração*

4	1930	Mulher assim, / Deus me livre, não preciso, / Meu benzinho, tu pensavas / Me iludir com teu sorriso, / Já julgavas ser / Dona do meu coração, / Queres me ver sofrer, / Desiste da pretensão.	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

A significação desse frasema é correspondente àquela de *dar o coração a alguém*, apenas com uma perspectiva diferente: o fato de dar o coração a alguém é usado para enfocar a qualificação da amada como destinatária do amor, e não do amante como experienciador do amor.

Frasema *[não] ter coração*

6	1930	Tenho um coração / Poderei lhe perdoar / Mas da sua ingratidão / Sempre hei de me lembrar //	*Quando souberes amar*; Ismael Silva

55	1928-1980	Tu não sabes amar / Para que tens um coração? / Ai, meu Deus, o melhor entre nós dois / É a separação //	*Consideração*; Cartola e Heitor dos Prazeres

Nesse frasema aciona-se mais uma vez a carga simbólica do coração para dizer que as pessoas sensíveis e compassivas têm coração, enquanto as insensíveis não o têm. Comportamentos como a capacidade de perdoar e de corresponder ao amor de outra pessoa são correlacionados com ter um coração.

Pragmatema *meu coração*

14	1932	Orgulho, hipocrisia, vaidade e nada mais / São três coisas que em menos de um segundo se desfazem / O mundo é mesmo assim, cheio de ilusão / Hás de te convencer, meu coração //	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela

Essa é uma forma de tratamento usada para se dirigir a alguém, geralmente de forma carinhosa. No caso em questão, além do carinho, também se percebe um tom um pouco professoral, que marca uma relação assimétrica entre quem tem experiência de vida e quem é menos experiente.

Frasemas *morar no coração [de alguém]* e *trazer [alguém] no coração*

26	1941	Eu sempre lhe tratei / Com bastante respeito / Mesmo assim não deixei / De levar fama sem proveito // Aproveito o lugar / E a ocasião / Para lhe perguntar / Se posso morar no seu coração.	*Fama sem proveito*; Ismael Silva e Heitor Catumby
40	1972	Eu agora só tenho você / Na minha ilusão / Eu queria, apesar de saber, / De ser um desprezado / Algum dia poderia trazê-la / No meu coração.	*Eu queria viver com você*; Valdir Villarinho e Ismael Silva
59	1928-1980	No meu jardim tive flores belas / Nunca fiz questão / Mas a flor dos meus amores / Mora no meu coração.	*Você é uma flor*; Cartola e Nuno

Os frasemas expressam o afeto que se sente por alguém, pontuando mais uma vez a relação entre coração e afetividade.

Frasema *do meu coração*

28	1941	E sendo assim nada mais poderá dissolver / Esta nossa união, / Paulistas do meu coração.	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola

O frasema qualifica o elemento sintaticamente principal como destinatário do afeto do enunciador.

Frasema *atender a voz do coração*

31	1945	Não consideres isso / uma ingratidão / Atendo a voz do / meu coração.	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola

Além de acionar o simbolismo do coração como sede de afetividade, esse frasema recupera a perspectiva segundo a qual o coração teria autonomia para governar o comportamento do enunciador, que em alguns casos seria governado pelas emoções.

Frasema *de coração*

36	1961	Berço nobre de um presidente / A quem felizmente / Dá-se o seu valor / Campo és o progresso / Pra quem de coração peço / Um futuro promissor.	*Cidade morena*; Cartola

A unidade lexical tem valor de advérbio, cuja significação envolve um grande

envolvimento emocional com a ação verbal modificada. Nessa abonação, o enunciador deseja ardentemente que a cidade do Rio de Janeiro tenha um bom futuro.

CORAGEM [5 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1929	A Portela está contente / Para frente / Com fé e coragem / Que eu quero ver / Quero saber do sucesso / Dentro da ordem e progresso / Salve então a rua B	*A Portela está contente...*; Paulo da Portela
2	1934	Se não mandei você embora, / Enfim, foi porque / Me faltou a coragem... / Mas, se você vai dar o fora, / Então passe bem: / Boa viagem! //	*Boa viagem*; Ismael Silva e Noel Rosa
3	1935	Batem na porta da frente / Corro na porta de trás / Um homem perde a cabeça / Sem saber bem o que faz / Se tiver coragem, venha / Assombração que apareça	*Pam-pam-pam-pam*; Paulo da Portela
4	1979	Daí a duas ou três horas já passadas / Chegou ela acompanhada com um rapaz de uns trinta anos / E foi chegando, foi entrando, que coragem / Arrumando a bagagem, me dizendo vou voltar	*Feriado na roça*; Cartola
5	1928-1980	Eu vivo tão magoado, / Não sei viver mais ao teu lado, / Só peço a Deus que me dê coragem, / Eu preciso esquecer / A tua grande mentira que me faz sofrer.	*Devia ser condenada*; Cartola e Nelson Cavaquinho

Em (1), a lexia remete ao campo semântico da disputa ou da batalha, já analisado *s.v.* **adversário**.

Em (2) e (5) coragem equivale a disposição para tomar atitudes desagradáveis, penosas para o enunciador.

Em (3) e (4) ocorrem os pragmatemas *que coragem* e *se tiver coragem venha*. O primeiro é um marcador discursivo que ressalta o desagrado do enunciador com a atitude da amada, que para ele é uma grande ousadia. O segundo é uma fórmula de rotina equivalente a um desafio feito pelo enunciador ao desconhecido que bate à sua porta. Trata-se de uma manifestação de exasperação que contribui para a comicidade da situação apresentada na letra.

CORDA [4 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1933	Quando eu vi / Que a festa estava encerrada / E não restava mais nada / De felicidade / Vinguei-me nas cordas / Da lira de um trovador / Condenando o teu amor / Divina dama	*Divina dama*; Cartola
2	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva
3	1968	Cordas de aço // Ai, essas cordas de aço / Este minúsculo braço / Do violão que os dedos meus acariciam //	*Cordas de aço*; Cartola

Em (3) encontram-se duas ocorrências do quase-frasema *corda de aço*, que é um tipo de encordoamento para violão. Não se trata, portanto, de qualquer tipo de corda de aço, mas das fabricadas especificamente para o instrumento. Tal unidade integra o vocabulário especializado da música.

Em (1), as cordas referidas também são de um instrumento musical — a lira, símbolo do fazer poético. Esse elemento contribui para afirmar a habilidade poética do compositor.

Quanto à ocorrência (2), veja-se a análise do frasema *dançando na corda bamba s.v.*

dançar.

COROA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	déc.1930	Chegando eu quero recebê-lo com carinho / Tratá-lo como reizinho / Enveredarei pelos caminhos dos bambas / Talvez será herdeiro / De uma coroa do samba.	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
2	1952	Você me disse que, / Se acaso eu morresse, / Mandaria uma coroa / Até cem mil réis / Pois então faça de conta que eu morri / E, em vez de cem, você me empresta dez //	*Ninguém faz fé*; Ismael Silva e Paulo Medeiros

Em (1), a lexia *coroa*, que simboliza uma relação hierárquica entre a realeza e as classes sociais mais baixas, é usada para representar a proeminência conquistada pelo enunciador, que goza dessa posição entre seus pares e está em condição de transferi-la a um herdeiro. Já em (2), fala-se em uma coroa de flores, que é enviada como homenagem a um falecido, durante o enterro. Essa significação é selecionada pela colocação de *mandar uma coroa* com o verbo *morrer.*

COROADO [1 ocorrência no *corpus*]

1932	Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça

Assim como já foi explicado *s.v.* **coroa**, a lexia *coroado* transfere marcas de proeminência à lexia *poema*, identificação atribuída à própria composição. Conforme se pode ver na análise qualitativa, a afirmação do valor poético do samba e da identidade dos sambistas como poetas é uma tônica das letras do *corpus*.

CRIOULINHO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1931	Umas crioulinha / uns português / (...) quero ver de uma vez // um dois / um dois / um dois / um dois//	*Meu batalhão*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	déc.1930	Dona Cegonha venho com muita vergonha / Por meio desta cartinha te solicitar um favor / Deve trazer um crioulinho gorduchinho / de olhinhos regalados parecido com o meu amor	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela

Em (2), o crioulinho é um bebê que seria trazido pela cegonha e representaria um herdeiro da "coroa do samba", conquistada pelo enunciador. Em (1) as crioulinhas são mulheres, cuja participação é destacada no desfile da escola de samba.

A menção à cor da pele das pessoas nessas abonações tanto busca a representatividade com relação às comunidades populares do Rio de Janeiro quanto atende à crença de que haveria uma propensão inata ao samba entre as pessoas de pele negra, herdeiros diretos da cultura afro-brasileira. Esse sistema de crenças e, especificamente, a origem do samba carioca, foram assuntos abordados na primeira parte deste estudo.

Na análise qualitativa do *corpus*, também já se esclareceu que as menções à cor da pele, no contrato discursivo em questão, não acarreta necessariamente uma atitude discriminatória do enunciador. Nesse caso, o produtor do discurso, que participa da mesma

comunidade e tem traços de identidade semelhantes, pode usar a referência em tom afetivo, de companheirismo etc., apesar de não ser impossível que em certos casos o uso de fato veicule preconceito de cor.

CUÍCA [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1937	Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
2	1940	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	*Nega bamba*; Paulo da Portela
3	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva

Essa ocorrência integra o vocabulário especializado do samba. É um instrumento criado especificamente para a escola de samba e, nas ocorrências, está representado em situações que envolvem as práticas dessa instituição. Vejam-se, *s.v.* **agogô**, observações sobre os instrumentos musicais no léxico do samba.

CURIÓ [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1949	Quiseram me comprar / eu não vendi / uma linda coleção de passarinhos / Bernardo é gaturamo / Aurélio é rouxinol / Lino é o canário / Mano Rubens, o curió	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela

Esse é mais um exemplo da associação entre sambistas e aves canoras, encontrada com razoável frequência no *corpus*. Vejam-se também **ave** e **rouxinol**.

CURSO [1 ocorrência no *corpus*]

1928-1980	É difícil estudar / Advocacia, arquitetura, engenharia / Tudo isso é difícil, eu sei / Mas o samba está no sangue brasileiro / Não precisa fazer curso / Pra tocar o meu pandeiro.	*Sou doutor*; Cartola

A ocorrência envolve a comparação entre o ensino formal e os conhecimentos relacionados ao universo do samba. Segundo o que se afirma nessa passagem, as habilidades com os instrumentos de percussão seriam inatas, não precisando de educação formal para se desenvolverem. Sobre o uso de elementos do campo semântico da educação formal nas letras de samba, veja-se o que se diz *s.v.* **aula**.

Sobre o inatismo usado para justificar as habilidades do sambista, veja-se a análise qualitativa feita anteriormente.

3.2.8 – Letra D

DANÇAR [7 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

1	1933	Tudo acabado / E o baile encerrado / Atordoado fiquei / Eu dancei com você / Divina dama / Com o coração / Queimando em chama //	*Divina dama*; Cartola
2	1935	Então vá logo se declarando / Ó, vamos dançar, ó, vamos cantar.	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
3	1939	Guardo a tristeza porque / Dela sou o maior amigo / Depois que perdi você / Eu não canto, eu não danço / Acabou tudo pra mim / Se eu cantar essa tristeza / Terás ciúme de mim. //	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
4	1938-1940	Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	*Ao amanhecer*; Cartola
5	1943	Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida
6	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva
7	1957	Vai dançar twist / Procurar sua gente / Deixa-me seguir porque estou atrasado / Tenho uma mina / Que de jeito nenhum por ti trocaria / Que dá mais petróleo / Muito mais petróleo do que tem na Bahia.	*É matéria que estudei demais...*; Cartola

As ocorrências (4) e (5) ressaltam a qualidade de certas composições que as faz propícias à dança. No caso de (4), uma hipérbole faz com que a própria lua seja contagiada e dance ao som da música. Dançar, portanto, é parte importante da fruição musical, segundo essas construções discursivas.

Em (1), o ato de dançar é esperado no contrato discursivo do baile. A dança com a mulher é um recurso de aproximação entre os sujeitos do discurso, relevante principalmente pelo envolvimento amoroso do enunciador em relação a ela.

Em (2) e (3), a dança é apresentada como manifestação de alegria. No primeiro caso, mais uma vez além da alegria, a dança resulta da empolgação causada pela música e pela folia. No segundo caso, o fato de não dançar é usado como forma de caracterizar a tristeza do enunciador.

Em (6), encontra-se o frasema *dançar na corda bamba*, forma metafórica de fazer referência às dificuldades vividas pelo sambista mencionado na letra.

Em (7), a colocação *dançar twist* serve para qualificar a destinatária, caracterizando-a como alguém que não está em sintonia com o enunciador e cultiva padrões culturais diferentes dos dele. Tal caracterização é muito significativa, considerando-se o forte discurso nacionalista cultivado no samba e em outras manifestações culturais, principalmente a partir do Estado Novo.

DAR [30 ocorrências em 25 letras do *corpus*]

Referência à transferência de coisas materiais a alguém

3	1929	Vem, vem / Que eu dou tudo a você / Menos vaidade / Tenho vontade / Mas é que não pode ser	*Amor de malandro*; Ismael Silva, Freire Júnior e Francisco Alves
9	1931	Mas esta vida / Não há quem me faça deixar / Por falares tanto, / A polícia quer saber / - Oh! Se eu dou meu dinheiro todo a você //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
15	1933	Na floresta dei-te um ninho / E mostrei-te o bom caminho / Mas quando a mulher não tem brio / Dizem que / É malhar em ferro frio //	*Na floresta*; Cartola e Sílvio Caldas
20	1941	Retratos meus / Eu sempre tenho que dar! / Quem lhe contou / Interpretou muito mal... / Só mesmo Deus / É capaz de escapar / Da língua desse pessoal!...	*Não vá atrás de ninguém*; Ismael Silva
25	1979	E tratei logo de enfeitar minha paioça / Parei toda minha roça, lá ninguém mais trabalhou / Mandei um cabra na taberna de João Bento / Comprar encordoamento para dar aos tocador //	*Feriado na roça*; Cartola

Essa é a significação básica do verbo *dar*. Em (3) e (15) há versões um pouco desviantes do objeto material que é transferido a alguém. No primeiro caso, o indefinido tudo pode englobar tanto coisas materiais quanto imateriais; na verdade, trata-se de uma colocação, na qual *dar tudo a alguém* é o modo de expressar devoção à pessoa amada, com disposição de fazer todos os sacrifícios por ela. No segundo caso, ninho é uma identificação metafórica para uma moradia, que transfere traços de idealização e harmonia para a significação.

Referência à ocorrência de um evento

22	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
26	1928-1980	Cantava bem / Um desafio de viola / No sertão até agora / Outro igual não apareceu / Quem fez aquilo / Foi um tal Juca Malvado / A maior perversidade / Que no sertão já se deu //	*Juca Malvado*; Cartola

Com essa significação, o verbo é sempre pronominal e seleciona para a posição de sujeito o evento de cuja ocorrência se fala.

Referência ao resultado de um processo

19	1940	Este mundo é uma roleta / E nós somos jogadores / Jogamos com a sorte / Dá o azar / Assim é o amor, / Quando é fiel de parte a parte / Vem a morte pra nos separar	*Este mundo é uma roleta*; Paulo da Portela

Essa significação é própria do universo discursivo do jogo e é selecionada, na ocorrência anterior, pela colocação com *azar*. Outras marcas do universo discursivo em questão são lexias como *jogo*, além da metáfora inicial, que afirma a equivalência do mundo com uma roleta.

Frasemas *dar golpe errado* e *dar golpe de azar*

10	1931	Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei / Eu vou chamar Chico Viola / que no samba ele é rei / (Dá licença, seu Mário?) //	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
11	1931	Não hei de dar mais golpe errado / eu também sofri / eu tenho me enganado / hoje vivo sem pensar / porque não quero mais esse golpe baixo //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos

12	1932	Eu vou chorar só em lembrar / (Se meu amor me deixar) / Dei sempre golpe de azar / (Eu não posso me queixar) / Pra parecer que vivo bem / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / A esconder que amo alguém / (A razão dá-se a quem tem)	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
24	1922-1949	Quem nos trouxe por aqui / Foi quem deu o golpe errado / Pois agora nossas pastoras / Estão com os pés molhados	*Quem nos trouxe por aqui*; Paulo da Portela

Tais frasemas têm relação com o sucesso ou insucesso dos empreendimentos de alguém. Em (11) e (12), fala-se de insucessos no amor. Em (10) fala-se genericamente da astúcia do enunciador, identificado como malandro. Finalmente, em (24) destaca-se uma providência tomada por outrem que resultou em insucesso. É possível que a ideia de *golpe* seja uma referência proveniente da malandragem, pois a identidade malandra envolve a aplicação de golpes para enganar otários; o golpe errado ocorreria na ocasião em que esse tipo de iniciativa terminasse em malogro.

Frasema *dar a mão à palmatória*

1	1925	Para que havemos de mentir / O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / Dou a mão à palmatória.	*Para que havemos de mentir*; Paulo da Portela

O frasema é um recurso usado pelo enunciador para afirmar a relevância das escolas de samba do subúrbio, como a Portela, demonstrando confiança no que diz. A composição tem outras marcas dessa disposição discursiva, como o pragmatema *para que havemos de mentir* (ver **mentir**).

Pragmatema *o mundo dá muita volta*

4	1929	Tu não deves / De ter tanta pretensão / Olha que o tempo muda, / A vida é uma ilusão... / Tu fazes pouco em mim / Mas isto que bem me importa... / Ficas sabendo, meu bem, / Que o mundo dá muita volta!	*Novo amor*; Ismael Silva

Esse pragmatema, uma frase da sabedoria popular, associa as voltas que o mundo dá às reviravoltas pelas quais as vidas das pessoas passam. Funciona, assim, como uma advertência, geralmente a pessoas pretensiosas, que não veem que as suas vantagens podem acabar e, consequentemente, também as razões para a pretensão. É nesse sentido que o pragmatema é usado na citação.

Frasema *dar-se bem*

5	1931	Tu nem deve teimar / pois não vai me / convencer / que eu quero a vida gozar / e não me aborrecer / sempre me dei bem / vivendo assim / Tu não me convence / que isso é contra mim.	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva

A significação do frasema diz respeito a um resultado considerado satisfatório com algum tipo de comportamento. No caso em questão, o enunciador considera satisfatória a vida que leva, tentando combinar amor e dinheiro, reconhecendo que há mais disponibilidade do primeiro do que do segundo.

Frasema *dar com os ombros*

6	1931	Passas por mim, rindo, cantando / Dás com os ombros, arrastando o sapato / Me debochando / E ainda dizes pros outros / Só pra moer / Em amar não acho prazer //	*Infeliz sorte*; Cartola

Dar com os ombros é uma expressão de desdém, que qualifica o comportamento da mulher descrita na canção — ela seria cruel com o enunciador, pois o teria enganado e, além disso, faz pouco dele.

Frasema *dar o fora*

7	1931	Até que enfim / Eu agora estou descansado / Ela deu o fora, / Foi morar lá na Favela / E eu não quero saber mais dela	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
17	1934	Se não mandei você embora, / Enfim, foi porque / Me faltou a coragem... / Mas, se você vai dar o fora, / Então passe bem: / Boa viagem! //	*Boa viagem*; Ismael Silva e Noel Rosa

Em ambos os casos a referência é à iniciativa de terminar o envolvimento amoroso. Geralmente o frasema envolve deslocamento físico do agente. A partir do frasema, também se costuma atribuir a essa ação uma carga um tanto pejorativa, pois ela é frequentemente apresentada como uma deserção.

Frasema *dar para [fazer algo]*

8	1931	Tu falas muito, meu bem, / E precisas deixar / Senão eu acabo dando pra gritar na rua: / - Oh! Eu quero uma mulher bem nua //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

O frasema ressalta o fato de a ação que acompanha ocorrer de uma forma intempestiva. Sua carga de significação tem a ver, portanto, principalmente com o aspecto verbal pontual e repentino da ação.

Pragmatema *dar licença*

10	1931	Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei / Eu vou chamar Chico Viola / que no samba ele é rei / (Dá licença, seu Mário?) //	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

Essa é uma fórmula de rotina, usada à chegada em um determinado lugar. Usando-a, o enunciador marca a sua chegada e busca receptividade à sua presença.

Pragmatema *quem me dera*

13	1932	Ai quem me dera agora / Esse viver de outrora!... / Quem na gandaia andar / Pode ter a certeza que sabe gozar... / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que eu não vejo / Essa vida que eu vivia!...	*Gandaia*; Ismael Silva

Essa é a expressão de um desejo intenso do enunciador. Geralmente o objeto do desejo, no momento da enunciação, é algo difícil de conseguir, razão pela qual essa fórmula de rotina tem uma carga discursiva de idealismo.

Frasema *dar a perceber*

14	1932	Eu não quero dar a perceber / Que gosto demais, do meu amor / Se ele compreender / Vai se convencer / Que tem pra mim / Um grande valor. //	*Tenho um novo amor*; Cartola
16	1933	Nunca dei a perceber // Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer... / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber! // E são tristes meus ais... / Pois quando a gente sente / E não chora / Sofre muito mais //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva

O frasema explicita a revelação de um sentimento ou estado íntimo que se queria ocultar, ou pelo menos que foi manifestado involuntariamente. Como geralmente a intenção é não revelar o dito sentimento, é comum que o frasema ocorra na negativa.

Frasema *dar um jeito*

18	déc.1930	Todo mundo tem o direito / De viver cantando / O meu único defeito / É viver pensando / Em que não realizei / E é difícil realizar / Se eu pudesse dar um jeito, / Mudaria meu pensar //	*Silêncio de um cipreste*; Cartola e Carlos Cachaça

A expressão refere-se à providência de uma solução ou equacionamento de um problema ou situação de desarranjo. É marcadamente informal.

Frasema *dar pra trás*

21	1942	Do meu amor nada posso dizer / Porque com ela eu fico em paz / Tudo que eu peço pra ela fazer / se bem eu digo / melhor ela faz / sem dar pra trás //	*Não tenho queixa*; Ismael Silva e David Raw

A significação é não corresponder às expectativas de alguém. No caso em análise, o elogio feito pelo enunciador à companheira é justamente que ela não dá pra trás em nada que ele determina, ou seja, corresponde sempre às suas expectativas.

Frasema *dar sopa*

7	1931	Vou apresentar o meu batalhão / Uma bateria e não (...) dá sopa, não //	*Meu batalhão*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

Nessa ocorrência, o frasema *dar sopa* faz referência a um comportamento pouco diligente na realização de um dever. No caso da bateria da escola de samba, o frasema a caracteriza como muito eficiente, composta por músicos habilidosos, excelentes no toque do samba, que "não dão sopa".

Para a análise dos pragmatemas *a sorte é Deus quem dá* e *a razão dá-se a quem tem*, vejam-se, respectivamente, os verbetes **deus**, **razão**. Quanto ao pragmatema *amanhã que vou-me embora, que me dão para levar*, veja-se **ir.**

DEMANDA [2 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1928	Chega de demanda // Chega de demanda, chega / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira	*Chega de demanda*; Cartola

A lexia, nessas ocorrências, faz referência às disputas e confrontos entre os blocos que havia no morro de Mangueira antes da fundação da escola de samba. O samba é um pedido pela união entre os sambistas do lugar, prevendo sucesso para o grupo, se isso acontecesse.

DESFILAR [1 ocorrência no *corpus*]

1947	Ouvi dizer / Ouvi falar / Que a Lira do Amor / Este ano não desfilará / Porque a tristeza lhe impera / Por causa da morte / Do nosso amigo Caquera //	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela

A ocorrência faz remissão às apresentações das escolas de samba durante o carnaval, denominadas desfiles. Ela integra o vocabulário especializado do samba.

Na composição, relata-se o cancelamento do desfile da escola de samba Lira do Amor, devido ao luto pelo falecimento do Caquera, integrante estimado do grupo, durante os preparativos para o desfile do ano anterior. Destaque-se que a ocorrência traz uma afirmação metonímica, pois o nome da escola engloba todos os seus integrantes, que são os que de fato desfilam. Essa é uma construção muito costumeira, em alusão aos desfiles de carnaval.

DESTINO [11 ocorrências em 11 letras do *corpus*]

1	1933	Ao ouvir tua proposta, / Tão fingidas frases juntas / Achei uma só resposta / Que responde a mil perguntas / Hás de ter, em tua vida, / Um destino igual ao meu / Podes ir desiludida, / Hoje quem não quer sou eu	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
2	1933	De esperar a minha amada / A minh'alma não se cansa / Pois até quem não tem nada / Tem ainda a esperança / Esperança nos ilude / Ajudando a suportar / Do destino o golpe rude / Que eu não canso de esperar	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
3	1935	Liberdade / Para este pobre infeliz / Que o destino assim quis / É sofrer de amor / Liberdade / Não posso mais ocultar tanta dor //	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo
4	1936	Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
5	déc.1930	Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. //	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
6	1941	Se todos que nos castigam / Nos reclamam e nos o brigam / Querendo sofrer-nos só / É mais perfeito que eles saibam / Que o destino nos afague / Vivendo este amor só	*Não esqueça de mim*; Paulo da Portela
7	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela
8	c1946	Deus, grande Deus, / Meu destino, bem sei, foi traçado / Pelos dedos teus / Grande Deus, / De joelhos aqui eu voltei / Para te implorar, / Perdoai-me, sei que errei um dia	*Grande Deus*; Cartola
9	1922-1978	Sei... você anda sofrendo. / Está arrependida / do que já me fez. / É seu destino, mulher; / eu não lhe perdoo / porque vai me enganar outra vez. //	*Sei, você anda sofrendo*; Ismael Silva
10	1979	Evite meu amor / Recuse os braços meus / Evitarei os beijos teus / Culpado foi o destino / Se somos dois feridos / Pois preparou a trama / E entregou ao cupido	*Evite meu amor*; Cartola
11	1928-1980	Não te culpo, nem me culpes / Aceitemos nosso destino / Esse amor quando nasceu / Eu era menino // Se eu teimar / Teus próprios pais / Irão dizer / Tudo aquilo que você / Comigo sofreu.	*Não*; Cartola e Aluísio Dias

Uma das tônicas nessas abonações é a personificação do destino (2-7, 10). É comum, inclusive, a ocorrência em colocação com o verbo *querer* (3 e 4), como se as pessoas vivessem ao sabor dos caprichos do destino. Em (5), o destino é destinatário de um pedido cujo portador é a cegonha: pede-se que o bebê trazido pela ave seja fadado a ser bamba.

Atribui-se, portanto, a pendores inatos a habilidade do sambista (sobre o assunto, veja-se também a análise qualitativa).

As ocorrências (1, 8, 11), apesar de não trazerem personificação, também reforçam a ideia de que o destino independe da vontade das pessoas. Em (1) e (11), o destino não é representado como um ente com caprichos próprios, que decide afagar ou golpear as pessoas — o destino é tido como algo já traçado, que muitas vezes é preciso simplesmente aceitar. Já em (8), atribui-se a Deus a responsabilidade pelo estabelecimento do destino do enunciador.

DEUS [50 ocorrências em 38 letras do *corpus*]

Referência à divindade cristã

3	1931	Carinho eu tenho // Carinho eu tenho até demais / e a nota é como eu te digo / O meu desejo é uma ordem meu bem / quando Deus quer não há castigo //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
4	1931	Minha malandragem é fina / não desfazendo de ninguém / Deus é quem nos dá a sina / e o valor dá-se a quem tem	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
5	1931	Não vale a pena teimar / Me conformo com a sorte / Por isso não vou chorar / Nem pedir a Deus a morte (meu santo é forte)	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
6	1933	Deus sabe o que faz // Tu, sendo infeliz como se vê, / Bancas tanto chiquê / Que a mim até já faz horror / Quanto mais se tivesses valor / Não teve e nem terás / Deus sabe o que faz... //	*Deus sabe o que faz*; Ismael Silva
7	c1933	Rir, não se ri de quem padece / Sofre, meu coração sabe dizer / Ri, quando vê alguém chorar / Deus é justo e verdadeiro / Por quem eu tenho chorado / Tenho fé em me vingar //	*Rir*; Cartola e Noel Rosa
9	1936	Olha que um dia, Deus lhe pode castigar... / Tapeação, é um pecado; / Não há motivo pra você se lastimar... / Isto é que não: não apoiado!... //	*Não apoiado*; Ismael Silva
10	1937	Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero / Deus meu, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero / É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se apieda-te, Deus / Cura-me esta ferida //	*Partiu*; Cartola
11	d1937	A Vila emudeceu / Dolorosamente chora / O que perdeu / Ninguém é imortal / Morrer é natural / Ó Deus, perdoa / Se é que estou pecando / Que mal te fez a Vila / Que lhe estás torturando //	*A Vila emudeceu*; Cartola
15	1945	– Confiança em Deus, rapaz / Das mãos do Mestre o bem terás / – Apesar de ser tão pobre / Tive um coração tão nobre	*Deus te ouça*; Paulo da Portela e Cartola
16	c1946	Grande Deus // Deus, grande Deus, / Meu destino, bem sei, foi traçado / Pelos dedos teus / Grande Deus, / De joelhos aqui eu voltei / Para te implorar, / Perdoai-me, sei que errei um dia	*Grande Deus*; Cartola
17	c1946	Eu errei, grande Deus, / Mas quem é que não erra / Quando vê seu castelo / Cair sobre a terra? //	*Grande Deus*; Cartola
18	1948	Pergunta o poeta esquecido / Quem fez esta tela / De riquezas mil / Responde soberbo o campestre / Foi Deus, foi o mestre / Quem fez meu Brasil! / Meu Brasil! Meu Brasil! //	*Vale do São Francisco*; Cartola e Carlos Cachaça
24	1974	Deus me inventou pra desespero do diabo / Eu fiz do samba Catedral do Inferno / Louca, muito louca, endoidecida / Vou fazendo desta vida / Tudo aquilo que bem quero	*Catedral do inferno*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
25	1975	Que Deus e a natureza / As aves nos seus ninhos / As flores pela estrada / Perfumem todos os caminhos //	*Que sejas bem feliz*; Cartola
26	1977	Lembro dos tempos de outrora / Que quase me roubam / A esperança e a fé / E hoje me volto contente / Cantando pra Deus / Que tanto me ajudou	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
27	1977	Dizem que estou desfigurado, com razão / Estou cansado de pedir / A Deus, aos céus enfim / Um amor, onde encontrarei, Senhor? / Livrai-me desta nostalgia / Confiante ainda espero um dia //	*Desfigurado*; Cartola

28	1977	Nunca uses a injúria como arma de defesa / Agradeça sempre a Deus / ( ) / Ampara os inocentes / Se for cego, dê-lhe luz / Sem contar com a recompensa / Do grande mestre Jesus	*Enquanto Deus consentir*; Cartola
29	1977	Enquanto Deus consentir // Enquanto Deus consentir, vou andando / Em cada esquina que paro pregando / O pouco que aprendi no livro de catecismo / E quantos seres humanos eu tiro do abismo //	*Enquanto Deus consentir*; Cartola
30	1977	Nossas vidas muito sofridas / Caminhos tortuosos entre flores e espinhos demais / Já não sinto saudades / Saudades de nada que fiz / No inverno do tempo da vida / Oh! Deus, eu me sinto feliz.	*O inverno do meu tempo*; Cartola e Roberto Nascimento
33	1980	Vem / Tudo é belo por onde eu passei / Será onde eu passar / Vem / Ao meu lado eu sei / Vais sorrir, vais cantar / Não me convence essa tua tristeza / Vem / Há um Deus, há uma natureza //	*Vem*; Cartola e Arthur de Oliveira

Como já foi comentado *s.v.* **destino,** reputa-se frequentemente a Deus o poder de definir o destino das pessoas (3-4, 11, 29). Essa crença, conforme ao discurso religioso, também determina as ocorrências nas quais o enunciador faz apelos a Deus, querendo benefícios ou o cessamento de males, ou ainda pedindo perdão por ofensas e agradecendo por alegrias (5, 10-11, 16-17, 26-28, 30).

Em consonância com essa mesma linha de pensamento estão os itens nos quais se afirma que as pessoas devem ter confiança na justiça divina, assim como na divina providência, que garantem a harmonia na vida das pessoas (6-7, 9, 15, 18, 25, 33).

Já em (30), a lexia tem valor de pragmatema, pois funciona como uma expressão de emotividade e satisfação do enunciador, que também pode ser interpretada como um agradecimento a Deus.

Algumas características lexicais e semântico-discursivas podem ser depreendidas do que foi dito: 1) Deus está frequentemente no papel de agente dos eventos aos quais se atribui a sua participação (em outras situações, substitui-se *Deus* por *destino*); 2) Também é comum que ele seja destinatário dos atos de discurso quando o enunciador explicita seus anseios ou sua gratidão, lançando mão de marcas de religiosidade cristã; 3) a colocação *grande Deus* é muito usada para marcar a intenção de louvor.

Referência a outras divindades

35	1928-1980	Fui pela estrada / Caminhando / Pensativo indagando / Ó! Lua Deusa / Da inspiração / Por que / Não tenho você / Nem meu violão.	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias
31	1979	Que brisa amena ao te fitar / És indelével como a flor / Qual foi o deus teu escultor? / Ouvi a voz e a voz dizia / "Eu sou a mãe de Deus, Virgem Maria"	*Dê-me graças, senhora*; Cartola

Nessas ocorrências há referências a outros entes considerados superiores, por diferentes perspectivas. A lua, comumente associada à inspiração, é personificada em (35) e elevada à condição de divindade, a quem o compositor se queixa de adversidades.

Em (31), o enunciador atribui a beleza da imagem que o maravilha à criação divina, mas a princípio não especifica a que divindade se refere. No desenvolvimento da encenação

discursiva, cabe à própria imagem, que passa de destinatária a enunciadora, a identificação como a Virgem Maria, mãe de Deus, segundo o Catolicismo.

Referência à mulher

8	1935	Só tu ó deusa / Poderá dar lenitivo / Tudo quanto há de mais belo / somente em tu eu vejo / Libertai a alma / Desse pobre cativo / Oh liberdade és tu que adoro / És tu que almejo.	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo

Nesse caso, a mulher é tratada reverentemente, pelo vocativo *deusa.* Quando referente à mulher, a lexia marca a assimetria criada pelo enunciador, geralmente por motivações amorosas — ele se sente submetido a ela, por estar apaixonado.

Pragmatema *a sorte é Deus quem dá*

1	1928	Oh! meu bem o teu orgulho / Algum dia há de acabar / Tudo com o tempo passa / A sorte é Deus quem dá / Vou-me embora, vou-me embora / Como já disse que vou / Eu aqui não sou querido / Mas na minha terra eu sou.	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves

A frase, comum na sabedoria popular, marca a intenção de conformar-se com o destino, que é tido como alheio à vontade humana (ver as considerações do início deste verbete e também o verbete **destino**).

Pragmatema *Deus me livre*

2	1930	Mulher assim, / Deus me livre, não preciso, / Meu benzinho, tu pensavas / Me iludir com teu sorriso, / Já julgavas ser / Dona do meu coração, / Queres me ver sofrer, / Desiste da pretensão.	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

A expressão explicita a rejeição do enunciador em relação a algum elemento envolvido na situação de comunicação. No caso em estudo, ele rejeita a mulher, considerando-a maléfica, interessada em lhe fazer mal.

Pragmatema *[alguém] estar com a vida que pediu a Deus*

12	1939	Com a vida que pediste a Deus // Eu queria te fazer feliz!... / Mas me surpreendi / Com os defeitos teus / Se é conforme todo mundo diz / Estás com a vida / Que pediste a Deus... //	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva

Esse pragmatema geralmente traz uma carga de ironia. É usado para afirmar que o interlocutor goza de grandes benefícios, talvez até não merecidos; a expressão pode eventualmente marcar o despeito do enunciador. Em (12), parece haver uma sugestão de que a ex-parceira da união amorosa malfadada já teria perspectiva de outra união, mais vantajosa.

Pragmatema *só Deus escapa da língua desse pessoal*

13	1941	Retratos meus / Eu sempre tenho que dar! / Quem lhe contou / Interpretou muito mal... / Só mesmo Deus / É capaz de escapar / Da língua desse pessoal!...	*Não vá atrás de ninguém*; Ismael Silva

A fórmula de rotina assinala a rejeição do enunciador em relação à intervenção de terceiros na sua vida amorosa. Ele acusa genericamente outras pessoas, considerando-as

fofoqueiras e mal intencionadas. O recurso a uma fórmula reforça, por interdiscursividade, o efeito discursivo da objeção, reconhecida no senso comum.

Pragmatema *Deus te ouça*

14	1945	Deus te ouça // – Me contrariei / – Por que razão? / – Só eu mesmo sei / – Diga, então! / – Eu que sempre fui leal / A quem só me fez o mal / Devo ser feliz	*Deus te ouça*; Paulo da Portela e Cartola

O marcador discursivo, característico da linguagem oral, é um recurso de construção da encenação do diálogo entre dois amigos, contrato discursivo desta composição. Por meio dele, um interlocutor afirma o seu desejo de que o outro alcance seus anseios, reputando Deus como capaz de realizá-los.

Pragmatema *pelo amor de Deus*

19	1922-1949	Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	*Olhar assim*; Paulo da Portela
32	1979	Só peço que respeites / O nome que te dei / E pelo amor de Deus / Não negues que te amei //	*Fim de estrada*; Cartola

Veja-se a análise deste pragmatema *s.v.* **amor**.

Pragmatema *se Deus quiser*

20	1950	Até muamba já fizeram pro rapaz / Porque no samba ninguém faz o que ele faz / Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser / E agradeço pelo que você fizer.	*Antonico*; Ismael Silva

O marcador discursivo destaca o envolvimento do enunciador, que deseja profundamente o bem do amigo em prol de quem pede no texto da carta que constitui a letra do samba.

Pragmatema *meu Deus*

21	1957	Ó que audácia / me chamar de pretinho / Meu bem, é o fim / Se minha mina souber, / Meu Deus, que horror / Vou dormir no porão / Continuo cheirando a óleo queimado //	*É matéria que estudei demais...*; Cartola
37	1955-1980	Ah meu Deus se eu soubesse quem ela era / Juro que jamais faria esta união / Bonita mulher mas de gênio é uma fera / Depois da briga eu fiquei nesta condição	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento

O marcador discursivo ressalta o envolvimento emocional do enunciador com o que afirma: no primeiro caso, os ciúmes da parceira; no segundo, o arrependimento pelo envolvimento com uma mulher.

Pragmatema *só Deus sabe*

22	1968	Pois é, / Só Deus sabe o quanto amei / Por te amar tanto chorei / E, chorando, levo a cruz até o fim //	*Injúria*; Cartola e Elton Medeiros

A fórmula de rotina expressa a grande intensidade de um evento, pois caracteriza-o como algo que só pode ser devidamente avaliado por Deus.

Pragmatema *por Deus*

23	déc.1960	Por Deus, não posso entender / Por que vamos chorando / Se os nossos cicerones / São aves cantando / Lateralmente, as flores / Deitam aroma sorrindo / E ouço da natureza: / Que sejam bem-vindos //	*Que sejam bem-vindos*; Cartola

O marcador discursivo marca o envolvimento emocional do enunciador com o que afirma. Nesse caso, dá um tom pungente à dúvida existencial que é tema do samba.

Veja-se, ainda, a análise do pragmatema *ai, meu Deus* s.v. **ai.**

DIA [62 ocorrências em 58 letras do *corpus*]

Referência a um marco temporal genérico

6	1931	Ainda não sosseguei / Desde o dia que sonhei / Pois eu não tenho satisfação / Por causa dessa impressão.	*Sonhei*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
8	1932	Eu, cismado, espero agora / Ver você a qualquer hora / Dando a outro o coração / Quando chegar esse dia / Deixo sua companhia / Sem explicar por que razão.	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
17	1933	Ainda há de chegar o dia / Que eu hei de ter grande alegria / Quando você souber compreender / Num olhar o que eu quero dizer	*Fita meus olhos*; Cartola e Osvaldo Vasquez
19	1933	Eu ainda fico triste a lembrar / apesar de ter deixado já de ti / lamentando aquele dia de azar / em que eu te conheci.	*Não digas*; Ismael Silva
27	1938-1940	É que a cebola, minha filha, está soberba / O alho e o vinagre cada vez subindo mais / Peça emprestado cada dia a uma vizinha / Ou continua fazendo sempre como você faz	*Como é que eu posso*; Cartola
28	1938-1940	Ou você acaba com essa economia / Ou então acaba-se nossa amizade / Já reclamo isso quase todo dia / Você me responde com simplicidade //	*Como é que eu posso*; Cartola
34	c1947	Desde o dia em que partiste / A saudade morou em meu peito / Eu já procurei alguém / Mas não há jeito / Coração, o que é que esperas / De um amor tão desleal? / Não estás vendo, coração, ela partiu, / Causando tanto mal.	*Rolam nos meus olhos*; Cartola
36	1950	Ai! quando eu era criancinha / Ai que carinho / Todos os dias me lavavam o corpinho / Por isso entrei no bloco do camisolão / Com uma touca, uma chupeta / E a mamadeira na mão.	*Bico da cegonha*; Ismael Silva
38	1957	Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias	*Fiz por você o que pude*; Cartola
41	1966	Não vão fazer / O que aconteceu certo dia / Foi tanto bis / Que eu já não podia atender / No entretanto O que a plateia queria / É que eu cantasse / Cantasse até aprender.	*Eu agradeço*; Ismael Silva
42	1968	Lembro-me bem / Um dia eu lhe disse uma grande tolice / E nosso lar deixei / Todos têm o seu drama / Só não sofre quem não ama / Amenizar meu castigo só você poderá, amigo.	*Vai amigo*; Cartola
52	1922-1978	Eu ainda fico triste ao lembrar, / apesar de ter deixado já de ti, / relembrando aquele dia de azar / em que eu te conheci.	*Sei, você anda sofrendo*; Ismael Silva
54	1928-1980	Esta famosa tragédia / Passou-se um dia / Comigo / Amei demais / E não fui correspondido / Acreditei no amor / E também na criatura / Nas suas juras / E no amor fingido.	*Acabaram de ouvir*; Cartola, Carlos Cachaça, Aluísio Dias e Manuel da Leiteira
56	1928-1980	Foi num dia um sonho e eu sonhei / demais seu doutor / Na cidade grande eu vim / tentar vencer / Joaninha coitadinha tão / sozinha ficou / E o que aconteceu foi / triste de doer //	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento
57	1928-1980	Um dia eu voltei ansioso pra ver / o meu amor / Esqueci o sofrimento que passei / Dinheiro no banco. Terno novo / Quase doutor / Só que a Joaninha não encontrei	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento

A referência temporal genérica dessas ocorrências faz com que em muitos casos a lexia *dia* possa ser substituída por *momento*, *hora*, *instante* etc., conforme as características de significação de cada caso. Usa-se frequentemente a lexia com essa significação para

estabelecer uma referência temporal pretérita como apoio para uma narrativa (6, 19, 34, 38, 41-42, 52, 54, 56-57). Também pode fazer referência à expectativa de um momento futuro indeterminado (8, 17), uso relacionado ao da colocação *algum dia* (vê-la a seguir).

A ocorrência (42) possibilita outra análise relacionada à colocação *algum dia*. Naquele caso, a referência é a um momento indeterminado, mas, conforme foi comentado anteriormente, a referência é ao pretérito; isso diferencia a ocorrência (42) das agrupadas na colocação, que costumam fazer referência ao futuro.

O determinante de *dia* exerce o papel de adicionar nuances semânticas de indeterminação (*certo* dia, *um* dia), recorrência (*todo* dia, *cada* dia) etc.

Referência ao período que se reveza com a noite

10	1932	Ao romper da aurora // Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Chega o dia, desaparece a tristeza, / fica a alegria pela própria natureza, ô. //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
22	1934	O teu céu, o teu mar / É diferente / E as estrelas candentes / Brilham mais / Alto dia o sol / Convida a gente / E à noite o luar / Que alegria nos traz	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
46	1974	Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria / Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
47	1974	Chora / Disfarça e chora / Aproveita a voz do lamento / Que já vem a aurora / A pessoa que tanto querias / Antes mesmo de raiar o dia / Deixou a escola com outro / Oh! Triste senhora //	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello

Como, nesses casos, o período ao qual se refere a lexia é aquele no qual o sol está no céu, são frequentes as referências a esse astro, assim como ao campo semântico relacionado a ele (aurora, raiar). Destaque-se também a colocação *alto dia* (22), que, juntamente com a referência à noite, ajuda a caracterizar o Brasil como sempre belo, independentemente do período cronológico.

Em (46), a ocorrência *bom dia* é ambígua pois, ao lado da leitura composicional, da qualificação positiva atribuída ao dia, há a não composicional, do pragmatema com função de saudação.

Referência a um período de 24 horas, ou de duração específica

33	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
39	déc.1950	Se o operário soubesse / Reconhecer o valor que tem seu dia / Por certo que valeria // Duas vezes mais o seu salário / Mas como não quer reconhecer / É ele escravo sem ser / De qualquer usuário //	*O samba do operário*; Cartola, Alfredo Português e Nelson Sargento
50	1977	Enquanto Deus consentir, vou vivendo / E, cada dia que passa, / aprendendo / A amar ao próximo como eu amo os meus / Pois se todos os que existem na Terra / São filhos de Deus //	*Enquanto Deus consentir*; Cartola
53	1979	Quando eu soube que Maria Rosa vinha / Da cidade onde tinha ido há dias passear / Gritei contente graças a nosso senhor / Eu pensei que meu amor não queria mais voltar	*Feriado na roça*; Cartola

58	1928-1980	Hoje acompanhado / A tristeza persiste / Dias que se vão / Um alegre, outro triste / Se outro amor tentasse / E outra vez falhasse / Solidão, a você / Voltaria.	*Se outro amor tentasse*; Cartola e Nuno Veloso
60	1928-1980	Ele sai para a orgia / Passa três, quatro dias / Sem me aparecer / Quando vem está zangado / Está contrariado / E eu não sei por que //	*Vou contar tintim por tintim*; Cartola

A ideia presente em (50) e (58) é a da sucessão dos dias, ressaltando o fluxo da passagem do tempo. Também há quantificações de dias (60), ou referências genéricas à quantidade de dias passados (53).

Em (33) há referência a um dia específico: um dos quatro dias de carnaval, qualificado como *dia de alegria* — a referência fica clara posteriormente, na mesma letra, quando se menciona o carnaval explicitamente. Já em (39), fala-se do período de trabalho do operário, significação reforçada por marcas lexicais como *operário*, *valor*, *salário.*

Colocações *algum dia* e *um dia*

1	1928	Oh! meu bem o teu orgulho / Algum dia há de acabar / Tudo com o tempo passa / A sorte é Deus quem dá / Vou-me embora, vou-me embora / Como já disse que vou / Eu aqui não sou querido / Mas na minha terra eu sou.	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
4	1931	Se eu precisar algum dia / de ir pro batente / não sei o que será / Pois vivo na malandragem / e vida melhor não há //	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
7	1932	Mulher, eu ando cismado / Que me enganei com você / Se algum dia não ficar mais a seu lado / Não precisa perguntar por quê. //	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
11	1932	Se algum dia tiver de mim compaixão / Que alegria vai ser no meu coração / A tua volta será meu sonho dourado / Eu viverei e esquecerei meu passado.	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
13	1932	Pudesse um dia / Juro faria / Do samba o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
14	1932	Ainda tenho alguma esperança / Que um dia hás de perder a pretensão / Por isso eu digo: quem espera sempre alcança / E mais tarde hás de ver quem é que tem razão.	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela
15	1932	Não sei porque tu és tão orgulhosa / Por isso muito ainda hás de chorar / Pois na verdade és bela e formosa / Mas um dia a formosura há de te abandonar //	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela
16	1932	Se acaso um dia se apagar / No teu pensamento o meu amor / Para não chorar / E não mais penar / Mando embora a saudade / Pra livrar-me da dor.	*Tenho um novo amor*; Cartola
18	1933	Tudo eu fiz por você / Não quiseste atender / Os meus conselhos e a minha opinião / Algum dia vais ver / Como é triste sofrer / E de joelhos vens pedir o meu perdão. //	*Na floresta*; Cartola e Sílvio Caldas
23	1936	Olha que um dia, Deus lhe pode castigar... / Tapeação, é um pecado; / Não há motivo pra você se lastimar... / Isto é que não: não apoiado!... //	*Não apoiado*; Ismael Silva
26	déc.1930	Eu sei que teus beijos e abraços / Tudo isso não passa de pura hipocrisia / Já que tu não és sincera / Eu vou te abandonar um dia	*Alegria*; Cartola
30	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela
31	1943	Algum dia hás de ver / que és muito arengueira / que nunca podes viver / com ninguém desta maneira //	*Me deixa sossegado*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
32	c1946	Deus, grande Deus, / Meu destino, bem sei, foi traçado / Pelos dedos teus / Grande Deus, / De joelhos aqui eu voltei / Para te implorar, / Perdoai-me, sei que errei um dia	*Grande Deus*; Cartola

35	1922-1949	Cantando muito facilmente irás esquecer / Aquela que só por maldade te fez padecer / Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança / Que um dia com muita alegria terás a bonança.	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
43	1972	Eu agora só tenho você / Na minha ilusão / Eu queria, apesar de saber, / De ser um desprezado / Algum dia poderia trazê-la / No meu coração.	*Eu queria viver com você*; Valdir Villarinho e Ismael Silva
44	1973	Foi-se a tristeza / Veio a alegria / Tinha certeza / De ser feliz algum dia //	*Alegria*; Ismael Silva
45	1973	Se algum dia você por acaso cismar / De arranjar entre nós qualquer uma tresilha / Pelo que vejo eu não poderei estranhar / Nada mesmo direi pois sei que é de família.	*Aliás*; Ismael Silva
49	1977	Dizem que estou desfigurado, com razão / Estou cansado de pedir / A Deus, aos céus enfim / Um amor, onde encontrarei, Senhor? / Livrai-me desta nostalgia / Confiante ainda espero um dia //	*Desfigurado*; Cartola
59	1928-1980	Se algum dia / Essa flor murchar ou morrer / Sem ela eu não posso viver //	*Você é uma flor*; Cartola e Nuno

As colocações *algum dia* e *um dia* fazem referência ao futuro. Essa referência pode ser hipotética, caso em que são frequentemente articuladas a orações com verbo no subjuntivo ou no futuro do pretérito do indicativo; podem também conter uma previsão, caso em que costumam ser articuladas a orações com verbo no futuro do indicativo.

Colocação *noite e dia*

5	1931	Nem sempre o riso é alegria / Quantas vezes noite e dia / Nós levamos a cantar / Pra não chorar, / Mas como há um ditado / "Quem espera sempre alcança" / Nós vamos alimentando / Essa esperança. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
9	1932	Antes não te conhecesse / Talvez eu nunca sofresse / Por esse mundo sem fim / Já não tenho alegria / Em que penso noite e dia / E tu não pensas em mim //	*Antes não te conhecesse*; Ismael Silva e Francisco Alves
12	1932	Gandaia é o que me faz saudade, / No tempo da mocidade / Era a minha alegria. / Gandaia, palavra bem proferida, / Que não me fica esquecida / nem de noite nem de dia.	*Gandaia*; Ismael Silva
21	1934	Choro sim, com razão, / Não tem fim minha aflição... / Me acompanha noite e dia / Uma grande nostalgia! //	*Choro sim*; Ismael Silva
29	1941	Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal, eu lhe perdoo outra vez / Meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para minha companhia	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
51	1978	Se a gente andasse / Se beijando noite e dia / Nem assim eu poderia / Conseguir viver em paz / Porque teu beijo / Ou molhado ou enxuto / Uma dúzia por minuto / / Ainda não me satisfaz / Não é demais.	*Coisa louca*; Ismael Silva

A colocação é uma forma de reforçar a duração longa e constante de um processo. Aplica-se, nos casos destacados, a processos psicológicos e a ações artísticas ou amorosas.

Colocação *novo dia*

40	1965	Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
48	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento

A referência da colocação é sempre a um momento futuro, com carga semântica positiva, muitas vezes com a ideia de consolação de tristezas e renovação de esperanças.

Frasema *hoje em dia*

2	1929	Arranjei outra, / Que não troco por ninguém, / Já que tu me abandonaste, / Há males que vêm pra bem... / Hoje em dia sou feliz / Sem a tua ingratidão / Encontrei outro benzinho / A quem dei meu coração!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
3	1931	Amor, quanto menos ou nenhum é melhor / Porque só se vive a sofrer por amar / E quem pensar nisso hoje em dia, não terá alegria / É bom evitar //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
20	1933	Observo que, hoje em dia, / Quem não quis diz que me quer / Cabe muita hipocrisia / Num capricho de mulher / Vou viver desiludido, / Sem amor, sem ideal / Pra não ser submetido / A desejo tão banal //	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
24	1936	Não é isso que eu procuro / Você não me dá futuro / Me deixe em paz / Tenho mais vantagem // Eu juro que, hoje em dia / Mulher dentro da orgia / Não quero mais //	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
37	1954	Porém quem conhece ele desde outrora / Diz que está civilizado / Lá hoje em dia qualquer um novato / Vive sem preocupação / Não é um morro pacato / Porque se conserva a tal tradição.	*Tradição*; Ismael Silva

O frasema traz uma referência temporal durativa, que envolve o momento presente. Ocorre muitas vezes em afirmações generalizantes e asseverativas.

Frasema *da noite para o dia*

25	1939	Se existe alguém que queira ver / Você um ano em jejum / E sem ter onde adormecer / Eu sou um, eu sou um // Eu sei que toda essa alegria / Não vai durar a vida inteira / Talvez, da noite para o dia, / Eu possa ver sua caveira	*Eu sou um*; Ismael Silva

Nesse caso, a referência é a um acontecimento abrupto, inesperado. Na abonação, contrapõe-se uma expectativa durativa, a da permanência de um estado de alegria do interlocutor, com um evento repentino, um acontecimento infeliz, que corresponde ao desejo do enunciador.

Frasema *não ver a luz do dia*

55	1928-1980	E a mulher / Culpada desse suplício / Passa o mesmo sacrifício / Talvez a maior agonia / Juca Malvado para completar o crime / Não consentiu que a cabocla / Visse mais a luz do dia.	*Juca Malvado*; Cartola

A referência é à situação de quem não tem liberdade; está confinado e, portanto, não vê a luz do dia, pois não sai ao ar livre. É geralmente usada para presidiários mas, na abonação em questão, alude à mulher que é oprimida pelo personagem Juca Malvado.

DIFÍCIL [7 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1931	A mulher é um jogo / Difícil de acertar / E o homem como um bobo / Não se cansa de jogar / O que eu posso fazer / É, se você jurar, / Arriscar a perder / Ou desta vez então ganhar.	*Se você jurar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1932	Amor sem penar é bem raro / O verbo cumprir custa caro / Amor é bem fácil de achar / O que eu acho mais difícil / É saber amar //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
3	déc.1930	Todo mundo tem o direito / De viver cantando / O meu único defeito / É viver pensando / Em que não realizei / E é difícil realizar / Se eu pudesse dar um jeito, / Mudaria meu pensar //	*Silêncio de um cipreste*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1942	Na nossa vida não há desprazer / O nosso amor é difícil ter fim / Não tenho queixa do meu bem querer / Ela também não tem queixa de mim / Antes assim.	*Não tenho queixa*; Ismael Silva e David Raw
5	1922-1949	Não é lá muito difícil / acertar a marcação / o samba nasce com a gente / está dentro do coração	*Não é lá muito difícil*; Paulo da Portela

6	1928-1980	É <u>difícil</u> estudar / Advocacia, arquitetura, engenharia / Tudo isso é <u>difícil</u>, eu sei / Mas o samba está no sangue brasileiro / Não precisa fazer curso / Pra tocar o meu pandeiro.	*Sou doutor*; Cartola

As abonações (5) e (6) qualificam, direta ou indiretamente, o samba como prática musical fácil para aqueles que têm o pendor para tocá-lo.

Em (5), nega-se a dificuldade de tocar samba. Em (6), qualifica-se como difícil a formação em carreiras tradicionais, como advocacia; o samba, por contraste, não compartilharia dessa qualificação, pois é considerado uma habilidade inata ao sambista.

Sobre o inatismo usado para justificar as habilidades do sambista, veja-se a análise qualitativa feita anteriormente.

(1) e (2) dizem respeito à dificuldade de ter sucesso no amor, enquanto (4) afirma a força da relação amorosa e a crença de que é difícil ela terminar. Já em (3), atribui-se dificuldade à realização de projetos de vida.

DIPLOMAR [1 ocorrência no *corpus*]

1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se <u>diplomá</u>-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela

O ato de diplomar, conferir um certificado, atestando que alguém desenvolveu, mediante ensino formal, determinados conhecimentos e habilidades, é usado nesse caso como mais uma marca para criar um ambiente de sala de aula, correspondente ao enredo apresentado pela Portela ao som deste samba.

O uso de elementos do campo semântico da educação formal é frequente nas letras do *corpus*. Veja-se *s.v.* **aula** mais considerações sobre esse fato.

DIZER [115 ocorrências em 84 letras do *corpus*]

Colocação *dizer samba raiado*

28	1933	Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / <u>Dizendo</u> samba raiado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves

Nessa ocorrência encontra-se um uso de *dizer* mais particular do léxico do samba. Considerando-se que *samba raiado* é uma variedade de samba composta de partes improvisadas intercaladas por um refrão (ver **samba**), *dizer* nesse caso corresponde a versar, improvisar a parte solada do samba raiado.

Referência ao ato de fazer uma enunciação, ou à informação enunciada

2	1927	Meu bem, é preciso mudar / Esse modo de viver / Quase sempre tem barulho / Arranjado por você / Uma hora Fulana quem <u>disse</u> / Outra hora Fulana falou / Vivemos uma agonia / Quase sempre um leleô	*Eu que vivia satisfeito*; Paulo da Portela

3	1928	Oh! meu bem o teu orgulho / Algum dia há de acabar / Tudo com o tempo passa / A sorte é Deus quem dá / Vou-me embora, vou-me embora / Como já disse que vou / Eu aqui não sou querido / Mas na minha terra eu sou.	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
6	1930	É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	*Velho Estácio*; Cartola
7	1931	Em viver junto de ti / Ainda tenho esperança / O teu amor, eu já vi / Não me sai mais da lembrança / Quem diz fazer o que quer / Eu digo não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
14	1931	Me diga o teu nome // O teu olhar que me consome / Por caridade, iaiá, me diga teu nome. //	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
15	1931	Nem tudo que se diz se faz / Eu digo e serei capaz de não resistir / Nem é bom falar / se a orgia se acabar //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
18	1931	Com você não me acostumo / Eu vou dizer por que é / Você não faz o que eu faço / Nem eu faço o que tu quer (pra que teimar?) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
26	1932	Diz, qual foi o mal que eu te fiz? / Eu não te farei esta ingratidão / Foi um falso contra a nossa amizade / não creias, não pode ser verdade //	*Qual um farol*; Paulo da Portela
27	1932	Ainda tenho alguma esperança / Que um dia hás de perder a pretensão / Por isso eu digo: quem espera sempre alcança / E mais tarde hás de ver quem é que tem razão.	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela
29	1933	Ainda há de chegar o dia / Que eu hei de ter grande alegria / Quando você souber compreender / Num olhar o que eu quero dizer	*Fita meus olhos*; Cartola e Osvaldo Vasquez
30	1933	Fita os meus olhos, / Vê como eles falam / Vê como reparam / O seu proceder / Não é preciso dizer, / Deve compreender / E até mesmo notar, / Só no meu olhar //	*Fita meus olhos*; Cartola e Osvaldo Vasquez
32	1933	Não digas // Oh / não digas que ainda eu não te esqueci... / quem não sabe há de pensar que eu ando atrás de ti //	*Não digas*; Ismael Silva
37	1936	Não digo que tenho raiva / Por você ser da orgia / Quero dizer que não serve / Para minha companhia // Sei que você não é feia / Tu és linda criatura / Meu bem, que queres que eu faça / Não vou quebrar minha jura	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
43	1939	Eu queria te fazer feliz!... / Mas me surpreendi / Com os defeitos teus / Se é conforme todo mundo diz / Estás com a vida / Que pediste a Deus... //	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva
48	1942	Do meu amor nada posso dizer / Porque com ela eu fico em paz / Tudo que eu peço pra ela fazer / se bem eu digo / melhor ela faz / sem dar pra trás //	*Não tenho queixa*; Ismael Silva e David Raw
100	d1941	Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora / E as outras escolas até choram / Invejando a tua posição / Minha Mangueira, és a sala de recepção / Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão.	*Sala de recepção*; Cartola

As ocorrências relacionadas nesse agrupamento trazem sentidos de *dizer* que são usuais no vocabulário comum da língua. Ressaltem-se alguns recursos discursivos, como empregar a lexia *Fulana* para indeterminar pejorativamente o agente desse ato, com gênero feminino deliberadamente aplicado, para acionar o preconceito de que as mulheres são essencialmente dadas a fofocas (2); o uso do verbo que indica enunciação antes da afirmação propriamente dita (18, 27, 54), como numa pausa de espera para criar suspense, conseguir atenção e/ou afirmar autoridade; a conjugação no imperativo, introduzindo uma pergunta e dando-lhe maior força apelativa (26); apreciações sobre o próprio enunciado, com espaço para modalizações e reformulações (37, 83, 97), para marcar indecisão ou demonstrar cuidado em não melindrar interlocutores próximos e caros ou, pelo contrário, alheios e socialmente assimétricos; alusão a outros dizeres, marcados a partir de determinações como *todo mundo*

(43); acúmulo de verbos de afirmação, para enfatizar a convicção do enunciador no que assevera (100).

Com relação à significação, dependendo do contexto e das relações entre os sujeitos discursivos envolvidos, o verbo pode equivaler a afirmar (3), orientar (6), informar (14), determinar (48).

Verbo *dicendi*

1	1926	Dizem que os teus beijos é igual ao ópio / Que sonhos de luz fazem gozar / Mata meu desejo neste instante / Dai-me teu beijo importante / Quero dormir e sonhar	*Ópio*; Paulo da Portela
5	1930	Não há, / Não há quem não se iluda / Com teu sorriso traidor / Dizem que vingança é pecado / Então tu podes crer / Que eu serei um pecador. //	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
9	1931	Carinho sem a nota / não adianta mulher / diz que amor é lorota / é bom para quem quiser / Eu não aceito / sou espertinho / Eu acho direito / amor, nota e carinho //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
11	1931	Passas por mim, rindo, cantando / Dás com os ombros, arrastando o sapato / Me debochando / E ainda dizes pros outros / Só pra moer / Em amar não acho prazer //	*Infeliz sorte*; Cartola
12	1931	Tu não mereces / Ser recompensada / Me enganaste, ainda dizes pros outros / Estou vingada / E também é bem falso o juízo teu / Em acreditar no amor meu	*Infeliz sorte*; Cartola
17	1931	Tu não me tens amor, meu bem (oleleô) // Você diz que não me quer / Você diz que me adora / Quando tu me vê, mulher, / Por que é que você chora (será promessa?) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
24	1932	Disseste que te enganei / Não sou tão fingido assim / Talvez queiras um pretexto / pra viver longe de mim / Disseram que eu traía / a nossa grande amizade / E tão criminosa a culpa / que não pode ser verdade	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
31	1933	Na floresta dei-te um ninho / E mostrei-te o bom caminho / Mas quando a mulher não tem brio / Dizem que / É malhar em ferro frio //	*Na floresta*; Cartola e Sílvio Caldas
33	1933	Observo que, hoje em dia, / Quem não quis diz que me quer / Cabe muita hipocrisia / Num capricho de mulher / Vou viver desiludido, / Sem amor, sem ideal / Pra não ser submetido / A desejo tão banal //	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
38	1936	Toda mulher da orgia / Assim disse o Ismael, / Não se pode com certeza / Dizer que ela é fiel // Quero mulher pra mim só / Não quero saber de sócio / E você gosta de todos / Isso assim não é negócio //	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
52	1944	Silenciar a Mangueira, não / Disse alguém / Uma andorinha só não faz verão também / Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz	*Silenciar a Mangueira*; Cartola
53	1944	Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz / Diz o provérbio / Da discussão é que nasce a luz / Outra escola que não poderia acabar / É o velho Estácio de Sá	*Silenciar a Mangueira*; Cartola
57	1950	Não dei trabalho a papai / Não dei trabalho a mamãe / Me disse o professor Noronha / Eu vim no bico da cegonha, / Eu vim no bico da cegonha. //	*Bico da cegonha*; Ismael Silva
58	1952	Você me disse que, / Se acaso eu morresse, / Mandaria uma coroa / Até cem mil réis / Pois então faça de conta que eu morri / E, em vez de cem, você me empresta dez //	*Ninguém faz fé*; Ismael Silva e Paulo Medeiros
69	1973	Toda essa gente que te dá tanto valor / Não sabe ainda que não vales um vintém / Há pouco tempo me disseste por favor / Que eu não contasse a tua crônica a ninguém.	*Entrada franca*; Ismael Silva
75	1977	Dizem que estou desfigurado, com razão / Estou cansado de pedir / A Deus, aos céus enfim / Um amor, onde encontrarei, Senhor? / Livrai-me desta nostalgia / Confiante ainda espero um dia //	*Desfigurado*; Cartola
76	1977	Tinhas pela frente Um grande futuro / E eu dizia, crente, o nosso amor é puro / Mas a realidade chegou afinal / E o nosso amor termina de um modo tão banal	*Desta vez eu vou*; Cartola
78	1979	Quando você partiu, me disse: "Chora!", não chorei / Caprichosamente fui esquecendo que te amei / Hoje me encontras tão alegre e diferente / Jesus não castiga o filho que está inocente	*Basta de clamares inocência*; Cartola

Esses casos também são próprios do vocabulário comum: neles, o verbo é usado como *dicendi*, ou seja, com a função de introduzir uma citação, feita, em discurso direto ou indireto. Muitas das ocorrências são características de controvérsias entre amantes ou ex-amantes. Além dessas, destaquem-se alguns usos mais próximos do universo do samba, como (52) e (53) — no primeiro caso, recupera-se por intertextualidade outra composição, para refutar suas teses; no segundo, o verbo introduz a citação de um provérbio, usado como argumento para defender a ideia de que deve haver várias escolas de samba disputando o título no carnaval. Veja-se o que foi esclarecido sobre a composição "Silenciar a Mangueira" na análise qualitativa.

Referência à atribuição de uma qualidade

99	d1935	Quando o estrangeiro elogia / Por que não ter alegria / Como não se sentir prosa? / Ipanema é a sala de visita / Da cidade mais bonita / Que se diz maravilhosa	*Quando o estrangeiro elogia...*; Paulo da Portela

Nesse caso, o verbo é sempre pronominal e tem significação reflexiva. É usado para afirmar uma autoavaliação que o enunciador faz — nesse caso, a cidade do Rio de Janeiro, personificada como uma enunciadora vaidosa da sua beleza.

Colocações *sem dizer nada a ninguém* e *não digam nada a ninguém*

20	1932	Sei que não posso suportar / (Se meu amor me deixar) / Se de saudades eu chorar / (Eu não posso me queixar) / Abandonado sem vintém / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / Quem muito riu chora também / (A razão dá-se a quem tem) //	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
21	1932	Eu vou chorar só em lembrar / (Se meu amor me deixar) / Dei sempre golpe de azar / (Eu não posso me queixar) / Pra parecer que vivo bem / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / A esconder que amo alguém / (A razão dá-se a quem tem)	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
22	1932	Se meu amor me deixar / Eu não posso me queixar / Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém / A razão dá-se a quem tem //	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
61	1966	A todos que estão me ouvindo / Eu agradeço / Esta atenção dispensada / É mais do que mereço / Se não gostarem / Não digam nada a ninguém / Senão os outros não vão me aturar também //	*Eu agradeço*; Ismael Silva

Não digam nada a ninguém é uma fórmula de rotina para pedir segredo de algum assunto. Em (61) o dito é uma troça do enunciador, pedindo cumplicidade da plateia no sentido de não divulgarem se não tiverem gostado do show apresentado. As três outras ocorrências são de *sem dizer nada a ninguém*, unidade recorrente no samba *A razão dá-se a quem tem*, que ressalta o sofrimento do enunciador diante da possibilidade de ser abandonado pela companheira.

Os dois pragmatemas têm em comum o fato de haver uma informação que poderia ser compartilhada, mas é omitida. A omissão pode ser resultado de um acordo no sentido de não revelar a informação, ou decisão do enunciador, por conveniência ou impedimento de

comunicar o que sabe.

Pragmatema *ser como eu te digo*

10	1931	Carinho eu tenho até demais / e a nota é como eu te digo / O meu desejo é uma ordem meu bem / quando Deus quer não há castigo //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva

O pragmatema implica o compartilhamento de uma afirmação prévia do enunciador, que é ratificada a partir da fórmula de rotina. Tem a função discursiva de valorizar a confiabilidade do enunciador, coerente em seus dizeres, dando peso às suas palavras.

Pragmatema *eu digo*

93	1928-1980	Passei fome e sede vendo água, / arroz e feijão / Fome aqui eu digo é bem mais doída / E é bem diferente da fome lá / do meu sertão / A barriga ronca e os óio vê comida //	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento

O marcador discursivo focaliza o posicionamento seguro do enunciador quanto àquilo que fala. Também produz um efeito de afirmação por experiência própria, a partir da marcação de que o que especificamente aquele enunciador diz tem relevância diferenciada.

Pragmatema quem disse [algo]

73	1976	Minha, quem disse que ela foi minha / Se fosse seria a rainha / Que sempre vinha aos sonhos meus //	*Minha*; Cartola

A expressão traz um tom desiludido à afirmação, anulando completamente o sentido de verdade da mesma. O fato de o verbo ser empregado no pretérito destaca que a informação já foi testada e comprovada como falsa.

Veja-se também a análise do pragmatema *ouvi dizer s.v.* **ouvir**.

DOR [28 ocorrências em 22 letras do *corpus*]

Referência ao sofrimento emocional

1	1924	Bendigo a dor que vem para ensinar / Bendigo a resignação que enobrece / Da tristeza passada farei o meu altar / Da alegria presente farei minha prece.	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
2	1924	Dor que ensina // Depois que magoaste bem meu coração / Partiste e agora voltaste / A clamar inocência / Sinto-me refeito de paixão	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
3	1931	Infeliz sorte! / Que infeliz sorte! / Que infeliz sorte! / Que vale que meu coração / Pra resistir a essa paixão é forte! / Se não passava as maiores dores / Pela ingratidão que me fez Dolores. //	*Infeliz sorte*; Cartola
4	1932	Vivo cantando / Para esquecer a minha dor / Conservo ainda / No meu peito um grande amor / E o meu pranto parece não ter mais fim / No entanto eu padeço e não tens pena de mim //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
5	1932	Perdão, meu bem / atacou-me o coração, / Falei demais / sou bom rapaz / no modo de proceder / perdão, porque / se acabar nossa amizade / eu vou morrer / sinto dores, / são saudades. //	*Perdão, meu bem*; Cartola
6	1932	Se acaso um dia se apagar / No teu pensamento o meu amor / Para não chorar / E não mais penar / Mando embora a saudade / Pra livrar-me da dor.	*Tenho um novo amor*; Cartola
7	1934	Minha dor, na verdade, é moral, / Porém me faz chorar, / Por ser tão pertinaz!... / Até parece que é imortal, / Pois este desprazer não me deixa mais em paz!	*Choro sim*; Ismael Silva

8	1934	Mas esta mágoa / Que deve jamais persistir / Creio que paixão nenhuma / Pode o riso resistir / Põe de lado esta dor / Que tanto atormenta / Só porque não és amado / A vida muito lamentas / Laraiá, laraiá, laraiá.	*O riso e a dor*; Paulo da Portela
9	1934	É sempre consolação / Se iludir conseguimos / A concepção / Por este alguém / Por quem sofremos / E a nossa dor / Assim escondemos //	*O riso e a dor*; Paulo da Portela
10	1934	O riso e a dor // O riso que nossa face / às vezes trazemos / por mero disfarce / Nós a esconder procuramos / Lágrimas que já choramos	*O riso e a dor*; Paulo da Portela
11	1935	Liberdade / Para este pobre infeliz / Que o destino assim quis / É sofrer de amor / Liberdade / Não posso mais ocultar tanta dor //	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo
12	1937	Sei chorar / Eu também já sei sentir a dor / Estou cansado de ouvir dizer / Que aprende-se a sofrer no amor //	*Sei chorar*; Cartola
13	1937	Fui iludido / Sim, pela primeira vez no amor / E quase sempre seu nome repito / Em cada frase um suspiro de dor.	*Sei chorar*; Cartola
14	1939	A quem eu dediquei / O meu sincero amor / E com tantas muitas falsidades / Me abandonou / Aumentando a minha dor / Aumentando a minha dor / Guardo a tristeza comigo / Guardo a tristeza porque / Dela sou o maior amigo	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
15	1941	Deixa que todo mundo fale / Cada um diz o que quer / Sem saber o que dizer / Estamos sempre juntos / E o mundo num conjunto / suavizando a nossa dor //	*Não esqueça de mim*; Paulo da Portela
16	1941	Tive que contar a minha vida / A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia, / Roubou toda alegria do meu viver / Pode ser que ela ouvindo os meus ais / Volte ao lar para viver em paz //	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
17	1946	És o cavaleiro que sonhamos / De ti muito esperamos / Com todo amor febril / Para amenizar nossas dores / E levar bem alto as cores / Da bandeira do Brasil	*Cavaleiro da esperança*; Paulo da Portela e Monarco
18	1922-1949	Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	*Olhar assim*; Paulo da Portela
19	1922-1949	Quisera viver deste sonho / Que me dá prazer / A ter que despertar risonho / E logo sofrer / A dor com saudade daquela / Que tanto queria / É melhor viver-se de um sonho / Que traz alegria / Ah se tu voltasses	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
21	1968	Tudo que sofri e que vivi / Depois que te deixei / Causou-me um mal confortador / Sentir as dores que senti / Por teu amor //	*Sofreguidão*; Cartola e Elton Medeiros

Nesses casos, a dor experienciada não é física, mas sim um sofrimento emocional, provocado na maioria das vezes por desventuras amorosas; também pode ser devida a desilusões e dificuldades na vida. Como já foi comentado anteriormente, atitudes que surgem como maneiras de lidar com esse tipo de dor são cantar, entregar-se a atividades prazerosas (4), sorrir para não transparecer o sofrimento (8-10), ou desligar-se do amor e da saudade, para garantir a tranquilidade (6). Muitas vezes, porém, o que se expressa é a dor emocional em si, sem sugestão desses artifícios.

Referência a um sofrimento inespecífico (físico ou emocional)

20	déc.1950	Abafa-se a voz do oprimido / Com a dor e o gemido / Não se pode desabafar / Trabalho feito por minha mão / Só encontrei a exploração / Em todo lugar.	*O samba do operário*; Cartola, Alfredo Português e Nelson Sargento

Aqui, a dor, que tanto pode ser física quanto emocional, tem a função de calar os oprimidos. Isso corresponde à ideia de exploração de operários por patrões, cantada na letra — o sofrimento seria uma forma de garantir a exploração e desencorajar contestações a ela.

DOUTOR [7 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1979	Naquela hora minha vista ficou escura / Minha mão foi à cintura e dois tiros disparei / E me encontraram com a arma fumegando / Seu doutor, rindo e chorando / Se morreram os dois, não sei	*Feriado na roça*; Cartola
2	1928-1980	Um dia eu voltei ansioso pra ver / o meu amor / Esqueci o sofrimento que passei / Dinheiro no banco. Terno novo / Quase doutor / Só que a Joaninha não encontrei	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento
3	1928-1980	Foi num dia um sonho e eu sonhei / demais seu doutor / Na cidade grande eu vim / tentar vencer / Joaninha coitadinha tão / sozinha ficou / E o que aconteceu foi / triste de doer //	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento
4	1928-1980	Sou doutor // Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar //	*Sou doutor*; Cartola

A lexia que ocorre repetidamente em (4) não apresenta a significação acadêmica, formal, que se lhe atribui nas universidades; também não faz referência a um médico, outra significação corrente no vocabulário comum. *Doutor*, nesse caso, corresponde a uma significação circulante nos usos populares: pode ser tanto alguém de um grupo social dominante quanto alguém que tem um pouco mais de instrução, geralmente graduação em qualquer área.

Essa identificação é usada para construir um contraste com outro traço a partir do qual o enunciador se identifica: o de sambista. O uso de elementos do campo semântico da educação formal é frequente nas letras do *corpus*. Veja-se *s.v.* **aula** mais considerações sobre esse fato.

Em (1) e (3), a lexia aparece como forma de tratamento para pessoa de grupo social dominante. Em (2), ela qualifica o enunciador como alguém que estaria conseguindo ingressar nesse grupo social. É uma forma de caracterizá-lo como bem-sucedido, tendo cumprido o propósito que o fez deixar a cidade do interior para ir à cidade, em busca de sucesso. Também sobressai o cuidado que transparece no sintagma "quase doutor", usado para relativizar o sucesso da busca por ascensão social.

DUQUESA [1 ocorrência no *corpus*]

1960	Conseguiu penetrar no Municipal / Depois de percorrer todo o universo / E com a mesma roupagem que saiu daqui / Exibiu-se pra Duquesa de Kent no Itamaraty	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

A apresentação de sambistas à duquesa de Kent é mencionada como marca da sua ascensão social. Esse é o tema da canção "Tempos idos", em que se faz um histórico do samba, com ênfase para o fato de que o gênero conquistou cada vez mais aceitação social, chegando a ter sua fama difundida no estrangeiro.

3.2.9 – Letra E

EDUCAÇÃO [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1978	Apesar de eu ter educação / Para participar do melhor ambiente / Quando me fazem dizer palavrão / Digo: inconstitucionalissimamente	*Nome feio*; Ismael Silva

A colocação com verbo-suporte *ter educação* refere-se à capacidade de agir conforme um código de condutas valorizado socialmente. Essa identidade assumida pelo enunciador motiva um jogo metalinguístico de releitura do quase-frasema *nome feio* e da lexia *palavrão* — por ter educação, o enunciador seria incapaz de reconhecer os significados estigmatizados dessas unidades lexicais, recorrendo às leituras metalinguísticas: palavrão seria uma palavra longa; nome feio seria um nome próprio cacofônico.

EMUDECER [2 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

d1937	A Vila emudeceu // A Vila emudeceu / Dolorosamente chora / O que perdeu / Ninguém é imortal / Morrer é natural / Ó Deus, perdoa / Se é que estou pecando / Que mal te fez a Vila / Que lhe estás torturando //	*A Vila emudeceu*; Cartola

A morte de Noel Rosa é representada pelo emudecimento metafórico do bairro de Vila Isabel. É interessante comparar esse uso de *emudecer* com o uso também metafórico de **cantar**, encontrado, por exemplo, em "Sala de recepção".

ENCANTO [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1932	Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
2	1935	O céu fez da noite um manto / A terra do céu a riqueza / O mar encanto laraialaiá / Que dá-lhe a natureza.	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
3	1928-1980	Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor //	*Hoje sem querer*; Cartola e Babaú

Em (1) e (3), a sensação de encanto é proporcionada pelo carnaval e pelo canto de um artista talentoso, que arrebata a atenção de uma mulher. A colocação *de encantos mil* é uma qualificação intensamente meliorativa para o carnaval.

Em (2), encontra-se a rotina discursiva de louvor à grandiosidade da natureza e às suas belezas.

ENSABOAR [13 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1	1976	Tô lavando a minha roupa / Lá em casa estão me chamando Dondon / Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando //	*Ensaboa*; Cartola
2	1976	Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando / Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando //	*Ensaboa*; Cartola
3	1976	Ensaboa // Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando / Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando //	*Ensaboa*; Cartola
4	1976	Tô lavando a minha roupa / Lá em casa estão me chamando Dondon / Ensaboa mulata, ensaboa /	*Ensaboa*; Cartola

		Ensaboa / Tô ensaboando //	

A lexia faz referência ao trabalho da lavadeira, que faz parte da caracterização de um dos enunciadores. Sua repetição tem dois efeitos discursivos: primeiramente, reforça o efeito do trabalho intenso e repetitivo de lavar roupa; adicionalmente, quanto ao subgênero textual letra de samba, é um recurso eficiente para criar um refrão simples, adequado ao canto em coro.

ENSAIO [1 ocorrência no *corpus*]

1965	Ensaio de rua // Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua //	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola

Esse quase-frasema integra o vocabulário especializado do samba, pois se refere à organização do desfile de carnaval. *Ensaio de rua* não é simplesmente um ensaio que acontece na rua, mas caracteriza-se por reproduzir as condições do desfile na avenida. Costuma ser complementado com ensaios técnicos, que ocorrem na quadra da escola de samba.

ENTOAÇÃO [1 ocorrência no *corpus*]

d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola

A lexia refere-se às composições de Noel Rosa, o homenageado na letra. Assim como na poesia em geral, as letras de samba devem atender a padrões estéticos de sonoridade, que nesse caso são específicos, pois, diferentemente da poesia em geral, precisam funcionar em diálogo com a linguagem musical que é parte importante da canção.

No trecho analisado há um duplo elogio a Noel: o da sonoridade dos seus versos e o da sua habilidade em cantá-los.

ENTOAR [1 ocorrência no *corpus*]

1938-1940	Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	*Ao amanhecer*; Cartola

A beleza e harmonia do canto dos periquitos é caracterizada como uma força da natureza, capaz de exercer influência sobre a própria lua. Aqui permanece a ambiguidade com relação ao agente do entoar, que acumula traços das aves e dos integrantes da Ala dos Periquitos da Mangueira (ver o que se diz sobre a música na análise qualitativa do *corpus*).

ESCOLA [9 ocorrências em 9 letras do *corpus*]

1	1937	Eu quisera esquecer o passado / Eu quisera mas sou obrigado / A lembrar o grande Noel / Ainda resta a cadeira vazia / Da escola de filosofia / No bairro de Vila Isabel	*Cadeira vazia*; Cartola e Nuno Veloso

2	déc.1930	Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. //	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
3	1940	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	*Nega bamba*; Paulo da Portela
4	1941	Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela
5	d1941	Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora / E as outras escolas até choram / Invejando a tua posição / Minha Mangueira, és a sala de recepção / Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão.	*Sala de recepção*; Cartola
6	1944	Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz / Diz o provérbio / Da discussão é que nasce a luz / Outra escola que não poderia acabar / É o velho Estácio de Sá	*Silenciar a Mangueira*; Cartola
7	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva
8	1960	Uma escola na praça Onze, testemunha ocular / E perto dela uma balança onde os malandros iam sambar / Onde os malandros iam sambar //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
9	1974	Chora / Disfarça e chora / Aproveita a voz do lamento / Que já vem a aurora / A pessoa que tanto querias / Antes mesmo de raiar o dia / Deixou a escola com outro / Oh! Triste senhora //	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello

A maioria das ocorrências (2-9), como era esperável, fazem referência à escola de samba, que à época dos sambistas estudados foi criada como a principal instituição de cultivo dos valores culturais do samba.

Os itens (2, 3, 7) trazem exatamente o quase-frasema *escola de samba*. Em (2), ele ocorre articulado a *professor*, vocábulo que retoma os dizeres de Ismael Silva, de que nessas instituições se encontravam os professores de samba, pessoas detentoras de conhecimentos valorizados no grupo e com autoridade para transmiti-los. Já em (3), a instituição entra na caracterização da *nega bamba*, figurando como o lugar próprio do sambista habilidoso.

Em (4-8), ocorrem reduções desse quase-frasema, referido apenas como *escola*. A seleção do sentido especializado se dá pelo universo discursivo em questão, além da co-ocorrências de marcas específicas do léxico do samba, como *baluarte*, nomes de bambas (*Cartola*), de escolas de samba (*Mangueira*, *Estácio de Sá*), de bairros cariocas tidos como redutos de bambas (*Oswaldo Cruz*), de instrumentos musicais específicos (*cuíca*, *surdo*, *tamborim*) etc.

Já em (1) encontra-se referência a Vila Isabel como *escola de filosofia*. O sintagma, que até onde se pôde observar não constitui uma unidade lexical complexa, afirma que Vila Isabel já teria uma tradição de filosofia popular, cultivada pelo compositor falecido.

ESPERANÇA [22 ocorrências em 18 letras do *corpus*]

1	1927	Não se deve cantar glória / Antes da vitória / Vocês que sorriam de mim / Na esperança do mais alto pedestal / O seu castelo ruiu / Numa poeira infernal	*Não se deve cantar glória*; Paulo da Portela
2	1931	Em viver junto de ti / Ainda tenho esperança / O teu amor, eu já vi / Não me sai mais da lembrança / Quem diz fazer o que quer / Eu digo não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

3	1931	Nem sempre o riso é alegria / Quantas vezes noite e dia / Nós levamos a cantar / Pra não chorar, / Mas como há um ditado / "Quem espera sempre alcança" / Nós vamos alimentando / Essa esperança. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
4	1932	Ainda tenho alguma esperança / Que um dia hás de perder a pretensão / Por isso eu digo: quem espera sempre alcança / E mais tarde hás de ver quem é que tem razão.	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela
5	1933	De esperar a minha amada / A minh'alma não se cansa / Pois até quem não tem nada / Tem ainda a esperança / Esperança nos ilude / Ajudando a suportar / Do destino o golpe rude / Que eu não canso de esperar	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
6	c1933	Às vezes é um sorriso / Que acompanha uma esperança / Outras vezes é um riso / Que provoca uma vingança //	*Rir*; Cartola e Noel Rosa
7	déc.1930	Alegria era o que faltava em mim / Uma esperança vaga eu já encontrei / Pelos carinhos que me faz me deixa em paz / Não te quero ver para nunca mais //	*Alegria*; Cartola
8	1945	Ai, meu Deus, tenho fé / Quem tem fé não cansa / E nunca perde a esperança.	*Deus te ouça*; Paulo da Portela e Cartola
9	1946	Cavaleiro da esperança // Prestes, Cavaleiro da Esperança / És o homem que pelo povo relutou / Seu nome foi consagrado dentro das urnas / Oh! Carlos Prestes / Foi merecida a cadeira de Senador //	*Cavaleiro da esperança*; Paulo da Portela e Monarco
10	1922-1949	Cantando muito facilmente irás esquecer / Aquela que só por maldade te fez padecer / Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança / Que um dia com muita alegria terás a bonança.	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
11	déc.1940	Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz //	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
12	1973	Essa hora eu esperava / Sempre com perseverança / Você nunca me aceitava / Mas deixava uma esperança	*Alegria*; Ismael Silva
13	1976	Bate outra vez / com esperanças o meu coração / Pois já vai terminando o verão, enfim / Volto ao jardim / Com a certeza que devo chorar / Pois bem sei que não queres voltar / Para mim	*As rosas não falam*; Cartola
14	1977	Lembro dos tempos de outrora / Que quase me roubam / A esperança e a fé / E hoje me volto contente / Cantando pra Deus	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
15	1977	A cor da esperança // Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
16	1977	E num canto de amor assim / Sempre vão surgir em mim novas fantasias / Sinto vibrando no ar e sei que não é vã / A cor da esperança, a esperança do amanhã / Do amanhã, do amanhã	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
17	1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
18	1979	Bate outra vez / Com esperanças o meu coração, enfim.	*Motivação*; Cartola e Dalmo Castelo
19	1928-1980	A minha primeira providência / Foi pedir clemência / Ao criador / Que me salvasse a criança / E me desse esperança / Na mulher que é o meu amor.	*Comovido*; Cartola e Babau

Nas abonações (3, 6, 13-14, 18), a referência é à perspectiva de melhora das condições de vida em geral. Essa referência vem apoiada por citações de provérbios (*Quem espera sempre alcança*); alusões ao riso, que pode significar ocasionar esperança ou desejo de vingança; atribuições de qualidades (nesse caso, a esperança) ao coração, símbolo da emoção humana; associações do passado a sofrimentos que ameaçaram as esperanças do enunciador.

Quanto ao nível lexical, destaquem-se colocações como *alimentar a esperança*, e *roubar a esperança*, cujos verbos-suporte adicionam traços semânticos positivos ou negativos, além de modificar o comportamento morfossintático da lexia em estudo.

Em (7-8, 10), a referência é à perspectiva de consolação do sofrimento amoroso. Ela é

apresentada como motivo de exultação daquele que começa a se desligar emocionalmente da consorte insincera; valor intimamente relacionado à fé do enunciador; vaga promessa de felicidade, apoiada por citação estilizada de provérbio (*depois da tempestade vem sempre a bonança*). Há ocorrências de colocações com o verbo-suporte *perder*, que ressaltam a postura do enunciador, que resiste diante das razões que tem para desesperar.

Nos itens (2, 5), a referência é à perspectiva de reconciliação amorosa. Nesses casos, há paráfrases do ditado segundo o qual a esperança é a última que morre; o enunciador se caracteriza como quem não desistiu da relação, apesar dos desgostos que experimenta.

Item (1): a referência é à perspectiva de sucesso em um projeto. O objeto da esperança seria a vitória no concurso de cidadão samba, simbolizada como um alto pedestal, contraposto à ruína de um castelo em poeira infernal.

Item (12): a referência é à perspectiva de sucesso de investidas amorosas do enunciador. À destinatária cabe a decisão que viabiliza o romance; seu comportamento é qualificado como dúbio, o que é interpretado como um teste à perseverança do apaixonado.

Item (4): a referência é à mudança do comportamento de alguém. O enunciador aconselha uma destinatária tentando convencê-la a ser mais modesta; seu otimismo é reforçado pelo pragmatema *quem espera sempre alcança*.

Item (19): a referência é à sobrevivência de alguém em risco de vida. A esperança, nessa situação extrema, é sustentada pela religiosidade do enunciador e originada de Deus, que é sujeito da colocação com verbo-suporte *dar esperança*, da qual o enunciador é o objeto afetado.

Itens (11, 17): a colocação *verde esperança* é usada em descrições para, a partir do valor simbólico da cor, qualificar objetos como a bandeira nacional e a bandeira da Mangueira.

Itens (15-16): ocorre o quase-frasema *cor da esperança*. A composição atribui à cor o comportamento feliz das pessoas, motivadas por perspectivas de um futuro melhor. À cor da esperança, portanto, atribui-se a força de contagiar todos, influenciando o seu proceder. Essa imagem poética é mais eloquente na composição de um mangueirense, cuja bandeira leva as cores verde e rosa.

Item (9): ocorre o quase-frasema *cavaleiro da esperança*, antonomásia de Luís Carlos Prestes. A canção é uma homenagem a ele, já comentada na seção destinada à análise qualitativa do *corpus* (ver).

ESQUECER [36 ocorrências em 28 letras do *corpus*]

1	1924	Fingiste não compreender / Que por mim foste amada / Esqueci tudo, tudo, tudo / E o quanto te quis //	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
2	1929-1930	Não te darei perdão / porque eu já aturei / tanta ingratidão / eu jamais esquecerei //	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
3	1931	Eu fiz tudo / Pra esquecer a quem amei / Hoje estou arrependido / Sem querer eu já chorei / Eu já chorei / sem querer. //	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1932	Vivo cantando / Para esquecer a minha dor / Conservo ainda / No meu peito um grande amor / E o meu pranto parece não ter mais fim / No entanto eu padeço e não tens pena de mim //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
5	1932	Se algum dia tiver de mim compaixão / Que alegria vai ser no meu coração / A tua volta será meu sonho dourado / Eu viverei e esquecerei meu passado.	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
6	1932	Rir para iludir / Cantar para não chorar / Beber para esquecer / O nome daquela ingrata que me fez sofrer // Vivo cantando / Para esquecer a minha dor	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
7	1933	Amanhece e anoitece / Sem parar o meu tormento / Por saber que quem me esquece / Não me sai do pensamento / Já não durmo, já não sonho / De pensar fugiu-me a paz / Num passado tão risonho / Que não volta nunca mais //	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
8	1934	Seu desejo não me assombra, / Ofereço meu auxílio... / Passe bem, vá pela sombra, / Acabou-se o nosso idílio... / Seu amor e o seu nome, / Eu também vou esquecer: / Desta vez, juntou-se a fome, / Com a vontade de comer!	*Boa viagem*; Ismael Silva e Noel Rosa
9	1934	Não adianta se aborrecer / porque você não vai me bater / Você cresça e apareça / eu peço que não se esqueça / Você é quem se consome / para mim cara feia é fome //	*Cara feia é fome*; Ismael Silva
10	1935	Enquanto contigo eu viver, / terei a maior prevenção... / Eu quero saber, / se vais me esquecer... / Me dê uma desilusão!... //	*Não faltará ocasião*; Ismael Silva
11	1937	Eu quisera esquecer o passado / Eu quisera mas sou obrigado / A lembrar o grande Noel / Ainda resta a cadeira vazia / Da escola de filosofia / No bairro de Vila Isabel	*Cadeira vazia*; Cartola e Nuno Veloso
12	1938	Jamais te esquecerei / Pecadora mulher / Com os beijos que te dei / Eu fiz-te meu querer / Meu amor desprezaste / Em busca de aventura / Mas bem caro pagaste / O teres sido tão perjura //	*Pecadora mulher*; Paulo da Portela
13	1939	Você já se esqueceu / que se comprometeu / que ia proceder direito / E eu acreditei / por isso perdoei / Fiz mal / porque não vejo jeito //	*Não vejo jeito*; Ismael Silva
14	1940	– Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / – Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
18	1922-1949	Cantando muito facilmente irás esquecer / Aquela que só por maldade te fez padecer / Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança / Que um dia com muita alegria terás a bonança.	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
19	1922-1949	Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim / Manda embora essa tristeza / Esqueça alguém que não te quis / Canta e serás feliz	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
21	1972	Esquece nosso amor / Vê se esquece / Porque tudo no mundo acontece / E acontece que já não sei mais amar / Vai chorar, vai sofrer / E você não merece / Mas isso acontece //	*Acontece*; Cartola
22	1976	Aconteceu / Eu não esperava mais acontecer / Todo o bem que fiz se quiser esquecer / Revelando a sua imprudência / Construí o lar, o lar que ela pedia / Exigiu-me coisas que ela não queria //	*Aconteceu*; Cartola
24	1979	Quando você partiu, me disse: "Chora!", não chorei / Caprichosamente fui esquecendo que te amei / Hoje me encontras tão alegre e diferente / Jesus não castiga o filho que está inocente	*Basta de clamares inocência*; Cartola
25	1979	Nosso romance teve senões / E se separam dois corações / Posso chorar até esquecer / Mas o meu desejo é viver longe de você //	*Senões*; Cartola e Nuno Veloso

Nas abonações (3, 6-8, 10, 12, 18-19): a referência é à pessoa amada. Evidencia-se dessa forma a desvinculação emocional de alguém em relação a outra pessoa, a quem amava. As perspectivas e posturas em relação a esse esquecimento são muito variadas, mas

majoritariamente trazem relação com a necessidade de desligar-se daquela que rompeu o consórcio amoroso. Por vezes, o enunciador se lamenta por não conseguir ignorar a amada, ou por se arrepender de ter tentado fazê-lo; há casos nos quais se estabelece que o canto e a bebida são artifícios para ajudar a conseguir ser indiferente a quem desmanchou a relação; por outras vezes, manifesta-se a insegurança do enunciador relativamente ao amor da companheira — ele acha que ela o esquecerá; também pode ser que ele se sinta vingado porque ela o esqueceu e depois se desiludiu.

Itens (1, 2, 25): a referência é a experiências amorosas negativas. O verbo *esquecer*, nesse caso, pode selecionar complementos de valor semântico indefinido (*esquecer tudo*), ou explicitamente negativo (*esquecer a ingratidão*). Pode, ainda, não apresentar complementos, dado que o contexto já explicitaria o que é esquecido.

Em (4, 5, 11): a referência é ao sofrimento, inclusive amoroso. Os núcleos dos complementos de *esquecer*, nesses casos, são *passado* e *dor*. Fica claro, a partir do contexto, que o passado é tido como fator negativo, seja pela saudade que se sente do que não se pode reviver, seja devido a desentendimentos amorosos que se tentam superar.

Nas citações (9, 13-14): a referência é a uma determinada informação ou a um compromisso. Em todos esses casos, o verbo ganha a carga discursiva de cobrança ou advertência, pois o enunciador geralmente recorre a uma informação compartilhada tentando influir no comportamento do(a) destinatário(a), ou, com a mesma intenção, avisa-lhe que um determinado procedimento terá efeitos negativos. A força de cobrança dessas ocorrências fica marcada pela colocação de lexias como *compromisso* e *obrigação*.

Itens (21, 24): a referência é à relação amorosa. Essas ocorrências são semelhantes às do primeiro agrupamento apresentado. Aqui, entretanto, a referência ao desligamento amoroso é mais impessoal, visto que, sintaticamente, o objeto do esquecimento é a relação e não a pessoa amada. Também nesses casos, o verbo pode ocorrer sem complemento, pois a informação é depreensível pelo contexto.

Item (22): a referência é a experiências positivas. Essa ocorrência serve para caracterizar a ex-parceira como ingrata, pois teria desvalorizado os benefícios que o enunciador lhe prestara no passado.

ESTAÇÃO [1 ocorrência no *corpus*]

1928	Chega de demanda, chega / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira	*Chega de demanda*; Cartola

O quase-frasema *Estação Primeira*, que se integrou ao nome da escola de samba da Mangueira, foi criado por Cartola, a partir do fato de que esta é a primeira estação do trem a

partir da Central do Brasil. É possível que o nome tenha tido boa aceitação inclusive porque, além da motivação simplesmente descritiva, a denominação dava margem a outra, valorativa, que põe a Mangueira em primeiro lugar entre as concorrentes.

ESTÁCIO [5 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1930	É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	*Velho Estácio*; Cartola
2	1930	Velho Estácio // Muito velho, pobre velho, / Vem subindo a ladeira / Com a bengala na mão //	*Velho Estácio*; Cartola
3	1931	Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro / todos te respeitam quando pegam o seu pandeiro / (Então volver / Ordinário marche / Oba!) //	*Meu batalhão*; Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1932	O homem deve saber conhecer o seu valor / Pra não fazer como o Inácio / Que andou muito tempo / Bancando o Estácio. //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
5	1944	Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz / Diz o provérbio / Da discussão é que nasce a luz / Outra escola que não poderia acabar / É o velho Estácio de Sá	*Silenciar a Mangueira*; Cartola

Um dos bairros cariocas mais tradicionais na cultura do samba, o Estácio de Sá é homenageado nas composições listadas acima. É frequentemente referido, por abreviação, apenas como Estácio.

As citações (1-2) são significativas, por representarem o reconhecimento explícito dos mangueirenses à anterioridade do samba no Estácio, assim como à condição dos bambas daquele bairro como professores de samba. A identificação do Estácio, personificado como um velho de bengala, incorpora tanto a significação de antiguidade e anterioridade às outras escolas de samba, quanto a de sabedoria e condição de ensinar.

Em (4) a referência não é à escola de samba. Trata-se de um gracejo voltado aos homens que insistem em relações malfadadas; o enunciador, com a troca dos nomes Inácio para Estácio, talvez insinue que tais homens teriam de se disfarçar para escapar de remoques.

ESTRANGEIRO [5 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1932	Quando a tarde é cor de rosa / Ainda é mais formosa / Tem cenários sedutores / Te admiram os estrangeiros / Se orgulham os brasileiros / Teus poetas sonhadores	*Cidade mulher*; Paulo da Portela
2	1935	Brasil, terra adorada / Jardim de todo estrangeiro / És a estrela que mais brilha / No espaço / – Brasileiro, braço é braço!	*Brasil, terra adorada*; Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias
3	1960	Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1928-1980	Rico panorama... / Tem o Rio de Janeiro... / As praias de Copacabana / Centro de todos estrangeiros / A linda Avenida Central / Corcovado e Pão de Açúcar / E o cassino que falta / É o Cassino da Urca	*Cassino da Urca*; Cartola
5	d1935	Quando o estrangeiro elogia / Por que não ter alegria / Como não se sentir prosa? / Ipanema é a sala de visita / Da cidade mais bonita / Que se diz maravilhosa	*Quando o estrangeiro elogia...*; Paulo da Portela

Em (2-3), a lexia tem o sentido de espaço externo ao Brasil. Conforme foi comentado *s.v.* **duquesa**, o acesso ao público estrangeiro (3) é um dos indícios mais fortes da aceitação e

ascensão social do samba na cultura nacional. Na ocorrência em questão, ao ser veiculado no estrangeiro, o samba é qualificado como *vitorioso*. Já ao se qualificar o Brasil como *jardim de todo o estrangeiro* (2), usa-se a metáfora do jardim como lugar belo e agradável para caracterizar o país com essas marcas positivas de significação.

Já em (1, 4-5), a referência é a pessoas de outras nacionalidades. Elas são apresentadas como testemunhas importantes das belezas do Rio de Janeiro e também do Brasil. Tal reconhecimento recebe grande destaque e é mencionado como motivo de orgulho para cariocas e brasileiros.

ESTUDAR [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1937	Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
2	1957	É matéria que estudei demais / Por isso me formei ainda rapaz / Por isso sou professor, sou diretor, sou instrutor. //	*É matéria que estudei demais...*; Cartola
3	1928-1980	É difícil estudar / Advocacia, arquitetura, engenharia / Tudo isso é difícil, eu sei / Mas o samba está no sangue brasileiro / Não precisa fazer curso / Pra tocar o meu pandeiro.	*Sou doutor*; Cartola

A lexia, nas ocorrências em análise, é complementada, em (1), a partir do conteúdo relacionado aos conhecimentos do samba; em (3) é complementada com conteúdos próprios do ensino formal. O uso de elementos do campo semântico da educação formal é frequente nas letras do *corpus*. Veja-se *s.v.* **aula** mais considerações sobre esse fato.

Em (2) a significação de *estudar* é mais genérica tendo *matéria* como complemento. Dado o conteúdo do resto da letra, nesse caso a lexia aparentemente indica a experiência de vida que faz o enunciador ter discernimento e não se deixar levar por tentações de amores passageiros.

3.2.10 – Letra F

FAMA [3 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1941	Fama sem proveito // Eu sempre lhe tratei / Com bastante respeito / Mesmo assim não deixei / De levar fama sem proveito // Aproveito o lugar / E a ocasião / Para lhe perguntar / Se posso morar no seu coração.	*Fama sem proveito*; Ismael Silva e Heitor Catumby
2	1922-1949	Avante, mocidade é hora / De mostrar o nosso progresso / Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo	Avante, mocidade, é hora...; Paulo da Portela

Em (2), a lexia faz referência ao sistema de valores do meio do samba. A fama, nesse caso, é aquela desfrutada pelo grupo que obtém reconhecimento entre as outras escolas de samba. A qualificação *suburbano* ressalta a condição da Portela, de escola da periferia carioca — por essa não ser considerada uma região tradicional para o samba, cuja história era relacionada à região central da cidade, há algumas composições, como, por exemplo, essa e "Para que havemos de mentir", que destacam a Portela e inscrevem-na entre as principais instituições sambistas.

Em (1), ocorre o pragmatema *levar fama sem proveito*, que, em composição de temática amorosa, co-ocorrendo com *tratar com respeito*, sugere que o enunciador se incomodaria por outras pessoas dizerem que ele tem envolvimento amoroso com a destinatária, sem que efetivamente aproveite essa experiência. O pragmatema costuma ter como constante discursiva a expressão de incômodo de quem é objeto de insinuações de que desfruta algum benefício, às vezes ilícito, sem efetivamente fazê-lo — receberia o ônus, sem o bônus. Também pode ser usado como blefe por quem quer afetar inocência a respeito de ilícito que realmente cometeu.

FASCINAR [1 ocorrência no *corpus*]

1957	Todo tempo que eu viver / Só me fascina você, Mangueira / Guerreei na juventude, / Fiz por você o que pude, Mangueira //	*Fiz por você o que pude*; Cartola

Essa exaltação à Mangueira tem marcas de profundo envolvimento emocional do enunciador. A lexia *fascinar* é uma delas e ocorre logo antes da relação de esforços empreendidos em prol da escola de samba, como uma prova desse fascínio.

FAVELA [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1931	Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro / todos te respeitam quando pegam o seu pandeiro / (Então volver / Ordinário marche / Oba!) //	*Meu batalhão*; Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1931	Até que enfim / Eu agora estou descansado / Ela deu o fora, / Foi morar lá na Favela / E eu não quero saber mais dela	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1935	Favela de meus amores / Todo mundo te quer bem / Favela que tem morenas / Que outros não têm	*Favela de meus amores*; Paulo da Portela

Em (1), Favela refere-se à escola de samba situada no morro homônimo, atualmente o morro da Providência, no Centro do Rio de Janeiro. A relação de escolas de samba encontrada aqui corresponde ao reconhecimento do seu valor como instituições de referência no samba, angariando-lhes o respeito geral, como se enuncia na própria letra.

As ocorrências (2-3) são ambíguas: tanto podem ser relativas ao morro da Favela quanto a outra localidade que passou a receber o mesmo nome a partir daquela primeira, por analogia. Em (3), a lexia serve para identificar o espaço homenageado na composição, que guarda intertextualidade com o filme homônimo de Humberto Mauro (1935).

FAZER [189 ocorrências em 125 letras do *corpus*]

Referência genérica ao papel de agente de processos verbais

10	1930	É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	*Velho Estácio*; Cartola
15	1931	Em viver junto de ti / Ainda tenho esperança / O teu amor, eu já vi / Não me sai mais da lembrança / Quem diz fazer o que quer / Eu digo não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
25	1931	Devias pagar por fazer chorar / a quem te tratava tão bem / mas eu aprendi / o que fiz por ti / não hei de fazer por mais ninguém //	*Isso não se faz*; Ismael Silva
31	1931	Nem tudo que se diz se faz / Eu digo e serei capaz de não resistir / Nem é bom falar / se a orgia se acabar //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
32	1931	Com você não me acostumo / Eu vou dizer por que é / Você não faz o que eu faço / Nem eu faço o que tu quer (pra que teimar?) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
35	1931	A mulher é um jogo / Difícil de acertar / E o homem como um bobo / Não se cansa de jogar / O que eu posso fazer / É, se você jurar, / Arriscar a perder / Ou desta vez então ganhar.	*Se você jurar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
51	1932	O homem deve saber conhecer o seu valor / Pra não fazer como o Inácio / Que andou muito tempo / Bancando o Estácio. //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
52	1932	Nunca se deixa a mulher / Fazer o que ela entender / Pois ninguém deve chorar / Só por causa de amor / E nem se lastimar	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
66	1936	Não digo que tenho raiva / Por você ser da orgia / Quero dizer que não serve / Para minha companhia // Sei que você não é feia / Tu és linda criatura / Meu bem, que queres que eu faça / Não vou quebrar minha jura	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
76	1939	Eu tive vontade, tive / De dar fim à minha vida / Mas encontrei-te tristeza / Em pé na estrada perdida / Seguimos o mesmo rumo / E me sinto bem feliz / Mas, sei dizem que é o cúmulo / Fazer o que você diz.	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
83	1938-1940	É que a cebola, minha filha, está soberba / O alho e o vinagre cada vez subindo mais / Peça emprestado cada dia a uma vizinha / Ou continua fazendo sempre como você faz	*Como é que eu posso*; Cartola
93	1942	Do meu amor nada posso dizer / Porque com ela eu fico em paz / Tudo que eu peço pra ela fazer / se bem eu digo / melhor ela faz / sem dar pra trás //	*Não tenho queixa*; Ismael Silva e David Raw
107	déc.1940	Ordenes e farei // Meu amor / Minha flor / Teu olhar reluz / Inspira amor, seduz / Quanto te vejo / Sinto em mim um calor ô ô / Só por ti sofrerei / Até condenado à morte serei / Meu amor //	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
109	déc.1940	Os teus olhos tão lindos / Da cor do luar / Os teus olhos que fazem meus olhos chorar / Escravizado para sempre serei / Estarei ao teu lado / O que precisares / Ordenes, farei.	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
123	1966	Não vão fazer / O que aconteceu certo dia / Foi tanto bis / Que eu já não podia atender / No entretanto O que a plateia queria / É que eu cantasse / Cantasse até aprender.	*Eu agradeço*; Ismael Silva

130	1972	Acontece que meu coração / Ficou frio / E nosso ninho de amor está vazio / Se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ai, se eu pudesse / Mas não quero, não devo fazê-lo / Isso não acontece.	*Acontece*; Cartola
141	1976	Todo mundo sabe que em meu coração / quase não cabe tanta ingratidão / gostaria de ouvir / o que é que você diz / quando alguém pergunta / o que é que eu fiz	*Ingratidão*; Ismael Silva
169	1939	Eu bem sei, não sou mais do que um covarde / Mas para corrigir-me é bem tarde / Sofri tanto, senti em saber / Ai meu Deus, eu não sei o que fazer	*Meu amor, por você eu chorei*; Cartola

A lexia pode figurar em reflexões sobre a compatibilidade ou incompatibilidade entre discurso e atos. Faz-se referência à coerência entre o que alguém diz e o que faz (15, 31) ou aos atos de alguém em relação às determinações de outra pessoa (10, 32, 52, 76, 93, 107, 109).

Outras vezes, a ocorrência retoma referências explicitadas anteriormente, ou então antecipa genericamente referências que serão especificadas depois — (51, 83, 123, 130, 141).

Em certos casos, o verbo ocorre em orações nas quais o enunciador se posiciona sobre sua forma de agir. Esses posicionamentos podem revelar limitação de possibilidades (35), indisposição para mudar de comportamento (66), indecisão sobre como proceder em uma dada situação (169).

Referência à criação ou construção de algo

105	1948	Pergunta o poeta esquecido / Quem fez esta tela / De riquezas mil / Responde soberbo o campestre / Foi Deus, foi o mestre / Quem fez meu Brasil! / Meu Brasil! Meu Brasil! //	*Vale do São Francisco*; Cartola e Carlos Cachaça

A abonação, que revela interdiscursividade com valores da religiosidade cristã, atribui à criação divina as belezas do Brasil, representadas metaforicamente como uma pintura farta em riquezas naturais.

Referência à produção ou experimentação de uma circunstância abstrata

135	1974	Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria / Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
142	1976	Um vazio se faz em meu peito / E de fato eu sinto em meu peito um vazio / Me faltando as tuas carícias / As noites são longas e eu sinto mais frio //	*Peito vazio*; Elton Medeiros e Cartola

O verbo, que com essa significação é sempre pronominal, introduz uma sensação motivada por dadas circunstâncias — em (135), a alegria causada pela chegada da amada; em (142), a sensação de vazio causada pela saudade da ex-companheira. Nesse segundo caso, faz-se referência ao peito para metonimicamente recuperar o valor simbólico do coração como sede dos sentimentos humanos (veja-se a entrada **coração**).

Colocações *fazer tudo*, *fazer todo o possível*

16	1931	Chorei por ter me lembrado / De tudo quanto eu fazia / Era tanta ingratidão, / E você não merecia / Muito eu te fiz chorar / Não mereço o teu perdão / Tu deves me castigar / Magoei seu coração. //	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

17	1931	Eu fiz tudo / Pra esquecer a quem amei / Hoje estou arrependido / Sem querer eu já chorei / Eu já chorei / sem querer. //	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
57	1933	Tudo eu fiz por você / Não quiseste atender / Os meus conselhos e a minha opinião / Algum dia vais ver / Como é triste sofrer / E de joelhos vens pedir o meu perdão. //	*Na floresta*; Cartola e Sílvio Caldas
103	1945	Agradeço comovido / E muito sentido / Por tudo que faço / Ao bem que me fez / Perdoa / Mas quero voltar / Para junto daqueles que a vida / Sofrendo ou chorando, / Cantando, sorrindo, / É boa. //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
124	1968	Faço tudo pra evitar o mal, / Sou pelo mal perseguido / Só me faltava era esta: / Fui trair meu grande amigo / Mas vou limpar a mente, / Sei que errei, errei inocente.	*Amor proibido*; Cartola
165	1928-1980	Quisera eu eternamente / Que me pertencesses / Mas se ao outro que amas / Pra sempre esquecesses / Eu farei todo o possível / Quando te abandonar / De nunca te esquecer / Só não quero chorar.	*Não quero chorar*; Cartola

Geralmente, quando *fazer* está em colocação com *tudo*, enfatiza-se o esforço do enunciador por um resultado, que pode ser o sucesso de uma relação amorosa (16), (103), benefícios para alguém que ele ama (57); o desligamento emocional relativamente a alguém (17) etc.

Já na citação (103), a ocorrência ganha valor negativo, principalmente pela colocação com a qualificação *sentido*. A referência é à partida do enunciador, que volta para junto dos seus, tomando o cuidado de reconhecer os benefícios que obteve com seus atuais companheiros. A composição faz referência veladamente à saída de Cartola do elenco de programa de rádio do qual os dois participavam na rádio Cruzeiro do Sul[67].

Frasema *fazer por [um resultado]*

58	1933	Eu faço por não chorar / Para não demonstrar / Minha grande aflição; / Só para desabafar, / Não quero enganar / Meu pobre coração.	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva

O frasema destaca o esforço do enunciador para alcançar um objetivo — nesse caso, esconder seu sofrimento diante das desilusões que experimenta.

Frasema *não faz mal*

3	1924	Tu me desprezas / Tu me abandonas / Tens o prazer / De me ver abandonado / Não faz mal, / Ó meu benzinho, / O mundo gira / E na virada / Ainda te espero / Com carinho	*Tu me desprezas*; Paulo da Portela
88	1941	Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal, eu lhe perdoo outra vez / Meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para minha companhia	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola

A ocorrência explicita a disposição do enunciador em desconsiderar um evento negativo, mantendo suas disposições positivas quanto a um assunto. Nos casos em questão, ele desconsidera o desprezo ou os males causados pela amada e prefere perdoá-la e continuar lhe dedicando seu amor.

[67] Cf. BARBOZA DA SILVA, Marilia Trindade e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas.* Rio de Janeiro: Funarte, 1989, p. 153.

Frasemas *fazer bem* e *fazer mal*

12	1929-1930	Eu não podia ter imaginado / agora é tarde / (...) / fizeste mal / sem ter razão / por isso mesmo / não darei meu perdão.	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
18	1931	Desses carinhos não quero saber / Pra não andar só a me maldizer / É preferível viver com a paz / Porque se não faz bem, mal não faz //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
27	1931	Em perguntar penso que não faço mal / Tens um olhar que nunca vi outro igual. //	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
75	1939	Você já se esqueceu / que se comprometeu / que ia proceder direito / E eu acreditei / por isso perdoei / Fiz mal / porque não vejo jeito //	*Não vejo jeito*; Ismael Silva

Em (12, 27, 75), os frasemas contêm avaliações do enunciador sobre a conveniência do seu comportamento ou do comportamento de alguém. Já em (18), a avaliação considera os possíveis efeitos de uma decisão.

É preciso registrar que essas ocorrências diferem das colocações com verbo-suporte *fazer o bem a alguém* e *fazer o mal a alguém*. Veja-se a análise dessas ocorrências *s.v.* **bem** e **mal.**

Frasema *fazer pouco de [alguém]*

8	1929	Tu não deves / De ter tanta pretensão / Olha que o tempo muda, / A vida é uma ilusão... / Tu fazes pouco em mim / Mas isto que bem me importa... / Ficas sabendo, meu bem, / Que o mundo dá muita volta!	*Novo amor*; Ismael Silva

A expressão qualifica a enunciatária como indiferente ao enunciador. Em outros trechos da letra, fica esclarecido que ela tomou a iniciativa de romper a relação e já tem um novo amor.

Frasema *fazer [de alguém] o que [alguém] quer*

9	1930	Nunca se deve / Confiar numa mulher / Porque quando não se espera / Faz do homem o que ela quer / Por isso, a nenhuma / Eu não darei confiança / Pois ela ilude o homem / Como fosse uma criança. //	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

O frasema expressa uma crença genérica do enunciador no poder das mulheres em manipular os homens. Tal unidade lexical tem sempre essa carga, de profundo controle exercido por alguém sobre outrem, principalmente em relações amorosas.

Frasema *[alguém] fazer da musa o que quer*

67	d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola

O elemento lexical ressalta a habilidade poética de Noel, que compunha sem dificuldades — *musa* é uma forma simbólica de fazer referência à inspiração poética. Expressa-se assim intenso controle, destreza, ao desempenhar essa atividade.

Frasema *não fazer nada*

139	1975	Não há coisa melhor / Fico às vezes até sem comer / Só pra não mastigar / Não há coisa melhor / Do que não fazer nada / E depois descansar	*Todo mundo quer*; Ismael Silva

A unidade lexical faz parte da qualificação do enunciador, que assume a identidade de malandro, avesso ao trabalho e, nesse caso, além de vadio, francamente preguiçoso.

Pragmatema *vou ver o que posso fazer por você*

20	1931	Fica firme, não estrila / Traz o retrato e a estampilha / Que eu vou ver / O que posso fazer por você //	*Eu gosto, mas não é muito*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves

A expressão ressalta a postura de indiferença do enunciador em relação à destinatária. Assinala a falta de motivação dele, que displicentemente promete considerar a possibilidade de dar-lhe atenção, como se ela se inscrevesse em um processo burocrático, marcado pelas lexias *retrato* e *estampilha.*

Pragmatema *isso não se faz*

24	1931	Isso não se faz // Assim poderei te perdoar / se é que mudaste de pensar / se tens prazer em me ver chorar, / por favor, me deixe em paz / isso não se faz //	*Isso não se faz*; Ismael Silva

A fórmula de rotina marca a desaprovação do enunciador em relação a um ato da destinatária que lhe causou mágoa.

Pragmatema *não faz [assim]*

28	1931	Não faz assim, / Minha iaiá, meu querer, / Você pra mim está bancando o chiquê.	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
40	1931	Você gosta de mim e eu gosto de você / Meu bem, não faz assim, briga não sei pra que //	*Você gosta de mim?*; Ismael Silva e Francisco Alves
45	1932	Não faz, amor // Não faz, amor, / Deixa-me dormir / Ó minha flor, tenha dó de mim / Sonhei, acordei assustado, / Receoso que tivesses me enganado / Eu não durmo sossegado //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa

A unidade corresponde a um apelo afetuoso à amada para que mude de comportamento, dando-lhe atenção (28), desistindo de brigar (40), ou não o enganando (45).

Pragmatema *nada posso fazer*

38	1931	Eu, sem me justificar, / Não quero te desprezar / Mas, se tal coisa acontecer, / Eu nada posso fazer //	*Sonhei*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

A ocorrência marca a impotência do enunciador diante da perspectiva de rompimento entre os dois, que lhe é revelada em um sonho.

Pragmatema *Deus sabe o que faz*

55	1933	Deus sabe o que faz // Tu, sendo infeliz como se vê, / Bancas tanto chiquê / Que a mim até já faz horror / Quanto mais se tivesses valor / Não teve e nem terás / Deus sabe o que faz... //	*Deus sabe o que faz*; Ismael Silva

A frase, uma máxima do senso comum, é usada para atribuir à providência divina o fato de a destinatária não ter muitas posses — a sabedoria divina é afirmada porque o comportamento arrogante da mulher seria prova de que, se ela fosse rica, sua postura se

agravaria.

Pragmatema *[alguém] saber o que faz*

65	1935	Batem na porta da frente / Corro na porta de trás / Um homem perde a cabeça / Sem saber bem o que faz / Se tiver coragem, venha / Assombração que apareça	*Pam-pam-pam-pam*; Paulo da Portela
71	1939	Meu amor, por você eu chorei / Eu não sei o que eu fiz / Eu não sei / Por você eu serei bem capaz / de fazer o que ninguém faz	*Meu amor, por você eu chorei*; Cartola
128	1968	Vai amigo / E diga-lhe, por favor, / Que não sei o que faço / que já nem sei quem sou / Diga que terminou / Toda aquela vaidade e que sinto saudade / Quero amá-la com mais fervor	*Vai amigo*; Cartola
131	1973	Você saiu tão diferente / Que nem deve dizer que pertence a essa gente / Enfim você sabe o que faz / Mas isso é contra mim, contra nós aliás. //	*Aliás*; Ismael Silva

Nas abonações (65, 71, 128), destaca-se a desorientação do enunciador. Nos dois últimos casos, por causa do sofrimento amoroso, ele se diz consternado e até mesmo capaz de reformar suas atitudes. No primeiro, incomodado com uma situação incômoda e inusitada, ele adverte que pode se exasperar e tornar-se violento; *perder a cabeça* é uma marca que reforça seu estado emocional.

Em (131), o enunciador usa o pragmatema para transferir a responsabilidade por uma atitude à companheira. A expressão, entretanto, não deixa de expressar o seu desagrado, que é reforçado logo em seguida com a advertência *mas isso é contra mim*.

Pragmatema *faça por ele como se fosse por mim*

110	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva

Faça por ele como se fosse por mim é uma fórmula de rotina usada, assim como *agradeço pelo que você fizer*, para encarecer um pedido feito a alguém. É uma marca do tom intensamente conativo da linguagem usada na letra de "Antonico", na qual se reproduz uma carta em que se pede um favor em benefício de um amigo em dificuldades.

Pragmatema *ninguém faz o que ele faz [em uma atividade]*

112	1950	Até muamba já fizeram pro rapaz / Porque no samba ninguém faz o que ele faz / Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser / E agradeço pelo que você fizer.	*Antonico*; Ismael Silva

No samba ninguém faz o que ele faz é uma fórmula de rotina usada para enfatizar as habilidades de Antonico como sambista. A argumentação da carta é toda baseada nos seus méritos artísticos, que justificariam o pedido de ajuda.

Pragmatema *fazer de conta [que algo acontece/aconteceu]*

117	1952	Você me disse que, / Se acaso eu morresse, / Mandaria uma coroa / Até cem mil réis / Pois então faça de conta que eu morri / E, em vez de cem, você me empresta dez //	*Ninguém faz fé*; Ismael Silva e Paulo Medeiros

A fórmula de rotina costuma propor experiências de suspensão da realidade, com

possibilidade de novas vivências baseadas na fantasia. No caso em questão, o enunciador propõe, brincando, que, baseado na sua morte fantasiosa, o destinatário, caracterizado como avaro, cumpra uma promessa que envolve gasto de dinheiro.

Pragmatema *[alguém] fazer o que pode por [alguém]*

121	1957	Fiz por você o que pude // Todo tempo que eu viver / Só me fascina você, Mangueira / Guerreei na juventude, / Fiz por você o que pude, Mangueira //	*Fiz por você o que pude*; Cartola

Fazer por alguém o que se pode é outra fórmula de rotina usada pelo enunciador para ressaltar a sua aplicação nos esforços em benefício de alguém. Nesse caso, o beneficiário é a própria Mangueira, personificada como destinatária e homenageada na canção.

Pragmatema *[alguém] não se fazer de rogado*

173	1928-1980	Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar //	*Sou doutor*; Cartola

Não se fazer de rogado é uma expressão da disposição permanente para uma atividade, desempenhada com gosto e sem titubeios.

Uma andorinha só não faz verão está analisado *s.v.* **andorinha**. O mesmo ocorre com *agradeço pelo que você fizer*, analisado *s.v.* **agradecer.**

FEIO [8 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1933	O chiquê é feio pra quem pode ter / Quanto mais pra quem não tem nada de seu / Ai de quem não sabe se reconhecer / Nunca vi um gênio igual ao teu //	*Deus sabe o que faz*; Ismael Silva
2	1934	Cara feia é fome // Não adianta se aborrecer / porque você não vai me bater / Você cresça e apareça / eu peço que não se esqueça / Você é quem se consome / para mim cara feia é fome //	*Cara feia é fome*; Ismael Silva
3	1936	Não digo que tenho raiva / Por você ser da orgia / Quero dizer que não serve / Para minha companhia // Sei que você não é feia / Tu és linda criatura / Meu bem, que queres que eu faça / Não vou quebrar minha jura	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
4	1922-1978	Nome feio a que me refiro / Não é nada disso que já estão pensando / É Brás, Fedegoso, Pancrácio, Belmiro / Adão, Brederodes, Pafúncio, Rolando //	*Nome feio*; Ismael Silva
5	1922-1978	Nome feio // A vocês vou fazer um pedido / Não é de dinheiro / Não tenham receio / Se o meu nome ficar esquecido / Para não me chamarem / De nenhum nome feio	*Nome feio*; Ismael Silva
6	1922-1978	Se eu tivesse me sentido mal / Não estava sorrindo, cantando a esmo / Que pergunta besta desse pessoal / Pois quem é que não vê que eu / Sou feio assim mesmo.	*Nome feio*; Ismael Silva

O quase-frasema *nome feio* repete-se três vezes em (4) e (5). O enunciador joga com o sentido não composicional e eufêmico, da palavra de baixo calão, e com o composicional, de palavra cacofônica. Assumindo a identidade de pessoa muito educada, ele só reconhece o sentido composicional.

Na ocorrência (6), a lexia deixa de fazer referência ao julgamento valorativo sobre as palavras, ou sobre a sua sonoridade, e passa ao julgamento da aparência do próprio

enunciador — desfaz-se o quase-frasema e a partir do pragmatema *eu sou feio assim mesmo*, ele brinca com os destinatários a partir da autodepreciação.

Em (3) a lexia volta a se aplicar à aparência de pessoas; nesse caso, qualifica a destinatária como fisicamente bela, o que faz com que o enunciador se esforce para não se envolver com ela. Já em (1) a qualificação se aplica ao comportamento das pessoas convencidas, que merece a censura do locutor.

Em (2), ocorre o pragmatema *cara feia é fome*, usado para desqualificar a atitude de alguém que tenta provocar o enunciador, com comportamento agressivo. A expressão caracteriza a postura de não dar eco às provocações, buscando contornar as hostilidades sem, entretanto, aparentar intimidação.

FELICIDADE [15 ocorrências em 15 letras do *corpus*]

1	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / A felicidade promete, mas não vem / Só vem a saudade, saudade é querer bem, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
2	1932	Só tens ambição e vaidade / Não pensas na felicidade / E eu não descanso um momento / Por pensar que o teu amor / É só fingimento / Mas eu vou entrar com o meu jogo / E vou pôr à prova de fogo / A tua sincera amizade / Para ver se tu falaste verdade //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
3	1932	Um amor pra ser traído / Só depende da vontade / Mas existe amor fingido / Que nos traz felicidade / A mulher vive mudando / De ideia e de ação / E o homem vai penando / Sem mudar de opinião.	*Uma jura que fiz*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
4	1931-1932	Liberdade, liberdade / O meu amor foi-se embora / Pensando deixar saudades / Eu nunca fui tão feliz / Agora sou eu quem diz... / Foi uma felicidade (Eu vou gritar...) //	*Liberdade*; Ismael Silva e Francisco Alves
5	1933	Quando eu vi / Que a festa estava encerrada / E não restava mais nada / De felicidade / Vinguei-me nas cordas / Da lira de um trovador / Condenando o teu amor / Divina dama	*Divina dama*; Cartola
6	1934	Se saíste do morro, / Se tens felicidade, / Agradeças a mim, / Porque se não fosse assim, / Não estarias na cidade! //	*Agradeças a mim*; Ismael Silva
7	d1941	Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora / E as outras escolas até choram / Invejando a tua posição / Minha Mangueira, és a sala de recepção / Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão.	*Sala de recepção*; Cartola
8	1949	Lábios doces / Beijos eu ganhei de alguém / Ó que felicidade trouxe / Teu amor, meu bem.	*Lábios doces*; Paulo da Portela
9	1922-1949	Bendita sejas tu, oh! Liberdade! / Rainha absoluta do sucesso, / Sem ti não haverá felicidade, / Sem ti não sorrirá todo o universo!	*Bendita sejas tu...*; Paulo da Portela
10	1922-1949	Momentos felizes passei / Porém quando despertei / Senti que a felicidade / Estava de mim a zombar / Por isso quero acordado / Continuar a sonhar / E deste sonho / Nunca despertar //	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
11	1972	Eu queria viver com você / Pra ter felicidade / Eu queria viver com você / Pra não sentir saudade / Eu queria viver com você / Você minha querida	*Eu queria viver com você*; Valdir Villarinho e Ismael Silva
12	1977	Toda tristeza que havia / Agora expulsei / Com a canção que chegou / E vou cantando alegre / A felicidade que Jesus mandou //	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
13	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
14	1977	Preciso andar pra não pensar / No que passou e não chorar / Viver em paz e sepultar de vez / A minha grande dor / Confiante despeço-me dos meus amigos / E da cidade / Só voltarei quando encontrar felicidade	*A mesma estória*; Cartola e Elton Medeiros

15	1955-1980	Foi a saudade que me trouxe aqui / depois que te perdi / mergulhei na sofreguidão / ao cair na realidade / descobri que a felicidade / está na bondade do seu coração	*Vim lhe pedir*; Nelson Sargento e Cartola

Nas abonações (1-3, 8, 10, 12, 16): a referência é à relação amorosa, que nem sempre, contudo, é caracterizada como feliz — além da efetiva felicidade que se experimenta estando em harmonia com a amada, fala-se na expectativa de felicidade com a sua chegada, que pode se transformar em saudade se ela não chegar; na ambição e vaidade como obstáculos à felicidade do casal; na possibilidade de ter uma felicidade passageira, mesmo em um amor fingido. A felicidade também pode ser personificada, fazendo pouco das esperanças do enunciador em conseguir realizar um projeto amoroso.

Em (7, 13-15): a referência é a um modo harmonioso de viver, relacionado à solidariedade entre as pessoas e a uma vida simples, em sintonia com a natureza; à consolação encontrada na fé religiosa; à esperança de um futuro melhor; ao apaziguamento dos conflitos internos experimentados por alguém, conseguido com isolamento e com a passagem do tempo.

Em "Sala de recepção" (7), a lexia contrasta com as dificuldades mencionadas anteriormente na mesma letra, vividas pelos mangueirenses. A intenção é descrever um ambiente harmonioso e ditoso, apesar das dificuldades determinadas pela pobreza.

Itens (4-5): a referência é ao fim ou à frustração da relação amorosa. Pode-se falar da perda da felicidade a partir do fracasso amoroso ou, pelo contrário, afirmar uma intensa felicidade experimentada com a iniciativa de rompimento tomada pela parceira, mesmo que isso seja apenas uma forma de não transparecer a saudade.

Em (9): a referência é às condições ideais da vida humana. Na ocorrência afirma-se a liberdade como condição indispensável para se alcançar a felicidade.

Em (6): a referência é à ascensão social. O enunciador associa a felicidade da consorte à saída do morro para ir morar na cidade.

FELIZ [33 ocorrências em 27 letras do *corpus*]

1	1924	Não devo ouvir / Teu falso grito de clemência / melhor será continuar / tua jornada / seguirei por outra estrada mais feliz	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
2	1927	Uma luta vencida por amor e glória / São linhas traçadas / Nas páginas da história / Gravado com as cores de nosso país / Em seu castelo Portela feliz	*Uma luta vencida por amor e glória*; Paulo da Portela
3	1929	Arranjei outra, / Que não troco por ninguém, / Já que tu me abandonaste, / Há males que vêm pra bem... / Hoje em dia sou feliz / Sem a tua ingratidão / Encontrei outro benzinho / A quem dei meu coração!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
5	1932	Você teve a minha ajuda / Sem pensar em trabalhar / Quem se zanga é que se muda / E eu já tenho onde morar / Nunca mais você encontra / Quem lhe faça o bem que eu fiz / Levei muito golpe contra / Passe bem, seja feliz	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa

7	1932	Aquela que eu mais amava / Só pensava em me trair / Quando eu menos esperava / Partiu sem se despedir / Essa mesma criatura / Quis voltar, mas eu não quis / E hoje, cumprindo a jura, / Vivo só e sou feliz //	*Uma jura que fiz*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
8	1931-1932	Liberdade, liberdade / O meu amor foi-se embora / Pensando deixar saudades / Eu nunca fui tão feliz / Agora sou eu quem diz... / Foi uma felicidade (Eu vou gritar...) //	Liberdade; Ismael Silva e Francisco Alves
10	1936	Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
11	1936	Serei teu ioiô / Serás minha iaiá / Vida feliz, bem longe daqui / Iremos gozar //	*Serei teu ioiô*; Paulo da Portela
12	1939	Eu queria te fazer feliz!... / Mas me surpreendi / Com os defeitos teus / Se é conforme todo mundo diz / Estás com a vida / Que pediste a Deus... //	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva
13	1939	Eu tive vontade, tive / De dar fim à minha vida / Mas encontrei-te tristeza / Em pé na estrada perdida / Seguimos o mesmo rumo / E me sinto bem feliz / Mas, sei dizem que é o cúmulo / Fazer o que você diz.	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
15	1946	A velhice chega / Vai-se a mocidade / Apenas resta a saudade / Aqueles bons tempos / Risos tão felizes / Resta em meu peito / A cicatriz, a cicatriz //	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
16	c1947	Para ter uma companheira / Até promessas fiz / Consegui um grande amor / Mas eu não fui feliz / E com raiva para os céus / Os braços levantei, blasfemei / Hoje todos são contra mim //	*Sim*; Cartola e O Martins
17	1922-1949	Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim / Manda embora essa tristeza / Esqueça alguém que não te quis / Canta e serás feliz	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
18	1922-1949	Momentos felizes passei / Porém quando despertei / Senti que a felicidade / Estava de mim a zombar / Por isso quero acordado / Continuar a sonhar / E deste sonho / Nunca despertar //	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
19	1964	Devemos trocar ideias / E mudarmos de ideias, nós dois / E, se assim procedermos, / Seremos felizes depois / Nada mais nos interessa / Sejamos indiferentes / Só nós dois, apenas dois, / Eternamente	*Nós dois*; Cartola
20	1968	Não sei / Porque foste derrubar / O castelo que eu fiz / Em meu castelo era tão feliz	*Injúria*; Cartola e Elton Medeiros
23	1975	Que sejas bem feliz // Se bom pra você for, / Podes partir, amor / E que sejas feliz, / E muito bem feliz //	*Que sejas bem feliz*; Cartola
24	1977	E confiante despeço-me / Todo feliz a cantar / Agradecido ao bom Senhor / Por me ajudar	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
26	1977	Nossas vidas muito sofridas / Caminhos tortuosos entre flores e espinhos demais / Já não sinto saudades / Saudades de nada que fiz / No inverno do tempo da vida / Oh! Deus, eu me sinto feliz.	*O inverno do meu tempo*; Cartola e Roberto Nascimento
27	1979	Dê-me graças, senhora, / Um sorriso a quem chora / Onde há ódio / Eu vos peço que ponha amor / E assim / Eu serei mais feliz que sou	*Dê-me graças, senhora*; Cartola

Nas citações (3, 7, 10, 13, 16, 20, 24, 26-27): a referência é ao próprio enunciador, que pode estar satisfeito com um novo amor, ou com a decisão de viver só, sem envolvimentos amorosos; pode se dizer esfuziante com o fim de um amor que o fazia sofrer; pode reconhecer que o amor nunca lhe trouxe felicidade; pode reconhecer que a felicidade era resultado da ilusão de uma união duradoura. O caso de (13) é interessante, pois a tristeza é personificada como a companheira que o enunciador escolheu, dizendo-se feliz com essa decisão, num paradoxo bastante pessimista sobre as possibilidades de satisfação na vida. Além da felicidade amorosa, há aquela trazida pela serenidade que se experimenta na idade madura (24) e aquela proporcionada pela fé religiosa (26-27).

Em (12, 17, 23): a referência é ao(à) interlocutor(a). As ocorrências trazem a colocação *fazer alguém feliz* (12), característica do discurso amoroso, expressando o desejo

do enunciador em ver a amada satisfeita com a relação entre os dois; estabelecem que o canto é uma forma de alguém buscar compensar o sofrimento amoroso e ter felicidade (17); marcam a postura do enunciador, de querer o bem da ex-companheira, mesmo quando a relação é desfeita (23).

Itens (1, 11, 18): a referência é à vida como um todo, ou a momentos determinados. A vida pode ser representada por um caminho desviante do da amada, que o enunciador decide trilhar por acreditar que assim estará melhor; a vida feliz pode, ao contrário, ser considerada resultante da união conjugal. Em (18), os momentos felizes mencionados são resultantes de um sonho. A felicidade, portanto, é ilusória e aumenta a sensação de saudade da amada que partiu.

Em (2): a referência é a instituições como a escola de samba (a Portela, nesse caso), cujos integrantes estão felizes devido a vitórias glorificantes que entraram na escola do grupo.

Item (15): a referência é a manifestações físicas. A colocação *risos felizes* intensifica a significação de felicidade já presente em *riso*. Essa é a caracterização do período da mocidade, em contraposição com a velhice, que nessa composição se caracteriza pela nostalgia do período anterior.

Em (19): a referência é ao casal e, mais especificamente, à relação harmoniosa entre os dois, que resultaria do entendimento conquistado a partir do diálogo franco.

No item (5), ocorre o pragmatema *passe bem, seja feliz*, usado pelo enunciador para marcar seu desligamento em relação à ex-amada. A expressão, mais do que uma despedida, é uma forma de demonstrar indiferença.

FICAR [13 ocorrências em 13 letras do *corpus*]

1	1920-1922	Meninas, também senhoras / Queiram nos dar o vosso nome / Eu aconselho a não cortar / Seu cabelo à la garçonne / Peço perdão pelo que digo / Embora não saiba o que vi / Mas o cabelo assim cortado / Só fica bem mesmo é à demie	*Cabelo à la garçonne*; Paulo da Portela
2	1932	Mulher, eu ando cismado / Que me enganei com você / Se algum dia não ficar mais a seu lado / Não precisa perguntar por quê. //	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
3	1932	Ao romper da aurora // Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Chega o dia, desaparece a tristeza, / fica a alegria pela própria natureza, ô. //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
4	1937	Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
5	1948	Espraiando beleza / Por entre montanhas / Que ficam e que passam / Em terras tão boas / Pernambuco, Sergipe / Majestosa Alagoas / E a Bahia lendária / Das mil catedrais / Da terra do ouro / Berço de Tiradentes / Que é Minas Gerais	*Vale do São Francisco*; Cartola e Carlos Cachaça
6	1950	Sem teu carinho como é que vou ficar / Era pouquinho, mas me fez acostumar / Se desta vez não te botaram na muamba, / Macaco me lamba (oba), macaco me lamba //	*Macaco me lamba*; Ismael Silva

7	1965	Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
8	1975	Eu aqui ficarei / Por você rezarei / Todas as tardes, / Ao bater a Ave-Maria //	*Que sejas bem feliz*; Cartola
9	1976	Aconteceu / Hoje ela chora tudo o que perdeu / E chorando veio me pedir perdão / Fica para ela a lição	*Aconteceu*; Cartola
10	1980	Dispara coração / Desanda a recordar / Ah, pretextos não te faltam, não / Obediente, teu coração vai entender / Mas é preciso regressar / Ao fundo desse meu quintal / Ao passaraio que ficou / Nas pipas soltas pelo ar	*Fundo de Quintal*; Cláudio Jorge, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
11	1980	Vem / Caminhar para além de todo mal / O bem / É a meta final da estrada universal / Vem / Dar-me a paz e ter paz junto de mim / Vem / Fica comigo assim / Até o fim / Vem	*Vem*; Cartola e Arthur de Oliveira
12	1928-1980	Mas na hora da partida / fiz uma investida / quase implorei para ela ficar / mas não tive a ousadia / que era covardia / aos pés de uma mulher chorar.	*Meu amor já foi embora*; Zé com Fome e Cartola
13	1928-1980	Mas eu vou ao distrito / Está mais do que visto / Isto não fica assim / Vou contar tintim por tintim / Tudo nele eu aturo / Menos tapas e murros / Isto não é para mim //	*Vou contar tintim por tintim*; Cartola

Itens (5, 8): a referência é à permanência de algo/alguém em determinada posição no espaço. No primeiro caso, tendo como ponto de vista o deslocamento do rio, constrói-se a oposição com a imobilidade das montanhas, que ficam pelo percurso do curso d'água. No segundo, a permanência do enunciador contrapõe-se à partida da destinatária, numa representação do rompimento amoroso.

Em (3, 7, 10): a referência é à experimentação de sentimentos ou lembranças — pode ser a alegria diante do clarão da aurora, ou a nostalgia das brincadeiras infantis ocasionada por um cenário familiar. Em (7), há menção à perenidade da luz de um novo dia, numa representação metafórica da vivência de um período positivo e duradouro, em sequência a outro, negativo.

Itens (2, 11-12): a referência é à continuidade da relação amorosa. Nesses casos, portanto, mais do que à permanência física, alude-se à permanência da disposição amorosa. Também se costuma expressar isso a partir de colocações como *fica com alguém* e *ficar ao lado de alguém*, como se vê nesses casos.

Em (1), ocorre o pragmatema *ficar bem*. A expressão destina-se à avaliação sobre a adequação de um comportamento ou de um modo de vestir. No caso em questão, refere-se à propriedade de um corte de cabelo.

Item (4): pragmatema *cada um com quanto fica*. Tem-se nesse caso a fórmula de rotina *cada um com quanto fica*, pragmatema característico dos problemas de matemática, usado para construir uma situação de sala de aula, correspondente ao enredo apresentado pela Portela ao som deste samba.

Item (6): pragmatema *como é que eu vou ficar*. É uma expressão da dependência emocional do enunciador em relação a algo, nesse caso, o carinho da mulher.

Item (9): pragmatema *ficar a lição para [alguém]*. Marca o sentimento de revanche do enunciador diante da desdita de alguém cujo comportamento reprovava — nesse caso, a mulher que o abandonou.

Item (13): pragmatema *isto não fica assim*. Marca a inconformação do enunciador diante de um ato alheio que o prejudicou e a disposição para conseguir a desforra. Nesse caso, trata-se da revolta da mulher diante da violência do companheiro.

FILOSOFIA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1937	Eu quisera esquecer o passado / Eu quisera mas sou obrigado / A lembrar o grande Noel / Ainda resta a cadeira vazia / Da escola de filosofia / No bairro de Vila Isabel	*Cadeira vazia*; Cartola e Nuno Veloso
2	d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola

Ambas as ocorrências, encontradas em homenagens a Noel Rosa compostas por Cartola, apresentam *filosofia* como profundidade no desenvolvimento de um conteúdo, característica que o enunciador atribui às composições de Noel. Não é incomum que se diga que determinado samba "tem filosofia", em referência à mencionada profundidade no tratamento de algum assunto, relacionado a questões existenciais, à análise do cotidiano ou a outra área temática.

FINGIMENTO [8 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1926	Chorar de fingimento // Não sei qual a razão que tu / Lastimas a sorte meu bem / Chorar de fingimento é triste / São bem poucos os que resistem / iludir não convém	*Chorar de fingimento*; Paulo da Portela
2	1929	Uma vez emurchecidas / Tombam para toda a vida / No seu leito de agonia que é o chão / Enquanto o jardineiro ciumento / Ciúme de fingimento / Dando a outra o coração	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
3	1929	Mas riso nem sempre é alegria / Chorar nem sempre é sentimento / No mundo tem criaturas / Quando faz as suas juras / Chora de fingimento	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
4	1932	Só tens ambição e vaidade / Não pensas na felicidade / E eu não descanso um momento / Por pensar que o teu amor / É só fingimento / Mas eu vou entrar com o meu jogo / E vou pôr à prova de fogo / A tua sincera amizade / Para ver se tu falaste verdade //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
5	1932	Se você não reconhece / O meu arrependimento / Podes crer, meu amor / Que o que eu digo / É sem fingimento //	*Perdão, meu bem*; Cartola
6	1922-1949	És artista do chorar / vai depressa acreditar / que o teu grande sofrimento / como um juramento santo / entretanto não passa / de um grande fingimento	*O grande fingimento*; Paulo da Portela
7	1922-1949	O grande fingimento // Quem te vê assim risonha / Naturalmente nem sonha / a maldade do teu riso / com um juramento eterno / vai me levando ao inferno / dizendo que é paraíso //	*O grande fingimento*; Paulo da Portela

Na quase totalidade das ocorrências, a lexia diz respeito à insinceridade amorosa, muitas vezes atribuída à mulher. Os dois únicos casos nos quais a atribuição é a homens são (2), onde o ciúme do homem é considerado falso e ele é revelado como traidor, e (5), onde o enunciador justamente nega a possibilidade de o seu arrependimento por uma ofensa à companheira ser fingimento.

FLOR [25 ocorrências em 18 letras do *corpus*]

1	1932	Não faz amor, / Deixa-me dormir / Ó minha flor, tenha dó de mim / Sonhei, acordei assustado, / Receoso que tivesses me enganado / Eu não durmo sossegado //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
2	1933	Quando desperta a cidade / Numa alegria sem par / Ao raiar da passarada / Quando começa a cantar / Ao longe Febo a sorrir / Derrama raios de luz / Sobre os quadros verdejantes / Fazendo as flores florir //	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
3	1934	Tuas fontes risonhas e borbulhantes / Com imenso fragor / Pelas florestas / Sempre em ares de festa / Reacende o aroma / Da mais linda flor	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
4	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores do carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
5	1935	Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor / E as ondas não vozeam / Vem morrer na branca areia / Orlando-a de espuma em flor //	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
6	1935	Do teu sino / A luz vibrando / O sol na esfera flutua / Meigas flores / Parecem bailando / Quando a tardinha / Surge o pálido / Clarão da lua / Outro céu de anil cintila	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
7	1935	Deixe que te confesse, ó flor / Tenho medo, é confissão de amor / Não é bem isso que eu te venho relatar / Ora meu bem é que fico louco em te ver sambando //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
8	1935	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
9	1936	Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
10	1940	Vamos embora, ó flor // – Vamos embora, ó flor / – Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / – Mas quem é que dá as ordens? / – É você. / Mas quando pode! /	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
11	déc.1940	Meu amor / Minha flor / Teu olhar reluz / Inspira amor, seduz / Quanto te vejo / Sinto em mim um calor ô ô / Só por ti sofrerei / Até condenado à morte serei / Meu amor //	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
12	1955	Este jardim foi palco de grande tragédia / Mas dentro de mim transformei / Tudo em comédia / Razões bastantes eu tenho / Para as flores odiar / Pois a flor tombou, murchou, / Mas sem querer falar.	*Interroguei uma rosa*; Cartola
14	1958	Levarei dinheiro pra comprar / Velas de cera / Quero levar flores / Para a santa padroeira / Só não subirei / A escadaria ajoelhado / Pra não estragar / O terno que tenho emprestado.	*Festa da Penha*; Cartola e Asobert
15	déc.1960	Por Deus, não posso entender / Por que vamos chorando / Se os nossos cicerones / São aves cantando / Lateralmente, as flores / Deitam aroma sorrindo / E ouço da natureza: / Que sejam bem-vindos //	*Que sejam bem-vindos*; Cartola
16	1975	Que Deus e a natureza / As aves nos seus ninhos / As flores pela estrada / Perfumem todos os caminhos //	*Que sejas bem feliz*; Cartola
17	1977	Nossas vidas muito sofridas / Caminhos tortuosos entre flores e espinhos demais / Já não sinto saudades / Saudades de nada que fiz / No inverno do tempo da vida / Oh! Deus, eu me sinto feliz.	*O inverno do meu tempo*; Cartola e Roberto Nascimento
18	1979	Que brisa amena ao te fitar / És indelével como a flor / Qual foi o deus teu escultor? / Ouvi a voz e a voz dizia / "Eu sou a mãe de Deus, Virgem Maria"	*Dê-me graças, senhora*; Cartola
19	1928-1980	Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor //	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau

Itens (2, 3, 6, 8-9, 12-16, 18): a referência é à estrutura vegetal. Pode ser usada para a caracterização de um cenário natural, com a carga de harmonia comumente associada à natureza (2-3, 15-16). Também pode ser empregada na construção de uma alegoria, como a imagem da morte da flor em botão associada ao fim do primeiro amor (9) ou a associação do impacto da beleza da flor ao da beleza da amada (18).

As flores também são muito personificadas (6, 8, 12), com movimentos comparados com um bailado, sua beleza descrita como meiguice; podem ainda aparecer interagindo com o enunciador, que as trata como interlocutoras em seus devaneios amorosos.

Há ainda a colocação *levar flores* (14), que, na situação da Festa da Penha, de cunho religioso, ganha a significação de ritual de adoração. Outra marca dessa significação é a apresentação da santa padroeira como destinatária das flores levadas pelo enunciador.

Em (4, 17), a referência é ao valor simbólico de experiência amena e prazerosa. A menção a flores, nesses casos, tem a função de transmitir aquela carga positiva aos dias de carnaval e à vida como um todo, sendo que neste segundo caso o valor positivo das flores é contrabalançado pelo negativo dos espinhos, estabelecendo que o casal já passara intensamente por esses dois tipos de experiências.

Em (5), ocorre o frasema *em flor*. É usado para caracterizar coisas que se desenvolvem ou se expandem como uma flor desabrocha. O fundamento da metáfora, na ocorrência em destaque, é o movimento de expansão da espuma das ondas em paralelo com o desabrochar de uma flor.

Itens (1, 7, 10-11, 19): pragmatemas *flor* e *minha flor*. Trata-se de formas de tratamento carinhoso, próprias de pessoas envolvidas amorosamente. São empregadas sempre pelo homem, em relação à mulher, ressaltando a sua beleza.

FOLIA [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1949	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	*Sambar / Salve a folia...*; Paulo da Portela

A lexia é característica do léxico do samba, pois é um elemento convencionalmente enfatizado nas referências aos dias de carnaval. Seu uso é um recurso eficiente para a criação de uma ambiência correlata ao samba e ao carnaval.

FULGOR [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1932	Pudesse um dia / Juro faria / Do samba o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
2	1935	Surge o pálido / Clarão da lua / Outro céu de anil cintila / Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor / E as ondas não vozeam / Vem morrer na branca areia / Orlando-a de espuma em flor //	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
3	1936	Semente de amor / Sei que sou desde nascença / Mas sem ter vida e fulgor / Eis minha sentença / Tentei pela primeira vez um sonho vibrar / Foi beijo que nasceu / E morreu sem se chegar a dar //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda

A lexia em (1) é afinada às práticas discursivas de louvor às conquistas do samba, que ascendeu socialmente, tornando-se patrimônio da cultura nacional. Seu uso, portanto, é valorativo, não dizendo respeito a efeitos visuais, como ocorre em (2).

Em (3), o fulgor pode ser associado à fertilidade latente na semente, assim como à luminosidade do sol, importante para o desenvolvimento vegetal.

3.2.11 – Letra G

GANDAIA [6 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1	1932	Ai quem me dera agora / Esse viver de outrora!... / Quem na gandaia andar / Pode ter a certeza que sabe gozar... / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que eu não vejo / Essa vida que eu vivia!...	*Gandaia*; Ismael Silva
2	1932	Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo eu não vejo / Essa vida que eu vivia //	*Gandaia*; Ismael Silva
3	1932	Gandaia // Gandaia é o que me faz saudade, / No tempo da mocidade / Era a minha alegria. / Gandaia, palavra bem proferida, / Que não me fica esquecida / nem de noite nem de dia.	*Gandaia*; Ismael Silva

A referência é ao ambiente festivo encontrado, por exemplo, na roda de samba. O enunciador relembra com nostalgia o tempo passado, quando participava frequentemente dessas reuniões. A repetição enfatiza a ideia central da composição, assim como representa a lembrança constante que assalta o enunciador.

GANHAR [5 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1928	Chega de demanda, chega / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira	*Chega de demanda*; Cartola
2	1931	A mulher é um jogo / Difícil de acertar / E o homem como um bobo / Não se cansa de jogar / O que eu posso fazer / É, se você jurar, / Arriscar a perder / Ou desta vez então ganhar.	*Se você jurar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1949	Lábios doces / Beijos eu ganhei de alguém / Ó que felicidade trouxe / Teu amor, meu bem.	*Lábios doces*; Paulo da Portela
4	1950	Você come tanto / Você come tanto / Que tudo que ganha é pra esse fim / É mais negócio sustentar um burro a pão de ló / Do que você a capim //	*Comilão*; Ismael Silva
5	1928-1980	Mas eu agora vou saber / Eu sou tão camarada / A ele não falta nada / Ganha um terno por mês / Ainda agora pancada / Piorou a maçada / Eu parei desta vez / Vou arranjar um português.	*Vou contar tintim por tintim*; Cartola

Em (1), a lexia faz referência às disputas dos desfiles de carnaval. Vejam-se mais referências sobre o campo semântico da disputa e até mesmo da batalha *s.v.* **adversário**.

Em (2), o verbo integra a metáfora que associa o envolvimento amoroso com mulheres a um jogo de azar. Segundo essa imagem, tentar o amor é arriscar a sorte, como em uma aposta de jogo.

Em (3), ocorre a colocação com verbo-suporte *ganhar beijos*. Essa é uma demonstração de carinho relembrada gostosamente pelo enunciador.

Em (4) a referência é à remuneração do trabalhador. O destinatário é identificado como glutão e isso é demonstrado pela afirmação de que consome todos os seus ganhos com alimentação.

Em (5) a referência é à recepção de um presente. Ganhar um terno por mês é um forte indício da identificação do malandro, que, sem trabalhar, pode ser sustentado por mulheres. A

enunciadora menciona o evento para comprovar que o trata bem, vivificando a injustiça que sofre ao apanhar do parceiro.

GANZÁ [1 ocorrência no *corpus*]

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

Essa ocorrência, referente a um instrumento de percussão que é peça integrante das baterias de escolas de samba e, na letra em análise, figura na descrição de um ensaio de rua, integra o vocabulário especializado do samba.

GATURAMO [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1949	Quiseram me comprar / eu não vendi / uma linda coleção de passarinhos / Bernardo é gaturamo / Aurélio é rouxinol / Lino é o canário / Mano Rubens, o curió	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela

Esse é mais um exemplo da associação entre sambistas e aves canoras, encontrada com razoável frequência no *corpus*. Veja-se também **ave** e **rouxinol**.

GLÓRIA [9 ocorrências em 9 letras do *corpus*]

1	1927	Não se deve cantar glória / Antes da vitória / Vocês que sorriam de mim / Na esperança do mais alto pedestal / O seu castelo ruiu / Numa poeira infernal	*Não se deve cantar glória*; Paulo da Portela
2	1927	Uma luta vencida por amor e glória / São linhas traçadas / Nas páginas da história / Gravado com as cores de nosso país / Em seu castelo Portela feliz	*Uma luta vencida por amor e glória*; Paulo da Portela
3	1934	E muito além dos verdes montes / Terás esta canção / Falando de glórias, sim	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
4	1935	Vem, borboleta, brejeira, voar / Em teu reino imperar, / Ruflam suas asas / Nas manhãs cantar / Vem, borboleta, brejeira, voar / Em teu reino imperar / Ele, o Rei Momo / a glória conquistar.	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
5	d1937	Na Vila / onde ele morava / Todos os seres cantavam / As glórias do seu poeta / Hoje a Vila é triste e muda / Ao bater Ave-Maria / Quando a aurora desperta	*A Vila emudeceu*; Cartola
6	1957	Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias	*Fiz por você o que pude*; Cartola
7	1960	Tu é meu Brasil em toda parte / Quer na ciência ou na arte / Portentoso e altaneiro / Os homens que escreveram tua história / Conquistaram tuas glórias, / Epopéias triunfais	*Ciência e arte*; Cartola e Carlos Cachaça
8	1973	Cada vez mais me embaraço / Analisando essa história / Existe muito fracasso / Dentro do largo da Glória / Analisando essa história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço.	*Contrastes*; Ismael Silva
9	1975	Que sejas bem feliz / Mas leves-me na mente / Que cresçam suas glórias / E as minhas lágrimas contente	*Que sejas bem feliz*; Cartola

Em (1, 4-5), a lexia se refere à importância de sambistas e outras figuras ligadas ao carnaval, valorizando as conquistas que ajudam a notabilizá-los; em (6), a referência é à Mangueira e em (2), à Portela. Conforme o estudo feito na análise qualitativa do *corpus*, as homenagens a pessoas ou instituições proeminentes no meio do samba estão entre as intenções comunicativas mais frequentes da área temática "metalinguagem". Essas ocorrências de *glória* servem a esse propósito discursivo.

Em (3) e (7), a lexia é usada para exaltar o valor do Brasil. Já em (9), há o desejo de que a ex-consorte tenha sucesso na vida, mesmo distante do enunciador. Em (8), o quase-frasema *largo da Glória* é usado tanto para designar a localidade quanto para construir uma antítese do fracasso que se diz existir em abundância no largo que tem *glória* no nome — essa é uma das antíteses presentes na letra, intitulada "Contrastes" que, por meio de oposições semânticas, busca demonstrar as desigualdades e a inconstância da vida.

3.2.12 – Letra H

HARMONIA [5 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1938-1940	Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	*Ao amanhecer*; Cartola
2	1938-1940	Como é belo ouvir cantar a passarada / Que vou saudar com harmonia / A fresca alvorada, que melodia /	*Corações em festa*; Cartola
3	1935	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
4	1973	Existe muita tristeza na rua da Alegria / Existe muita desordem na rua da Harmonia / Analisando esta história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço //	*Contrastes*; Ismael Silva
5	1928-1980	Vamos apertar / Mais o ferrolho / Vai ser dente por dente / Olho por olho / E nós vamos / Demonstrar com harmonia / Que a Mangueira / Ainda é a academia / Levanta gigante.	*Levanta gigante*; Cartola, Carlos Cachaça e Nuno Veloso

Em (1), a lexia traz um sentido ligado ao modo de cantar, que pode ser qualificado como esteticamente agradável ou mesmo como entrosado, em comunhão. Em (5), essa ideia de integração é mais forte — ela fortalece a exortação do enunciador, tentando motivar os mangueirenses a ter um bom desempenho no desfile de carnaval.

Em (2), a referência é a um modo de saudar, que marca a sintonia entre o enunciador e o cenário natural que descreve. A harmonia da natureza também é louvada em (3); manifesta-se, entre outros elementos, pela voz das aves.

Em (4), como já foi comentado *s.v.* **glória** (ver), a lexia é usada na designação de uma localidade, que é aproveitada para construir um efeito de contraste entre o nome da rua e a sua caracterização como um lugar de desordem.

HERDEIRO [1 ocorrência no *corpus*]

déc.1930	Chegando eu quero recebê-lo com carinho / Tratá-lo como reizinho / Enveredarei pelos caminhos dos bambas / Talvez será herdeiro / De uma coroa do samba.	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela

A lexia colabora para a construção da ideia de que o samba é um patrimônio a ser transmitido às novas gerações pelas antigas, que conseguiram conquistas importantes para constituir esse patrimônio, tanto em títulos carnavalescos quanto em valorização do samba em outros grupos sociais.

HINO [1 ocorrência no *corpus*]

1940	Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela

A lexia *hino* é consistente com a intenção de homenagear pessoas e instituições de

vulto no meio do samba, neste caso o portelense Claudionor (ver o verbete homônimo).

HISTÓRIA [8 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1925	Para que havemos de mentir / O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / Dou a mão à palmatória.	*Para que havemos de mentir*; Paulo da Portela
2	1927	Uma luta vencida por amor e glória / São linhas traçadas / Nas páginas da história / Gravado com as cores de nosso país / Em seu castelo Portela feliz	*Uma luta vencida por amor e glória*; Paulo da Portela
3	1932	Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1957	Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias	*Fiz por você o que pude*; Cartola
5	1960	Tu é meu Brasil em toda parte / Quer na ciência ou na arte / Portentoso e altaneiro / Os homens que escreveram tua história / Conquistaram tuas glórias, / Epopéias triunfais	*Ciência e arte*; Cartola e Carlos Cachaça
6	1973	Existe muita tristeza na rua da Alegria / Existe muita desordem na rua da Harmonia / Analisando esta história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço //	*Contrastes*; Ismael Silva
7	1973	Cada vez mais me embaraço / Analisando essa história / Existe muito fracasso / Dentro do largo da Glória / Analisando essa história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço.	*Contrastes*; Ismael Silva

Em (2) e (4), trata-se da história interna ao samba. No primeiro caso, a vitória dos portelenses no carnaval é inscrita no patrimônio da escola; no segundo caso, o enunciador assume o papel de registar o percurso de Mangueira como instituição emblemática do samba carioca.

Em (3) e (5), a referência é à história do Brasil. A primeira ocorrência encontra-se em uma composição que afirma a ascensão do samba como valor cultural inscrito na história nacional. O tom laudatório da referência é enfatizado pela colocação *galas da história*, uma forma grandiloquente de exaltar esse valor. A segunda ocorrência louva brasileiros que atuaram na áreas da ciência e da arte, enriquecendo a cultura brasileira.

Em (6) e (7) há a colocação *analisar esta história*, cuja função é de referência anafórica ao que foi dito antes. Trata-se de um marcador textual, que retoma sinteticamente as considerações anteriores, encaminhando o posicionamento do enunciador quanto a elas. A repetição de *analisando essa história, cada vez mais me embaraço*, aumenta a sensação de confusão, que também é ilustrada pela inversão de ordem, em *cada vez mais me embaraço, analisando essa história* (7).

Em (1) encontra-se o pragmatema *não ser história*, que é usado pelo enunciador para dar credibilidade ao que afirma. Esse esforço ainda é enfatizado pelo frasema *dou a mão à palmatória* (ver o verbete **dar**).

HOMENAGEM [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1933	A tarde chega / Mansa e serena / Esta grandeza / Suave e amena / Acetinada / Surge a lua, / Descortinando / O céu de anil / Esta grandeza / No céu flutua / E nos convida / Sempre a bailar / Em homenagem / À natureza / A noite vem / Nos saudar.	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
2	1942-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela

A ocorrência (2) é uma documentação explícita de uma intenção discursiva muito frequente na área temática "metalinguagem": a de louvar pessoas e instituições relevantes no meio do samba. No caso em análise, a própria composição intitula-se *homenagem*, e tem a função de cartão de visitas dos portelenses que visitavam a Unidos do Morro Azul.

Em (1), a intenção laudatória direciona-se à natureza. Na letra, as belezas naturais transmitem ao enunciador o anseio de bailar, como demonstração de apreciação a essas belezas.

3.2.13 – Letra I

IAIÁ [6 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1931	O teu olhar que me consome / Por caridade, iaiá, me diga teu nome. //	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1931	Não faz assim, / Minha iaiá, meu querer, / Você pra mim está bancando o chiquê.	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1933	Chegou, chegou a dona do lugar, chegou / pelo modo de pisar / se vê que é iaiá de ioiô //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
4	1933	Vou pedir, vou implorar / A meu Senhor do Bonfim / Pra fazer essa iaiá / Se apaixonar por mim.	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
5	1933	E essa bela iaiá / Não acredita em muamba / Ela tem um patuá / Que é todo o nosso samba //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
6	1936	Serei teu ioiô / Serás minha iaiá / Vida feliz, bem longe daqui / Iremos gozar //	*Serei teu ioiô*; Paulo da Portela

As lexias *iaiá/ioiô*, alterações fonológicas de *sinhá* e *sinhô*, com queda dos fonemas consonânticos e reduplicação do encontro vocálico resultante, são usos populares, considerados característicos do português rural falado por escravizados ao se dirigirem aos seus escravizadores.

As ocorrências de *iaiá*, nas abonações listadas, não apresentam, entretanto, essa carga semântico-discursiva. Ainda são pragmatemas, mas dessa vez são usados como formas galanteadoras de se dirigir à mulher, mantendo talvez uma sugestão de relação assimétrica, que estabeleceria que o enunciador está amorosamente subjugado pela destinatária.

Na ocorrência (3), além dessa possibilidade de significação, a menção à iaiá acompanhada por um ioiô sugere uma condição assimétrica em relação a um casal de grupo social diferente. Mesmo assim, permanece o tom de cortejo amoroso.

Em (6), o uso traz referência à relação conjugal — trata-se de formas de tratamento usadas pelos consortes, *iaiá* e *ioiô.*

IDEAL [9 ocorrências em 8 letras do *corpus*]

1	1931	Todo o meu ideal é só sempre te amar / Você faz muito mal em tudo acreditar	*Você gosta de mim?*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1932	Pudesse meu ideal // Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
3	1933	Observo que, hoje em dia, / Quem não quis diz que me quer / Cabe muita hipocrisia / Num capricho de mulher / Vou viver desiludido, / Sem amor, sem ideal / Pra não ser submetido / A desejo tão banal //	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
4	1934	És tu, Brasil, que nos seduz / És tu que nos conduz / Ao caminho ideal, sem par / Resoluto, sempre a marchar	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
5	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores do carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
6	1939	Entre os defeitos teus / Este é o principal! / Vou dar-te um adeus / Sem ser meu ideal / Pra não me colocar / Em má situação / Prefiro declinar / Da pretensão.	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva

7	1942-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela
8	1922-1949	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	*Sambar / Salve a folia...*; Paulo da Portela

Nos itens (1-3, 5-8), a lexia *ideal*, sozinha ou integrando o pragmatema *ser o ideal [de alguém]*, ocorre com o sentido de objetivo ardorosamente desejado. É uma seleção lexical bastante frequente no meio do samba, provavelmente para conferir grandiloquência à expressão dos anseios do enunciador. Na maioria dos casos, a referência da lexia é relacionada à vivência no samba, às intenções de enaltecer a escola de samba, homenagear outra agremiação, louvar o carnaval etc. Já em (3) e (6) referem-se à relação amorosa.

Em (4), a lexia, com função adjetiva, modifica *caminho*, qualificando positivamente a vida pautada pelo nacionalismo.

INCONSTITUCIONALISSIMAMENTE [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1978	Apesar de eu ter educação / Para participar do melhor ambiente / Quando me fazem dizer palavrão / Digo: inconstitucionalissimamente	*Nome feio*; Ismael Silva

O enunciador, mantendo o jogo discursivo, já descrito *s.v.* **feio**, que o caracteriza como pessoa extremamente polida, não reconhece o sentido de *palavrão* como palavra de baixo calão. Assim, a única possibilidade de significação para essa palavra, em seu entendimento, seria *inconstitucionalissimamente*, a partir da leitura metalinguística, de 'palavra grande'.

INGRATIDÃO [13 ocorrências em 12 letras do *corpus*]

1	1929	Arranjei outra, / Que não troco por ninguém, / Já que tu me abandonaste, / Há males que vêm pra bem... / Hoje em dia sou feliz / Sem a tua ingratidão / Encontrei outro benzinho / A quem dei meu coração!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
2	1930	Tenho um coração / Poderei lhe perdoar / Mas da sua ingratidão / Sempre hei de me lembrar //	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
3	1929-1930	Não te darei perdão / porque eu já aturei / tanta ingratidão / eu jamais esquecerei //	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
4	1931	Chorei por ter me lembrado / De tudo quanto eu fazia / Era tanta ingratidão, / E você não merecia / Muito eu te fiz chorar / Não mereço o teu perdão / Tu deves me castigar / Magoei seu coração. //	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
5	1931	Infeliz sorte! / Que infeliz sorte! / Que infeliz sorte! / Que vale que meu coração / Pra resistir a essa paixão é forte! / Se não passava as maiores dores / Pela ingratidão que me fez Dolores. //	*Infeliz sorte*; Cartola
6	1932	Diz, qual foi o mal que eu te fiz? / Eu não te farei esta ingratidão / Foi um falso contra a nossa amizade / não creias, não pode ser verdade //	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
7	1945	Não consideres isso / uma ingratidão / Atendo a voz do / meu coração.	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
8	D1952	Pés inchados, passos em falso, / Olhar embaçado, / Nem um amigo a meu lado / Não há por mim compaixão / A tudo vou assistindo / À ingratidão resistindo / Só sinto falta / Dos meus versos, / Da mocidade e do meu violão	*O que é feito de você?*; Cartola
9	1976	Ingratidão // Você não se cansa / de me maltratar / por sua causa quase choro / sei que uma vingança pode lhe ensinar / mas infelizmente eu lhe adoro //	*Ingratidão*; Ismael Silva
10	1976	Todo mundo sabe que em meu coração / quase não cabe tanta ingratidão / gostaria de ouvir / o que é que você diz / quando alguém pergunta / o que é que eu fiz	*Ingratidão*; Ismael Silva

11	1928-1980	Uma falsidade é triste / sem a gente merecer / Tudo eu posso relevar / mas esta ingratidão / não poderei esquecer //	*Meu amor já foi embora*; Zé com Fome e Cartola
12	1928-1980	Era solidão / Na solidão eu vivia / E sem confusão / Eu em paz prosseguia / Veio o amor / E no amor encontrei / Muita ingratidão / E assim mesmo gostei	*Se outro amor tentasse*; Cartola e Nuno Veloso
13	1955-1980	Deixa / A razão dizer quem tem razão / E o fantasma da ingratidão / Se retira com desfaçatez	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

Itens (1-6, 9-13): a referência é à relação amorosa. Na maioria desses casos, o enunciador atribui à mulher a responsabilidade pelo fracasso da união, dizendo-se vítima da falta de consideração aos seus esforços pela harmonia do casal. Em poucos casos (4 e 6), ele reconhece que pode ser o culpado pelo fim do amor, considerando a hipótese de ter sido ingrato. Também pode ser que a percepção da ingratidão seja explicitada genericamente (12), relacionada por princípio à experiência amorosa.

Itens (7-8): a referência é a um ato que lesa ou desrespeita o interlocutor. A percepção de ingratidão, nesses casos, também se associa à retribuição de atos em favor de alguém com outros que prejudicam o beneficiador. Esse conceito não se restringe à relação amorosa, mas se aplica a favores pessoais recebidos, ou à experiência da vida em geral.

INSPIRAÇÃO [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola
2	1960	E muito bem representado / Por inspiração de geniais artistas, / O nosso samba, humilde samba, / Foi de conquistas em conquistas	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
3	1976	Nada consigo fazer / Quando a saudade aperta / Foge-me a inspiração / Sinto a alma deserta //	*Peito vazio*; Elton Medeiros e Cartola
4	1928-1980	Fui pela estrada / Caminhando / Pensativo indagando / Ó! Lua Deusa / Da inspiração / Por que / Não tenho você / Nem meu violão.	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias

Na ocorrência (1), a colocação *zombar da inspiração* ressalta as habilidades de composição do homenageado, que teria muita facilidade para criar.

Já em (2), atribui-se à inspiração de compositores talentosos as conquistas do samba, que se tornou expressão cultural relevante no Brasil. A habilidade da composição é, portanto, elemento muito valorizado no universo discursivo do samba, sendo usada como caracterização essencial do sambista.

Em (3), o desgosto amoroso interfere na capacidade de criação do enunciador e em outros aspectos da sua vida. O mesmo tipo de crise é abordado em (4), sem determinação da causa, mas enfatizando a inquietação do compositor diante da falta de inspiração.

INTRODUÇÃO [1 ocorrência no *corpus*]

1935	Sim, cantarei / Espere um pouquinho / Tenha paciência / Deixe que o cavaquinho / Faça a introdução / Com toda cadência //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela

Essa ocorrência integra o vocabulário especializado da música, pois é relacionada à

interpretação musical — refere-se à parte inicial, geralmente instrumental, que antecede a música propriamente dita.

IOIÔ [4 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1933	Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / Dizendo samba raiado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1933	Chegou, chegou a dona do lugar, chegou / pelo modo de pisar / se vê que é iaiá de ioiô //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
3	1936	Serei teu ioiô // Serei teu ioiô / Serás minha iaiá / Vida feliz, bem longe daqui / Iremos gozar //	*Serei teu ioiô*; Paulo da Portela

Para a formação da palavra e algumas particularidades envolvidas no seu uso, veja-se **iaiá**. Além daquelas informações, convém acrescentar que as ocorrências de *ioiô* em (2-3) trazem um elemento de indefinição para a cena que é narrada: a mulher exaltada, chamada de *iaiá*, chega a uma roda de samba acompanhada de um homem, referido como *ioiô*. É provável que isso se deva a eles pertencerem a um grupo social diferente do característico do samba — as lexias marcariam uma relação assimétrica entre os sujeitos representados. Outra marca que reforçaria essa leitura é a identificação *dona do lugar*, atribuída a ela, que tanto pode ressaltar o seu magnetismo pessoal quanto realçar o fato de que há uma relação de poder envolvendo os sujeitos apresentados.

O *ioiô* representa um obstáculo à conquista da iaiá, determinando uma postura mais reservada do enunciador, que a admira e espera que se apaixone por ele, mas não faz menção de intervir, tentando conquistá-la.

IR [208 ocorrências em 126 letras do *corpus*]

Referência à movimentação com deslocamento espacial

4	1929	Não chora, não chora / Vai como pode, cai na farra / está na hora // Quem tem seda vai de seda / quem não tem vai de estopa / o nome do nosso bloco / faz qualquer um calar a boca	*Não chora*; Paulo da Portela
5	1931	Oi, não há vida melhor / e vida melhor não há / Deixa falar quem quiser / Deixa quem quiser falar / O trabalho não é bom / Ninguém pode duvidar / Oi, trabalhar só obrigado / Por gosto ninguém vai lá.	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
11	1933	Vejo amanhecer, vejo anoitecer / E não me sais do pensamento, ó mulher! / Vou para o trabalho, passo em tua porta / Me metes o malho, mas que bem me importa //	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
16	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores do carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
25	1922-1949	Brasil, terra da liberdade / Brasil, não teme a falsidade, / Nós estamos em guerra / Em defesa da nossa terra / Se a pátria nos chama / Eu vou, eu vou / Serei mais um defensor.	*Brasil, terra da liberdade*; Paulo da Portela
27	1958	Não brincarei / Quero fazer uma oração / Pedir à santa padroeira proteção / Entre os amigos / Encontrarei alguém que tenha / Hoje é domingo / E eu preciso ir à Penha //	*Festa da Penha*; Cartola e Asobert
28	1958	Uma camisa e um terno usado / Alguém me empresta / Hoje é domingo / E eu preciso ir à festa	*Festa da Penha*; Cartola e Asobert
30	1965	Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua //	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola

31	1968	E, no entanto, meu pinho, / Pode crer, eu adivinho, / Aquela mulher até hoje está nos esperando / Solte o seu som da madeira / Eu, você e a companheira / Na madrugada iremos pra casa cantando.	*Cordas de aço*; Cartola
32	1968	Vai amigo // Vai amigo / E diga-lhe, por favor, / Que não sei o que faço / que já nem sei quem sou / Diga que terminou / Toda aquela vaidade e que sinto saudade / Quero amá-la com mais fervor	*Vai amigo*; Cartola
34	1973	Os vizinhos ao teu lado / São uns caladões / De tal modo reservados / Que não vão nem aos portões //	*Para quem quer sossego*; Cartola
35	1977	Na manhã que nascia encontrei / O que na noite tardia desejei / E vou feliz a cantar por aí / Assim...	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
42	1979	Infelizmente / Não iremos ao fim da estrada / Eu bem sei, estás cansada / E eu também cansei //	*Fim de estrada*; Cartola

Nessas ocorrências a significação do verbo envolve algum tipo de deslocamento; é um uso corrente no vocabulário comum da língua. A seguir, destacam-se algumas particularidades dos usos detectados no *corpus.*

Nos itens (4, 16, 27-28, 30), a referência é à participação em um evento, como o desfile de escolas de samba — o evento seria o propósito do deslocamento. Pode-se enfatizar que o ato de desfilar é praticado nas mais diversas condições, marcadas pelo pragmatema *vai como pode* (ver a seguir), e pelas lexias *seda* e *estopa*, que explicitam o custo das fantasias. O verbo ir, principalmente em textos que retratam situações carnavalescas, tem a função discursiva de incentivar animação e a disposição à folia. Nos casos de (27-28), o enunciador identifica-se, a um só tempo, como religioso devoto de Nossa Senhora da Penha e como sambista, que vai à festa por convicção religiosa.

Nos itens (5, 11, 31, 34), a referência é a um deslocamento com ênfase ao destino. Uma colocação frequente nos casos apurados é *ir para o trabalho*, o que pode caracterizar o enunciador como malandro, se contesta o hábito de fazer esse deslocamento, ou como trabalhador, se se identifica a partir do mesmo deslocamento. Em outros casos, caracteriza-se a cena familiar, do casal que se dirige à casa, ou ilustra-se a reclusão de pessoas que não chegam a ir ao portão.

No item (25), a referência é ao deslocamento motivado por engajamento a uma proposta. Na ocorrência apurada, trata-se do apelo patriótico da defesa à pátria, em momentos de guerra, o que qualifica o enunciador como alguém imbuído dos valores nacionalistas que costumam exacerbar-se nessas horas.

No item (31), a referência é à convocação para uma atividade. O enunciador solicita ao amigo que vá ao encontro da amada como emissário dos seus apelos de reconciliação.

No item (35), a referência é genérica a um deslocamento espacial. A informação principal, nesse caso, não é tanto a do deslocamento, mas sim do modo sereno como ocorre, o que qualifica o estado de espírito do enunciador.

Referência à dissolução da relação amorosa

3	1928	Mulher, tu não me faz carinho / Seu prazer é de me ver aborrecido / Ora vai, mulher, se estás contrariada / Tu não és obrigada a viver comigo //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
10	1933	Ao ouvir tua proposta, / Tão fingidas frases juntas / Achei uma só resposta / Que responde a mil perguntas / Hás de ter, em tua vida, / Um destino igual ao meu / Podes ir desiludida, / Hoje quem não quer sou eu	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
22	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela
23	1943	Oi, vai, mulher cruel, / pra você eu sou pesado / leva tua riqueza / e me deixa sossegado //	*Me deixa sossegado*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
36	1977	Escravizaram assim um pobre coração / É necessária nova abolição / Pra trazer de volta a minha liberdade / Se eu pudesse gritaria, amor, / Se eu pudesse brigaria, amor, / Não vou, não quero.	*Autonomia*; Cartola
37	1977	É impossível nesta primavera, eu sei / Impossível, pois longe estarei / Mas pensando em nosso amor, amor sincero... / Ai se eu tivesse autonomia / Se eu pudesse gritaria / Não vou, não quero //	*Autonomia*; Cartola
38	1977	Desta vez eu vou // Perdoai, amor, / Mas desta vez eu vou / Vou te levar de volta / À casa dos teus pais //	*Desta vez eu vou*; Cartola
39	1977	Então perdoai, amor, / Mas desta vez eu vou / Vou te dizer que nunca mais / Hei de chorar por ti / Nada perdes e nada perdi //	*Desta vez eu vou*; Cartola
43	1979	Faz o que te digo, amor / Vai, voltes daqui / Eu quero te ver contente / Te ver alegre / Sempre a sorrir.	*Fim de estrada*; Cartola

A ênfase, nesses casos, é à partida (mesmo que metafórica) de um dos consortes, que tipifica o fim do envolvimento entre os dois. Em muitos dos casos é o enunciador quem manda a mulher embora; outras vezes, ele decide partir, ou expressa seu desgosto por ter de fazê-lo, devido a fatores alheios à sua vontade. A separação é frequentemente conflituosa, mas também pode ser consensual ou involuntária.

Referência ao fim de um sentimento, ou de um período de tempo

2	1928	Se eu fosse homem branco / Ou por outra mulatinho / Talvez eu tivesse sorte / De gozar do seu carinho / A maré que enche vaza / Deixa a praia descoberta / Vai-se um amor e vem outro / Nunca vi coisa tão certa //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
21	1941	O meu nome já caiu no esquecimento / O meu nome não interessa a mais ninguém // E o tempo foi passando / A velhice vem chegando / Já me olham com desdém / Ai, quanta saudade de um passado / Que se vai lá no além //	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela
24	1946	A velhice chega / Vai-se a mocidade / Apenas resta a saudade / Aqueles bons tempos / Risos tão felizes / Resta em meu peito / A cicatriz, a cicatriz //	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
33	1973	Foi-se a tristeza / Veio a alegria / Tinha certeza / De ser feliz algum dia //	*Alegria*; Ismael Silva
44	1928-1980	Sim / Estou sentindo amor / E arrependido de tudo que fiz estou / A ternura que eu guardava, vai / Com este resto de amor / Que se esvai na canção / Que eu compus sem querer	*Estou sentindo*; Cartola
46	1928-1980	Hoje acompanhado / A tristeza persiste / Dias que se vão / Um alegre, outro triste / Se outro amor tentasse / E outra vez falhasse / Solidão, a você / Voltaria.	*Se outro amor tentasse*; Cartola e Nuno Veloso

Nesses casos o verbo *ir* costuma estar em colocação com substantivos abstratos, como *mocidade*, *tristeza* e *amor*. A cessação dessas experiências é, assim, representada como deslocamento espacial.

Colocação *ir ao samba*

18	1940	– Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / – Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
47	1928-1980	Tu vais ao samba // Pequena, tu vais ao samba / Ver as línguas que falam de mim / Sem razão / Tu sabes que o mulato é sincero / E tem critério / E sabes meu leal procedimento / Como é	*Tu vais ao samba*; Cartola

Essa combinatória seleciona o sentido de roda de samba para a lexia **samba** — ver mais detalhes nesse verbete. *Ir ao samba* é, portanto, integrar-se às atividades de canto, dança e confraternização da roda de samba.

Colocação *ir[-se] embora*

1	1928	Oh! meu bem o teu orgulho / Algum dia há de acabar / Tudo com o tempo passa / A sorte é Deus quem dá / Vou-me embora, vou-me embora / Como já disse que vou / Eu aqui não sou querido / Mas na minha terra eu sou.	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
7	1932	Pra que foste embora / Por ti tudo chora / Sem teu amor / Esta vida não tem mais valor.	*Adeus*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
8	1932	Supliquei humildemente / Pra você endireitar / Mas agora infelizmente / Nosso amor vai se acabar / Vou embora afinal / Você vai saber por que / É pra me livrar do mal / Que eu fujo de você //	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa
9	1931-1932	Liberdade, liberdade / O meu amor foi-se embora / Pensando deixar saudades / Eu nunca fui tão feliz / Agora sou eu quem diz... / Foi uma felicidade (Eu vou gritar...) //	*Liberdade*; Ismael Silva e Francisco Alves
19	1940	Vamos embora, ó flor // – Vamos embora, ó flor / – Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / – Mas quem é que dá as ordens? / – É você. / Mas quando pode! /	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
26	1922-1949	Quatro malandros chamados Bambaquerê / eles não comem, não bebem / E não deixam ninguém comer / amanhã que vou-me embora / que me dão para levar / levo penas e saudades / E no caminho vou chorar	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela
41	1979	Basta de clamares inocência / Eu sei todo o mal que a mim você fez / Você desconhece consciência / Só deseja o mal a quem o bem te fez / Basta, não ajoelhes, vá embora / Se estás arrependida, vê se chora	*Basta de clamares inocência*; Cartola

O sentido desse pragmatema, na maioria desses casos, é análogo ao já mencionado anteriormente, de dissolução da relação amorosa. Quem vai embora é aquele que toma a iniciativa de terminar a união.

Em (19), o pragmatema é um convite que, conforme a natureza da relação entre os sujeitos envolvidos na enunciação, pode ser uma imposição. O enunciador masculino usa esse artifício inicialmente apenas como convite e, na sequência da letra, tenta ser mais impositivo; acaba por fim sendo completamente desarmado na sua intenção.

Quanto a (26), essa ocorrência é parte de uma fórmula tradicional de versificação da poesia popular e, especificamente, do partido-alto. A esse respeito comenta Lopes (2005, p. 140):

> *O "Vou-me embora, vou-me embora" e o "Que me dão para levar?" são os tristes versos do êxodo, da retirada, chegando até o Rio de Janeiro. Joaquim Ribeiro (…) escrevendo sobre a vida socioeconômica nas regiões agrícolas, ressalta seu caráter sedentário. Ao contrário do pastor e do caçador, o homem agricultor — escreve ele — se confunde com seu meio ambiente e faz parte dele. Então, mesmo nas zonas mais próximas dos grandes centros urbanos e por isso mais sensíveis à tentação do êxodo rural (…) o trabalhador da lavoura,*

quando se vê forçado a emigrar, o faz levando suas "penas e saudades".

Colocações *ir pro batente* e *ir pro batedor*

6	1931	Se eu precisar algum dia / de ir pro batente / não sei o que será / Pois vivo na malandragem / e vida melhor não há //	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
13	1934	Cocorocó, o galo já cantou / Levanta, nego, tá na hora de tu ir pro batedor / Ô, nega, me deixa dormir mais um bocado / Não pode ser, o senhorio está zangado com você	*Cocorocó*; Paulo da Portela
14	1934	Ô, nega, me deixa dormir, eu hoje estou muito doente / Deixa de fita, malandro, você não quer ir pro batente.	*Cocorocó*; Paulo da Portela

A colocação, característica do registro informal, apresenta assuntos diretamente relacionados à identidade malandra assumida por muitos sambistas da geração aqui enfocada: o trabalho e a vadiagem. Nas ocorrências listadas, o enunciador tende a rejeitar o trabalho e afirmar a malandragem como meio de vida. Em (13) e (14), há um debate entre homem e mulher, ela mandando-o trabalhar e ele resistindo e procurando desculpas para evitar a obrigação; diante da sua atitude, a mulher, numa constatação definitiva, qualifica-o como malandro e desconsidera as suas desculpas.

Frasema *ir pro altar*

29	1964	Está chegando o momento / De irmos pro altar, nós dois / Mas, antes da cerimônia, / Devemos pensar: e depois? / Terminam nossas aventuras / Chega de tanta procura / Nenhum de nós deve ter / Mais alguma ilusão //	*Nós dois*; Cartola

A partir do ato simbólico de ir pro altar, designa-se o evento do casamento em cerimônia religiosa do cristianismo católico.

Frasema *ir para o alto*

45	1928-1980	Levanta gigante adormecido / Vamos para o alto / Que nem tudo está perdido / Põe na tua frente / Os velhos generais / Que eles mostrarão / Do que serás capaz / O teu valor / Ninguém pode tirar / Levanta-te Mangueira / E vem lutar //	*Levanta gigante*; Cartola, Carlos Cachaça e Nuno Veloso

Nesse caso, a ascensão aludida não é física, mas figurada. A expressão está em consonância com o uso do verbo *ir* para encorajar os integrantes da escola de samba, comentado há pouco.

Frasema *ir de conquistas em conquistas*

1960	O nosso samba, humilde samba, / Foi de conquistas em conquistas / Conseguiu penetrar no Municipal / Depois de percorrer todo o universo / E com a mesma roupagem que saiu daqui	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

A função desse frasema é ressaltar a ocorrência de uma sucessão de eventos semelhantes, com ou sem gradação de intensidade (no caso em questão, há essa gradação). É um frasema que admite a possibilidade de substituição do elemento nominal, que pode ser qualquer experiência humana que possa ocorrer reiteradamente (vitória, fracasso, luta, paixão etc.).

Pragmatema *vai como pode*

4	1929	Não chora, não chora / Vai como pode, cai na farra / está na hora // Quem tem seda vai de seda / quem não tem vai de estopa / o nome do nosso bloco / faz qualquer um calar a boca	*Não chora*; Paulo da Portela

A unidade lexical, que enfatiza o caráter cooperativo e eventuais limitações na organização de desfiles de carnaval, chegou a ser nome de bloco carnavalesco integrado por Paulo, entre outros fundadores da Portela. As possíveis limitações financeiras para a confecção de fantasias não impedem a animação da participação no desfile, conforme está afirmado nessa composição.

Pragmatema *ir pela sombra*

12	1934	Seu desejo não me assombra, / Ofereço meu auxílio... / Passe bem, vá pela sombra, / Acabou-se o nosso idílio... / Seu amor e o seu nome, / Eu também vou esquecer: / Desta vez, juntou-se a fome, / Com a vontade de comer!	*Boa viagem*; Ismael Silva e Noel Rosa

A ocorrência mais uma vez faz referência à dissolução do relacionamento amoroso. O pragmatema, entretanto, expressa essa significação de forma intensamente irônica, destacando a indiferença do enunciador em relação à destinatária.

Pragmatema *onde vais parar?*

15	1935	Houve já um curioso / Que perguntou nervoso / – Brasil, onde vais parar? / E respondo sempre a todos / Com o mesmo orgulho Irei para um lindo futuro.	*Brasil, terra adorada*; Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias

A fórmula de rotina, mais do que preocupação, expressa uma postura algo descrente em um futuro positivo daquele elemento que é o foco da pergunta. Essa postura em relação ao Brasil é desqualificada pela resposta do enunciador, que afirma o futuro promissor do país.

Pragmatema *não ir atrás de ninguém*

20	1941	Não vá atrás de ninguém // Aos meus vizinhos / Eu agrado também!... / Mas meus carinhos / Só você é que tem! / Os meus rivais / Fazendo o mal se entretêm... / Não chores mais... / Não vá atrás de ninguém //	*Não vá atrás de ninguém*; Ismael Silva

A fórmula de rotina contém uma advertência para que a destinatária não acredite em insinuações alheias. A postura discursiva declarada é, portanto, a de prevenir que tais maledicências prejudiquem a relação. Ao mesmo tempo, também pode representar uma tentativa de despistar, negando antecipadamente acusações fundamentadas a respeito de erros cometidos.

Pragmatema *ir ao infinito com alguém*

40	1922-1978	Por mais que eu queira passar despercebido / sempre sou surpreendido por um olhar interesseiro. / Das aventuras a pior é a Otília / Diz que comigo iria até o infinito. / Mesmo enganando-se o chefe de família / Mas como é chato a gente ser bonito.	*Aventuras amorosas*; Ismael Silva

A fórmula de rotina é própria do discurso amoroso, tendo a força de uma declaração de amor e dedicação ao(à) amado(a). Seu caráter hiperbólico está a serviço da expressão do arrebatamento amoroso por alguém.

Pragmatema *vai-se um amor e vem outro*

1928	Se eu fosse homem branco / Ou por outra mulatinho / Talvez eu tivesse sorte / De gozar do seu carinho / A maré que enche vaza / Deixa a praia descoberta / Vai-se um amor e vem outro / Nunca vi coisa tão certa //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves

A citação dessa máxima marca a postura desapegada do enunciador em relação ao envolvimento com determinada mulher. O dizer, próprio do senso comum, afirma que os amores não são insubstituíveis, servindo como mote para uma certa indiferença em relação a insucessos afetivos.

ITAMARATY [1 ocorrência no *corpus*]

1960	Conseguiu penetrar no Municipal / Depois de percorrer todo o universo / E com a mesma roupagem que saiu daqui / Exibiu-se pra Duquesa de Kent no Itamaraty	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

A alusão ao Palácio do Itamaraty é mais um elemento a simbolizar a ascensão social do samba, abordada em "Tempos idos". Veja-se o que se disse *s.v.* **duquesa** para um desenvolvimento dessas informações.

3.2.14 – Letra J

JARDIM [8 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1935	Brasil, terra adorada / Jardim de todo estrangeiro / És a estrela que mais brilha / No espaço / – Brasileiro, braço é braço!	*Brasil, terra adorada*; Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias
2	1935	Linda borboleta, não seja buliçosa / Deixa minha rosa que tão linda está no galho / É o meu prazer, ao amanhecer / Fazer-lhe visita, vê-la banhada de orvalho / Quando vem o sol, cobre ela de ouro / No jardim do pobre é um tesouro	*Linda borboleta*; Paulo da Portela e Monarco
3	1935	No teu jardim florido, encantadoramente / aí vem a primavera alegrar a uma vida / o teu sorriso / narcotiza o ambiente / E as lindas borboletas / Voejando alegremente. //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
4	1955	Aqui se beijaram ela e outro amante / Neste jardim juraram amor constante / Interroguei uma rosa / E a rosa se foi desbotando / E a cada pergunta, negando //	*Interroguei uma rosa*; Cartola
5	1955	Este jardim foi palco de grande tragédia / Mas dentro de mim transformei / Tudo em comédia / Razões bastantes eu tenho / Para as flores odiar / Pois a flor tombou, murchou, / Mas sem querer falar.	*Interroguei uma rosa*; Cartola
6	1976	Bate outra vez / com esperanças o meu coração / Pois já vai terminando o verão, enfim / Volto ao jardim / Com a certeza que devo chorar / Pois bem sei que não queres voltar / Para mim	*As rosas não falam*; Cartola
7	1928-1980	No meu jardim tive flores belas / Nunca fiz questão / Mas a flor dos meus amores / Mora no meu coração.	*Você é uma flor*; Cartola e Nuno
8	1928-1980	Você é uma flor / Que eu plantei para mim / É a flor mais bela / Do meu jardim //	*Você é uma flor*; Cartola e Nuno

As referências a jardim representam, em muitos casos, mais uma marca de significação que retoma a ambiência campestre, com os efeitos de sentido envolvidos (ver o verbete **flor** para mais informações).

Assim como as flores, os jardins também têm valor simbólico de harmonia e amenidade. É essa a significação acionada em (1), onde se qualifica o Brasil a partir da colocação *jardim de todo estrangeiro*.

Além das imagens poéticas que envolvem flores, outros elementos podem ser explorados na ambiência do jardim, como por exemplo as borboletas (2) e a primavera (3).

JOVEM [1 ocorrência no *corpus*]

1957	Perdoa-me a comparação, / Mas fiz uma transfusão / Eis que Jesus me premeia / Surge outro compositor / Jovem de grande valor / Com o mesmo sangue na veia	*Fiz por você o que pude*; Cartola

A lexia identifica o continuador dos esforços do compositor tradicional como um jovem. Isso se afina com as representações do samba como um patrimônio a ser transmitido às novas gerações. A satisfação do enunciador é especialmente direcionada ao fato de esse jovem compartilhar dos valores tradicionais do samba, o que é expresso pela imagem de ter o mesmo sangue nas veias.

JUVENTUDE [1 ocorrência no *corpus*]

1957	Todo tempo que eu viver / Só me fascina você, Mangueira / Guerreei na juventude, / Fiz por você o que pude, Mangueira //	*Fiz por você o que pude*; Cartola

A lexia refere-se à fase da vida anterior à idade madura. O enunciador se legitima como quem se esforçou pela escola de samba, valendo-se de metáforas bélicas para descrever esses esforços (ver mais a respeito *s.v.* **adversário**). Essa menção aumenta o efeito de harmonia em relação ao jovem que surge, afinado com os valores enunciados, como continuador da obra do sambista mais antigo.

3.2.15 – Letra L

LÁBIO [5 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1929	Beijos, ainda quero / Mais beijos dos lábios teus / Beijos, para satisfazer os meus / Beijos, nem que sejam de falsidade / Beijos, melhor que fossem de verdade	*Beijos, ainda quero...*; Cartola
2	1946	Só me resta ruga / e nada mais / Os meus lábios choram / eu sou capaz / o que me maltrata / é pensar atrás / a velhice chega / e nada mais	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
3	1949	Lábios doces / Beijos eu ganhei de alguém / Ó que felicidade trouxe / Teu amor, meu bem.	*Lábios doces*; Paulo da Portela
4	1979	e o meu coração batendo acelerado / de segundo a segundo / caindo no abismo / e ela com um leve sorriso nos lábios / talvez criticasse todo o meu cinismo	*Bem feito*; Cartola
5	1979	hoje procurei-a / mas foi tudo em vão / com um leve sorriso nos lábios respondeu-me não / foi bem feito eu bem sei / que mereço esse castigo / ainda é pouco o que tenho por ela sofrido //	*Bem feito*; Cartola

Em (1) e (3) encontra-se a associação entre lábio e beijo, lexias que ocorrem frequentemente no mesmo contexto, como marcas da demonstração de amor. Os lábios podem ser mencionados como a origem dos beijos (1), ou simplesmente ser enunciados em primeiro lugar, para na sequência haver a menção aos beijos (3). A qualificação *doce* é colocação comum para caracterizar o prazer experimentado com o beijo de determinados lábios.

Em (2) os lábios são citados em sua expressividade durante o choro. Já em (4) e (5), a expressão em destaque é o sorriso. Ressalte-se que a colocação *com um sorriso nos lábios* pode ser usada em uma descrição para marcar as intenções maliciosas do personagem descrito; tal é o caso, na descrição da mulher na composição "Bem feito".

LAMBER [9 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1950	Macaco me lamba // Sem teu carinho como é que vou ficar / Era pouquinho, mas me fez acostumar / Se desta vez não te botaram na muamba, / Macaco me lamba (oba), macaco me lamba //	*Macaco me lamba*; Ismael Silva
2	1928-1980	Eu vi você lambendo // Eu já vi tu lambendo a sarjeta / E lambendo um poste na Lapa / Comeu todo o orvalho que tinha / Eu vi você lambendo um cachorro vira-lata.	*Eu vi você lambendo*; Cartola
3	1928-1980	Eu já vi tu lambendo a sarjeta / E lambendo um poste na Lapa / Comeu todo o orvalho que tinha / Eu vi você lambendo um cachorro vira-lata.	*Eu vi você lambendo*; Cartola

As ocorrências (2) e (3) fazem referência indireta ao sexo oral, significação reforçada pelo formato fálico de objetos como *picolé* e *poste.* O ato caracteriza o comportamento da mulher envolvida na narrativa como dissoluto, desmerecendo-a em tom jocoso.

Em (1), o pragmatema *macaco me lamba* é uma exclamação popular que, nesse caso, expressa a convicção do enunciador de que há interferência sobrenatural no desinteresse da amada por ele. O emprego do pragmatema costuma obedecer a este mecanismo: faz-se uma suposição, sendo a exclamação *macaco me lamba* o efeito previsto para o caso de o que se

disse estar errado.

LAR [8 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1941	Você quer eu não dou, ô, ô / Eu não dou liberdade a mulher / Porque vou confessar / A nossa amizade / Pode acabar // Até aqui nosso amor / Tem um certo sabor / Que me faz tanto bem, / Eu construí nosso lar / Mas você quer acabar!...	*Não dou liberdade a mulher*; Ismael Silva
2	1941	Tive que contar a minha vida / A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia, / Roubou toda alegria do meu viver / Pode ser que ela ouvindo os meus ais / Volte ao lar para viver em paz //	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
3	1968	Nosso lar, em nosso lar sempre houve alegria / Eu vivia tão contente / Como contente ao teu lado estou / Tive sim / Mas comparar com teu amor seria o fim / E vou calar pois não pretendo amor te magoar.	*Tive sim*; Cartola
4	1968	Lembro-me bem / Um dia eu lhe disse uma grande tolice / E nosso lar deixei / Todos têm o seu drama / Só não sofre quem não ama / Amenizar meu castigo só você poderá, amigo.	*Vai amigo*; Cartola
5	1975	De mim você não tem razão / de se queixar / Assim você faz confusão / No nosso lar / Se eu sou do samba ninguém tem / que achar ruim / Você me conheceu / vivendo assim (tocando tamborim) //	*Ninguém tem de achar ruim*; Ismael Silva
6	1976	Aconteceu / Eu não esperava mais acontecer / Todo o bem que fiz se quiser esquecer / Revelando a sua imprudência / Construí o lar, o lar que ela pedia / Exigiu-me coisas que ela não queria //	*Acontece*; Cartola

A lexia traz a carga simbólica da vida familiar em harmonia. Em (2) e (3), enfatiza-se a vida feliz situada espacialmente no lar. Em (1, 5-6), usa-se o lar como argumento para reprovar o comportamento da mulher, que abandonou o enunciador, ou prejudica a paz do ambiente doméstico. Também se faz alusão a esse lugar para acusar a ex-companheira de ingratidão, por ter abandonado o lar que o enunciador lhe ofereceu. Em (4) é ele quem reconhece que foi um erro ter deixado o lar, mostrando-se arrependido com o ato.

LEMBRAR [12 ocorrências em 11 letras do *corpus*]

1	1930	Tenho um coração / Poderei lhe perdoar / Mas da sua ingratidão / Sempre hei de me lembrar //	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
2	1932	Eu vou chorar só em lembrar / (Se meu amor me deixar) / Dei sempre golpe de azar / (Eu não posso me queixar) / Pra parecer que vivo bem / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / A esconder que amo alguém / (A razão dá-se a quem tem)	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
3	1933	Eu ainda fico triste a lembrar / apesar de ter deixado já de ti / lamentando aquele dia de azar / em que eu te conheci.	*Não digas*; Ismael Silva
4	1936	Às vezes dou gargalhada / Ao lembrar do passado / Nunca pensei em amor, / nunca amei nem fui amado / Se julgas que estou mentindo jurar sou capaz / Foi simples sonho que passou e nada mais.	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
5	1937	Eu quisera esquecer o passado / Eu quisera mas sou obrigado / A lembrar o grande Noel / Ainda resta a cadeira vazia / Da escola de filosofia / No bairro de Vila Isabel	*Cadeira vazia*; Cartola e Nuno Veloso
6	1943	Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida
7	1967 (2ª parte)	Você também me lembra a alvorada / Quando chega iluminando meus caminhos tão sem vida / E o que me resta é bem pouco, quase nada, / Do que ir assim, vagando numa estrada perdida	*Alvorada (no morro)*; Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho
8	1968	Sabes que vou partir / Com os olhos rasos d'água / E o coração partido / Quando lembrar de ti / Me lembrarei também / Deste amor proibido //	*Amor proibido*; Cartola

9	1968	Lembro-me bem / Um dia eu lhe disse uma grande tolice / E nosso lar deixei / Todos têm o seu drama / Só não sofre quem não ama / Amenizar meu castigo só você poderá, amigo.	*Vai amigo*; Cartola
10	1976	Minha repete agora esta cigana / Lembrando fatos envelhecidos / Que já não ferem mais os meus ouvidos	*Minha*; Cartola
11	1977	E vou cantando alegre / A felicidade que Jesus mandou // Lembro dos tempos de outrora / Que quase me roubam / A esperança e a fé	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso

Em (5), a lembrança do passado surge como mote para a homenagem a Noel Rosa. Tal lembrança é carregada de nostalgia, por um enunciador que vivenciou eventos e amizades que considera preciosos.

Em (1) e (3), há lembranças negativas relacionadas à relação amorosa, que fazem o enunciador se precaver futuramente, naquele mesmo envolvimento, ou em um novo.

Em (2, 4, 8), há a lembrança de uma desventura amorosa, que geralmente faz o enunciador sofrer, mas que também podem diverti-lo, por estar desligado emocionalmente da lembrança.

Em (7), a lembrança é uma associação entre dois elementos que o enunciador considera semelhantes — a mulher amada e a alvorada no morro; a associação se baseia nos efeitos causados por ambos nele, de iluminação e esperança.

Em (11), o que se recorda são experiências de vida negativas, que abalam o enunciador. Ele, então, se consola na religiosidade, que lhe devolve a esperança.

O pragmatema *eu nem posso me lembrar* (6), é expressão de nostalgia, motivada por uma música querida pelo enunciador. Essa unidade lexical significa, portanto, que a lembrança da música é carregada de emoção.

LETRA [1 ocorrência no *corpus*]

1941	Alfaiate, Zé Com Fome, / Também são dois nomes de valor / Comparo suas letras com gotas de orvalho / Que eu as bebo sem ciúme, com sabor	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela

A lexia *letra* refere-se ao material linguístico que integra uma canção. A comparação feita na abonação ressalta a beleza dessas criações e o prazer ocasionado pela sua fruição. O enunciador toma, ainda, o cuidado de expressar a admiração sadia que sente, sem marcas de ciúme.

LIRA [4 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1933	Quando eu vi / Que a festa estava encerrada / E não restava mais nada / De felicidade / Vinguei-me nas cordas / Da lira de um trovador / Condenando o teu amor / Divina dama	*Divina dama*; Cartola
2	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela

3	1947	Ouvi dizer / Ouvi falar / Que a Lira do Amor / Este ano não desfilará / Porque a tristeza lhe impera / Por causa da morte / Do nosso amigo Caquera //	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
4	1957	Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias	*Fiz por você o que pude*; Cartola

Em (1) e (4), a lexia é usada por seu valor simbólico, de representar a habilidade de criação poética. Em (2) e (3) ocorre na designação da escola de samba *Lira do Amor*, à qual Paulo da Portela se integrou após deixar a Portela — a ocorrência em (2) é uma forma abreviada, tornando-se apenas *Lira*. Além da metonímia de a *Lira do Amor ... não desfilará*, já comentada *s.v.* **desfilar**, há personificação em *a Lira está em pranto* e o sentimento atribuído à instituição é logo em seguida transferido aos integrantes: *todo mundo a chorar*.

LOUCURA [2 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores do carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
2	1935	Ó que loucura, quanta formosura / Que tentação / Veja que isso não desasossegue o meu coração //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela

A lexia, nas ocorrências apresentadas, refere-se ao arrebatamento provocado pelo carnaval (1) ou pela sedução de uma mulher (2). O pragmatema *que loucura* exprime justamente o entusiasmo e excitação sentidos pelo enunciador.

LOUVOR [1 ocorrência no *corpus*]

1940	Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela

A lexia colabora para criar um tom grandiloquente à intenção de homenagear o portelense **Claudionor** (ver este verbete), projeto muito frequente nas composições da área temática "metalinguagem" (ver a seção dedicada à análise qualitativa, neste estudo).

LUA [12 ocorrências em 9 letras do *corpus*]

1	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
2	1933	A tarde chega / Mansa e serena / Esta grandeza / Suave e amena / Acetinada / Surge a lua, / Descortinando / O céu de anil / Esta grandeza / No céu flutua / E nos convida / Sempre a bailar / Em homenagem / À natureza / A noite vem / Nos saudar.	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
3	1935	O sol na esfera flutua / Meigas flores / Parecem bailando / Quando a tardinha / Surge o pálido / Clarão da lua / Outro céu de anil cintila / Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
4	1935	Clarão da lua // Do teu sino / A luz vibrando / O sol na esfera flutua / Meigas flores / Parecem bailando	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
5	1940	– Vamos embora, ó flor / – Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / – Mas quem é que dá as ordens? / – É você. / Mas quando pode! /	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
6	1938-1940	Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	*Ao amanhecer*; Cartola

7	d1941	Pois então saiba que não desejamos mais nada, / A noite, a lua prateada / Silenciosa, ouve as nossas canções / Tem lá no alto um cruzeiro / Onde fazemos nossas orações / E temos orgulho de ser os primeiros campeões //	*Sala de recepção*; Cartola
8	1965	Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua //	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
9	1979	O sol, a lua, a terra, o mar, / É um mundo novo em teu olhar / Estrelas vejo a cintilar	*Dê-me graças, senhora*; Cartola
10	1928-1980	Fui pela estrada / Caminhando / Pensativo indagando / Ó! Lua Deusa / Da inspiração / Por que / Não tenho você / Nem meu violão.	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias
11	1928-1980	Eu e a lua // Lua! / Eu com raiva / Quebrei o violão / Julguei que você / Não me dava atenção / Distante eu olhei / Outra vez para a estrada / E vi tua luz prateada //	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias

As ocorrências listadas ressaltam a carga simbólica da lua, como motivo poético, cantado em muitas composições líricas, e como emblema do fato de a maioria dos eventos de samba ocorrerem à noite, assim como de os sambistas serem afamados como boêmios e notívagos.

Em (5-6, 10-11), a lua surge personificada, no primeiro caso como apreciadora da beleza da dança da mulher; no segundo caso, como personagem que comunga da apreciação ao samba, dançando ela própria ao som da música; no terceiro e no quarto, como interlocutora do compositor e favorecedora da sua inspiração.

Outras ocorrências que trazem a lua com significação mais simbólica são encontradas em (1), onde ela se contrapõe ao sol, ele com valor positivo e ela, negativo; em (9), onde a natureza é ressignificada a partir do olhar da Virgem Maria.

Em (2, 4-5), o astro surge integrando a descrição de um belo cenário natural, que pode caracterizar lugares específicos, como a cidade do Rio de Janeiro

Em (7), a lua figura na descrição da paisagem do morro de Mangueira, como riqueza natural que contrasta com a pobreza dos moradores do morro.

Veja-se a análise do quase-frasema *noite de lua* (8) *s.v.* **noite.**

LUANDA [1 ocorrência no *corpus*]

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

A lexia faz referência à capital da atual República de Angola, que também já pertenceu ao antigo reino do Congo. Essa letra traz referências próprias da congada, dança dramática em que se encenam cortejos a reis congos, com danças e música. A encenação

inclui coroações e embaixadas, por vezes com encenações de lutas e disputas, que podem ser pelo trono do reino, pela sua defesa contra os portugueses etc.[68].

[68] Cf. LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana.* São Paulo: Selo Negro, 2004 (*s.v.* **congo** e **congada**) e CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998 (*s.v.* **congadas**, **congados**, **congos**).

3.2.16 – Letra M

MADEIRA [1 ocorrência no *corpus*]

1968	E, no entanto, meu pinho, / Pode crer, eu adivinho, / Aquela mulher até hoje está nos esperando / Solte o seu som da madeira / Eu, você e a companheira / Na madrugada iremos pra casa cantando.	*Cordas de aço*; Cartola

A lexia se refere à matéria-prima do violão. A madeira figura como a origem da sonoridade do instrumento. O trecho analisado é consistente com a estratégia usada na composição, já mencionada anteriormente (ver a análise feita no verbete **ai**), de expressar o envolvimento afetivo com o violão por meio de uma descrição esmiuçada e marcada pela emotividade.

MAESTRO [2 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1943	Maestro, toque aquela // Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida

Essa ocorrência integra o vocabulário especializado da música, pois se refere ao regente de uma orquestra. O enunciador dirige-se a ele para pedir a execução de uma determinada canção. O maestro ocupa a posição de agente do verbo *tocar*. Trata-se de uma metonímia, pois se enfocam os atos do condutor da orquestra como atos da orquestra.

MAL [36 ocorrências em 30 letras do *corpus*]

Referência à relação amorosa

1	1924	Reclamo com muita razão / O mal que me causaste / Não é porque não tenho forças / Para resistir / Sinto-me fugir a calma / Doer em cheio dentro d'alma / Para poder zombar / E com prazer sorrir	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
2	1924	Porém tu podes gargalhar / Porque o teu prazer / Também terá seu fim / Agora podes rir de mim / Até sentir-se bem / Em saber do meu mal	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
7	1931	Eu só quero ver o seu proceder / e a tua promessa é fatal / eu tenho razão / não digas que não / porque tu já me fizeste mal.	*Isso não se faz*; Ismael Silva
10	1932	Para me livrar do mal // Estou vivendo com você / Num martírio sem igual / Vou largar você de mão / Com razão / Para me livrar do mal //	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa
11	1932	Supliquei humildemente / Pra você endireitar / Mas agora infelizmente / Nosso amor vai se acabar / Vou embora afinal / Você vai saber por que / É pra me livrar do mal / Que eu fujo de você //	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa
14	1934	Tu andavas de má intenção / e eu nunca prestei atenção, / mas, até que afinal, / Já me livrei desse mal!	*Agradeças a mim*; Ismael Silva
18	1941	Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal, eu lhe perdoo outra vez / Meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para minha companhia	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
22	1945	– Me contrariei / – Por que razão? / – Só eu mesmo sei / – Diga, então! / – Eu que sempre fui leal / A quem só me fez o mal / Devo ser feliz / – Tu serás! / – O bem que eu fiz / Ninguém faz	*Deus te ouça*; Paulo da Portela e Cartola

25	c1947	Desde o dia em que partiste / A saudade morou em meu peito / Eu já procurei alguém / Mas não há jeito / Coração, o que é que esperas / De um amor tão desleal? / Não estás vendo, coração, ela partiu, / Causando tanto mal.	*Rolam nos meus olhos*; Cartola
27	1968	Tudo que sofri e que vivi / Depois que te deixei / Causou-me um mal confortador / Sentir as dores que senti / Por teu amor //	*Sofreguidão*; Cartola e Elton Medeiros
32	1955-1980	Deixa / Meu sofrimento um dia vai ter fim / Os meus poemas vão falar por mim / De todo mal que o amor me fez //	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

Essas ocorrências dizem respeito a algum prejuízo que o enunciador alega ter sofrido com a relação amorosa malsucedida. Ele pode se sentir enganado e considerar a mulher insincera; pode ter saudades da ex-companheira, por ter se apegado a ela; pode se sentir usado, alegando que deu muito à mulher e não foi correspondido. Três colocações recorrentes nesses casos são *fazer mal* e *causar mal*, que ocorrem nas acusações contra a mulher, e *livrar-se do mal*, nos casos em que o enunciador se diz aliviado com o fim do envolvimento.

Referência ao sofrimento

13	1933	Pra fingir que vivo bem / Não conto a ninguém / Este meu mal sem fim. / Mas, a calma não me vem / E eu mesmo não sei / O que será de mim. //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva

Fala-se nesse caso do sofrimento existencial, atribuído diretamente ao enunciador, por meio do pronome *meu*. A ênfase aqui não é conferir a responsabilidade do sofrimento a alguém, como se comentou anteriormente, mas confessar o sofrimento e a sua perenidade, apesar das tentativas de disfarçá-lo.

Referência a algum tipo de prejuízo ou ofensa pessoal

8	1931	O meu batalhão que a ninguém faz mal / ele se reúne / quando chega o Carnaval.	*Meu batalhão*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
15	1935	Pam-pam-pam-pam / Quem é que está batendo aí / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça / Antes que o mal cresça / Antes que eu me aborreça / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça //	*Pam-pam-pam-pam*; Paulo da Portela
19	1941	Aos meus vizinhos / Eu agrado também!... / Mas meus carinhos / Só você é que tem! / Os meus rivais / Fazendo o mal se entretêm... / Não chores mais... / Não vá atrás de ninguém //	*Não vá atrás de ninguém*; Ismael Silva

Em (8) e (19) ocorre a colocação com verbo-suporte *fazer mal [a alguém]*. No primeiro caso, afirma-se que o grupo carnavalesco enfocado na composição é inofensivo, e tem o único propósito de festejar o carnaval; no segundo, acusam-se os vizinhos de interferência mal-intencionada na vida do casal, por meio de maledicência. Já em (15), a referência é ao incômodo causado com as batidas na porta da casa, sem uma origem definida.

Referência genérica ao que é nocivo, traz desvantagens

23	1945	Diamantes, safiras e rubis / São pedras valiosas / Mas eu não troco por ti / Por que és mais preciosa / De tanto ver o poder / Prevalecer na mão do mal / O homem deixa-se vender / A honra pelo vil metal //	*Ouro, desça do seu trono*; Paulo da Portela

26	1968	Faço tudo pra evitar o mal, / Sou pelo mal perseguido / Só me faltava era esta: / Fui trair meu grande amigo / Mas vou limpar a mente, / Sei que errei, errei inocente.	*Amor proibido*; Cartola
30	1980	Vem / Caminhar para além de todo mal / O bem / É a meta final da estrada universal / Vem / Dar-me a paz e ter paz junto de mim / Vem / Fica comigo assim / Até o fim / Vem	*Vem*; Cartola e Arthur de Oliveira

Nesses casos, considera-se o mal como alheio às pessoas, muitas vezes personificado como força contrária aos homens (23 e 26), ou então apresentado como um obstáculo que se deve suplantar para alcançar o bem como meta universal (30).

Colocações *desejar mal a [alguém]* e *querer mal a [alguém]*

20	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela
28	1973	Tua decência sendo artificial / Não há motivo para tanta altivez / Tu sabes bem que se eu / Quisesse o teu mal / Entrada franca só terias no xadrez. //	*Entrada franca*; Ismael Silva
29	1979	Basta de clamares inocência / Eu sei todo o mal que a mim você fez / Você desconhece consciência / Só deseja o mal a quem o bem te fez / Basta, não ajoelhes, vá embora / Se estás arrependida, vê se chora	*Basta de clamares inocência*; Cartola

Essas combinatórias são usadas para expressar o posicionamento de alguém em relação a outra pessoa. Esse posicionamento pode ser afirmado como forma de relevar eventuais problemas de relacionamento (20); também pode ser enunciado e depois demonstrado com relatos de eventos ilustrativos (28); pode, enfim, ser uma constatação sobre o comportamento alheio, que encerra críticas à incapacidade de retribuir os benefícios recebidos de outras pessoas (29).

Frasema *não ser por mal*

9	1932	A mentira é fatal / Sei-o que não é por mal / Que a mulher nos faz descrer / Mas se é realidade / Sua grande falsidade, / Eu hei de ver você sofrer //	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa

A unidade costuma ser usada para afirmar a não-intencionalidade de atos que podem ser prejudiciais a outras pessoas. Nesse caso, a afirmação é carregada de ironia e da insinuação de que a mulher engana sem querer.

Pragmatema *não levar a mal*

6	1931	Teu amor é insensato / Me amofinou de fato / Não leve a mal / Eu prefiro a lei marcial	*Eu gosto, mas não é muito*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
24	1946	Como e que vai ser, / se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Amor / Não é tudo que se possa desejar / O samba / Também merece ter o seu lugar / Você não leve a mal / Se eu me descuidar / E for sambar.	*Se eu tiver de escolher*; Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti e Ismael Silva

O pragmatema é usado como forma de desagravo para um ato que o enunciador sabe desgostar o(a) enunciatário(a). Em (6), é usado com ironia, preparando uma afirmação hiperbólica de rejeição à mulher. Já em (24), usa-se o frasema para amenizar a saída,

deixando a mulher para ir ao samba. Demonstra-se nesse caso a polarização entre a relação estável com uma mulher e participação em rodas de samba, já comentada na primeira parte deste estudo.

Pragmatemas *há males que vêm pra bem* e *existe mal que vem pra bem*

4	1929	Arranjei outra, / Que não troco por ninguém, / Já que tu me abandonaste, / Há males que vêm pra bem... / Hoje em dia sou feliz / Sem a tua ingratidão / Encontrei outro benzinho / A quem dei meu coração!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
21	1942	Existe mal que vem pra bem / conforme há bem que vem pra mal / por ti fiquei sem um vintém / tu logo ficaste meu rival // Meteste-me aos pés / por causa de alguém / agora não és um joão-ninguém / ( ) parou de uma vez / tu tiraste o pão de muitos, talvez	*Por causa de alguém*; Ismael Silva

A citação de frase de senso comum ocorre com referência a desilusões amorosas ou a disputas por mulheres. Nesses casos, o enunciador considera que o fato de não ter sido bem-sucedido foi providencial; dessa forma, desqualifica o que não pôde conseguir e consegue afirmar que não sofre pelo insucesso.

Pragmatemas *qual foi o mal que eu te fiz?* e *que mal te fez [alguém]?*

12	1932	Qual foi o mal que eu te fiz? // Diz, qual foi o mal que eu te fiz? / Eu não te farei esta ingratidão / Foi um falso contra a nossa amizade / não creias, não pode ser verdade //	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
16	d1937	A Vila emudeceu / Dolorosamente chora / O que perdeu / Ninguém é imortal / Morrer é natural / Ó Deus, perdoa / Se é que estou pecando / Que mal te fez a Vila / Que lhe estás torturando //	*A Vila emudeceu*; Cartola

A fórmula de rotina é usada pelo enunciador que se considera injustiçado, pois é maltratado por alguém a quem julga não ter prejudicado. Em (12), a percepção se aplica à amada, que teria desconfianças contra o enunciador; em (16), o questionamento direciona-se a Deus, pois se apresenta a morte de Noel Rosa como castigo divino à Vila Isabel.

Pragmatema *esse ser o mal de [alguém]*

31	1955-1980	Todo mundo dizia que Ana Maria era muito legal / Eu me apaixonei e com ela casei este foi o meu mal / Brigas permanente um ciúme doente nunca vi coisa assim	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento

A fórmula de rotina é uma expressão de arrependimento por um ato pretérito. No caso da abonação, o enunciador lamenta ter se envolvido com uma determinada mulher.

O frasema *fazer mal* e o pragmatema *não faz mal* estão analisados *s.v.* **fazer** (ver).

MALANDRO [5 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1929	Amor é o de malandro / Oh! Meu bem / Melhor do que ele ninguém / Se ele te bate é porque gosta de ti / Pois bater em quem não se gosta / Eu nunca vi.	*Amor de malandro*; Ismael Silva, Freire Júnior e Francisco Alves
2	1929	Amor de malandro // Vem, vem / Que eu dou tudo a você / Menos vaidade / Tenho vontade / Mas é que não pode ser //	*Amor de malandro*; Ismael Silva, Freire Júnior e Francisco Alves
3	1934	Ô, nega, me deixa dormir, eu hoje estou muito doente / Deixa de fita, malandro, você não quer ir pro batente.	*Cocorocó*; Paulo da Portela

4	1922-1949	Quatro malandros chamados Bambaquerê / eles não comem, não bebem / E não deixam ninguém comer / amanhã que vou-me embora / que me dão para levar / levo penas e saudades / E no caminho vou chorar	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela
5	1960	Uma escola na praça Onze, testemunha ocular / E perto dela uma balança onde os malandros iam sambar / Onde os malandros iam sambar //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

Conforme já foi explicado na primeira parte deste trabalho, o malandro é um personagem emblemático do meio do samba, principalmente na fase inicial do desenvolvimento do gênero. A ocorrência (5) dá conta dessa participação dos malandros na história do samba, situando-os na praça Onze; o samba, aí, ainda não é o gênero, mas sim o evento musical. A ocorrência (4) relaciona explicitamente sambistas com malandros, pois os homenageados da canção são identificados dessa forma. A caracterização do malandro nesses exemplos passa pela habilidade para cantar e dançar, por uma certa propensão a festas ou mesmo a confusões.

Em (3) o pragmatema *malandro* é uma forma de tratamento usada pela enunciadora para desqualificar as desculpas que o parceiro dá para não levantar e ir trabalhar. Recupera-se nesse caso a identificação do malandro como avesso ao trabalho formal.

Veja-se a análise do quase-frasema *amor de malandro* (1-2) *s.v.* **amor.**

MANGUEIRA [23 ocorrências em 11 letras do *corpus*]

1	1928	Chega de demanda, chega / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira	*Chega de demanda*; Cartola
2	1930	É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	*Velho Estácio*; Cartola
3	1941	Homenagem à Mangueira // Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela
4	d1941	Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora / E as outras escolas até choram / Invejando a tua posição / Minha Mangueira, és a sala de recepção / Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão.	*Sala de recepção*; Cartola
5	d1941	Habitada por gente simples e tão pobre / Que só tem o sol que a todos cobre, / Como podes, Mangueira, cantar? //	*Sala de recepção*; Cartola
6	1944	Silenciar a Mangueira // Silenciar a Mangueira, não / Disse alguém / Uma andorinha só não faz verão também / Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz	*Silenciar a Mangueira*; Cartola
7	1957	Todo tempo que eu viver / Só me fascina você, Mangueira / Guerreei na juventude, / Fiz por você o que pude, Mangueira //	*Fiz por você o que pude*; Cartola
8	1973	A Mangueira é muito grande A Mangueira é muito grande / Dá galhos pra todo lado / E os frutos que ela dá / Todos são aproveitados / Vem gente de muito longe / Para ver se é verdade o que ouvem dizer //	*A Mangueira é muito grande*; Cartola e Ataliba
9	1973	Em Mangueira vem vários artistas / Do exterior até turistas / Só pra ver o que a Mangueira tem / Sambar como nossas cabrochas ninguém //	*A Mangueira é muito grande*; Cartola e Ataliba
10	1973	A Mangueira, minha gente / Dá galhos pra todo lado / E oferece a semente	*A Mangueira é muito grande*; Cartola e Ataliba
11	1977	É branco o sorriso das crianças / São verdes, os campos, as matas / E o corpo das mulatas quando vestem verde e rosa, é / Mangueira / É verde o mar que me banha a vida inteira //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
12	1977	Verde que te quero rosa (é a Mangueira) / Rosa que te quero verde (é a Mangueira)	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

13	1928-1980	Levanta gigante adormecido / Vamos para o alto / Que nem tudo está perdido / Põe na tua frente / Os velhos generais / Que eles mostrarão / Do que serás capaz / O teu valor / Ninguém pode tirar / Levanta-te Mangueira / E vem lutar //	*Levanta gigante*; Cartola, Carlos Cachaça e Nuno Veloso
14	1928-1980	Vamos apertar / Mais o ferrolho / Vai ser dente por dente / Olho por olho / E nós vamos / Demonstrar com harmonia / Que a Mangueira / Ainda é a academia / Levanta gigante.	*Levanta gigante*; Cartola, Carlos Cachaça e Nuno Veloso
15	1928-1980	É quente que nem pimenta / Amarga que nem jiló / Mulatinha faceira / Vem morar em Mangueira / Que agui é melhor	*Que nem pimenta*; Cartola
16	1955-1980	Os ternos melhores que eu tinha estão rasgados / Os nossos móveis ela fez uma fogueira / Meu rosto até hoje está todo arranhado / Envergonhado jamais voltei em Mangueira //	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento
17	1955-1980	Eu me apaixonei e com ela casei este foi o meu mal / Brigas permanente um ciúme doente nunca vi coisa assim / Se eu voltar em Mangueira sei que a turma inteira vai zombar de mim	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento

As ocorrências (1-2, 5, 15-17) trazem a Mangueira como espaço geográfico. Fala-se no morro de Mangueira, que é exaltado como espaço harmonioso e destacado no meio do samba. Em (15) essa significação é construída por meio da colocação com o verbo *morar* e em (16-17), pela colocação com o verbo *voltar.* Em (5), o morro aparece personificado, pois se atribui a ele o ato de cantar.

Em (3, 6, 9, 13) fala-se mais diretamente na escola de samba, na instituição carnavalesca. A Mangueira é identificada como *escola* e como *academia*, enfim, como instituição de referência no meio cultural em questão; é também objeto de homenagens e de louvores pela harmonia que existe na agremiação. Em (6), mais uma vez é personificada, pois se fala no risco de a Mangueira ser silenciada, devido a intervenções feitas na praça Onze, interpretadas como uma agressão às instituições de samba.

Em (11-12) a Mangueira é identificada a partir da sua simbologia, mais especificamente, pelas cores da sua bandeira. Esse tratamento é encontrado em "Verde que te quero rosa", de Cartola, que, após uma dissertação sobre as cores e sua simbologia, apresenta e louva as cores da Mangueira.

Em (4) e (7), a escola de samba é tratada de uma forma muito mais subjetiva. O amor do sambista pela sua escola tem voz nesses casos. O enunciador se dirige à Mangueira, personificada como interlocutora. Seu discurso contém marcas de afetividade, como o possessivo em *minha Mangueira* ou o advérbio em *só me fascina você*, que particulariza o conteúdo de *fascina*, verbo cujo conteúdo já é afetivo.

Em (14) pode-se entender que uma conclamação se dirige aos componentes da escola, referidos metonimicamente como *Mangueira*. O recurso discursivo tem a função de ressaltar a identidade dos integrantes, afinando-os em torno de propósitos comuns.

Em (8) e (10), aproveita-se a ambiguidade do nome da escola de samba com o da árvore frutífera para construir uma metáfora na qual, a partir da descrição de uma árvore

frondosa e fecunda, louva-se a coesão e a produtividade cultural do grupo de sambistas.

MANO [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1940	Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela
2	1922-1949	O samba bem cantado é lindo / Voltamos na linha de frente / Para presidente o mano Claudionor	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela
3	1922-1949	Quiseram me comprar / eu não vendi / uma linda coleção de passarinhos / Bernardo é gaturamo / Aurélio é rouxinol / Lino é o canário / Mano Rubens, o curió	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela

O pragmatema *mano* é uma forma de tratamento que ressalta a fraternidade entre sambistas. É destinado àqueles julgados como merecedores da identificação, que funciona como um atestado de aceitação nesse universo discursivo.

MÃO [11 ocorrências em 11 letras do *corpus*]

1	1925	Para que havemos de mentir / O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / Dou a mão à palmatória.	*Para que havemos de mentir*; Paulo da Portela
2	1930	Muito velho, pobre velho, / Vem subindo a ladeira / Com a bengala na mão //	*Velho Estácio*; Cartola
3	1932	Estou vivendo com você / Num martírio sem igual / Vou largar você de mão / Com razão / Para me livrar do mal //	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa
4	1937	Partiu / E não me disse mais nada / Já ia distanciada / Quando ela parou e acenou com a mão / Morreu //	*Partiu*; Cartola
5	1945	– Confiança em Deus, rapaz / Das mãos do Mestre o bem terás / – Apesar de ser tão pobre / Tive um coração tão nobre	*Deus te ouça*; Paulo da Portela e Cartola
6	1945	Diamantes, safiras e rubis / São pedras valiosas / Mas eu não troco por ti / Por que és mais preciosa / De tanto ver o poder / Prevalecer na mão do mal / O homem deixa-se vender / A honra pelo vil metal //	*Ouro, desça do seu trono*; Paulo da Portela
7	1950	Ai! quando eu era criancinha / Ai que carinho / Todos os dias me lavavam o corpinho / Por isso entrei no bloco do camisolão / Com uma touca, uma chupeta / E a mamadeira na mão.	*Bico da cegonha*; Ismael Silva
8	déc.1950	Abafa-se a voz do oprimido / Com a dor e o gemido / Não se pode desabafar / Trabalho feito por minha mão / Só encontrei a exploração / Em todo lugar.	*O samba do operário*; Cartola, Alfredo Português e Nelson Sargento
9	1979	Naquela hora minha vista ficou escura / Minha mão foi à cintura e dois tiros disparei / E me encontraram com a arma fumegando / Seu doutor, rindo e chorando / Se morreram os dois, não sei	*Feriado na roça*; Cartola
10	1928-1980	Eu pedi ao grande Deus / Que viesse aos sonhos meus / Sonhos estes, puro, eterno / E deitei-me satisfeito / Repousei as mãos ao peito / Olhos fixos no teto	*Pesadelo*; Cartola e Nuno Veloso
11	1955-1980	Deixa / Eu mesmo quero resolver os meus dilemas / Deixa / Quero escrever embora esteja com as mãos trêmulas	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

Em (2), o fato de portar uma bengala na mão é recurso de qualificação do Estácio como grupo mais antigo, identificado como um velho que vai visitar a Mangueira na condição de professor, para orientar os mangueirenses sobre como devem proceder para ir desfilar na cidade. Em (7), novamente, caracteriza-se o enunciador, participante do bloco do camisolão, por portar uma mamadeira na mão, além de usar touca e chupeta.

Em (4), menciona-se a mão como instrumento do aceno de despedida. Em (9), descreve-se indiretamente o ato de sacar um revólver a partir do gesto de levar a mão à cintura. Em (10), repousar as mãos ao peito é um gesto que indica o relaxamento físico do

enunciador, preparando-se para adormecer.

Em (6) a mão representa simbolicamente um determinado domínio — o do mal, nesse caso, personificado como quem tem monopólio sobre o poder. Em (8), o valor simbólico da mão é o de instrumento de trabalho.

A colocação *mãos trêmulas* (11) caracteriza a emotividade do enunciador ao escrever poemas desabafando suas dores de amor e suas queixas do comportamento da ex-companheira.

O frasema *largar [alguém] de mão* ocorre em (3), significando tomar a iniciativa de rompimento da relação amorosa. Trata-se de um modo informal e algo desqualificador da companheira, que fica representada como objeto de descarte.

O pragmatema *das mãos do Mestre o bem terás* (5) apresenta interdiscursividade com as crenças da religiosidade cristã. Afirma que o interlocutor deve acreditar na providência divina e é usado pelo enunciador como argumento para consolação do amigo em sofrimento.

Veja-se a análise do pragmatema *dar a mão à palmatória* (1) no verbete **dar**.

MARCAÇÃO [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1949	Não é lá muito difícil / acertar a marcação / o samba nasce com a gente / está dentro do coração	*Não é lá muito difícil*; Paulo da Portela

Essa ocorrência integra o vocabulário especializado do samba, pois se refere à batida que define o andamento musical, função basicamente do surdo, na bateria de escola de samba. Na ocorrência, atribui-se a habilidade musical a aptidões inatas do músico. Veja-se a análise qualitativa para uma discussão das crenças inatistas.

MELODIA [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1938-1940	Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	*Ao amanhecer*; Cartola
2	1938-1940	Como é belo ouvir cantar a passarada / Que vou saudar com harmonia / A fresca alvorada, que melodia /	*Corações em festa*; Cartola
3	1941	Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela

A ocorrência (1) traz *melodia* como designação metonímica para a canção como um todo. Trata-se de um uso comum, que não configura o vocabulário de especialidade da música.

A ocorrência (3) corresponde ao vocabulário especializado da música, pois o que se elogia nesse caso é o aspecto melódico, dos efeitos sonoros criados pelas sequências de notas, nas composições. Significação análoga a essa ocorre em (2), quando se elogia a sonoridade do canto dos pássaros.

MENINO [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	déc.1930	Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. //	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
2	1957	Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias	*Fiz por você o que pude*; Cartola
3	1928-1980	Não te culpo, nem me culpes / Aceitemos nosso destino / Esse amor quando nasceu / Eu era menino // Se eu teimar / Teus próprios pais / Irão dizer / Tudo aquilo que você / Comigo sofreu.	*Não*; Cartola e Aluísio Dias

Na primeira ocorrência, o menino representa o futuro da escola de samba. Ele está na posição de beneficiário das conquistas do grupo, tornando-se herdeiro de uma tradição. O enunciador pede que o destino faça-o fadado a ser bamba.

Na segunda ocorrência, há a colocação *desde menino*, que localiza o início de um processo psicológico (o sonho de registrar a história da Mangueira) na infância do enunciador.

Na terceira ocorrência, usa-se a identificação como menino novamente para marcar a antiguidade de um evento que, no caso, é o envolvimento amoroso do enunciador com a destinatária.

MENTIR [8 ocorrências em 7 letra do *corpus*]

1	1925	Para que havemos de mentir // Para que havemos de mentir / O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / Dou a mão à palmatória.	*Para que havemos de mentir*; Paulo da Portela
2	1931	Seu amor ninguém atura / Quem me disse não mentiu / Você me fez uma jura / E até então não cumpriu.	*Sofrer é da vida*; Ismael Silva e Francisco Alves
3	1933	Se a nossa amizade teve fim, / tu bem sabes que fui eu mesmo quem quis / Eu não sei porque tu mentes tanto assim / Pois, mentira não se diz. //	*Não digas*; Ismael Silva
4	1936	Às vezes dou gargalhada / Ao lembrar do passado / Nunca pensei em amor, / nunca amei nem fui amado / Se julgas que estou mentindo jurar sou capaz / Foi simples sonho que passou e nada mais.	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
5	1937	Hoje eu choro / E a mulher que adoro talvez / Caída em braços de outro sorrindo / Repete as mesmas promessas mentindo //	*Sei chorar*; Cartola
6	1943	Essa sua amizade / para mim é indiferente / digo toda a verdade / e quem diz assim não mente.	*Me deixa sossegado*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
7	1976	Minha / Ela não foi um só instante / Como mentiam as cartomantes / Como eram falsas as bolas de cristal //	*Minha*; Cartola

Em (3), o enunciador diz que a destinatária mente ao dizer que ela teve a iniciativa de romper o envolvimento entre os dois. Em (5), mais uma vez atribui-se a mentira à mulher, que repetidamente faz falsas promessas de amor. Em (4) e (6), o enunciador afirma a sua sinceridade no que diz, chegando a prontificar-se a jurar, para dar mais credibilidade ao dito.

Em (7), a mentira é atribuída a cartomantes que teriam predito o sucesso de uma relação malsucedida do enunciador com uma mulher que, conforme a sua percepção, nunca o amara.

O pragmatema *para que havemos de mentir* (1) expressa a postura discursiva

predominante na composição em questão: o empenho do enunciador em dar credibilidade às suas afirmações da relevância do subúrbio no cenário cultural do samba. Essa expressão é marca enfática de uma postura de sinceridade que se quer construir.

O pragmatema *quem me disse não mentiu* (2) é fórmula de rotina usada tanto para marcar que algum problema é alvo de comentários de terceiros quanto para mostrar que o enunciador já convivia com essa dificuldade há algum tempo e desistiu de buscar uma solução. O problema, nesse caso, seria a dificuldade de se manter uma relação amorosa com a destinatária.

MOCIDADE [7 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
2	1932	Gandaia é o que me faz saudade, / No tempo da mocidade / Era a minha alegria. / Gandaia, palavra bem proferida, / Que não me fica esquecida / nem de noite nem de dia.	*Gandaia*; Ismael Silva
3	1946	A velhice chega / Vai-se a mocidade / Apenas resta a saudade / Aqueles bons tempos / Risos tão felizes / Resta em meu peito / A cicatriz, a cicatriz //	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
4	1962	A sorrir / Eu pretendo levar a vida / Pois chorando / Eu vi a mocidade perdida // Fim da tempestade, / O sol nascerá / Fim desta saudade, / Hei de ter outro alguém para amar	*O sol nascerá*; Cartola e Elton Medeiros
5	1922-1949	Avante, mocidade é hora / De mostrar o nosso progresso / Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela
6	d1952	Pés inchados, passos em falso, / Olhar embaçado, / Nem um amigo a meu lado / Não há por mim compaixão / A tudo vou assistindo / À ingratidão resistindo / Só sinto falta / Dos meus versos, / Da mocidade e do meu violão	*O que é feito de você?*; Cartola
7	d1952	O que é feito de você, / Oh, minha mocidade / Oh, minha força, / A minha vivacidade / O que é feito dos meus versos / E do meu violão? / Troquei-os sem sentir / Por um simples bastão //	*O que é feito de você?*; Cartola

Em (5), a lexia refere-se às pessoas jovens, que são conclamadas a se identificar com ideais de progresso e difusão da fama do samba. O projeto discursivo é conquistar esse público para a eleição do mano Claudionor à presidência da Portela.

Em (2-4, 6-7), mocidade é a fase da vida, geralmente apresentada de forma positiva. É o período no qual o enunciador aproveitava a gandaia; aquele em que se tem vigor e produtividade; aquele do qual tem saudade na velhice. A ocorrência (4) é uma exceção, pois nesse caso a velhice é o tempo da alegria, enquanto a mocidade foi passada em sofrimento.

Em (1), as representações são mais simbólicas: o sol é associado à mocidade, provavelmente pelas significações de vida e calor.

MORRER [18 ocorrências em 16 letras do *corpus*]

1	1931	Quero viver sempre descansado / embora abandonado / até morrer / porque a vida de quem ama / é sofrer / é sofrer //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos

2	1932	Perdão, meu bem / atacou-me o coração, / Falei demais / sou bom rapaz / no modo de proceder / perdão, porque / se acabar nossa amizade / eu vou morrer / sinto dores, / são saudades. //	*Perdão, meu bem*; Cartola
3	1935	Quando à tardinha / Surge o pálido / Clarão da lua / Outro céu de anil cintila / Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor / E as ondas não vozeam / Vem morrer na branca areia / Orlando-a de espuma em flor //	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
4	1935	Liberdade / Para um coração que sofrendo / Está quase morrendo / Porque quer amar / Liberdade / Solta-me desta prisão / Porque meu coração / Não pode suportar	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo
5	1936	Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
6	1936	Semente de amor / Sei que sou desde nascença / Mas sem ter vida e fulgor / Eis minha sentença / Tentei pela primeira vez um sonho vibrar / Foi beijo que nasceu / E morreu sem se chegar a dar //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
7	1937	Partiu / E não me disse mais nada / Já ia distanciada / Quando ela parou e acenou com a mão / Morreu //	*Partiu*; Cartola
8	d1937	A Vila emudeceu / Dolorosamente chora / O que perdeu / Ninguém é imortal / Morrer é natural / Ó Deus, perdoa / Se é que estou pecando / Que mal te fez a Vila / Que lhe estás torturando //	*A Vila emudeceu*; Cartola
9	1938-1940	Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	*Ao amanhecer*; Cartola
10	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
11	déc.1940	Falo com orgulho dos heróis do passado / Que tombaram por nós / Para que houvesse paz / Mas, se necessário, pegarei em armas / Para defender-te / Jamais fugirei à luta / Morrerei com orgulho pela Pátria Mãe	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
12	1952	Você me disse que, / Se acaso eu morresse, / Mandaria uma coroa / Até cem mil réis / Pois então faça de conta que eu morri / E, em vez de cem, você me empresta dez //	*Ninguém faz fé*; Ismael Silva e Paulo Medeiros
13	1952	Você me disse que, / Se acaso eu morresse, / Mandaria uma coroa / Até cem mil réis / Pois então faça de conta que eu morri / E, em vez de cem, você me empresta dez //	*Ninguém faz fé*; Ismael Silva e Paulo Medeiros
14	1922-1978	Eu já gostei de você / Para de novo gostar / é preferível morrer. / Se o desprezo é pecado / serei um pecador / recordando o passado. //	*Sei, você anda sofrendo*; Ismael Silva
15	1979	Naquela hora minha vista ficou escura / Minha mão foi à cintura e dois tiros disparei / E me encontraram com a arma fumegando / Seu doutor, rindo e chorando / Se morreram os dois, não sei	*Feriado na roça*; Cartola
16	1928-1980	Comovido // Comovido fiquei / Quando entrei / No hospital / Soube que o meu amor / Passava muito mal / Chorei de dor / Não resisti / Só em saber / Que meu filho vivia / Mas a mulher / Talvez fosse morrer //	*Comovido*; Cartola e Babaú
17	1928-1980	Eu não amo outra mulher / Porque eu não quero / Porque eu tenho amizade / A você / Sabes que o mulato é sincero / E tem critério até morrer.	*Tu vais ao samba*; Cartola
18	1928-1980	Se algum dia / Essa flor murchar ou morrer / Sem ela eu não posso viver //	*Você é uma flor*; Cartola e Nuno

Em (8) e (10), menciona-se a morte de pessoas de destaque entre os sambistas, em composições destinadas a homenageá-las. Tanto em relação a Noel Rosa quanto a Caquera, destaca-se a consternação no bairro de Vila Isabel, personalizado como uma personagem emudecida, ou entre os integrantes da Lira do Amor, referidos metonimicamente.

Em (1), a lexia é usada para registrar a longa duração do período de paz desejado pelo enunciador (*até morrer*), mesmo efeito encontrado em (17).

Em (3), ocorre a colocação com *ondas*, que modifica a significação do verbo para a

ideia de perder a força, desfazendo-se na areia.

Em (4), a colocação é com *coração*, o que tipifica o mote da morte por amor, hipérbole característica do arrebatamento do enunciador que sofre intensamente por uma desventura amorosa. Em (5), a colocação é com *amor*, e a morte simboliza o fim do envolvimento amoroso. Em (7), o afastamento da ex-amada é apresentado como uma partida, acompanhada pelo enunciador até quando a vista o permitiu e que, depois, culminou com a morte, separação suprema. As referências de morte por amor se repetem em (14).

Em (6), há outras colocações, geralmente com elementos personificados, que tem o início e o final do seu efeito, ou da sua existência, representados pelos verbos *nascer* e *morrer*.

Quanto à ocorrência (9), nesse caso se encontra uma colocação entre o substantivo *tarde* e o verbo *morrer*, conferindo uma significação particular a esse último elemento: a dos momentos finais da transição entre a tarde e a noite.

Em (11), a lexia ocorre no registro discursivo do nacionalismo, em interdiscursividade com valores segundo os quais patriotas devem estar dispostos a morrer pela pátria. Trata-se realmente da morte biológica, significação que também ocorre, sem o tom patriótico, em (12-13, 15-16, 18).

Em (2) há o pragmatema *vou morrer*, de significação análoga à comentada em (4): trata-se mais uma vez da hipérbole dramática do amante que representa seu sofrimento intenso como morte, também numa tentativa de sensibilizar a enunciatária e fazê-la aceitá-lo novamente.

MORRO [9 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1928	Chega de demanda, chega / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira	*Chega de demanda*; Cartola
2	1930 (1ª parte)	Alvorada lá no morro, que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor / O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo (alvorada) //	*Alvorada (no morro)*; Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho
3	1934	Se saíste do morro, / Se tens felicidade, / Agradeças a mim, / Porque se não fosse assim, / Não estarias na cidade! //	*Agradeças a mim*; Ismael Silva
4	1937	Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
5	1942-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela
6	1954	No morro onde eu moro / Tem um barracão para se alugar / O ambiente eu adoro / Mas é que não sei se você vai gostar	*Tradição*; Ismael Silva
7	1954	Quem ouve falar desse morro agora / Fica aterrorizado / Porém quem conhece ele desde outrora / Diz que está civilizado	*Tradição*; Ismael Silva
8	1954	Lá hoje em dia qualquer um novato / Vive sem preocupação / Não é um morro pacato / Porque se conserva a tal tradição.	*Tradição*; Ismael Silva

Na maior parte das ocorrências, *morro* refere-se efetivamente a um espaço topográfico, uma elevação de terra. Entretanto, mais do que isso, em (1) a referência é à comunidade de residentes no morro de Mangueira; em (5) a ocorrência compõe o quase-frasema, *Morro Azul*, denominação de uma favela da zona sul da cidade do Rio de Janeiro — a referência, portanto, é à escola de samba fundada na favela.

A ocorrência (4), entretanto, tem uma referência mais simbólica, de *morro* como comunidade pobre do Rio de Janeiro. Essa referência ocorre, por exemplo, nesse samba da Portela, escola de subúrbio, mas não de morro, literalmente falando. Outras ocorrências nas quais, mais do que ao espaço, a referência é à comunidade de moradores, são (2, 6-8).

Pelo que se depreende de (4), mais do que comunidade pobre, o morro muitas vezes representa, no universo discursivo do samba, um espaço idealizado, que seria originalmente o mais legítimo do samba e do sambista. É um espaço muitas vezes contraposto à cidade (3), que identifica outros grupos sociais alheios aos sambistas.

MORTE [7 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

1	1931	Não vale a pena teimar / Me conformo com a sorte / Por isso não vou chorar / Nem pedir a Deus a morte (meu santo é forte)	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1931-1932	Se eu já gozei / Mais vou gozar / Com essa separação / Nunca pensei sem esperar / Ter tanta satisfação / (Independência ou morte!).	*Liberdade*; Ismael Silva e Francisco Alves
3	1940	Este mundo é uma roleta / E nós somos jogadores / Jogamos com a sorte / Dá o azar / Assim é o amor, / Quando é fiel de parte a parte / Vem a morte pra nos separar	*Este mundo é uma roleta*; Paulo da Portela
4	1947	Ouvi dizer / Ouvi falar / Que a Lira do Amor / Este ano não desfilará / Porque a tristeza lhe impera / Por causa da morte / Do nosso amigo Caquera //	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
5	déc.1940	Meu amor / Minha flor / Teu olhar reluz / Inspira amor, seduz / Quanto te vejo / Sinto em mim um calor ô ô / Só por ti sofrerei / Até condenado à morte serei / Meu amor //	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
6	1954	Não posso me maldizer / Vivo com muita sorte / Na minha choupana / Lá é bem raro haver / Mais de um crime de morte / Em cada semana. // Quem ouve falar desse morro agora /	*Tradição*; Ismael Silva
7	1975	Se ela não voltar / Hei de preferir a morte / Não foi preciso o relógio despertar / Pois esta noite não dormi / Não quis me deitar / Como soldado do amor / Fiz sentinela / A aurora me pilhou / Esperando por ela.	*Soldado do amor*; Cartola e Nuno Veloso

Assim como se observou *s.v.* **morrer** (ver), o sofrimento amoroso muitas vezes ocorre em referências hiperbólicas à possibilidade da morte por amor. É o que se vê em (1) e em (7), nesse último caso, na colocação *preferir a morte*. Em (5) há novamente a disposição de morrer por amor, mas dessa vez expressada como jura de devoção à amada.

Em (2), há o pragmatema *independência ou morte*, que em intertextualidade com o grito do Ipiranga traz um tom jocoso para a alegria do enunciador diante do amor que teve fim.

Em (3), a morte é personificada integrando uma metáfora da vida como jogo de azar

— nessa representação, a morte é uma força que atua em nome do azar, separando amantes fiéis.

A morte de uma pessoa benquista no meio do samba é relatada em (4). Esse evento tem a força de suspender o desfile de carnaval, tamanha é a comoção do luto entre os seus companheiros.

Em (6) há o quase-frasema *crime de morte*, que tipifica a violência do morro, abordada pelo enunciador.

MUAMBA [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1931	Até parece muamba / Eu assim não vi igual / Você não gosta de samba / Nem baile de carnaval (vejam vocês) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1933	E essa bela Iaiá / Não acredita em muamba / Ela tem um patuá / Que é todo o nosso samba //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
3	1950	Até muamba já fizeram pro rapaz / Porque no samba ninguém faz o que ele faz / Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser / E agradeço pelo que você fizer.	*Antonico*; Ismael Silva
4	1950	Sem teu carinho como é que vou ficar / Era pouquinho, mas me fez acostumar / Se desta vez não te botaram na muamba, / Macaco me lamba (oba), macaco me lamba //	*Macaco me lamba*; Ismael Silva

Nas práticas discursivas de religiões afro-brasileiras, como o candomblé, *muamba* faz referência ao uso de forças sobrenaturais para alcançar um objetivo, geralmente prejudicial a alguém. Essas são algumas das raras ocorrências de referências à religiosidade afro-brasileira no *corpus*, fato que foi atribuído, na análise qualitativa, à forte estigmatização que essas religiões sofriam no momento em que as composições surgiram.

Em (2), atribui-se ao patuá trazido pela iaiá o poder de livrá-la de qualquer efeito malfazejo da muamba. Em (3), menciona-se a possibilidade de as dificuldades pelas quais o personagem Nestor passa serem decorrentes desse tipo de efeito.

Em (1), o enunciador atribui à muamba as incompatibilidades com a amada. O mesmo tipo de explicação é oferecido para o insucesso da relação em (4)

MUDO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	d1937	Na Vila / onde ele morava / Todos os seres cantavam / As glórias do seu poeta / Hoje a Vila é triste e muda / Ao bater Ave-Maria / Quando a aurora desperta	*A Vila emudeceu*; Cartola
2	1922-1949	Papagaio linguarudo / Se deixar eu falar / De muita coisa / ficarás mudo	*Papagaio linguarudo*; Paulo da Portela

Em (1) a lexia é atribuída a uma Vila Isabel personificada, cuja mudez, além de tristeza, traduz metaforicamente a perda de uma presença musical importante, com a morte de Noel Rosa.

Já em (2), aproveita-se o nome de uma agremiação carnavalesca adversária da Portela, "Papagaio linguarudo", para contrapor a qualificação *linguarudo* à mudez resultante de revelações que o enunciador ameaça fazer a respeito do grupo.

MULATA [4 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1976	Tô lavando a minha roupa / Lá em casa estão me chamando Dondon / Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando //	*Ensaboa*; Cartola
2	1976	Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando / Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando //	*Ensaboa*; Cartola
3	1977	É branco o sorriso das crianças / São verdes, os campos, as matas / E o corpo das mulatas quando vestem verde e rosa, é / Mangueira / É verde o mar que me banha a vida inteira //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

A lexia, em sua forma feminina, tem uma significação muito particular no meio do samba — não designa simplesmente o filho de uma pessoa de pele preta com outra de pele branca. As mulatas são geralmente dançarinas (passistas) que têm posição de destaque no desfile de uma escola de samba. A alusão às cores verde e rosa vestindo o corpo das mulatas (3) é, portanto, sensual e lisonjeira às dançarinas.

Em (1) e (2), ocorre a significação própria do vocábulo no uso comum da língua, já mencionada anteriormente. A personagem da narrativa construída na composição é caracterizada epidermicamente como mulata.

Conforme se comentou na análise qualitativa, há uma tendência de, nesse universo discursivo, usar-se a caracterização pela cor de pele como recurso para o tratamento afetivo entre as pessoas. É o que se verifica nessas ocorrências.

MULATINHA [1 ocorrência no *corpus*]

1928-1980	É quente que nem pimenta / Amarga que nem jiló / Mulatinha faceira / Vem morar em Mangueira / Que aqui é melhor	*Que nem pimenta*; Cartola

A lexia caracteriza a interlocutora da mesma forma como já foi comentado no verbete anterior. A diferença é o emprego do diminutivo cujo valor, mais do que afetivo, é de expressão da intenção sedutora do enunciador.

MULHER [49 ocorrências em 37 letras do corpus]

Referência ao envolvimento amoroso

1	c1922	Já desisti de mulher / Já desisti do trabalho / Agora só me falta / Desistir do baralho.	*Já desisti*; Ismael Silva
23	1936	Não é isso que eu procuro / Você não me dá futuro / Me deixe em paz / Tenho mais vantagem // Eu juro que, hoje em dia / Mulher dentro da orgia / Não quero mais //	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
25	1937	Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero / Deus meu, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero / É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se apieda-te, Deus / Cura-me esta ferida //	*Partiu*; Cartola
26	1937	Hoje eu choro / E a mulher que adoro talvez / Caída em braços de outro sorrindo / Repete as mesmas promessas mentindo //	*Sei chorar*; Cartola
29	1941	Tive que contar a minha vida / A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia, / Roubou toda alegria do meu viver / Pode ser que ela ouvindo os meus ais / Volte ao lar para viver em paz //	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola

33	1968	E, no entanto, meu pinho, / Pode crer, eu adivinho, / Aquela mulher até hoje está nos esperando / Solte o seu som da madeira / Eu, você e a companheira / Na madrugada iremos pra casa cantando.	*Cordas de aço*; Cartola
36	1928-1980	A minha primeira providência / Foi pedir clemência / Ao criador / Que me salvasse a criança / E me desse esperança / Na mulher que é o meu amor.	*Comovido*; Cartola e Babaú
37	1928-1980	Comovido // Comovido fiquei / Quando entrei / No hospital / Soube que o meu amor / Passava muito mal / Chorei de dor / Não resisti / Só em saber / Que meu filho vivia / Mas a mulher / Talvez fosse morrer //	*Comovido*; Cartola e Babau
42	1928-1980	Quando souberem / Que abandonei esta mulher / E não chorei / Eu já pensei, que vão se admirar / É que mesmo sempre fui / Muito indiferente / Jamais conheci paixão / Meu coração não sente //	*Não quero chorar*; Cartola
43	1928-1980	Podes perguntar e indagar / A quem quiser / Eu sou incapaz / De amar outra mulher / Eu não amo outra mulher / Porque eu não quero / Porque eu tenho amizade / A você /	*Tu vais ao samba*; Cartola
44	1955-1980	Ah meu Deus se eu soubesse quem ela era / Juro que jamais faria esta união / Bonita mulher mas de gênio é uma fera / Depois da briga eu fiquei nesta condição	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento

Quando o uso da lexia *mulher* serve como referência a relações amorosas, (1, 23), as ocorrências podem vir em colocação com verbos como *querer* e *desistir*, para indicar o desejo ou rejeição aos envolvimentos amorosos. A colocação *mulher dentro da orgia*, de significação relacionada à de *mulher da orgia* (ver a seguir), estabelece um subgrupo para essas relações amorosas — as que acontecem no meio do samba.

As demais ocorrências, que fazem referência ao envolvimento com mulheres específicas, dividem-se em carinhosas e depreciativas.

Entre as carinhosas (25-6, 33, 36-37, 43), há colocações com verbos como *venerar* e *adorar*; qualificações como *meu amor*; juras de fidelidade (pragmatema *ser incapaz de amar outra mulher*). No caso de (33), a menção à mulher é feita em um ambiente carregado de afetividade e ela figura como mais um objetivo para a emoção do enunciador, além do seu instrumento. Nem sempre, entretanto, o ambiente é harmonioso; em (26), a afetividade do enunciador torna-se frustração diante da menção da suspeita de que ela o trai.

Entre as depreciativas (29, 42, 44), há qualificações como *fingida* e *uma fera* (apesar de concessões como *bonita*); ações como *abandonar*, designando iniciativas do enunciador; expressões de arrependimento pelo envolvimento afetivo e do sofrimento causado anteriormente pela mulher. Basicamente, o que se encontra, portanto, são as justificativas do enunciador para os fracassos amorosos específicos, a partir dos defeitos da consorte.

Referência genérica

4	1929	As mulheres são as rosas / E nós somos jardineiros / Que tratamos e zelamos com ciúme / Quando estão viçosas e cheirosas / Ficamos narcotizados / Em sentir o seu perfume.	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
5	1930	Nunca se deve / Confiar numa mulher / Porque quando não se espera / Faz do homem o que ela quer / Por isso, a nenhuma / Eu não darei confiança / Pois ela ilude o homem / Como fosse uma criança. //	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

6	1930	Mulher assim, / Deus me livre, não preciso, / Meu benzinho, tu pensavas / Me iludir com teu sorriso, / Já julgavas ser / Dona do meu coração, / Queres me ver sofrer, / Desiste da pretensão.	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
8	1931	Em viver junto de ti / Ainda tenho esperança / O teu amor, eu já vi / Não me sai mais da lembrança / Quem diz fazer o que quer / Eu digo não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
10	1931	Tu falas muito, meu bem, / E precisas deixar / Senão eu acabo dando pra gritar na rua: / − Oh! Eu quero uma mulher bem nua //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
13	1931	A mulher é um jogo / Difícil de acertar / E o homem como um bobo / Não se cansa de jogar / O que eu posso fazer / É, se você jurar, / Arriscar a perder / Ou desta vez então ganhar.	*Se você jurar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
14	1932	A mentira é fatal / Sei-o que não é por mal / Que a mulher nos faz descrer / Mas se é realidade / Sua grande falsidade, / Eu hei de ver você sofrer //	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
17	1932	Tristezas não pagam dívidas / Não adianta chorar / Deve-se dar o desprezo / A toda mulher que não sabe amar //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
18	1932	Nunca se deixa a mulher / Fazer o que ela entender / Pois ninguém deve chorar / Só por causa de amor / E nem se lastimar	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
19	1932	Um amor pra ser traído / Só depende da vontade / Mas existe amor fingido / Que nos traz felicidade / A mulher vive mudando / De ideia e de ação / E o homem vai penando / Sem mudar de opinião.	*Uma jura que fiz*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
20	1933	Na floresta dei-te um ninho / E mostrei-te o bom caminho / Mas quando a mulher não tem brio / Dizem que / É malhar em ferro frio //	*Na floresta*; Cartola e Sílvio Caldas
21	1933	Observo que, hoje em dia, / Quem não quis diz que me quer / Cabe muita hipocrisia / Num capricho de mulher / Vou viver desiludido, / Sem amor, sem ideal / Pra não ser submetido / A desejo tão banal //	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
28	1941	Não dou liberdade a mulher // Você quer eu não dou, ô, ô / Eu não dou liberdade a mulher / Porque vou confessar / A nossa amizade / Pode acabar // Até aqui nosso amor / Tem um certo sabor / Que me faz tanto bem, / Eu construí nosso lar / Mas você quer acabar!...	*Não dou liberdade a mulher*; Ismael Silva
32	1922-1949	Olhar assim com desdém para mim / representa apunhalar sem ter certeza / que fere sem a menor compaixão no coração / Que instinto de mulher / Que natureza //	*Olhar assim*; Paulo da Portela
35	1928-1980	Acabaram de ouvir / Quase um louco / Um homem que não / Amou pouco / Amou demais e sofreu / Quem ama assim / É covarde / Termina fazendo alarde / Quando por uma mulher / se venceu //	*Acabaram de ouvir*; Cartola, Carlos Cachaça, Aluísio Dias e Manuel da Leiteira
39	1928-1980	Sempre a mulher / É o alvo de toda questão / Mas aqui no meu sertão / Desses casos nunca vi / Pois foi o primeiro e talvez o derradeiro / Só em vê-lo, francamente / Eu também me comovi	*Juca Malvado*; Cartola
40	1928-1980	E a mulher / Culpada desse suplício / Passa o mesmo sacrifício / Talvez a maior agonia / Juca Malvado para completar o crime / Não consentiu que a cabocla / Visse mais a luz do dia.	*Juca Malvado*; Cartola
41	1928-1980	Mas na hora da partida / fiz uma investida / quase implorei para ela ficar / mas não tive a ousadia / que era covardia / aos pés de uma mulher chorar.	*Meu amor já foi embora*; Zé com Fome e Cartola

Entre as referências genéricas à mulher, também há considerações que dizem respeito ao amor, mas não relativas a mulheres específicas. Aqui, fala-se em tese, enunciando-se crenças sobre o comportamento feminino.

Também aqui há julgamentos positivos e negativos relativamente às mulheres. Os negativos predominam e serão abordados primeiro. Antes, deve-se apenas esclarecer que essas afirmações são quase todas oriundas da área temática "relações amorosas" e características de enunciadores arrebatados pela paixão frustrada, o que ajuda a explicar seu tom exacerbado.

Em (5-6, 14), a mulher é tida como indigna de confiança, pois o intuito de muitas seria dominar o homem, para satisfazer os seus caprichos; também se alega uma tendência à falsidade e à inconstância amorosa para justificar a desconfiança. A ideia é análoga em (35), onde se usa a colocação *se vencer por uma mulher*.

Em (8) afirma-se a impossibilidade de ser feliz com a mulher; a crença é de que todos esses relacionamentos resultam em saudade. O mesmo tipo de crença está expresso em (13, 19, 21, 32) onde se compara a mulher a um jogo de azar, se afirmam a volubilidade e o comportamento caprichoso femininos, se estabelece que a natureza feminina é dada a fazer sofrer. Em (39-40) considera-se que a mulher provoca desentendimentos entre homens e, também dessa forma, causaria sofrimento.

Em (17-18, 20), não se é tão radical na generalização, mas se defende que é necessário desprezar aquelas que se mostrarem indignas de confiança, para depois se pregar uma atitude de dominação por parte do homem, que deve controlar a mulher para não ter decepções. Em (28) volta-se à necessidade de *não dar liberdade a mulher*. A mesma postura machista está expressa em (41), onde se atribui à covardia o ato de *chorar aos pés de uma mulher*, expressão que também marca a assimetria da relação.

A referência genérica positiva às mulheres está em (4), quando são comparadas a rosas, sendo os homens jardineiros; nesse caso, afirma-se a necessidade de tratá-las com desvelo e mesmo com um pouco de ciúme. A referência não deixa, todavia, de ser marcadamente assimétrica.

Em (10), há uma afirmação de virilidade do enunciador, que ameaça ir em busca de *uma mulher bem nua*, ressaltando a sua disponibilidade sexual, numa advertência diante das tentativas de interferência da parceira.

Colocação *cidade mulher*

16	1932	Cidade mulher // Cidade, quem te fala é um sambista, / Anteprojeto de artista, / Teu grande admirador / Me confesso boquiaberto, / De manhã, quando desperto / Com tamanho esplendor /	*Cidade mulher*; Paulo da Portela

A colocação desde o início personifica a cidade do Rio de Janeiro, tornando-a interlocutora do enunciador, que a trata com devoção, explorando as significações de beleza e exuberância, também atribuíveis às mulheres.

Colocação *mulher da orgia*

24	1936	Toda mulher da orgia / Assim disse o Ismael, / Não se pode com certeza / Dizer que ela é fiel // Quero mulher pra mim só / Não quero saber de sócio / E você gosta de todos / Isso assim não é negócio //	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves

A mulher da orgia costuma ser tida como indigna de compromissos amorosos, pelo

risco de traição. Essa conceituação corresponde à ideologia machista segundo a qual é necessário buscar uma "mulher direita" para dedicar-se a uma relação duradoura, enquanto é normal para o homem ter outros relacionamentos antes e mesmo depois de encontrar a "mulher direita".

Colocação *mulher pecadora*

27	1938	Pecadora mulher // Jamais te esquecerei / Pecadora mulher / Com os beijos que te dei / Eu fiz-te meu querer / Meu amor desprezaste / Em busca de aventura / Mas bem caro pagaste / O teres sido tão perjura //	*Pecadora mulher*; Paulo da Portela

A mulher pecadora é a infiel. Essa colocação tem o efeito discursivo de ressaltar a assimetria do amante correto, comparado à amante pecadora.

Pragmatema *mulher*

2	1924	Mulher, tu és orgulhosa / E tens o jeito / de me fazer sofrer. / Mulher, esse mundo não é nosso / Aqui a gente paga sem querer.	*Mulher, tu és orgulhosa*; Paulo da Portela
3	1928	Mulher, tu não me faz carinho / Seu prazer é de me ver aborrecido / Ora vai, mulher, se estás contrariada / Tu não és obrigada a viver comigo //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
7	1930	O perdão eu te darei / Quando souberes amar / Mulher porque jamais pensei / Em você me abandonar //	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
9	1931	Carinho sem a nota / não adianta mulher / diz que amor é lorota / é bom para quem quiser / Eu não aceito / sou espertinho / Eu acho direito / amor, nota e carinho //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
11	1931	Tu não me tens amor, meu bem (oleleô) // Você diz que não me quer / Você diz que me adora / Quando tu me vê, mulher, / Por que é que você chora (será promessa?) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
12	1931	Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher, / A orgia assim não vou deixar //	*Se você jurar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
15	1932	Mulher, eu ando cismado / Que me enganei com você / Se algum dia não ficar mais a seu lado / Não precisa perguntar por quê. //	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
22	1933	Vejo amanhecer // Vejo amanhecer, vejo anoitecer / E não me sais do pensamento, ó mulher! / Vou para o trabalho, passo em tua porta / Me metes o malho, mas que bem me importa //	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
30	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela
31	1943	Oi, vai, mulher cruel, / pra você eu sou pesado / leva tua riqueza / e me deixa sossegado //	*Me deixa sossegado*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
34	1922-1978	Sei... você anda sofrendo. / Está arrependida / do que já me fez. / É seu destino, mulher; / eu não lhe perdoo / porque vai me enganar outra vez. //	*Sei, você anda sofrendo*; Ismael Silva

O pragmatema é uma fórmula de tratamento que não ressalta uma postura carinhosa do enunciador. É um tratamento quase neutro, que pode ganhar diferentes cargas discursivas conforme as marcas que co-ocorrem com ele. Também carreia uma tendência à generalização, sugerindo que o comportamento das mulheres tem constantes, assim como as atitudes do enunciador em relação a elas.

MUNICIPAL [1 ocorrência no *corpus*]

1960	O nosso samba, humilde samba, / Foi de conquistas em conquistas / Conseguiu penetrar no Municipal / Depois de percorrer todo o universo / E com a mesma roupagem que saiu daqui	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

A lexia, forma abreviada do nome do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é uma marca da ascensão social do samba carioca, que a composição em questão busca demonstrar. Veja-se o que se disse *s.v.* **duquesa** para um desenvolvimento dessas informações.

MUSA [1 ocorrência no *corpus*]

d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola

Veja-se a análise do frasema *fazer da musa o que quer s.v.* **fazer**.

MÚSICA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1943	Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida
2	1975	Não vá pensar / Que dança, música e bebida enfim / apareceram exclusivamente para mim / Você também se por acaso / Numa farra entrar / Talvez até ocupe o meu lugar (E sem se demorar)	*Ninguém tem de achar ruim*; Ismael Silva

Em (1), ressalta-se a influência da música sobre as pessoas, principalmente ao motivar a dança. Além desse aspecto, também se demonstra o poder da música em trazer lembranças e provocar a nostalgia do ouvinte.

Em (2), a lexia entra em uma enumeração de elementos do ambiente da *farra* — no universo discursivo em estudo, trata-se da ambiência da roda de samba. O enunciador se identifica como alguém em perfeita harmonia com esses elementos, estando à vontade ao fazer música.

3.2.17 – Letra N

NASCER [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1944	Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz / Diz o provérbio / Da discussão é que nasce a luz / Outra escola que não poderia acabar / É o velho Estácio de Sá	*Silenciar a Mangueira*; Cartola
2	1922-1949	Não é lá muito difícil / acertar a marcação / o samba nasce com a gente / está dentro do coração	*Não é lá muito difícil*; Paulo da Portela
3	1950	Andas fugindo de mim / Como o diabo da cruz / Não queres mais nem me dar atenção / Teimei, gastei meu latim, / Da discussão nasce a luz, / Mas nem assim tu me deste razão	*Macaco me lamba*; Ismael Silva

A ocorrência (2) reproduz a crença segundo a qual certas habilidades, como, neste caso, a de tocar samba, são inatas. Sobre o inatismo usado para justificar as habilidades do sambista, veja-se o que foi dito na análise qualitativa feita anteriormente.

Na ocorrência (1), encontra-se o pragmatema *da discussão é que nasce a luz*, um ditado evocado para justificar a necessidade de existirem várias escolas de samba. Segundo a máxima, a diversidade é benéfica e traz avanços para todas as escolas. O mesmo ditado é empregado em (3), para qualificar o enunciador como disposto ao diálogo com a mulher, diante de um entrevero entre os dois.

NEGRO [2 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

A lexia faz referência a uma carga simbólica que a cor negra pode ter na nossa cultura — nessas ocorrências, associa-se a cor à tristeza.

É interessante observar que, nesse caso, a afirmação pode ser também referente à cor da pele das pessoas negras. Nesse trecho, haveria uma alusão ao sofrimento dessas pessoas, que foram escravizadas e até os dias de hoje sofrem reflexos dessa exploração, no Brasil.

NOEL [1 ocorrência no *corpus*]

1937	Eu quisera esquecer o passado / Eu quisera mas sou obrigado / A lembrar o grande Noel / Ainda resta a cadeira vazia / Da escola de filosofia / No bairro de Vila Isabel	*Cadeira vazia*; Cartola e Nuno Veloso

O nome de Noel Rosa ocorre aqui em forma abreviada. Como já foi esclarecido na análise qualitativa, homenagear pessoas consideradas emblemáticas por seus pares é uma das principais finalidades das composições da área temática "metalinguagem". Tal é o caso de Noel Rosa, que teve duas composições de Cartola dedicadas à sua memória: "Cadeira vazia" e "A Vila emudeceu". No trecho reproduzido acima, a lembrança de Noel é representada como inescapável, por ser muito marcante.

NOITE [20 ocorrências em 18 letras do *corpus*]

1	1931	Nem sempre o riso é alegria / Quantas vezes noite e dia / Nós levamos a cantar / Pra não chorar, / Mas como há um ditado / "Quem espera sempre alcança" / Nós vamos alimentando / Essa esperança. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1932	Antes não te conhecesse / Talvez eu nunca sofresse / Por esse mundo sem fim / Já não tenho alegria / Em que penso noite e dia / E tu não pensas em mim //	*Antes não te conhecesse*; Ismael Silva e Francisco Alves
3	1932	Gandaia // Gandaia é o que me faz saudade, / No tempo da mocidade / Era a minha alegria. / Gandaia, palavra bem proferida, / Que não me fica esquecida / nem de noite nem de dia.	*Gandaia*; Ismael Silva
4	1933	A tarde chega / Mansa e serena / Esta grandeza / Suave e amena / Acetinada / Surge a lua, / Descortinando / O céu de anil / Esta grandeza / No céu flutua / E nos convida / Sempre a bailar / Em homenagem / À natureza / A noite vem / Nos saudar.	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
5	1934	Choro sim, com razão, / Não tem fim minha aflição... / Me acompanha noite e dia / Uma grande nostalgia! //	*Choro sim*; Ismael Silva
6	1934	O teu céu, o teu mar / É diferente / E as estrelas candentes / Brilham mais / Alto dia o sol / Convida a gente / E à noite o luar / Que alegria nos traz	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
7	1935	O céu fez da noite um manto / A terra do céu a riqueza / O mar encanto laraialaiá / Que dá-lhe a natureza.	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
8	1935	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
9	1939	Se existe alguém que queira ver / Você um ano em jejum / E sem ter onde adormecer / Eu sou um, eu sou um // Eu sei que toda essa alegria / Não vai durar a vida inteira / Talvez, da noite para o dia, / Eu possa ver sua caveira	*Eu sou um*; Ismael Silva
10	1941	Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal, eu lhe perdoo outra vez / Meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para minha companhia	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
11	d1941	Pois então saiba que não desejamos mais nada, / A noite, a lua prateada / Silenciosa, ouve as nossas canções / Tem lá no alto um cruzeiro / Onde fazemos nossas orações / E temos orgulho de ser os primeiros campeões //	*Sala de recepção*; Cartola
12	1948	E se vires poeta o vale / O vale do rio / Em noite invernosa / Em noite de estio / Como um chão de prata / Riquezas estranhas / Espraiando beleza / Por entre montanhas	*Vale do São Francisco*; Cartola e Carlos Cachaça
13	1965	Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
14	1965	Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua //	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
15	1975	Se ela não voltar / Hei de preferir a morte / Não foi preciso o relógio despertar / Pois esta noite não dormi / Não quis me deitar / Como soldado do amor / Fiz sentinela / A aurora me pilhou / Esperando por ela.	*Soldado do amor*; Cartola e Nuno Veloso
16	1975	Passei a noite inteira esperando / Ao tédio perguntando / Onde anda minha companheira / Nesta vigília triste, selei minha sorte	*Soldado do amor*; Cartola e Nuno Veloso
17	1976	Um vazio se faz em meu peito / E de fato eu sinto em meu peito um vazio / Me faltando as tuas carícias / As noites são longas e eu sinto mais frio //	*Peito vazio*; Elton Medeiros e Cartola
18	1977	A canção que chegou // Na manhã que nascia encontrei / O que na noite tardia desejei / E vou feliz a cantar por aí	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
19	1978	Se a gente andasse / Se beijando noite e dia / Nem assim eu poderia / Conseguir viver em paz / Porque teu beijo / Ou molhado ou enxuto / Uma dúzia por minuto / Ainda não me satisfaz / Não é demais.	*Coisa louca*; Ismael Silva

Nos itens (4, 6-8, 11-13): a lexia é usada para indicar a passagem do tempo. Em (4), a intenção do enunciador é mostrar que o cenário que descreve é sempre agradável, tendo

aspectos encantadores em todas as fases do dia. Intenção semelhante é encontrada em (6), com uma descrição das belezas do Brasil. Em (8), o enunciador mais uma vez constrói o cenário do anoitecer com índices harmoniosos, desde o silenciamento tranquilo das aves até o romantismo das flores, efeito também alcançado em (11), a partir de marcas como *lua prateada*. As marcas dessa intenção em (12) são as colocações *noite invernosa* e *noite de estio*, usos lexicais próprios de um registro discursivo poético.

Em (15-18), a lexia designa o período cronológico do passar da noite. Em (15-16), o enunciador qualifica-se como alguém devotado à amada, capaz de passar a noite em claro à sua espera, com a disciplina de um soldado. Em (18), a colocação com o adjetivo *tardia* ressalta o transcurso de um longo período noturno; nesse caso, há uma carga simbólica tanto para noite (negatividade) quanto para manhã (positividade). Assim, *noite tardia*, nesse caso também pode significar um período muito negativo para o enunciador.

Em (14) ocorre o quase-frasema *noite de lua*, que, mais do que simplesmente uma noite enluarada, é representada como uma noite especialmente propícia às práticas artísticas.

Em (1-2, 5, 10, 19), há ocorrências do frasema *noite e dia*. Essa unidade enfatiza a duração incessante de um processo, como o esforço por não se deixar levar pelas tristezas da vida e a memória da amada que abandonou o enunciador. O frasema tem o equivalente negativo *nem de noite nem de dia* (3), usado para caracterizar a saudade inescapável que o enunciador sente do tempo em que vivia na gandaia.

Item (9): ocorrência do frasema *da noite para o dia*. A unidade lexical marca o caráter repentino da ocorrência de um evento. Nesse caso, o enunciador espera que, repentinamente, seu desafeto sofra um revés.

NOME [19 ocorrências em 13 letras do *corpus*]

1	1920-1922	Meninas, também senhoras / Queiram nos dar o vosso nome / Eu aconselho a não cortar / Seu cabelo à la garçonne / Peço perdão pelo que digo / Embora não saiba o que vi / Mas o cabelo assim cortado / Só fica bem mesmo é à demie	*Cabelo à la garçonne*; Paulo da Portela
2	1929	Quem tem seda vai de seda / quem não tem vai de estopa / o nome do nosso bloco / faz qualquer um calar a boca	*Não chora*; Paulo da Portela
3	1931	Me diga o teu nome // O teu olhar que me consome / Por caridade, iaiá, me diga teu nome. //	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1932	Rir para iludir / Cantar para não chorar / Beber para esquecer / O nome daquela ingrata que me fez sofrer //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
5	1934	Seu desejo não me assombra, / Ofereço meu auxílio... / Passe bem, vá pela sombra, / Acabou-se o nosso idílio... / Seu amor e o seu nome, / Eu também vou esquecer: / Desta vez, juntou-se a fome, / Com a vontade de comer!	*Boa viagem*; Ismael Silva e Noel Rosa
6	1937	Fui iludido / Sim, pela primeira vez no amor / E quase sempre seu nome repito / Em cada frase um suspiro de dor.	*Sei chorar*; Cartola
7	1941	Alfaiate, Zé Com Fome, / Também são dois nomes de valor / Comparo suas letras com gotas de orvalho / Que eu as bebo sem ciúme, com sabor	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela

8	1941	O meu nome já caiu no esquecimento // O meu nome já caiu no esquecimento / O meu nome não interessa a mais ninguém	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela
9	1946	Prestes, Cavaleiro da Esperança / És o homem que pelo povo relutou / Seu nome foi consagrado dentro das urnas / Oh! Carlos Prestes / Foi merecida a cadeira de Senador //	*Cavaleiro da esperança*; Paulo da Portela e Monarco
10	c1946	Oh, perdoai-me pelo nome de Maria / E nunca mais direi o que não devia //	*Grande Deus*; Cartola
11	1960	Quero, neste pobre enredo, / Revivê-los glorificando / Os nomes seus / Levá-los ao panteão dos grandes imortais / Pois merecem muito mais //	*Ciência e arte*; Cartola e Carlos Cachaça
12	1922-1978	Nome feio a que me refiro / Não é nada disso que já estão pensando / É Brás, Fedegoso, Pancrácio, Belmiro / Adão, Brederodes, Pafúncio, Rolando //	*Nome feio*; Ismael Silva
13	1922-1978	Nome feio // A vocês vou fazer um pedido / Não é de dinheiro / Não tenham receio / Se o meu nome ficar esquecido / Para não me chamarem / De nenhum nome feio	*Nome feio*; Ismael Silva
14	1979	Só peço que respeites / O nome que te dei / E pelo amor de Deus / Não negues que te amei //	*Fim de estrada*; Cartola

Em (7-9, 11), a lexia *nome* ocorre em referência não só ao antropônimo em si. O sentido de *nome*, nesses casos, tem a ver também com a notoriedade, o reconhecimento da importância das pessoas mencionadas no seu meio de atividade. Em (1, 3-6) há ocorrências com referência ao antropônimo propriamente dito, muitas delas relacionadas à experiência amorosa, com o nome da amada suscitando recordações e, por vezes, sofrimento.

Em (14), alude-se não ao primeiro nome de alguém, mas sim ao nome de família. O enunciador, ao consensualmente terminar a relação com a consorte, faz-lhe alguns pedidos, entre os quais está o respeito ao nome que lhe deu. *Dar o nome a alguém* é colocação com verbo-suporte que faz referência à tradicional incorporação do nome de família do marido ao da esposa, por ocasião do casamento civil.

Em (10), acionando o registro discursivo religioso, o enunciador evoca o nome de Maria para aumentar o impacto do pedido de perdão que faz a Deus, por erros cometidos em momentos de desespero.

Em (2), a referência é à denominação de uma instituição, como um grupo carnavalesco. Nessa ocorrência, o nome *Vai como pode* é considerado autoexplicativo das intenções dos participantes, de brincar o carnaval sem a preocupação de ostentar riqueza.

O quase-frasema *nome feio* (12-13) é usado no jogo discursivo proposto na composição homônima — tem seu sentido não-composicional, de palavra de baixo calão, substituído pelo composicional, de nome cacofônico, porque esse seria o único reconhecível pelo enunciador, pretensamente muito educado para conhecer aquele primeiro.

NOTA [4 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1931	Carinho sem a nota / não adianta mulher / diz que amor é lorota / é bom para quem quiser / Eu não aceito / sou espertinho / Eu acho direito / amor, nota e carinho //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
2	1931	Carinho eu tenho até demais / e a nota é como eu te digo / O meu desejo é uma ordem meu bem / quando Deus quer não há castigo //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva

3	1931	Não tenho nota nem faço questão / Mas tenho enfim muita satisfação / Com alegria eu estou muito bem / Muita gente quer ter mas não tem	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela

A colocação com verbo-suporte *dar nota* (4) é expressão típica das situações de ensino formal tradicional, nas quais o professor tem a autoridade de avaliar seus alunos, atribuindo-lhes notas numéricas correspondentes ao seu rendimento acadêmico.

O uso de elementos do campo semântico da educação formal é frequente nas letras do *corpus*. Veja-se *s.v.* **aula** mais considerações sobre esse fato.

Em (1-3) a lexia significa dinheiro, um fator que influi nas relações amorosas. O posicionamento do enunciador varia com relação ao assunto, às vezes considerando a nota indispensável (1), às vezes sendo reticente quanto a isso (2), às vezes considerando-a dispensável (3). Seus posicionamentos podem estar correlacionados com a sua preocupação com a satisfação da companheira.

3.2.18 – Letra O

Ó [22 ocorrências em 15 letras do *corpus*]

1	1924	Tu me desprezas / Tu me abandonas / Tens o prazer / De me ver abandonado / Não faz mal, / Ó meu benzinho, / O mundo gira / E na virada / Ainda te espero / Com carinho	*Tu me desprezas*; Paulo da Portela
2	1935	Chego quase a não saber / Por que tamanho prazer / Quando meus olhos te veem / Ó que tentação //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
3	1935	Deixe que te confesse, ó flor / Tenho medo, é confissão de amor / Não é bem isso que eu te venho relatar / Ora meu bem é que fico louco em te ver sambando //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
4	1935	// Então vá logo se declarando / Ó, vamos dançar, ó, vamos cantar.	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
5	1935	Só tu ó deusa / Poderá dar lenitivo / Tudo quanto há de mais belo / somente em tu eu vejo / Libertai a alma / Desse pobre cativo / Oh liberdade és tu que adoro / És tu que almejo.	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo
6	1935	Ó Brasil, és tão amado / Teu povo é honrado / Invejado no universo / Nesta bandeira afamada / Não falta mais nada / Pede estudo, / Ordem e Progresso //	*Brasil, terra adorada*; Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias
7	1935	Ó que loucura, quanta formosura / Que tentação / Veja que isso não desasossegue o meu coração //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
8	1935	Aí vem a primavera / Alegrar a nossa vida / banhar de aroma / o lívido das selvas / Teu sorriso, ó amor, //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
9	d1937	A Vila emudeceu / Dolorosamente chora / O que perdeu / Ninguém é imortal / Morrer é natural / Ó Deus, perdoa / Se é que estou pecando / Que mal te fez a Vila / Que lhe estás torturando //	*A Vila emudeceu*; Cartola
10	déc.1940	Amo-te demais, ó, Pátria minha // Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz //	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
11	1940	Vamos embora , ó, flor // − Vamos embora, ó flor / − Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / − Mas quem é que dá as ordens? / − É você. / Mas quando pode! /	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
12	1949	Lábios doces / Beijos eu ganhei de alguém / Ó que felicidade trouxe / Teu amor, meu bem.	*Lábios doces*; Paulo da Portela
13	1922-1949	Ó meu Brasil / Ó meu país amado / Meu verde amarelo / À bandeira consagrado / Ó meu Brasil / Meu Brasil pioneiro / Te darei a minha vida / Por eu ser um brasileiro.	*Brasil, terra da liberdade*; Paulo da Portela
14	1957	Ó que audácia / me chamar de pretinho / Meu bem, é o fim / Se minha mina souber, / Meu Deus, que horror / Vou dormir no porão / Continuo cheirando a óleo queimado //	*É matéria que estudei demais...*; Cartola
15	1979	Ó meu coração, coração / Quem, quem verá que vem / Sinto que ninguém / Vai me dar perdão / Eis a prova dos meus grandes erros / Erros estes que eu soube julgar / Não importa, mas vou do desterro / Desabrochar	*Motivação*; Cartola e Dalmo Castelo
16	1928-1980	Fui pela estrada / Caminhando / Pensativo indagando / Ó! Lua Deusa / Da inspiração / Por que / Não tenho você / Nem meu violão.	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias
17	1928-1980	Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor //	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau

Na maioria das ocorrências, a lexia é um pragmatema que funciona como um marcador discursivo introdutor de um vocativo.

Em (1, 3, 5, 8, 11, 17) percebe-se que a situação comunicativa empresta à ocorrência uma carga afetiva, pois o enunciador se dirige à companheira, ou a uma mulher por quem sente carinho.

Os tratamentos *meu benzinho* (1) e *flor* (3), por exemplo, são marcas que reforçam essa significação. Na ocorrência (15), mantém-se a afetividade, mas o evocado é o próprio

coração do enunciador, personificado como um ente que representa as suas emoções.

Em (6, 10, 13) o pragmatema introduz louvores ao Brasil, marcando o tom de exaltação patriótica ao país.

Em (9), assume tom mais reverente, por figurar em uma interpelação a Deus, em busca de uma explicação pela morte de Noel Rosa. Em (16) também há um pouco dessa reverência, pois a Lua personifica-se como a deusa da inspiração, a quem o enunciador direciona seus protestos por ter perdido a facilidade para compor.

Em (2, 4, 7, 12), a lexia assume uma carga de inebriamento diante de fatores como a sensualidade da mulher, a animação do ambiente carnavalesco ou a paixão pela mulher. Nesses casos, sua função não é de introduzir vocativos, mas sim de marcar o arrebatamento do enunciador.

Em (14), a ocorrência assemelha-se às do parágrafo anterior, com a diferença de que, nesse caso, expressa a inconformação com algo: ter sido chamado de *pretinho* por uma mulher.

Ô [21 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / A felicidade promete, mas não vem / Só vem a saudade, saudade é querer bem, ô	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
2	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
3	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Chega o dia, desaparece a tristeza, / fica a alegria pela própria natureza, ô.	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
4	1934	Ô, nega, me deixa dormir, eu hoje estou muito cansado / O relógio da parede talvez esteja enganado / Ô, nega, me deixa dormir, eu hoje estou muito doente / Deixa de fita, malandro, você não quer ir pro batente.	*Cocorocó*; Paulo da Portela
5	1934	Cocorocó, o galo já cantou / Levanta, nego, tá na hora de tu ir pro batedor / Ô, nega, me deixa dormir mais um bocado / Não pode ser, o senhorio está zangado com você	*Cocorocó*; Paulo da Portela
6	1941	Todos que pertencem ao samba / No Rio te mandam um abraço. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Queremos com este samba / Estreitar os nossos laços / Esse samba traduz a nossa união.	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
7	1941	Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Seja ele a voz do coração / Ele é o reduto destas rimas sinceras / Tiradas da alma em doces quimeras	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
8	1941	Você quer eu não dou, ô, ô / Eu não dou liberdade a mulher / Porque vou confessar / A nossa amizade / Pode acabar // Até aqui nosso amor / Tem um certo sabor / Que me faz tanto bem, / Eu construí nosso lar / Mas você quer acabar!...	*Não dou liberdade a mulher*; Ismael Silva
9	déc.1940	Meu amor / Minha flor / Teu olhar reluz / Inspira amor, seduz / Quanto te vejo / Sinto em mim um calor ô ô / Só por ti sofrerei / Até condenado à morte serei / Meu amor //	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
10	1950	Ô Antonico / Vou lhe pedir um favor / Que só depende da sua boa vontade / É necessário uma viração pro Nestor / Que está vivendo em grande dificuldade	*Antonico*; Ismael Silva

Assim como já foi comentado *s.v.* **ó**, a maioria dessas ocorrências tem função de ressaltar a força de vocativos. Em (4-7), conforme a intenção comunicativa da composição, a

interjeição assume um tom laudatório, de exaltação aos paulistas. Ao mesmo tempo, a repetição da evocação ao longo da letra em (6-7), além de ser enfática, é um lugar propício ao canto em coro, que favorece o envolvimento do público na apresentação musical.

Em (1-3) e (8-9) a função principal é marcar pontos para o canto em coro, ou servir de alongamento das sílabas finais de versos, para completar frases melódicas.

Na ocorrência (10), que integra um texto que reproduz o contrato discursivo de uma carta escrita a um amigo para pedir favores em benefício de outrem, a interjeição funciona como o vocativo inicial, que esclarece quem é o destinatário do texto. Também confere um tom informal, próximo da oralidade e intimista, ao tratamento entre os dois.

OBA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1931	Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro / todos te respeitam quando pegam o seu pandeiro / (Então volver / Ordinário marche / Oba!) //	*Meu batalhão*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1950	Sem teu carinho como é que vou ficar / Era pouquinho, mas me fez acostumar / Se desta vez não te botaram na muamba, / Macaco me lamba (oba), macaco me lamba //	*Macaco me lamba*; Ismael Silva

Em (1), a interjeição expressa animação, em uma composição que reproduz o ambiente de carnaval. Ao mesmo tempo, tem a função discursiva de quebrar o tom marcial acarretado pelas ordens *volver* e *ordinário marche*. Ajuda, portanto, a balancear os motes de disciplina militar e de animação carnavalesca.

Em (2), a intenção também é expressar animação, marcando o auge do refrão da marcha carnavalesca, propícia ao extravasamento de empolgação, durante o canto em coro. Mais uma vez, há o efeito de transmitir um tom jocoso à letra, que fala de desventuras amorosas; o pragmatema *macaco me lamba* é outra marca de jocosidade e informalidade que contribui para esse efeito.

OBRIGAÇÃO [1 ocorrência no *corpus*]

1940	— Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / — Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela

Esquecer as obrigações é um frasema que alude principalmente ao compromisso amoroso e ao arrebatamento da roda de samba, que traz o risco de dissolução desse compromisso. Isso é dedutível a partir das marcas do discurso do enunciador masculino, que se esforça por levar a parceira embora, chegando a tentar ser autoritário, proibindo-a de ir ao samba.

OLHAR (subst.) [11 ocorrências em 9 letras do *corpus*]

1	1931	O teu olhar que me consome / Por caridade, iaiá, me diga teu nome. //	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1931	Em perguntar penso que não faço mal / Tens um olhar que nunca vi outro igual. //	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1933	Fita os meus olhos, / Vê como eles falam / Vê como reparam / O seu proceder / Não é preciso dizer, / Deve compreender / E até mesmo notar, / Só no meu olhar //	*Fita meus olhos*; Cartola e Osvaldo Vasquez
4	1933	Ainda há de chegar o dia / Que eu hei de ter grande alegria / Quando você souber compreender / Num olhar o que eu quero dizer	*Fita meus olhos*; Cartola e Osvaldo Vasquez
5	déc.1940	Meu amor / Minha flor / Teu olhar reluz / Inspira amor, seduz / Quanto te vejo / Sinto em mim um calor ô ô / Só por ti sofrerei / Até condenado à morte serei / Meu amor //	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
6	d1952	Pés inchados, passos em falso, / Olhar embaçado, / Nem um amigo a meu lado / Não há por mim compaixão / A tudo vou assistindo / À ingratidão resistindo / Só sinto falta / Dos meus versos, / Da mocidade e do meu violão	*O que é feito de você?*; Cartola
7	déc.1950	Já perdi tantos amores, não notei diferença / Pensei que passava um século sem a sua presença / Misturada entre as pedras preciosas do mundo, / Com um simples olhar, a você não confundo	*Festa da vinda*; Cartola e Nuno Veloso
8	1922-1978	Por mais que eu queira passar despercebido / sempre sou surpreendido por um olhar interesseiro. / Das aventuras a pior é a Otília / Diz que comigo iria até o infinito. / Mesmo enganando-se o chefe de família / Mas como é chato a gente ser bonito.	*Aventuras amorosas*; Ismael Silva
9	1979	O sol, a lua, a terra, o mar, / É um mundo novo em teu olhar / Estrelas vejo a cintilar	*Dê-me graças, senhora*; Cartola
10	1928-1980	Ajoelhaste no altar / Juraste, me fizeste jurar / E o Senhor de braços abertos / Com o olhar cheio de ternura / Compreendeu por certo / Que era falsa a jura	*Me fizeste jurar*; Cartola e Nelson Cavaquinho
11	1928-1980	Meu primeiro amor / Não me olhe assim / Eu já te disse adeus / E os olhos teus não cansam / De fitar os meus // A tristeza / Do teu olhar / Juro que encanta e traduz / Tanta beleza / É uma promessa de amor / Que até nos faz sonhar.	*Meu primeiro amor*; Cartola e Aluísio Dias

Em (1-5, 9) a lexia é empregada com referência à sedução e beleza da expressão do olhar de alguém. Em (3-4), o enunciador afirma que o seu olhar é capaz de comunicar à destinatária sua paixão por ela. Podem-se encontrar em colocação com a lexia marcas com referências a luminosidade, como *reluzir* e *cintilar*.

Em (6), fala-se justamente do inverso em relação ao observado anteriormente. O olhar continua sendo um recurso de expressividade pessoal, mas nesse caso, enfatiza-se falta de vivacidade que o olhar do enunciador expressa. Nessa ocorrência, a colocação detectada indica falta de luminosidade: *embaçado.*

Em (8, 10-11) a referência é à capacidade do olhar em expressar sentimentos ou disposições íntimas das pessoas. No primeiro caso, a colocação *olhar interesseiro* explicitaria a intenção de tirar vantagem de alguma facilidade proporcionada por alguém; no contexto em causa, entretanto, o interesse seria amoroso. Nos demais casos, as expressões são de ternura ou tristeza.

Em (7), associa-se o olhar ao sentido de visão e também ao discernimento de informações a partir da visão.

OLHAR (vb.) [17 ocorrências em 12 letras do *corpus*]

1	1924	Ai daquele como eu / Que tiver a desdita de te conhecer / Na sua arte de perder / Com este modo de olhar / Sorrindo estás fingindo / Jurando estás sentindo / Se o teu maior prazer é escravizar.	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
2	1929	Tu não deves / De ter tanta pretensão / Olha que o tempo muda, / A vida é uma ilusão... / Tu fazes pouco em mim / Mas isto que bem me importa... / Ficas sabendo, meu bem, / Que o mundo dá muita volta!	*Novo amor*; Ismael Silva
3	1931	Olha, escuta, meu bem / É com você que estou falando, neném / Esse negócio de amor não convém / Gosto de você, mas não é muito... / Muito... //	*Eu gosto, mas não é muito*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
4	1936	Olha que um dia, Deus lhe pode castigar... / Tapeação, é um pecado; / Não há motivo pra você se lastimar... / Isto é que não: não apoiado!... //	*Não apoiado*; Ismael Silva
5	déc.1930	Se eu tivesse / Com que fizesse / Que você deixasse / De olhar pra mim / Não vivia sofrendo / Nem de mim maldizendo / Porque os seus olhos malvados / Querem assim	*Se eu tivesse...*; Cartola
6	1941	O meu nome já caiu no esquecimento / O meu nome não interessa a mais ninguém // E o tempo foi passando / A velhice vem chegando / Já me olham com desdém / Ai, quanta saudade de um passado / Que se vai lá no além //	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela
7	1922-1949	Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	*Olhar assim*; Paulo da Portela
9	1922-1949	Olhar assim // Olhar assim com desdém para mim / representa apunhalar sem ter certeza / que fere sem a menor compaixão no coração / Que instinto de mulher / Que natureza //	*Olhar assim*; Paulo da Portela
10	1974	Corra e olhe o céu // Linda / Te sinto mais bela / E fico na espera / Me sinto tão só mas / O tempo que passa / Em dor maior, bem maior //	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
11	1974	Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria / Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
12	1974	Olhar, gostar, só de longe / Não faz ninguém chegar perto / E o seu pranto / Oh! Triste senhora / Vai molhar o deserto...	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
13	1928-1980	Lua! / Eu com raiva / Quebrei o violão / Julguei que você / Não me dava atenção / Distante eu olhei / Outra vez para a estrada / E vi tua luz prateada //	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias
14	1928-1980	Hoje ao olhar para a torre / Daquela linda catedral / Fujo de tua amizade infernal //	*Me fizeste jurar*; Cartola e Nelson Cavaquinho
15	1928-1980	Meu primeiro amor / Não me olhe assim / Eu já te disse adeus / E os olhos teus não cansam / De fitar os meus // A tristeza / Do teu olhar / Juro que encanta e traduz / Tanta beleza / É uma promessa de amor / Que até nos faz sonhar.	*Meu primeiro amor*; Cartola e Aluísio Dias

Em (1, 5-9, 15), a referência é à expressividade percebida nos olhos de alguém. Assim como foi comentado em **olhar (subst.)**, em muitos casos essa expressividade é relacionada à sedução amorosa. É interessante que em (5) o modo de olhar seria desdenhoso e em (6-9) também haveria desdém no olhar; contudo, como nesse último caso a expressão parte da mulher amada, mobiliza o enunciador de forma bem diferente. Em (5), ele se diz desiludido e magoado; já em (6-9), sua reação é mais intensa, com afirmação de profundo sofrimento amoroso, comparável ao efeito de punhaladas.

Em (10-11, 13-14) a referência é à apreciação visual de algo por meio do sentido da visão; trata-se da significação básica, corrente no vocabulário comum da língua. Em (12), fala-se do ato de dirigir o olhar a alguém, nesse caso, como forma de demonstrar

enamoramento.

Em (2-4), há o pragmatema que funciona como marcador discursivo chamando a atenção do interlocutor para um aviso ou aconselhamento, ou simplesmente com função fática, de despertar atenção para depois iniciar o enunciado propriamente dito.

ORA [9 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1928	Me faz carinhos // Mulher, tu não me faz carinho / Seu prazer é de me ver aborrecido / Ora vai, mulher, se estás contrariada / Tu não és obrigada a viver comigo //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1935	Deixe que te confesse, ó flor / Tenho medo, é confissão de amor / Não é bem isso que eu te venho relatar / Ora meu bem é que fico louco em te ver sambando //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
3	1935	Pam-pam-pam-pam / Quem é que está batendo aí / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça / Antes que o mal cresça / Antes que eu me aborreça / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça //	*Pam-pam-pam-pam*; Paulo da Portela
4	1935	Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça	*Pam-pam-pam-pam*; Paulo da Portela
5	1936	Serei teu ioiô / Serás minha iaiá / Vida feliz, bem longe daqui / Iremos gozar // Mas tem duas coisas / Que podem impedir / E tu, a sorrir, / Me perguntarás: / Meu bem, que será? // Ora, eu que bem sei / Te responderei / A sombra da inveja, meu bem, / Ou golpe de azar	*Serei teu ioiô*; Paulo da Portela
6	1940	− Vamos embora, ó flor / − Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / − Mas quem é que dá as ordens? / − É você. / Mas quando pode! /	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
7	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela

A lexia é um pragmatema usado como marcador discursivo que expressa o desconforto do enunciador com algo. Em (1) e (7) são os desgostos que tem com uma mulher; em (3-4) são as batidas na porta de casa, de origem desconhecida. Em (6), a lexia é mais uma marca do embate entre os enunciadores na letra, ele querendo levá-la embora por temer que a sua empolgação resulte em dissolução da relação amorosa, ela querendo divertir-se e desvencilhar-se das imposições que ele tenta fazer. Essa interjeição é usada para desqualificar a proposta do enunciador masculino, que a chama para ir embora. É acompanhada de uma alegação de que ainda é cedo para ter de partir.

Em (2) e (5) a carga é diferente. No primeiro caso, trata-se de uma marca de envolvimento afetivo do enunciador com o que diz — a confissão do arrebatamento provocado pela dança da mulher. No segundo caso, a função é principalmente marcar a tomada de turno de fala por um dos enunciadores, que responde uma pergunta feita pela interlocutora.

ORGIA [9 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1931	Nem tudo que se diz se faz / Eu digo e serei capaz de não resistir / Nem é bom falar / se a orgia se acabar //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1931	Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher, / A orgia assim não vou deixar //	*Se você jurar*; Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves

3	1936	Não digo que tenho raiva / Por você ser da orgia / Quero dizer que não serve / Para minha companhia // Sei que você não é feia / Tu és linda criatura / Meu bem, que queres que eu faça / Não vou quebrar minha jura	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
4	1936	Não é isso que eu procuro / Você não me dá futuro / Me deixe em paz / Tenho mais vantagem // Eu juro que, hoje em dia / Mulher dentro da orgia / Não quero mais //	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
5	1936	Toda mulher da orgia / Assim disse o Ismael, / Não se pode com certeza / Dizer que ela é fiel // Quero mulher pra mim só / Não quero saber de sócio / E você gosta de todos / Isso assim não é negócio //	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
6	1922-1949	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	*Sambar / Salve a folia...*; Paulo da Portela
7	1928-1980	Orgia // Orgia, hoje és minha inimiga / Os sofrimentos me obrigam / A me afastar de você / Adeus, violão / Amigo leal / Estes versos que eu fiz / Devem ser / A rima final	*Orgia*; Cartola
8	1928-1980	Ele sai para a orgia / Passa três, quatro dias / Sem me aparecer / Quando vem está zangado / Está contrariado / E eu não sei por que //	*Vou contar tintim por tintim*; Cartola

Diferentemente do vocabulário comum da língua, no universo discursivo do samba, *orgia* não costuma fazer referência à licenciosidade sexual. A referência nesses usos é à vida boêmia e ao ambiente da roda de samba. A lexia, portanto, não apresenta marcas de estigmatização e remete a um conceito positivo.

Em (1-2) e (6-7) o enunciador expressa seu amor por esse ambiente e sua preocupação com a possibilidade de ele deixar de existir, ou então fala no seu franco pesar por ter abandonado o meio. Conforme já foi explicado na primeira parte deste trabalho, a afirmação dessa preocupação e desse pesar é estratégia usada pela geração de sambistas do Estácio, que assumiam a identidade de malandros, com o cuidado de sempre falar na possibilidade de "se regenerar" e "deixar a orgia"; praticavam assim um discurso mais aceitável aos grupos dominantes da sociedade, que não viam a figura do malandro vadio com bons olhos.

Em (3-5), há o posicionamento do enunciador com relação às mulheres da orgia. Conforme já foi observado *s.v.* **mulher**, essas mulheres não eram bem vistas e menos ainda tidas como dignas de envolvimento amoroso estável, pois eram consideradas infiéis.

Em (8), há a perspectiva da mulher cujo companheiro vive na orgia. Ela se queixa das longas ausências dele e de que, quando volta, às vezes é violento. Essa é uma das raras composições que dão voz à perspectiva feminina, enfocando uma enunciadora que toma a atitude de denunciar o companheiro que lhe bate. Ela, portanto, desfaz o estereótipo que motivou o quase-frasema *mulher de malandro*, em referência àquela que suporta a violência doméstica sem se queixar.

ORGULHO [7 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1928	Oh! meu bem o teu orgulho / Algum dia há de acabar / Tudo com o tempo passa / A sorte é Deus quem dá / Vou-me embora, vou-me embora / Como já disse que vou / Eu aqui não sou querido / Mas na minha terra eu sou.	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves

2	1932	Orgulho, hipocrisia, vaidade e nada mais / São três coisas que em menos de um segundo se desfazem / O mundo é mesmo assim, cheio de ilusão / Hás de te convencer, meu coração //	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela
3	1935	Houve já um curioso / Que perguntou nervoso / – Brasil, onde vais parar? / E respondo sempre a todos / Com o mesmo orgulho Irei para um lindo futuro.	*Brasil, terra adorada*; Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias
4	1938-1940	Quantas vezes eu ouvi / Pássaros verdes e amarelos / Da cor da nossa bandeira / Que seduz o mundo inteiro / O orgulho dos brasileiros.	*Corações em festa*; Cartola
5	d1941	Pois então saiba que não desejamos mais nada, / A noite, a lua prateada / Silenciosa, ouve as nossas canções / Tem lá no alto um cruzeiro / Onde fazemos nossas orações / E temos orgulho de ser os primeiros campeões //	*Sala de recepção*; Cartola
6	dc.1940	Falo com orgulho dos heróis do passado / Que tombaram por nós / Para que houvesse paz / Mas, se necessário, pegarei em armas / Para defender-te / Jamais fugirei à luta / Morrerei com orgulho pela Pátria Mãe	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola

Em (5), a lexia se aplica às conquistas alcançadas na escola de samba. De fato, como já se pôde verificar em verbetes como **campeão**, **glória** e **herdeiro**, as vitórias obtidas com a escola de samba nos desfiles de carnaval são preciosas para os sambistas, pois a partir dessas memórias constitui-se um patrimônio da comunidade envolvida na instituição.

Em (3-4, 6), a referência é à ufania patriótica do enunciador diante das riquezas e do potencial de progresso do Brasil; outro aspecto desse sentimento é a admiração por heróis da história nacional.

Em (1), a referência é ao comportamento condenável da mulher que não corresponde ao afeto do enunciador. O mesmo tipo de comportamento condenável é mencionado em (2), mas de forma mais genérica, como um defeito humano.

OSWALDO CRUZ [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1931	Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro / todos te respeitam quando pegam o seu pandeiro / (Então volver / Ordinário marche / Oba!) //	*Meu batalhão*; Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1944	Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz / Diz o provérbio / Da discussão é que nasce a luz / Outra escola que não poderia acabar / É o velho Estácio de Sá	*Silenciar a Mangueira*; Cartola

As ocorrências trazem menções ao bairro carioca onde se situa a sede da Portela. Os registros, encontrados em composições de sambistas do Estácio e da Mangueira, documentam que os esforços dos portelenses, de fazer a Portela reconhecida entre as principais instituições sambistas da época (por exemplo, em composições como "Para que havemos de mentir"), foram frutíferos.

Em um dos casos acima, a referência é feita apenas pelo primeiro nome do bairro, provavelmente por limitações lírico-musicais.

OUVIR [34 ocorrências em 27 letras do *corpus*]

Referência à percepção de sons

3	1935	Canta meu bem / Requebra macio de forma / Que mexas com todos nós / Queremos ouvir / A sorrir, a candura da tua voz //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
5	1940	Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela
6	1938-1940	Ao amanhecer, ao anoitecer / Cantam em bando aves fazendo verão / Ouvem-se acordes de um violão	*Ao amanhecer*; Cartola
7	1938-1940	Como é belo ouvir cantar a passarada / Que vou saudar com harmonia / A fresca alvorada, que melodia /	*Corações em festa*; Cartola
8	1938-1940	Quantas vezes eu ouvi / Pássaros verdes e amarelos / Da cor da nossa bandeira / Que seduz o mundo inteiro / O orgulho dos brasileiros.	*Corações em festa*; Cartola
15	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
22	1979	Que brisa amena ao te fitar / És indelével como a flor / Qual foi o deus teu escultor? / Ouvi a voz e a voz dizia / "Eu sou a mãe de Deus, Virgem Maria"	*Dê-me graças, senhora*; Cartola
26	1928-1980	Quando eu ouço as badaladas / Do sino daquela igrejinha, / Julgo-me ainda feliz, / E que és toda minha. //	*Devia ser condenada*; Cartola e Nelson Cavaquinho

Nessas ocorrências, a lexia faz referência a alguma percepção auditiva, significação prevista para o vocabulário da língua comum.

Em (5) e (15), essa percepção volta-se para o canto de aves, que na verdade simboliza a atuação de sambistas — o portelense Claudionor e o falecido Caquera, da Lira do Amor, homenageado neste último exemplo. Em (7-8) também se menciona o canto de aves, mas sem essa significação; nesses casos, a sonoridade é índice da alvorada, ou índice da própria presença dos pássaros, que têm as cores da bandeira nacional, caracterização que contribui para a intenção nacionalista da composição.

Em (3), a percepção auditiva refere-se a um canto, o de uma mulher, que maravilha o enunciador. Já em (6), a audição direciona-se à sonoridade de uma música, que é percebida como acordes de um violão. Esse som é um índice da aproximação do grupo dos periquitos e, portanto, cria uma ambiência inicial para a cena que será descrita na letra.

Em (22), a audição da voz da santa indica a sua presença ao fiel que admira a imagem religiosa; em (26), o bimbalhar dos sinos de uma igreja reporta o enunciador a recordações de felicidade amorosa, em um relacionamento malsucedido. Esta última composição apresenta uma série de marcas referentes à cerimônia católica do casamento — *igrejinha*, *beijar a cruz do Senhor* etc.

Referência ao ato de prestar atenção em expressões sonoras ou aceitar proposições feitas por alguém

1	1924	Não devo ouvir / Teu falso grito de clemência / melhor será continuar / tua jornada / seguirei por outra estrada mais feliz	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
9	1941	Não esqueça de mim / fui o primeiro / não ouça as injustiças / Que me fazem / Porque o nosso amor / É verdadeiro / Esquecer-me de ti / Não posso mais / Basta de tanta injúria / E todas estas falsidades / Maior será o nosso amor //	*Não esqueça de mim*; Paulo da Portela

10	1941	Tive que contar a minha vida / A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia, / Roubou toda alegria do meu viver / Pode ser que ela ouvindo os meus ais / Volte ao lar para viver em paz //	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
11	d1941	Pois então saiba que não desejamos mais nada, / A noite, a lua prateada / Silenciosa, ouve as nossas canções / Tem lá no alto um cruzeiro / Onde fazemos nossas orações / E temos orgulho de ser os primeiros campeões //	*Sala de recepção*; Cartola
17	1966	A todos que estão me ouvindo / Eu agradeço / Esta atenção dispensada / É mais do que mereço / Se não gostarem / Não digam nada a ninguém / Senão os outros não vão me aturar também //	*Eu agradeço*; Ismael Silva
21	1976	Ouça-me bem, amor / Preste atenção o mundo é um moinho / Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos / Vai reduzir as ilusões a pó //	*O mundo é um moinho*; Cartola
25	1928-1980	Desperta querida / E vem ouvir meus ais / Procure ouvir agora / Ou não ouvirás jamais / Vem ouvir a voz / Deste teu trovador / Desperta querida / Pelo nosso amor //	*Desperta querida*; Cartola
27	1928-1980	Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor //	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau
30	1955-1980	Deixa / Quando ela ouvir os meus poemas vai chorar / A consciência vai lhe castigar / Perdão não quero nem vou perdoar	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

Em (17), a significação combina percepção auditiva com atenção dispensada à apresentação musical. O enunciador agradece a atenção do público, realizando um ato que pode ser entendido como abertura ou fechamento da apresentação, momentos mais propícios para esse tipo de intervenção.

Em (27), a percepção auditiva refere-se ao impacto do canto do enunciador, que comove a destinatária. A audição tem intensa influência emocional sobre a experienciadora.

Em (1, 9-10, 21, 25, 30), a referência é à postura de levar em consideração algo que se diz: podem ser apelos por reconciliação amorosa; ditos desfavoráveis ao enunciador, de origem indefinida; aconselhamentos a respeito da melhor forma de viver; lamentos e desagravos de mágoas de amor.

Em (11), o apelo para que a Mangueira ouça as canções dos mangueirenses é uma forma de personificá-la e homenageá-la como destino dos louvores do grupo.

Referência à recepção de uma mensagem verbal

2	1933	Ao ouvir tua proposta, / Tão fingidas frases juntas / Achei uma só resposta / Que responde a mil perguntas / Hás de ter, em tua vida, / Um destino igual ao meu / Podes ir desiludida, / Hoje quem não quer sou eu	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
20	1976	Todo mundo sabe que em meu coração / quase não cabe tanta ingratidão / gostaria de ouvir / o que é que você diz / quando alguém pergunta / o que é que eu fiz	*Ingratidão*; Ismael Silva
24	1928-1980	Acabaram de ouvir / Quase um louco/ Um homem que não / Amou pouco / Amou demais e sofreu / Quem ama assim / É covarde / Termina fazendo alarde / Quando por uma mulher / se venceu //	*Acabaram de ouvir*; Cartola, Carlos Cachaça, Aluísio Dias e Manuel da Leiteira

As ocorrências enfatizam a participação de um dos sujeitos discursivos apresentados em uma situação de comunicação, como testemunha ou destinatário de um ato de discurso. Geralmente há menção do enunciador responsável pelo que se ouve e também um posicionamento sobre o conteúdo da enunciação.

Pragmatemas *ouvir dizer* e *ouvir falar*

4	1937	Sei chorar / Eu também já sei sentir a dor / Estou cansado de ouvir dizer / Que aprende-se a sofrer no amor //	*Sei chorar*; Cartola
12	1942	Eu não posso lhe esquecer / Isso é que não há talvez / Sempre ouvi dizer / Que otário nunca teve vez //	*Fã*; Ismael Silva
14	1947	Ouvi dizer // Ouvi dizer / Ouvi falar / Que a Lira do Amor / Este ano não desfilará / Porque a tristeza lhe impera / Por causa da morte / Do nosso amigo Caquera //	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
16	1954	Quem ouve falar desse morro agora / Fica aterrorizado / Porém quem conhece ele desde outrora / Diz que está civilizado	*Tradição*; Ismael Silva
18	1966	Ouvi falar nas garças pardas / mas pensei que era brinquedo / nas florestas onde andei encontrei / tantas que até tive medo / Lá nas matas tudo é segredo //	*Garças pardas*; Cartola e Zé da Zilda
19	1973	Desde criança / Que eu ouço dizer que em geral / Que na família sempre sai alguém que não convém / Porém a sua saiu mesmo bem desigual / Pois tirando você não se aproveita ninguém	*Aliás*; Ismael Silva
23	1922-1978	Como é que eu posso acreditar / que tu não és / de mais ninguém? / Eu mesmo é que ouvi falar, / entre outras coisas / que tu beijas muito bem.	*Como é que eu posso acreditar*; Ismael Silva

Essas são fórmulas de rotina que indicam a difusão de uma notícia por boca a boca. São usadas para marcar o impacto da notícia da morte do Caquera nos outros componentes da escola de samba (14); crenças de senso comum a respeito do sofrimento amoroso (4), dos comportamentos que caracterizam o malandro e o otário (12), da vida em família (19); rumores a respeito da vida em um morro (16), ou da vida amorosa de determinada mulher (23).

Veja-se também a análise do pragmatema *Deus te ouça s.v.* **deus**.

3.2.19 – Letra P

PAGODE [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1938	Quitandeiro, leva cheiro e tomate / Pra casa do Chocolate que hoje vai ter macarrão / Prepara a barriga macacada / Que a boia tá enfezada e o pagode fica bom //	*Quitandeiro*; Paulo da Portela
2	1940	— Vamos embora, ó flor / — Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / — Mas quem é que dá as ordens? / — É você. / Mas quando pode! / Só deixarei o pagode / Quando o sol raiar.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela

A referência é à roda de samba, assim como ocorre com *batuque*, *samba* e até mesmo *orgia*. Em muitos casos, caracteriza-se o evento como noturno, estendendo-se até o sol raiar (2). Também são comuns as alusões a comida e bebida (1), além de canto e dança e da animação dos participantes, que identificam o ambiente do pagode.

PAÍS [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1927	Uma luta vencida por amor e glória / São linhas traçadas / Nas páginas da história / Gravado com as cores de nosso país / Em seu castelo Portela feliz	*Uma luta vencida por amor e glória*; Paulo da Portela
2	1922-1949	Ó meu Brasil / Ó meu país amado / Meu verde amarelo / À bandeira consagrado / Ó meu Brasil / Meu Brasil pioneiro / Te darei a minha vida / Por eu ser um brasileiro.	*Brasil, terra da liberdade*; Paulo da Portela
3	1928-1980	Numa manhã lá no alto, / Bem no alto / Onde ouço a passarada / No romper da madrugada / A gorjear / Eu me sinto alegre / Me sinto contente / Me sinto feliz / Em ouvir a passarada / No romper das madrugadas / Em meu país	*Manhã de primavera*; Cartola

Todas as referências ao país são acompanhadas de possessivo, marcando o envolvimento afetivo do enunciador, em sua postura patriótica. Outras marcas dessa postura discursiva são pragmatemas como *ó*, lexias como *amado* e a menção às cores da bandeira nacional. As posturas assumidas pelo enunciador são considerar as vitórias da escola de samba como valores a abrilhantar a história nacional (1); louvar os símbolos nacionais e afirmar a sua disposição de lutar pela pátria (2); enaltecer as riquezas naturais do Brasil, dizendo-se comovido com elas (3).

PAM-PAM-PAM-PAM [6 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1	1935	Pam-pam-pam-pam // Pam-pam-pam-pam / Quem é que está batendo aí / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça / Antes que o mal cresça / Antes que eu me aborreça / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça //	*Pam-pam-pam-pam*; Paulo da Portela
2	1935	Batem na porta da frente / Corro na porta de trás / Um homem perde a cabeça / Sem saber bem o que faz / Se tiver coragem, venha / Assombração que apareça // Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça	*Pam-pam-pam-pam*; Paulo da Portela

A lexia é uma onomatopeia que indica batidas na porta de alguém. Ela se repete em

vários pontos da composição e o enunciador reage a elas com crescente irritação. As ocorrências da onomatopeia têm uma interface rítmica que acentua a sugestão das batidas à porta em diferentes momentos da música.

PANDEIRO [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

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

Essas ocorrências integram o vocabulário especializado da música, pois designam um instrumento de percussão. O pandeiro é especialmente emblemático para o samba e também para outras práticas musicais. Chega a ser usado para representar a música brasileira em geral (cf., por exemplo, "Brasil pandeiro", de Assis Valente, 1940 — nesse caso a associação com o samba é bastante forte).

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

Pelo que já foi exposto, o pandeiro é um dos instrumentos musicais mais mencionados nos sambas que falam do ambiente do próprio samba. A caracterização do sambista muitas vezes também passa pela habilidade de tocar esse instrumento.

PASSADO (adj.) [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1924	Bendigo a dor que vem para ensinar / Bendigo a resignação que enobrece / Da tristeza passada farei o meu altar / Da alegria presente farei minha prece.	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
2	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
3	1979	Daí a duas ou três horas já passadas / Chegou ela acompanhada com um rapaz de uns trinta anos / E foi chegando, foi entrando, que coragem / Arrumando a bagagem, me dizendo vou voltar	*Feriado na roça*; Cartola

As ocorrências encontradas condizem com os usos do vocabulário comum da língua: a lexia localiza a referência temporal no pretérito, caracterizando o elemento modificado pelo adjetivo como próprio dessa localização temporal indefinida (1), ou de referência especificada por quantificações (3), ou por alusão a eventos recorrentes ao longo dos anos (2).

PASSADO (subst.) [12 ocorrências em 11 letras do *corpus*]

1	1932	Pudesse um dia / Juro faria / Do samba o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
2	1932	Se algum dia tiver de mim compaixão / Que alegria vai ser no meu coração / A tua volta será meu sonho dourado / Eu viverei e esquecerei meu passado.	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
3	1933	Amanhece e anoitece / Sem parar o meu tormento / Por saber que quem me esquece / Não me sai do pensamento / Já não durmo, já não sonho / De pensar fugiu-me a paz / Num passado tão risonho / Que não volta nunca mais //	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
4	1936	Às vezes dou gargalhada / Ao lembrar do passado / Nunca pensei em amor, / nunca amei nem fui amado / Se julgas que estou mentindo jurar sou capaz / Foi simples sonho que passou e nada mais.	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
5	1937	Eu quisera esquecer o passado / Eu quisera mas sou obrigado / A lembrar o grande Noel / Ainda resta a cadeira vazia / Da escola de filosofia / No bairro de Vila Isabel	*Cadeira vazia*; Cartola e Nuno Veloso
6	1941	E o tempo foi passando / A velhice vem chegando / Já me olham com desdém / Ai, quanta saudade de um passado / Que se vai lá no além //	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela
7	déc.1940	Falo com orgulho dos heróis do passado / Que tombaram por nós / Para que houvesse paz / Mas, se necessário, pegarei em armas / Para defender-te / Jamais fugirei à luta / Morrerei com orgulho pela Pátria Mãe	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
8	1966	Meu amor, / O que importa é recomeçar / E cai o pano do passado / Ninguém acerta sem primeiro errar	*Eu sei*; Cartola
9	1977	Surge a alvorada, folhas a voar / E o inverno do meu tempo / Começa a brotar, minar / E os sonhos do passado, do passado / Estão presentes no amor / Que não envelhecem jamais / Eu não tenho a paz e ela tem paz	*O inverno do meu tempo*; Cartola e Roberto Nascimento
10	1922-1978	Eu já gostei de você / Para de novo gostar / é preferível morrer. / Se o desprezo é pecado / serei um pecador / recordando o passado. //	*Sei, você anda sofrendo*; Ismael Silva
11	1979	Meu interesse é viver sem você / Nosso passado eu procuro esquecer / Ao grande protetor eu peço em uma prece / Senhor, por piedade, vê se ela me esquece //	*Senões*; Cartola e Nuno Veloso

Em (1), a referência é à história das escolas de samba e também do Brasil, ambas consideradas como patrimônio cultural. Em (5), a lembrança do passado conduz à memória de Noel Rosa, que é homenageado na canção; a homenagem é carregada de nostalgia por parte do enunciador.

Nos casos que dizem respeito a relações amorosas, o passado assume diferentes significações, predominando as marcadamente negativas, por terem relações com desilusões amorosas (2). Entretanto, quando o sofrimento ocorre no presente, o passado pode ser refúgio do enunciador em busca de lembranças positivas (3); nesse caso, destaca-se a colocação *passado risonho*, como indicação de positividade. Em (10), o enunciador, que diz já ter superado uma desilusão amorosa, evita a rememoração de momentos desagradáveis; o mesmo tipo de superação é buscado em (11).

Em outros casos (4), o passado é objeto de reflexões existenciais, nas quais o enunciador avalia suas posturas pretéritas em relação à vida, ao amor etc. Também ocorre a expressão da nostalgia de momentos de maior produtividade e notoriedade do enunciador, que

se considera menos prestigiado no presente (6). Outra postura ocorre quando o enunciador se considera feliz e retoma o passado como instância em nexo de continuidade com o presente (9), enfatizando a harmonia da sua experiência de vida.

Em (7), louvam-se os heróis nacionais e os seus feitos, que enriqueceriam a história do Brasil.

O pragmatema *cai o pano do passado* (8) é usado para dizer que uma percepção que estaria obscurecida pela passagem do tempo seria revelada a partir da rememoração e da reflexão sobre o histórico de vida dos enunciadores.

PATUÁ [1 ocorrência no *corpus*]

1933	E essa bela iaiá / Não acredita em muamba / Ela tem um patuá / Que é todo o nosso samba //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves

A lexia refere-se a um objeto de devoção que anula influências externas negativas, servindo como defesa espiritual. Trata-se de uma referência sincrética, comum na cultura popular. O patuá, na ocorrência em questão, é oposto à **muamba** (ver este verbete) e neutraliza os seus efeitos. Ainda nesse caso, o amuleto é identificado com o próprio samba, ao qual se transfere o poder de proteger e angariar boa sorte.

PAULICEIA [5 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1	1941	Pauliceia // Todos que pertencem ao samba / No Rio te mandam um abraço. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Queremos com este samba / Estreitar os nossos laços / Esse samba traduz a nossa união.	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
2	1941	Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Seja ele a voz do coração / Ele é o reduto destas rimas sinceras / Tiradas da alma em doces quimeras / Esperamos guardá-las como r	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola

A lexia refere-se à cidade de São Paulo, personalizada como destinatária da composição. Repete-se várias vezes ao longo da letra, para enfatizar a quem se destina a enunciação e também tem função lírico-musical (ver a análise no verbete destinado à interjeição **ô**).

PAULISTA [1 ocorrência no *corpus*]

1941	E sendo assim nada mais poderá dissolver / Esta nossa união, / Paulistas do meu coração.	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola

Assim como no caso de **pauliceia**, esta lexia estabelece os destinatários da elocução, em um contexto marcado pelo afeto e pela busca de integração harmoniosa e amistosa.

PAULO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1941	Chora, cavaquinho, chora / Chora, violão, também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém / Chora, Portela, minha Portela querida / Eu que te fundei, serás minha toda a vida.	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela

2	1940	Cantar de um rouxinol // Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela

A menção a Paulo da Portela, nessas ocorrências, é feita pela forma abreviada "Paulo". A referência confere ao sambista portelense a posição de responsável pela homenagem ao Claudionor, projeto discursivo da canção (2). A proposta amigável é reforçada pelo tratamento *mano*, que destaca a relação afetuosa entre os dois.

As habilidades musicais de Paulo são também ressaltadas na apresentação como um rouxinol (ver no verbete destinado a essa ave observações sobre a estratégia de associar sambistas a aves canoras).

Em (1), a menção é feita em terceira pessoa pelo próprio Paulo como sujeito comunicante, provavelmente para fazer menção à notoriedade de que já desfrutava, com a intenção de ressaltar a injustiça do seu desprestígio no momento presente. O sentimento de tristeza resultante dessa situação é valorizado a partir da imagem dos instrumentos musicais em pranto.

PAZ [27 ocorrências em 24 letras do *corpus*]

4	1933	Amanhece e anoitece / Sem parar o meu tormento / Por saber que quem me esquece / Não me sai do pensamento / Já não durmo, já não sonho / De pensar fugiu-me a paz / Num passado tão risonho / Que não volta nunca mais //	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
10	1945	Nesta terra sem paz / com tanta guerra / a hipocrisia se venera / o dinheiro é quem impera //	*Ouro, desça do seu trono*; Paulo da Portela
11	déc.1940	Exterminemos de uma vez para sempre / Os nazistas / Que mediocremente / Tiveram algumas conquistas / Atacando friamente, sem respeitar / A neutralidade / A fé, a paz, o amor, a liberdade / E pensaram que este céu, estas matas sem fim / Seriam conquistadas tão fácil assim //	*Nazista, quem és?*; Cartola e Carlos Cachaça
12	déc.1940	Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz //	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
13	déc.1940	Falo com orgulho dos heróis do passado / Que tombaram por nós / Para que houvesse paz / Mas, se necessário, pegarei em armas / Para defender-te / Jamais fugirei à luta / Morrerei com orgulho pela Pátria Mãe	Amo-te demais, ó, Pátria minha...; Cartola
17	1976	O fim de todo amor, é tão triste que juro / Despedaça-se ao vê-lo o coração mais duro / Ela fica aos beijos com qualquer criatura / E ele procura a paz na paz da sepultura.	*Todo amor*; Carlos Cachaça e Cartola
18	1977	Verde que te quero rosa // Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
20	1977	Surge a alvorada, folhas a voar / E o inverno do meu tempo / Começa a brotar, minar / E os sonhos do passado, do passado / Estão presentes no amor / Que não envelhecem jamais / Eu tenho a paz e ela tem paz	*O inverno do meu tempo*; Cartola e Roberto Nascimento
22	1922-1978	Aventuras amorosas // Nem mesmo em casa eu consigo me livrar / das aventuras amorosas / me roubando a paz. //	*Aventuras amorosas*; Ismael Silva
23	1980	Vem / Caminhar para além de todo mal / O bem / É a meta final da estrada universal / Vem / Dar-me a paz e ter paz junto de mim / Vem / Fica comigo assim / Até o fim / Vem	*Vem*; Cartola e Arthur de Oliveira
24	1928-1980	Era solidão / Na solidão eu vivia / E sem confusão / Eu em paz prosseguia / Veio o amor / E no amor encontrei / Muita ingratidão / E assim mesmo gostei	*Se outro amor tentasse*; Cartola e Nuno Veloso

25	1928-1980	A nossa vida era calma / Havia paz em minha alma / Mas você foi além da imaginação / Brigas e tantos queixumes / E o fantasma do ciúme / Foram a causa crescente da separação	*Se o amor é isso*; Aluísio Dias e Cartola

Em (4, 17, 20, 22-25) a referência é a um quadro psicológico de tranquilidade experimentado por alguém. Muitas vezes, fala-se da falta de paz acarretada por desventuras amorosas, ou do esforço do enunciador magoado no amor para voltar a esse estado de tranquilidade; também se pode enfocar o bem-estar do casal feliz na vida a dois. A perturbação da paz pode ser expressa pela colocação com verbo-suporte *roubar a paz*, assim como a obtenção da sensação de tranquilidade pode ser formulada como *ter paz*; *dar paz* é outra colocação usada para enfatizar o efeito harmônico exercido no enunciador por um fator externo.

Em (10, 13), a referência é à convivência pacífica entre pessoas. A falta de paz é mencionada em enumerações dos males da atualidade; a paz também é mencionada como conquista de heróis nacionais que lutaram por ela.

Em (12), a referência é à carga simbólica do branco como cor da paz e como uma das cores da bandeira nacional.

A colocação *cor da paz* (18) foi objeto de análise *s.v.* **cor.**

Colocações *viver em paz* e *viver com a paz*

2	1931	Desses carinhos não quero saber / Pra não andar só a me maldizer / É preferível viver com a paz / Porque se não faz bem, mal não faz //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1932	Adeus é tão triste / Que não se resiste / Ninguém jamais / Com adeus pode viver em paz //	*Adeus*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
8	1941	Tive que contar a minha vida / A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia, / Roubou toda alegria do meu viver / Pode ser que ela ouvindo os meus ais / Volte ao lar para viver em paz //	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
14	1959	Oh, maldito preconceito / Afasta-te no ajeito, aqui nada conseguirás / Porque recebemos dos céus a bênção de Jesus, / Que é mensagem de paz // Nosso amor não acaba mais / Viveremos sempre em paz	*Preconceito*; Cartola
16	1968	Tive sim / Outro grande amor antes do teu / Tive sim / O que ela sonhava eram os meus sonhos / E assim íamos vivendo em paz	*Tive sim*; Cartola
19	1977	Preciso andar pra não pensar / No que passou e não chorar / Viver em paz e sepultar de vez / A minha grande dor / Confiante despeço-me dos meus amigos / E da cidade / Só voltarei quando encontrar felicidade	*A mesma estória*; Cartola e Elton Medeiros
21	1978	Se a gente andasse / Se beijando noite e dia / Nem assim eu poderia / Conseguir viver em paz / Porque teu beijo / Ou molhado ou enxuto / Uma dúzia por minuto / Ainda não me satisfaz / Não é demais.	*Coisa louca*; Ismael Silva

As expressões fazem referência ao mesmo estado de bem-estar psicológico já mencionado anteriormente. Viver em paz é o objetivo enunciado constantemente pelo enunciador, podendo ser uma experiência individual ou de consortes. Os fatores que perturbam o bem-estar são as desventuras amorosas, a separação de pessoas queridas, a inquietação causada pela paixão. Por outro lado, ele é proporcionado pela vida harmoniosa a dois ou pela vida solitária de quem percebe estar mais tranquilo sozinho.

Colocação *ficar em paz*

9	1942	Não tenho queixa // Do meu amor nada posso dizer / Porque com ela eu fico em paz / Tudo que eu peço pra ela fazer / se bem eu digo / melhor ela faz / sem dar pra trás //	*Não tenho queixa*; Ismael Silva e David Raw
15	1966	Fica em paz / E pouco importa os comentários / Como nós / Por este mundo existem vários //	*Eu sei*; Cartola

Novamente, a sensação dominante transmitida pela colocação é a de tranquilidade pessoal. É empregada como constatação do próprio enunciador (9), ou como voto dirigido a um destinatário (15).

PEDIR [17 ocorrências em 16 letras do *corpus*]

1	1933	Vou pedir, vou implorar / A meu Senhor do Bonfim / Pra fazer essa iaiá / Se apaixonar por mim.	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1934	Não adianta se aborrecer / porque você não vai me bater / Você cresça e apareça / eu peço que não se esqueça / Você é quem se consome / para mim cara feia é fome //	*Cara feia é fome*; Ismael Silva
3	1938-1940	É que a cebola, minha filha, está soberba / O alho e o vinagre cada vez subindo mais / Peça emprestado cada dia a uma vizinha / Ou continua fazendo sempre como você faz	*Como é que eu posso*; Cartola
4	déc.1930	Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. //	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
5	1941	Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal, eu lhe perdoo outra vez / Meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para minha companhia	*Não posso viver sem ela*; Alcebiades Barcellos e Cartola
6	1942	Não tenho queixa // Do meu amor nada posso dizer / Porque com ela eu fico em paz / Tudo que eu peço pra ela fazer / se bem eu digo / melhor ela faz / sem dar pra trás //	*Não tenho queixa*; Ismael Silva e David Raw
7	1922-1949	Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	*Olhar assim*; Paulo da Portela
8	déc.1950	Eu e meu violão / Vamos rogando em vão / O seu regresso / Se soubesses como choro e como peço / Pra que nosso fracasso / Se transforme em progresso	*Festa da vinda*; Cartola e Nuno Veloso
9	1976	Aconteceu / Eu não esperava mais acontecer / Todo o bem que fiz se quiser esquecer / Revelando a sua imprudência / Construí o lar, o lar que ela pedia / Exigiu-me coisas que ela não queria //	*Aconteceu*; Cartola
10	1979	Dê-me graças, senhora, / Um sorriso a quem chora / Onde há ódio / Eu vos peço que ponha amor / E assim / Eu serei mais feliz que sou	*Dê-me graças, senhora*; Cartola
11	1979	Só peço que respeites / O nome que te dei / E pelo amor de Deus / Não negues que te amei //	*Fim de estrada*; Cartola
12	1979	Meu interesse é viver sem você / Nosso passado eu procuro esquecer / Ao grande protetor eu peço em uma prece / Senhor, por piedade, vê se ela me esquece //	*Senões*; Cartola e Nuno Veloso
13	1928-1980	No camarim nem sempre há euforia / Artista de mim mesmo nem posso fracassar / Releio os bilhetes pregados no espelho / Me pedem que jamais eu deixe de cantar	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
14	1928-1980	Eu vivo tão magoado, / Não sei viver mais ao teu lado, / Só peço a Deus que me dê coragem, / Eu preciso esquecer / A tua grande mentira que me faz sofrer.	*Devia ser condenada*; Cartola e Nelson Cavaquinho
15	1928-1980	Eu pedi ao grande Deus / Que viesse aos sonhos meus / Sonhos estes, puro, eterno / E deitei-me satisfeito / Repousei as mãos ao peito / Olhos fixos no teto	*Pesadelo*; Cartola e Nuno Veloso
16	1955-1980	Vim lhe pedir // Vim lhe pedir / me perdoa / reconheço, errei / se aqui voltei / foi para lhe dizer, então, / que há motivos de força maior / que às vezes prende a gente / me disseste que voltei cinicamente / pra zombar de te ver chorar //	*Vim lhe pedir*; Nelson Sargento e Cartola

Os usos, na maioria desses casos, são típicos do vocabulário comum da língua,

marcando a postura do enunciador que solicita algo a um destinatário, em tom mais ou menos apelativo, buscando influenciar o comportamento do destinatário para obter resultados desejados.

Destaquem-se os pedidos a divindades, que caracterizam o enunciador religioso, que, nos casos aqui detectados, age segundo os preceitos católicos.

Os pedidos podem ser intensificados por coordenação com sinônimos como *implorar,* ou por pragmatemas como *pelo amor de Deus*.

Em (3) a colocação *pedir emprestado*, sem explicitação do objeto do pedido, enfoca o ato de fazer empréstimos em si e a sua recorrência, caracterizando tanto a relação entre marido e mulher quanto a relação entre a mulher e as vizinhas.

PEITO [10 ocorrências em 9 letras do *corpus*]

1	1932	Vivo cantando / Para esquecer a minha dor / Conservo ainda / No meu peito um grande amor / E o meu pranto parece não ter mais fim / No entanto eu padeço e não tens pena de mim //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
2	1938-1940	E são eles, verdes periquitos, / Têm um peito forte tal qual um granito / E são lindas as suas canções //	*Ao amanhecer*; Cartola
3	1946	A velhice chega / Vai-se a mocidade / Apenas resta a saudade / Aqueles bons tempos / Risos tão felizes / Resta em meu peito / A cicatriz, a cicatriz //	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
4	c1947	Desde o dia em que partiste / A saudade morou em meu peito / Eu já procurei alguém / Mas não há jeito / Coração, o que é que esperas / De um amor tão desleal? / Não estás vendo, coração, ela partiu, / Causando tanto mal.	*Rolam nos meus olhos*; Cartola
5	1968	Ai, esse bojo perfeito / Que trago junto ao meu peito / Só você, violão, compreende porque / Perdi toda a alegria //	*Cordas de aço*; Cartola
6	1976	Peito vazio // Nada consigo fazer / Quando a saudade aperta / Foge-me a inspiração / Sinto a alma deserta //	*Peito vazio*; Elton Medeiros e Cartola
7	1976	Um vazio se faz em meu peito / E de fato eu sinto em meu peito um vazio / Me faltando as tuas carícias / As noites são longas e eu sinto mais frio //	*Peito vazio*; Elton Medeiros e Cartola
8	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
9	1928-1980	E se despertares / Vais trazer conforto / A um pobre peito / Triste semimorto / As frases saídas / com tanto calor / No espaço perdidas / Não deixes querida / Pelo nosso amor	*Desperta querida*; Cartola
10	1928-1980	Eu pedi ao grande Deus / Que viesse aos sonhos meus / Sonhos estes, puro, eterno / E deitei-me satisfeito / Repousei as mãos ao peito / Olhos fixos no teto	*Pesadelo*; Cartola e Nuno Veloso

Em (2), a associação a aves canoras e a colocação com o adjetivo *forte* sugerem que o sentido de *peito* é relacionado metonimicamente à potência do canto. O frasema *trazer [algo] junto ao peito* (5) é mais uma marca da ligação afetiva do enunciador com o violão, explicitado em vários pontos da descrição feita em "Cordas de aço". A localização do instrumento *junto ao peito*, além de ser de fato a sua posição esperável quando é tocado por alguém, indica envolvimento emocional, pois, metonimicamente, o peito compartilha da carga simbólica atribuída ao **coração** (ver), tido como sede dos sentimentos e emoções.

A significação do peito como centro da afetividade repete-se em (1, 3-4, 6-9).

Algumas colocações dignas de nota nesses casos são *[um sentimento] morar no peito* (4), que alia à carga metafórica de *peito* a personificação do sentimento em questão, para expressar que o experienciador vivencia o sentimento intensamente; *peito vazio* (6-7), que afirma a ausência de sentimento para demonstrar o incômodo do enunciador diante da ausência da amada; *peito aberto* (8), que indica a satisfação do enunciador e a sua disposição otimista; *pobre peito* (9) é uma expressão do sofrimento que ele experimenta, usada às vezes numa tentativa de comover a destinatária.

Em (10), a referência é à parte do corpo, numa designação do ato de repousar as mãos no peito, que indica relaxamento físico.

PENSAR [24 ocorrências em 22 letras do *corpus*]

1	1930	Quando souberes amar // O perdão eu te darei / Quando souberes amar / Mulher porque jamais pensei / Em você me abandonar //	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
2	1931	Amor, quanto menos ou nenhum é melhor / Porque só se vive a sofrer por amar / E quem pensar nisso hoje em dia, não terá alegria / É bom evitar //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
5	1932	Antes não te conhecesse / Talvez eu nunca sofresse / Por esse mundo sem fim / Já não tenho alegria / Em que penso noite e dia / E tu não pensas em mim //	*Antes não te conhecesse*; Ismael Silva e Francisco Alves
6	1932	Só tens ambição e vaidade / Não pensas na felicidade / E eu não descanso um momento / Por pensar que o teu amor / É só fingimento / Mas eu vou entrar com o meu jogo / E vou pôr à prova de fogo / A tua sincera amizade / Para ver se tu falaste verdade //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
7	1932	Você teve a minha ajuda / Sem pensar em trabalhar / Quem se zanga é que se muda / E eu já tenho onde morar / Nunca mais você encontra / Quem lhe faça o bem que eu fiz / Levei muito golpe contra / Passe bem, seja feliz	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa
8	1932	Tenho um novo amor // Tenho um novo amor... / Tenho um novo amor... / Que vive a pensar em mim. / Não quer me ver / Triste nem zangada / Gosta que eu ande / Assim meio engraçada //	*Tenho um novo amor*; Cartola
9	1932	Aquela que eu mais amava / Só pensava em me trair / Quando eu menos esperava / Partiu sem se despedir / Essa mesma criatura / Quis voltar, mas eu não quis / E hoje, cumprindo a jura, / Vivo só e sou feliz //	*Uma jura que fiz*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
11	1931-1932	Se eu já gozei / Mais vou gozar / Com essa separação / Nunca pensei sem esperar / Ter tanta satisfação / (Independência ou morte!).	*Liberdade*; Ismael Silva e Francisco Alves
12	1933	Amanhece e anoitece / Sem parar o meu tormento / Por saber que quem me esquece / Não me sai do pensamento / Já não durmo, já não sonho / De pensar fugiu-me a paz / Num passado tão risonho / Que não volta nunca mais //	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
13	1936	Às vezes dou gargalhada / Ao lembrar do passado / Nunca pensei em amor, / nunca amei nem fui amado / Se julgas que estou mentindo jurar sou capaz / Foi simples sonho que passou e nada mais.	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
14	déc.1930	Silêncio de um cipreste // Todo mundo tem o direito / De viver cantando / O meu único defeito / É viver pensando / Em que não realizei / E é difícil realizar / Se eu pudesse dar um jeito, / Mudaria meu pensar //	*Silêncio de um cipreste*; Cartola e Carlos Cachaça
15	1940	— Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / — Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
16	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela

17	1946	Só me resta ruga / e nada mais / Os meus lábios choram / eu sou capaz / o que me maltrata / é pensar atrás / a velhice chega / e nada mais	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
18	1964	Está chegando o momento / De irmos pro altar, nós dois / Mas, antes da cerimônia, / Devemos pensar: e depois? / Terminam nossas aventuras / Chega de tanta procura / Nenhum de nós deve ter / Mais alguma ilusão //	*Nós dois*; Cartola
19	1977	Preciso andar pra não pensar / No que passou e não chorar / Viver em paz e sepultar de vez / A minha grande dor / Confiante despeço-me dos meus amigos / E da cidade / Só voltarei quando encontrar felicidade	*A mesma estória*; Cartola e Elton Medeiros
20	1977	É impossível nesta primavera, eu sei / Impossível, pois longe estarei / Mas pensando em nosso amor, amor sincero... / Ai se eu tivesse autonomia / Se eu pudesse gritaria / Não vou, não quero //	*Autonomia*; Cartola
21	1977	Eu não posso mais sofrer / És um caso perdido / Tu não pensas como eu penso / Não desejas um bom marido //	*Desta vez eu vou*; Cartola
22	1922-1978	Nome feio a que me refiro / Não é nada disso que já estão pensando / É Brás, Fedegoso, Pancrácio, Belmiro / Adão, Brederodes, Pafúncio, Rolando //	*Nome feio*; Ismael Silva
23	1928-1980	Se eu pudesse dividia a tua dor / A metade eu resistia com o maior sabor / Se eu pudesse não pensava mais / Neste alguém / Quem te fez sofrer alma não tem	*Colombina*; Cartola

Em (1-2, 5-6, 8, 11-14, 16-20, 23) a lexia significa 'imaginar uma possibilidade', ou 'ocupar-se mentalmente de um assunto'. Nesses casos, o sujeito costuma ser ocupado por um experienciador e o complemento costuma ser o assunto em questão. Tais assuntos caracterizam o experienciador como surpreso com um acontecimento (1, 11), obcecado com algo (5, 14), dedicado a uma cogitação (18, 20), inconsequente em suas preocupações (6), despreocupado com um assunto (13). Diferentes marcas indicam a intensidade dessa experiência (*noite e dia*, *viver pensando*), a surpresa diante dela (*jamais pensei, nunca pensei*) etc.

Há outras ocorrências da lexia sem complementação em (12, 16, 19), que enfatizam os efeitos da experiência psicológica no enunciador, ou seu posicionamento diante dessa experiência. Em (16), a colocação com o verbo suporte *fazer*, sem complementação, ressalta o impacto da mulher que, fingindo, provoca a comiseração dele; a ausência de complementação mais uma vez enfatiza a experiência psicológica.

Em (7, 9), a ocorrência significa 'ter a intenção de fazer algo'. A determinação das intenções de alguém caracteriza essa pessoa. Em ambas as ocorrências, caracteriza-se a mulher negativamente, como avessa ao trabalho ou traidora.

Em (15), o uso significa 'ponderar um assunto'. No primeiro caso, o uso no imperativo, com o modificador *bem direito*, funciona como uma advertência da enunciadora ao parceiro, diante de uma ameaça que ele lhe fez.

Em (21), a significação é 'ter uma determinada opinião' e é enfatizada pela colocação *tu não pensas como eu penso*, que também exprime o posicionamento intransigente do enunciador.

O pragmatema *não é nada disso que já estão pensando* (22) é uma fórmula de rotina

que, maliciosamente, sugere que o que foi dito tem duplo sentido. Apesar de ter dado azo a uma interpretação maliciosa do que disse, o enunciador nega essa interpretação, brincando com seus destinatários.

Nas três ocorrências seguintes, há os pragmatemas *vivo sem pensar* e *não tenho em que(m) pensar*

Pragmatemas *vivo sem pensar* e *não tenho em que(m) pensar*

3	1931	Não hei de dar mais golpe errado / eu também sofri / eu tenho me enganado / hoje vivo sem pensar / porque não quero mais esse golpe baixo //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos
4	1931	Muito tenho sofrido / Por minha lealdade / Agora estou sabido / Não vou atrás de amizade / A minha vida é boa / Não tenho em que pensar / Por uma coisa à-toa / Não vou me regenerar /	*Se você jurar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
10	1932	Não tenho amor / Nem posso amar / Pra não quebrar / Uma jura que fiz / E pra não ter / Em quem pensar / Eu vivo só / E sou muito feliz. //	*Uma jura que fiz*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves

Nessas três ocorrências, as fórmulas de rotina enfatizam a despreocupação do enunciador, direcionada em todos os casos a relações amorosas. Ele se diz tranquilo por não estar ligado a mulheres.

PERDÃO [19 ocorrências em 14 letras do *corpus*]

1	1920-1922	Meninas, também senhoras / Queiram nos dar o vosso nome / Eu aconselho a não cortar / Seu cabelo à la garçonne / Peço perdão pelo que digo / Embora não saiba o que vi / Mas o cabelo assim cortado / Só fica bem mesmo é à demie	*Cabelo à la garçonne*; Paulo da Portela
2	1929-1930	Eu não podia ter imaginado / agora é tarde / (...) / fizeste mal / sem ter razão / por isso mesmo / não darei meu perdão.	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
3	1929-1930	Não te dou perdão // Não te darei perdão / porque eu já aturei / tanta ingratidão / eu jamais esquecerei //	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
4	1930	Quando souberes amar // O perdão eu te darei / Quando souberes amar / Mulher porque jamais pensei / Em você me abandonar //	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
5	1930	Sei que estás arrependida / Por isso pedes perdão / Já que tu segues nova vida / Eu te darei meu coração	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
6	1931	Chorei por ter me lembrado / De tudo quanto eu fazia / Era tanta ingratidão, / E você não merecia / Muito eu te fiz chorar / Não mereço o teu perdão / Tu deves me castigar / Magoei seu coração. //	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
7	1932	Perdão, meu bem // Perdão, meu bem / atacou-me o coração, / Falei demais / sou bom rapaz / no modo de proceder / perdão, porque / se acabar nossa amizade / eu vou morrer / sinto dores, / são saudades. //	*Perdão, meu bem*; Cartola
8	1933	Tudo eu fiz por você / Não quiseste atender / Os meus conselhos e a minha opinião / Algum dia vais ver / Como é triste sofrer / E de joelhos vens pedir o meu perdão. //	*Na floresta*; Cartola e Sílvio Caldas
9	1945	Eu não durmo sossegada / Parece que estou sendo castigada / Confesso que já fiz alguém sofrer, / Sem merecer, mereço perdão / Eu errei sem saber (podes crer)	*Arma perigosa*; Paulo da Portela e Paquito
10	c1947	Rolam dos meus olhos // Rolam nos meus olhos / Lágrimas sentidas / Somente em saber / Que te perdi por toda a vida / Nem ajoelhada te darei perdão / Só porque você / Magoou meu coração //	*Rolam nos meus olhos*; Cartola
11	c1947	Todos erram neste mundo / Não há exceção / Quando voltam à realidade / Conseguem perdão / Por que é que eu, Senhor, / Que errei pela vez primeira / Passo tantos dissabores / E luto contra a humanidade inteira?	*Sim*; Cartola e O Martins
12	c1947	Sim / Deve haver o perdão / Para mim / Senão nem sei qual será / O meu fim //	*Sim*; Cartola e O Martins

13	1966	Eu sei // Sim, eu sei / A vida horrível que você levou / Se vens pedir o meu perdão, eu dou / Se prometeres não errar jamais //	*Eu sei*; Cartola
14	1976	Aconteceu / Hoje ela chora tudo o que perdeu / E chorando veio me pedir perdão / Fica para ela a lição	*Aconteceu*; Cartola
15	1979	Bem vejo estás chorando / Por certo chorarei / Ferido está teu coração / E peço-te perdão / Das vezes que errei / Mas este amor evitarei	*Evite meu amor*; Cartola
16	1979	Ó meu coração, coração / Quem, quem verá que vem / Sinto que ninguém / Vai me dar perdão / Eis a prova dos meus grandes erros / Erros estes que eu soube julgar / Não importa, mas vou do desterro / Desabrochar	*Motivação*; Cartola e Dalmo Castelo
17	1955-1980	Deixa / Quando ela ouvir os meus poemas vai chorar / A consciência vai lhe castigar / Perdão não quero nem vou perdoar	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

Em quase todas as ocorrências, a referência é à desculpa de erros relativos à relação amorosa, relacionados à infidelidade ou ao abandono; muitas vezes tais erros são atribuídos à mulher, embora o enunciador masculino às vezes também reconheça seus próprios erros. São comuns colocações com verbos-suporte como *dar perdão*, *pedir perdão* e *conseguir perdão*, dependendo da perspectiva em questão — se o sujeito é beneficiário ou agente do perdão.

Em (11-12), apesar de o arrependimento ser relacionado a experiências amorosas, o pedido de perdão tem carga religiosa, e Deus é o destinatário selecionado na enunciação. Outras marcas lexicais do universo discursivo religioso são *promessa* e *blasfemar.*

Em (1), a ocorrência é do *pragmatema peço perdão pelo que digo*, fórmula de rotina usada para suavizar um enunciado que o enunciador entenda que possa ser considerado ofensivo.

PERIQUITO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1938-1940	E são eles, verdes periquitos, / Têm um peito forte tal qual um granito / E são lindas as suas canções //	*Ao amanhecer*; Cartola
2	1938-1940	Que estranha sinfonia / Ao ambiente empresta / Este bando irrequieto / De alegres periquitos / Deixam os corações em festa //	*Corações em festa*; Cartola

Em (1), a referência da lexia, como já foi comentado *s.v.* **ave**, torna-se ambígua, pois tanto pode ser à ala dos periquitos, que integrava a Mangueira, quanto às aves que têm esse nome. Na letra há marcas que remetem a ambas as leituras: a alusão às *aves fazendo verão* indica a segunda; a alusão aos acordes do violão indica a primeira.

Em (2), a referência é indubitavelmente às aves, identificadas a partir da sonoridade do seu canto e à alegria que transmitem aos observadores.

PINHO [1 ocorrência no *corpus*]

1968	E, no entanto, meu pinho, / Pode crer, eu adivinho, / Aquela mulher até hoje está nos esperando / Solte o seu som da madeira / Eu, você e a companheira / Na madrugada iremos pra casa cantando.	*Cordas de aço*; Cartola

A lexia, que metonimicamente faz referência ao **violão** (ver), é uma forma poética e afetuosa de designá-lo.

PLATEIA [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1966	Não vão fazer / O que aconteceu certo dia / Foi tanto bis / Que eu já não podia atender / No entretanto O que a plateia queria / É que eu cantasse / Cantasse até aprender.	*Eu agradeço*; Ismael Silva
2	1922-1978	Eu bem sei que os concorrentes / Andam sempre de alcateia / Sejamos indiferentes / Ao critério da plateia.	*Receio*; Ismael Silva
3	1928-1980	No camarim as rosas vão murchando / E o contrarregra dá o último sinal / As luzes da plateia vão se amortecendo / E a orquestra ataca o acorde inicial	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho

As ocorrências são típicas do vocabulário especializado da música, pois se referem à audiência da apresentação musical. Em (1), há uma brincadeira metalinguística com as circunstâncias do espetáculo; o enunciador atribui à plateia o desejo de vê-lo aprender a cantar por repetição. Em (3), há a mesma referência, com uma sucessão de índices de que se aproxima o início da apresentação, como os três sinais sonoros e a diminuição das luzes da plateia.

Em (2), a referência é metafórica e irônica, a outros homens que desejam o fim da relação por também terem interesse na mulher.

POEMA [4 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1932	Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
2	1960	Não querendo levá-los ao cume da altura / Cientistas tu tens e tens cultura / E, neste rude poema destes pobres vates, / Há sábios como Pedro Américo e Cesar Lattes	*Ciência e arte*; Cartola e Carlos Cachaça
3	1955-1980	Deixa / Meu sofrimento um dia vai ter fim / Os meus poemas vão falar por mim / De todo mal que o amor me fez //	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento
4	1955-1980	Deixa / Quando ela ouvir os meus poemas vai chorar / A consciência vai lhe castigar / Perdão não quero nem vou perdoar	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

Nas ocorrências (1-2) encontra-se a defesa do estatuto poético das letras de canção. Trata-se da busca pela afirmação do valor dessas criações, num período em que a profissionalização dos compositores se consolidava, assim como se consolidava a condição do samba como instituição cultural e produto comercial perante a indústria fonográfica. Outros exemplos dessa intenção discursiva podem ser vistos *s.v.* **artista** e **coroado.**

Em (3-4), o enunciador atribui aos poemas que escreve o poder de extravasar a sua mágoa e provocar o arrependimento da ex-amada. Ele próprio se identifica como poeta, numa intenção discursiva análoga à comentada no parágrafo anterior.

POESIA [1 ocorrência no *corpus*]

1941	Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela

O valor poético dos sambas da Mangueira, lado a lado com a beleza das suas

melodias, é apresentado como fator importante de identificação da escola de samba, em um samba dedicado à sua homenagem. Sobre a intenção de afirmação cultural do samba, veja-se o que é dito *s.v.* **poema**.

POETA [4 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1932	Quando a tarde é cor de rosa / Ainda é mais formosa / Tem cenários sedutores / Te admiram os estrangeiros / Se orgulham os brasileiros / Teus poetas sonhadores	*Cidade mulher*; Paulo da Portela
2	d1937	Na Vila / onde ele morava / Todos os seres cantavam / As glórias do seu poeta / Hoje a Vila é triste e muda / Ao bater Ave-Maria / Quando a aurora desperta	*A Vila emudeceu*; Cartola
3	1948	E se vires poeta o vale / O vale do rio / Em noite invernosa / Em noite de estio / Como um chão de prata / Riquezas estranhas / Espraiando beleza / Por entre montanhas	*Vale do São Francisco*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1948	Pergunta o poeta esquecido / Quem fez esta tela / De riquezas mil / Responde soberbo o campestre / Foi Deus, foi o mestre / Quem fez meu Brasil! / Meu Brasil! Meu Brasil! //	*Vale do São Francisco*; Cartola e Carlos Cachaça

Em (2), a lexia é empregada na identificação de Noel Rosa em uma composição em sua homenagem, destaca o seu talento artístico, em um contexto de harmonia entre o bairro carioca de Vila Isabel e o homenageado.

Em (1) e (3-4) enfatiza-se a sensibilidade estética dos poetas. No primeiro caso, os brasileiros recebem essa identificação por sua admiração das belezas do Brasil, assim como pela exaltação que fazem das mesmas. Nos últimos casos, mais uma vez cria-se um poeta enunciador que se maravilha com as belezas do vale do rio São Francisco e quer saber quem as criou.

PORTELA [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1927	Uma luta vencida por amor e glória / São linhas traçadas / Nas páginas da história / Gravado com as cores de nosso país / Em seu castelo Portela feliz	*Uma luta vencida por amor e glória*; Paulo da Portela
2	1929	A Portela está contente / Para frente / Com fé e coragem / Que eu quero ver / Quero saber do sucesso / Dentro da ordem e progresso / Salve então a rua B	*A Portela está contente...*; Paulo da Portela
3	1941	Chora, cavaquinho, chora / Chora, violão, também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém / Chora, Portela, minha Portela querida / Eu que te fundei, serás minha toda a vida.	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela

Em (1-2), a lexia apresenta a escola de samba metonimicamente, como o conjunto dos seus componentes, comemorando uma vitória do grupo ou reunidos em uma visita a outra agremiação. A alegria atribuída à Portela é motivada pela fundação de um novo grupo carnavalesco, incentivado pela escola mais antiga.

Em (3), a referência é à instituição, personificada e evocada por seu fundador, para compartilhar o seu sofrimento diante da ingratidão que sofreu.

PORTUGUÊS [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1931	Umas crioulinha / uns português / (...) quero ver de uma vez // um dois / um dois / um dois / um dois//	*Meu batalhão*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1928-1980	Mas eu agora vou saber / Eu sou tão camarada / A ele não falta nada / Ganha um terno por mês / Ainda agora pancada / Piorou a maçada / Eu parei desta vez / Vou arranjar um português.	*Vou contar tintim por tintim*; Cartola

A menção a portugueses no desfile de escolas de samba em (1) pode ter relação com dois fatos: a) a presença de portugueses entre os participantes das escolas de samba, usada na letra para ressaltar a diversidade do grupo, que não seria composto apenas por pessoas negras; b) a participação de portugueses, que geralmente estavam à frente do comércio, no financiamento dos desfiles, a partir do livro de ouro, recurso usado pelas escolas para angariar fundos — anotava-se no livro o valor doado por cada um que, assim, ganhava notoriedade como apoiador da instituição.

Em (2), novamente se registra a convivência de portugueses entre os grupos populares do Rio de Janeiro. A referência dessa vez é como opção de envolvimento amoroso da enunciadora, que é infeliz com um companheiro violento.

PRAÇA ONZE [2 ocorrências em 1 letra do *corpus*]

1	1960	Uma escola na praça Onze, testemunha ocular / E perto dela uma balança onde os malandros iam sambar / Onde os malandros iam sambar //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
2	1960	Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

As ocorrências mencionam a praça Onze como local inaugural para o samba carioca. Ela é personificada como testemunha ocular do nascimento do samba. Em seguida, com o desenvolvimento, o gênero é apresentado como não mais circunscrito à praça, mas de abrangência internacional e, hiperbolicamente, universal.

Ressalta-se, portanto, a importância histórica da praça Onze como localização privilegiada das primeiras rodas de samba no Rio de Janeiro.

PRANTO [12 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

1	1932	Vivo cantando / Para esquecer a minha dor / Conservo ainda / No meu peito um grande amor / E o meu pranto parece não ter mais fim / No entanto eu padeço e não tens pena de mim //	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
2	1933	Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer... / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber! // E são tristes meus ais... / Pois quando a gente sente / E não chora / Sofre muito mais //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva
3	1936	Compreendi o erro em toda a humanidade / Uns choram por prazer e outros por saudade / Jurei e a minha jura jamais eu quebrarei / E todo o pranto esconderei	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1936	O pranto que verti por esse amor talvez / Não compreendeste e se eu disser não crês / Depois de derramado, ainda soluçando, / Tornei-me alegre, estou cantando //	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça

5	1936	Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre / O meu sorriso é por consolação / Porque sei conter para ninguém ver / O pranto do meu coração //	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
6	1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
7	1974	Disfarça e chora / Todo o pranto tem hora / E eu vejo seu pranto cair / No momento mais certo	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
8	1974	Olhar, gostar, só de longe / Não faz ninguém chegar perto / E o seu pranto / Oh! Triste senhora / Vai molhar o deserto...	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
9	1928-1980	Ela ri, ela pula e canta / E assim a dor espanta / Se fingindo Colombina / Me comove ver o pranto cair / Daquela pobre menina / Que teve a má sina de se deixar seduzir //	*Colombina*; Cartola
10	1928-1980	Há no mundo quem te adore tanto, tanto / Eu por ti, e tu por outro derramamos pranto / Somos dois entes a subir o mesmo calvário / Mas com o pensamento contrário.	*Colombina*; Cartola
11	1928-1980	Não quero mais / Ver o teu pranto / Eu canto não é / Pra ninguém chorar / Vou te dar meu coração / Para tuas lágrimas secar / Vou te dar meu coração / Como emoção / Para tuas lágrimas secar.	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau
12	1928-1980	Hoje sem querer // Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor //	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau

Em (6), o frasema *estar em pranto* diz respeito ao sentimento de pesar pela morte do Caquera, da escola de samba Lira do Amor. Em (12), o frasema *derramar pranto* refere-se ao choro decorrente da emoção provocada pelo canto do enunciador sobre a destinatária; a ocorrência (11) também qualifica a destinatária como profundamente tocada pela música do enunciador.

As colocações *derramar pranto* e *verter pranto* voltam a ocorrer em (4) e (10), caracterizando o sofrimento dos experienciadores de desilusões amorosas ou existenciais.

O mesmo tipo de caracterização ocorre nas demais ocorrências, às vezes com o enunciador se posicionando no sentido de que o melhor é tentar esconder o sofrimento, para viver tranquilo.

PRAZER [16 ocorrências em 14 letras do *corpus*]

1	1924	Porém tu podes gargalhar / Porque o teu prazer / Também terá seu fim / Agora podes rir de mim / Até sentir-se bem / Em saber do meu mal	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
2	1924	Ai daquele como eu / Que tiver a desdita de te conhecer / Na sua arte de perder / Com este modo de olhar / Sorrindo estás fingindo / Jurando estás sentindo / Se o teu maior prazer é escravizar.	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
3	1924	Reclamo com muita razão / O mal que me causaste / Não é porque não tenho forças / Para resistir / Sinto-me fugir a calma / Doer em cheio dentro d'alma / Para poder zombar / E com prazer sorrir	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
4	1924	Tu me desprezas / Tu me abandonas / Tens o prazer / De me ver abandonado / Não faz mal, / Ó meu benzinho, / O mundo gira / E na virada / Ainda te espero / Com carinho	*Tu me desprezas*; Paulo da Portela
5	1928	Mulher, tu não me faz carinho / Seu prazer é de me ver aborrecido / Ora vai, mulher, se estás contrariada / Tu não és obrigada a viver comigo //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
6	1930	Se alguma coisa acontecer / Embora saia nos jornais / Qualquer desgraça é prazer / Você merece muito mais	*Você merece muito mais*; Ismael Silva
7	1931	Passas por mim, rindo, cantando / Dás com os ombros, arrastando o sapato / Me debochando / E ainda dizes pros outros / Só pra moer / Em amar não acho prazer //	*Infeliz sorte*; Cartola

8	1931	Assim poderei te perdoar / se é que mudaste de pensar / se tens prazer em me ver chorar, / por favor, me deixe em paz / isso não se faz //	*Isso não se faz*; Ismael Silva
9	1931	Embora eu abandonado / tenha mais prazer / não vivo amofinado / agora eu sou bem feliz ( ) ter a vida que eu quis //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos
10	1931	Mesmo sem prazer / Rindo sem querer / Nós devemos / Disfarçar / Pra não chorar	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
11	1934	Eu já notei que o seu prazer / é só me provocar / Eu pago para não brigar / mas se na briga me meter / eu quero decidir e / pago para não sair //	*Cara feia é fome*; Ismael Silva
12	1935	Chego quase a não saber / Por que tamanho prazer / Quando meus olhos te veem / Ó que tentação //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
13	1935	Linda borboleta, não seja buliçosa / Deixa minha rosa que tão linda está no galho / É o meu prazer, ao amanhecer / Fazer-lhe visita, vê-la banhada de orvalho / Quando vem o sol, cobre ela de ouro / No jardim do pobre é um tesouro	*Linda borboleta*; Paulo da Portela e Monarco
14	1936	Compreendi o erro em toda a humanidade / Uns choram por prazer e outros por saudade / Jurei e a minha jura jamais eu quebrarei / E todo o pranto esconderei	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
15	1922-1949	Quisera viver deste sonho / Que me dá prazer / A ter que despertar risonho / E logo sofrer / A dor com saudade daquela / Que tanto queria / É melhor viver-se de um sonho / Que traz alegria / Ah se tu voltasses	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
16	1972	Você é meu prazer / Meu viver / E toda a minha vida / Eu queria estar com você / Você sempre ao meu lado	*Eu queria viver com você*; Valdir Villarinho e Ismael Silva

A determinação das fontes de prazer dos sujeitos discursivos qualifica-os, estabelecendo o que os mobiliza, gerando a sensação de bem-estar.

Em (1-3), atribui-se à mulher o prazer por ver o enunciador sofrendo. Assim, ela é qualificada como cruel e pouco confiável em relações amorosas. O mesmo tipo de qualificação da mulher se encontra em (4-5, 7-8). Em (6) mantém-se uma postura de superioridade da mulher, alheia a qualquer adversidade na vida a dois.

Em (9) o enunciador qualifica-se a partir da crença de que vive bem sozinho, numa postura discursiva muito comum diante de desilusões amorosas. Já em (10), não há afirmação de que a vida solitária é melhor, mas a defesa da necessidade de se fingir prazer, para tornar a solidão mais fácil.

Em (12), o enunciador qualifica-se como o apaixonado, para quem a simples visão da amada é razão de prazer; sentimento semelhante é caracterizado em (16). Em (15), contrapõe-se o prazer do sonho, em que o enunciador está em harmonia com a amada, com o sofrimento da realidade, em que ele vive só, com saudades dela.

Em (11), qualifica-se a postura do encrenqueiro, que gosta de provocar os outros e se envolver em brigas. Já em (13), a fonte de prazer do enunciador é a beleza das flores do seu jardim.

Em (14), o prazer é mencionado genericamente, como uma das possíveis motivações para o choro; o enunciador demonstra a sua compreensão da natureza humana a partir dessa constatação, de que o choro nem sempre ocorre por sofrimento.

PRESIDENTE [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1922-1949	Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo / O samba bem cantado é lindo / Voltamos na linha de frente / Para presidente o mano Claudionor	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela
2	1961	Berço nobre de um presidente / A quem felizmente / Dá-se o seu valor / Campo és o progresso / Pra quem de coração peço / Um futuro promissor.	*Cidade morena*; Cartola

Em (1), a ocorrência integra o vocabulário especializado do samba, pois se refere a um cargo que compõe o organograma de uma escola de samba. A criação de escolas de samba, com estatutos e organogramas, é um marco de institucionalização do samba carioca, uma providência que tornava o movimento cultural mais aceitável para os grupos sociais dominantes.

Em (2), a referência é ao cargo executivo da política nacional. A cidade de Campo Grande (MS), também conhecida como Cidade Morena, é qualificada positivamente pelo fato de ter sido local de nascimento de um presidente (o político em questão deve ser Jânio Quadros, nascido na cidade a 25/01/1917).

PROFESSOR [6 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1930	É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	*Velho Estácio*; Cartola
2	1937	Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
3	1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
4	déc.1930	Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. //	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
5	1950	Não dei trabalho a papai / Não dei trabalho a mamãe / Me disse o professor Noronha / Eu vim no bico da cegonha, / Eu vim no bico da cegonha. //	*Bico da cegonha*; Ismael Silva
6	1957	É matéria que estudei demais / Por isso me formei ainda rapaz / Por isso sou professor, sou diretor, sou instrutor. //	*É matéria que estudei demais...*; Cartola

Muitas ocorrências referem-se à condição de sambistas que têm posição destacada no âmbito da escola de samba, de autoridades na instituição. Há, nesse título, alusão à função de magistério nas instituições de ensino formal. O uso de elementos do campo semântico da educação formal é frequente nas letras do *corpus.* Vejam-se *s.v.* **aula** mais considerações sobre esse fato.

Em (3), a forma *fessor*, com supressão da sílaba inicial, é uma marca de oralidade e de informalidade, além de tornar a lexia adequada a coerções musicais.

Em (5), a referência jocosa à figura do *professor Noronha* faz parte do deboche da composição carnavalesca ao conservadorismo de instituições tradicionais. Nesse caso, zomba-

se de autoridades do ensino formal, às quais se atribuem explicações fantasiosas para a reprodução humana.

Já em (6), o enunciador considera que a sua experiência de vida o qualifica como autoridade no assunto. Trata-se de um raciocínio semelhante ao que motiva as titulações de sambistas valorosos com professores de escolas de samba.

PROVÉRBIO [1 ocorrência no *corpus*]

1944	Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz / Diz o provérbio / Da discussão é que nasce a luz / Outra escola que não poderia acabar / É o velho Estácio de Sá	*Silenciar a Mangueira*; Cartola

O uso de provérbios nas letras de samba, recurso de interdiscursividade que dá mais força às teses defendidas, já foi comentado na análise qualitativa do *corpus*. Nesse caso, a citação do provérbio é anunciada explicitamente, numa evocação da autoridade da sabedoria popular a dar mais força enunciativa ao princípio afirmado.

3.2.20 – Letra Q

QUERER (vb.) [165 ocorrências em 102 letras do *corpus*]

3	1929	Beijos, ainda quero / Mais beijos dos lábios teus / Beijos, para satisfazer os meus / Beijos, nem que sejam de falsidade / Beijos, melhor que fossem de verdade	*Beijos, ainda quero...*; Cartola
5	1929	Ai, como é triste viver assim / Enganado por seu bem / Sei que jamais terei piedade / Não quero amor de ninguém	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
7	1931	És para mim uma uvinha / Uma linda moreninha / Que eu quero guardar / Eu sei que você está querendo / Anda, assim não me arrependo / Acho bom aproveitar.	*Anda, vem cá*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
12	1931	Carinho sem a nota / não adianta mulher / diz que amor é lorota / é bom para quem quiser / Eu não aceito / sou espertinho / Eu acho direito / amor, nota e carinho //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
14	1931	Tu falas muito, meu bem, / E precisas deixar / Senão eu acabo dando pra gritar na rua: / ─ Oh! Eu quero uma mulher bem nua //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
17	1931	Não hei de dar mais golpe errado / eu também sofri / eu tenho me enganado / hoje vivo sem pensar / porque não quero mais esse golpe baixo //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos
18	1931	Quero sossego // Quero viver sempre descansado / embora abandonado / até morrer / porque a vida de quem ama / é sofrer / é sofrer //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos
21	1932	Disseste que te enganei / Não sou tão fingido assim / Talvez queiras um pretexto / pra viver longe de mim / Disseram que eu traía / a nossa grande amizade / E tão criminosa a culpa / que não pode ser verdade	*Qual foi o mal que eu te fiz?*; Cartola
29	1936	Não é isso que eu procuro / Você não me dá futuro / Me deixe em paz / Tenho mais vantagem // Eu juro que, hoje em dia / Mulher dentro da orgia / Não quero mais //	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves
33	1939	Ninguém te dá valor / Ninguém de ti tem dó / Não queres o amor / De uma pessoa só / Se a regeneração / Vier te interessar / Com a minha proteção / Podes contar //	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva
34	déc.1930	Se eu tivesse / Com que fizesse / Que você deixasse / De olhar pra mim / Não vivia sofrendo / Nem de mim maldizendo / Porque os seus olhos malvados / Querem assim	*Se eu tivesse...*; Cartola
37	1941	Você quer eu não dou, ô, ô / Eu não dou liberdade a mulher / Porque vou confessar / A nossa amizade / Pode acabar // Até aqui nosso amor / Tem um certo sabor / Que me faz tanto bem, / Eu construí nosso lar / Mas você quer acabar!...	*Não dou liberdade a mulher*; Ismael Silva
41	1943	Já sei que tu tens sem riqueza / mas assim eu não preciso / pra dizer-te com franqueza / antes quero prejuízo //	*Me deixa sossegado*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
45	1952	Não é preciso se assustar / Não quero o seu algum / Eu gosto é de brincar / o seu não se espera nenhum / Até a cor nunca se vê / Nem para um café / Por isso em você ninguém faz fé	*Ninguém faz fé*; Ismael Silva e Paulo Medeiros
50	1975	Todo mundo quer // Trabalho igual ao meu / Todo mundo quer / Mas nem todos podem arranjar / Pego às onze horas / Largo ao meio-dia / E tenho uma hora pra almoçar //	*Todo mundo quer*; Ismael Silva
51	1976	Aconteceu / Eu não esperava mais acontecer / Todo o bem que fiz se quiser esquecer / Revelando a sua imprudência / Construí o lar, o lar que ela pedia / Exigiu-me coisas que ela não queria //	*Aconteceu*; Cartola
58	1929-1930	O meu perdão / tu não terás / o teu amor não quero mais / a tua ausência / não me maltrata / tua amizade a mim não faz falta //	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
62	1955-1980	Deixa / Quando ela ouvir os meus poemas vai chorar / A consciência vai lhe castigar / Perdão não quero nem vou perdoar	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

Essas ocorrências correspondem à expressão de desejos, significação corrente no vocabulário comum da língua. Seguem-se alguns comentários de casos peculiares.

Em (7), a lexia indica a disponibilidade da mulher para ligações amorosas. A ausência de complementação para o verbo faz com que o desejo seja identificado pelo contexto, que é

de cortejo amoroso do enunciador em relação a ela.

Em (34), a colocação *querer assim* é atribuída aos olhos da mulher, personificados como os experienciadores do desejo de sofrimento do enunciador. Nesse caso, entretanto, mais do que um desejo, a colocação expressa uma determinação proveniente de uma relação assimétrica — querer é poder.

A combinação *antes quero prejuízo* (41) é uma expressão de rejeição de uma possibilidade (nesse caso, ter uma relação conturbada com uma mulher rica) e de preferência por outra, aparentemente não vantajosa à primeira vista (ficar no prejuízo). O enunciador sugere, por meio dela, que as condições da primeira possibilidade são insatisfatórias para ele, que se considera melhor em uma situação alternativa.

Em (45), há a colocação *não quero o seu algum*, uma gíria em que algum faz referência indireta a dinheiro. Outras colocações, também giriescas, que acionam a mesma significação de algum, são *pedir algum*, *dar algum* etc.

Colocação *querer [alguém]*

1	1924	Fingiste não compreender / Que por mim foste amada / Esqueci tudo, tudo, tudo / E o quanto te quis //	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
15	1931	Tu não me tens amor, meu bem (oleleô) // Você diz que não me quer / Você diz que me adora / Quando tu me vê, mulher, / Por que é que você chora (será promessa?) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
23	1933	Observo que, hoje em dia, / Quem não quis diz que me quer / Cabe muita hipocrisia / Num capricho de mulher / Vou viver desiludido, / Sem amor, sem ideal / Pra não ser submetido / A desejo tão banal //	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
42	1922-1949	Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim / Manda embora essa tristeza / Esqueça alguém que não te quis / Canta e serás feliz	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
43	1922-1949	Quisera viver deste sonho / Que me dá prazer / A ter que despertar risonho / E logo sofrer / A dor com saudade daquela / Que tanto queria / É melhor viver-se de um sonho / Que traz alegria / Ah se tu voltasses	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
49	1974	Chora / Disfarça e chora / Aproveita a voz do lamento / Que já vem a aurora / A pessoa que tanto querias / Antes mesmo de raiar o dia / Deixou a escola com outro / Oh! Triste senhora //	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
54	1922-1978	Creio que me queres cegamente / Eu porém tenho receio / De que fiques diferente / Antes que tu mudes de ideia / Já que somos tão amantes / Façamos a nossa estreia. //	*Receio*; Ismael Silva
60	1931-1932	Meu bem querer / Não mais me quis / Foi um favor que me fez / Posso dizer que sou feliz / E que chegou a minha vez (Eu vou gritar...) //	*Liberdade*; Ismael Silva e Francisco Alves

Querer alguém é uma expressão de envolvimento amoroso de uma pessoa com outra que é paciente do desejo expresso pelo verbo. Esse desejo pode ser intensificado por marcas como cegamente (54). Outras expressões de intensidade são *o quanto [alguém] quer [alguém]* (1) e *[alguém] querer tanto [alguém]* (43, 49).

Frasema *sem querer*

2	1924	Mulher, tu és orgulhosa / E tens o jeito / de me fazer sofrer. / Mulher, esse mundo não é nosso / Aqui a gente paga sem querer.	*Mulher, tu és orgulhosa*; Paulo da Portela
10	1931	Eu fiz tudo / Pra esquecer a quem amei / Hoje estou arrependido / Sem querer eu já chorei / Eu já chorei / sem querer. //	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
19	1931	Mesmo sem prazer / Rindo sem querer / Nós devemos / Disfarçar / Pra não chorar	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
56	1928-1980	Sim / Estou sentindo amor / E arrependido de tudo que fiz estou / A ternura que eu guardava, vai / Com este resto de amor / Que se esvai na canção / Que eu compus sem querer	*Estou sentindo*; Cartola
57	1928-1980	Hoje sem querer // Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor //	*Hoje sem querer*; Cartola e Babau

Sem querer é um frasema de uso larguíssimo, que chega a constituir uma unidade gramatical cristalizada — sua função é adverbial e a significação corresponde a um modo de agir não intencional, não controlado pelo agente.

Colocação *querer bem*

4	1929	Eu vou deixar certa amizade / Que para mim não convém / Ela só usa de falsidade / Dizendo me querer bem //	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
20	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / A felicidade promete, mas não vem / Só vem a saudade, saudade é querer bem, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
26	1935	Favela de meus amores / Todo mundo te quer bem / Favela que tem morenas / Que outros não têm	*Favela de meus amores*; Paulo da Portela
35	déc.1930	Existe neste reduto / Alguém que eu venero / E quero tanto bem / Fiquei triste / Porque me disseste / Que essa pessoa que eu quero / Não pode gostar de ninguém.	*Se eu tivesse...*; Cartola

Essa é uma colocação que tanto pode expressar o amor quanto a afinidade entre duas pessoas. A maioria das ocorrências corresponde ao primeiro caso. Em (26) há a afirmação do gosto generalizado das pessoas pela favela, que é destinatária da enunciação — a posição da favela como paciente do querer bem é uma marca de personificação.

Colocação *Deus/o destino quer*

11	1931	Carinho eu tenho até demais / e a nota é como eu te digo / O meu desejo é uma ordem meu bem / quando Deus quer não há castigo //	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
27	1935	Liberdade / Para este pobre infeliz / Que o destino assim quis / É sofrer de amor / Liberdade / Não posso mais ocultar tanta dor //	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo
31	1936	Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
40	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela

Vejam-se *s.v.* **Deus** e **destino** mais informações sobre essas colocações.

Frasema *querer o mal de [alguém]*

47	1973	Tua decência sendo artificial / Não há motivo para tanta altivez / Tu sabes bem que se eu / Quisesse o teu mal / Entrada franca só terias no xadrez. //	*Entrada franca*; Ismael Silva

O frasema expressa a atitude desfavorável do enunciador em relação a alguém. É comum que figure em estruturas condicionais, com uma decorrência esclarecida posteriormente.

Pragmatema *quem não quer sou eu*

24	1933	Ao ouvir tua proposta, / Tão fingidas frases juntas / Achei uma só resposta / Que responde a mil perguntas / Hás de ter, em tua vida, / Um destino igual ao meu / Podes ir desiludida, / Hoje quem não quer sou eu	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
25	1933	Quem não quer sou eu // Quando eu queria o teu amor / Não davas atenção ao meu / Pra mim tu não tens mais valor / Agora quem não quer sou eu //	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa

O pragmatema expressa uma atitude de desforra do enunciador que por algum tempo teve de lidar com a indiferença de alguém em relação a assunto que era do seu interesse e presentemente está em posição de demonstrar a mesma indiferença diante do interesse alheio. Nas ocorrências em questão o interesse é pelo envolvimento amoroso.

Pragmatema *que queres que eu faça*

30	1936	Não digo que tenho raiva / Por você ser da orgia / Quero dizer que não serve / Para minha companhia // Sei que você não é feia / Tu és linda criatura / Meu bem, que queres que eu faça / Não vou quebrar minha jura	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves

A fórmula de rotina expressa a impotência do enunciador diante de circunstâncias impositivas que fazem com que aja de determinada forma — nesse caso, tais circunstâncias seriam uma jura que ele teria feito, de não se envolver com mulheres da orgia. Também é possível que a expressão seja uma demonstração velada de desprezo, com o enunciador dizendo, na verdade, que não quer fazer nenhum esforço para modificar suas disposições.

Os pragmatemas *se Deus quiser* e *verde que te quero rosa* estão analisados, respectivamente nas entradas **Deus** e **verde**. Veja-se também *s.v.* **fazer** a análise do pragmatema *fazer de [algo/alguém] o que [alguém] bem quer*.

Já o frasema *fez da musa o que queria* está analisado *s.v.* **fazer**.

QUERER (subst.) [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

Pragmatema *meu [bem] querer*

13	1931	Não faz assim, / Minha iaiá, meu querer, / Você pra mim está bancando o chiquê.	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
32	1938	Jamais te esquecerei / Pecadora mulher / Com os beijos que te dei / Eu fiz-te meu querer / Meu amor desprezaste / Em busca de aventura / Mas bem caro pagaste / O teres sido tão perjura //	*Pecadora mulher*; Paulo da Portela
39	1942	Na nossa vida não há desprazer / O nosso amor é difícil perder? / Não tenho queixa do meu bem querer / Ela também não tem queixa de mim / Antes assim.	*Não tenho queixa*; Ismael Silva e David Raw
59	1931-1932	Meu bem querer / Não mais me quis / Foi um favor que me fez / Posso dizer que sou feliz / E que chegou a minha vez (Eu vou gritar...) //	*Liberdade*; Ismael Silva e Francisco Alves

Em (13, 39, 59), essa é uma fórmula de tratamento para alusão à pessoa amada. Na maior parte dos casos, esse tratamento é usado em referências à relação harmoniosa entre duas pessoas. Em (59), entretanto, detecta-se um tom de ironia, com o trocadilho *meu bem querer não mais me quis*, em que se joga com o verbo *querer* para marcar a dessintonia do casal.

Em (32), na estrutura com o verbo *fazer* transobjetivo, *fazer de [alguém] o bem querer de [alguém]*, ressalta-se a mudança de qualificação da destinatária, que se torna especial aos olhos do enunciador, e intensidade da experiência amorosa do próprio enunciador.

3.2.21 – Letra R

RAÇA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1940	— Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / — Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
2	déc.1940	Saibam que este céu, este mar / Este lindo cenário / Temos a defendê-lo os nossos expedicionários / Oriundos da raça de Caxias / de Barroso e dos Tamandarés / Diante desta gente, tão pura e tão forte, / Nazista, quem és?	*Nazista, quem és?*; Cartola e Carlos Cachaça

A lexia *raça* ocorre em (1) com a função de justificar o gosto pela diversão do batuque, considerado característico de um determinado grupo — não fica completamente claro se o grupo em questão são os negros ou todos os brasileiros.

Em (2) a referência é a um outro tipo de agrupamento — o dos heróis nacionais, tomados como se constituíssem um grupo privilegiado de pessoas mais "puro" e "forte", conforme as palavras da composição.

O acionamento desses valores condiz com a ideologia do início do século XX, principalmente do período estado-novista, quando se buscou instituir uma identidade cultural brasileira a partir do conceito de mestiçagem racial (veja-se a primeira parte deste trabalho). Na época de produção desse samba, portanto, a justificativa racial para traços culturais e feitos históricos era razoável, por ser condizente com a ideologia dominante.

Entretanto, é necessário dizer que, com base nos conhecimentos que se tem atualmente, o uso da raça para justificar fatos como a afinidade com o samba revela concepção determinista da identidade cultural. O próprio conceito de raça, que não se sustenta biologicamente, costuma ser, hoje, preterido em benefício de concepções que admitam mais maleabilidade na consideração dos traços que distinguem as pessoas, consideradas socioculturalmente, sem a crença em uma essência, de base biológica, que defina temperamento e tendências de comportamento[69].

RAIADO [1 ocorrência no *corpus*]

1933	Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / Dizendo samba raiado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves

Veja-se a análise do quase-frasema *samba raiado s.v.* **samba**.

[69] Para um histórico dos conceitos de raça e racismo e uma apreciação das implicações ideológicas do seu uso, vejam-se os trabalhos de MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf e de ZARUR, George de Cerqueira Leite. *Raça: biologia e construção social*. Nota técnica da Consultoria Legislativa da Câmara dos Deputados, 2005. Disponível em www2.camara.gov.br/publicacoes/estnottec/tema11/2005_10517.pdf.

RAINHA [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1922-1949	Bendita sejas tu, oh! Liberdade! / Rainha absoluta do sucesso, / Sem ti não haverá felicidade, / Sem ti não sorrirá todo o universo!	*Bendita sejas tu...*; Paulo da Portela
2	1965	Tem tem tem pandeiro agogô / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de Luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demorar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar.	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
3	1976	Minha, quem disse que ela foi minha / Se fosse seria a rainha / Que sempre vinha aos sonhos meus //	*Minha*; Cartola

Como já foi observado *s.v.* **Luanda**, em (2) a referência a rei e rainha acrescenta ao conteúdo da composição elementos próprios da congada. Sem as marcas da referência à cidade africana e da interjeição *saravá*, por exemplo, a lexia *rainha* poderia pertencer exclusivamente ao universo discursivo do samba, pois nas escolas de samba também há, por exemplo, rainhas de bateria.

Em (3), a lexia faz referência à condição da amada na perspectiva do enunciador apaixonado. A alusão à mulher como rainha comporta significações de entrega do amante, como se estivesse submetido a ela.

Em (1), a liberdade, valor humano essencial, é personificada como uma rainha, o que também aciona a significação de superioridade desse valor para os homens.

RAZÃO [28 ocorrências em 27 letras do *corpus*]

1	1924	Reclamo com muita razão / O mal que me causaste / Não é porque não tenho forças / Para resistir / Sinto-me fugir a calma / Doer em cheio dentro d'alma / Para poder zombar / E com prazer sorrir	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
2	1926	Não sei qual a razão que tu / Lastimas a sorte meu bem / Chorar de fingimento é triste / São bem poucos os que resistem / iludir não convém	*Chorar de fingimento*; Paulo da Portela
3	1929-1930	Eu não podia ter imaginado / agora é tarde / (...) / fizeste mal / sem ter razão / por isso mesmo / não darei meu perdão.	*Não te dou perdão*; Ismael Silva
4	1931	Eu só quero ver o seu proceder / e a tua promessa é fatal / eu tenho razão / não digas que não / porque tu já me fizeste mal.	*Isso não se faz*; Ismael Silva
5	1931	Sonhei que vais me abandonar / Se é verdade, não tens razão / E, se foi sonho, / Eu não sei se será ou não //	*Sonhei*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
9	1932	Eu, cismado, espero agora / Ver você a qualquer hora / Dando a outro o coração / Quando chegar esse dia / Deixo sua companhia / Sem explicar por que razão.	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
10	1932	Assim, sim / Mas assim também, não / Já não gostas mais de mim / Mas eu não te dei razão //	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
11	1932	Estou vivendo com você / Num martírio sem igual / Vou largar você de mão / Com razão / Para me livrar do mal //	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa
12	1932	Ainda tenho alguma esperança / Que um dia hás de perder a pretensão / Por isso eu digo: quem espera sempre alcança / E mais tarde hás de ver quem é que tem razão.	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela
13	1934	Você não deve me ofender / Eu não lhe dei razão / nem ando atrás de discussão / Se eu procurasse me esconder / de cara anormal / não assistia o carnaval.	*Cara feia é fome*; Ismael Silva
14	1934	Choro sim, com razão, / Não tem fim minha aflição... / Me acompanha noite e dia / Uma grande nostalgia! //	*Choro sim*; Ismael Silva
15	1934	A razão eu não conto a ninguém / Até faço questão de sempre ocultar / Porque eu sei que existe alguém / Que da minha aflição muito vai se gloriar	*Choro sim*; Ismael Silva
17	déc.1930	É preciso saber / Qual de nós tem razão / Desta maneira assim / Não pode continuar / Tu te queixas de mim / Eu me queixo de ti / Depois que será de nós dois / Quando a justiça chegar.	*É preciso saber*; Paulo da Portela

19	1945	— Me contrariei / — Por que razão? / — Só eu mesmo sei / — Diga, então! / — Eu que sempre fui leal / A quem só me fez o mal / Devo ser feliz / — Tu serás! / — O bem que eu fiz / Ninguém faz	*Deus te ouça*; Paulo da Portela e Cartola
20	1950	Andas fugindo de mim / Como o diabo da cruz / Não queres mais nem me dar atenção / Teimei, gastei meu latim, / Da discussão nasce a luz, / Mas nem assim tu me deste razão	*Macaco me lamba*; Ismael Silva
23	1977	Não vou culpar os amigos / Fingidos que outrora eu tive / Na vida / Nem vou dizer / Que a razão do fracasso / Se prende a batalhas perdidas	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
24	1977	Dizem que estou desfigurado, com razão / Estou cansado de pedir / A Deus, aos céus enfim / Um amor, onde encontrarei, Senhor? / Livrai-me desta nostalgia / Confiante ainda espero um dia //	*Desfigurado*; Cartola
26	1928-1980	Pequena, tu vais ao samba / Ver as línguas que falam de mim / Sem razão / Tu sabes que o mulato é sincero / E tem critério / E sabes meu leal procedimento / Como é	*Tu vais ao samba*; Cartola
27	1955-1980	Deixa / A razão dizer quem tem razão / E o fantasma da ingratidão / Se retira com desfaçatez	*Deixa*; Cartola e Nelson Sargento

A referência, na maioria dos casos, é à perspectiva de um dos parceiros em uma relação amorosa conflituosa, segundo a qual as atitudes que assumem são justas diante das circunstâncias da relação; também pode dizer respeito ao julgamento do comportamento do(a) parceiro(a), geralmente considerado injusto. É isso que se vê em (1, 3-5, 10-14, 15, 17, 20, 24, 26-27). Nesses casos são comuns unidades sintáticas de valor adverbial como *com/sem razão*, além das colocações com verbo-suporte *dar razão* e *ter razão*, com suas formas negativas.

É interessante observar que em (27) um trocadilho é usado para enfatizar que o senso de justiça independe das opiniões dos litigantes, e a demonstração de quem agiu corretamente em um desentendimento é uma questão de tempo e de racionalidade. Para dar voz a essa tese, personifica-se a própria razão como juíza do comportamento dos dois; a redundância de *a razão dizer quem tem razão* ressalta essa ideia de resultado inescapável e evidente.

Em (2, 9, 15, 19, 23), a referência é à causa determinante de um evento, ou do comportamento de alguém. Nas três primeiras ocorrências, o enunciador afirma ignorar a causa de um evento (principalmente uma reação desfavorável da mulher), ou que prefere ocultar o motivo de determinado comportamento seu. Em (19), a ocorrência na verdade integra o pragmatema *por que razão?*, fórmula de rotina interrogativa, marcadamente oral, usada para caracterizar o diálogo entre dois amigos, em que um quer saber a causa do sofrimento do interlocutor. Em (23), a lexia figura em uma composição da área temática "reflexões existenciais", na qual o enunciador afirma sua disposição de não considerar que reveses do pretérito, representados metaforicamente como batalhas perdidas, são causa de dificuldades presentes. Qualifica-se, assim como alguém esperançoso e em harmonia com a vida, traços marcantes da postura discursiva de "A canção que chegou".

Frasema *estar com a razão*

16	1935	Por querer me contrariar, / Não queres dizer / Que eu estou com a razão... / Eu ainda vou te provar... / Não faltará ocasião. //	*Não faltará ocasião*; Ismael Silva

O conteúdo desse frasema é semelhante ao comentado anteriormente: por meio dele, o enunciador afirma que a justiça o favorece em sua disputa com a parceira. Assume uma postura de tranquilidade, reforçada por marcas como *provar* e pelo pragmatema não *faltará ocasião*.

Pragmatema *a razão dá-se a quem tem*

6	1932	Sei que não posso suportar / (Se meu amor me deixar) / Se de saudades eu chorar / (Eu não posso me queixar) / Abandonado sem vintém / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / Quem muito riu chora também / (A razão dá-se a quem tem) //	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
7	1932	Eu vou chorar só em lembrar / (Se meu amor me deixar) / Dei sempre golpe de azar / (Eu não posso me queixar) / Pra parecer que vivo bem / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / A esconder que amo alguém / (A razão dá-se a quem tem)	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
8	1932	A razão dá-se a quem tem // Se meu amor me deixar / Eu não posso me queixar / Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém / A razão dá-se a quem tem //	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves

O pragmatema costuma ser usado para enfatizar, semelhantemente a casos anteriores, que não há como contestar a justiça e que, portanto, deve-se aceitar a autoridade de quem está correto. Essa fórmula do senso comum, entretanto, costuma ser usada mais frequentemente (como é o caso de todas as ocorrências dessa canção) para reconhecer a correção da posição alheia, ao invés da do enunciador.

Pragmatemas *tenho as minhas razões* e *tenho bastantes razões para [fazer algo]*

18	1940	─ Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / ─ Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
21	1955	Este jardim foi palco de grande tragédia / Mas dentro de mim transformei / Tudo em comédia / Razões bastantes eu tenho / Para as flores odiar / Pois a flor tombou, murchou, / Mas sem querer falar.	*Interroguei uma rosa*; Cartola

A tônica desses pragmatemas é autorizar o enunciador, dizendo que a justiça lhe permite tomar determinada atitude. Em (18), ele tenta proibir a mulher de participar da roda de samba, por recear a possibilidade de infidelidade.

Em (21), entretanto, enfatizam-se as causas de um evento psicológico experienciado pelo enunciador: uma desilusão amorosa sofrida em um determinado jardim que teria lhe ocasionado uma aversão a flores. Essa afirmação deve ser interpretada à luz das práticas do discurso amoroso, cujo arrebatamento emocional dá espaço a declarações hiperbólicas.

RECORDAÇÃO [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1930	É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	*Velho Estácio*; Cartola

2	1941	Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Seja ele a voz do coração / Ele é o reduto destas rimas sinceras / Tiradas da alma em doces quimeras / Esperamos guardá-las como recordação / E sendo assim nada mais poderá dissolver / Esta nossa união	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
3	1943	Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida

Em (3), *traz recordação*, colocação com verbo-suporte, diz respeito a uma música que faz o enunciador experimentar emoções relacionadas a eventos passados. A mesma colocação ocorre em (1), dessa vez para destacar o papel do *velho Estácio*, o bairro personificado, representando o grupo de sambistas que, assumindo o papel de transmitir a tradição do samba, afirma valores tradicionais do grupo. A referência de *recordação* é relacionada a essa tradição.

Em (2), a lexia refere-se à experiência de intercâmbio com os paulistas, que os enunciadores prometem manter como símbolo de amizade.

RECORDAR [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1960	Os tempos idos, nunca esquecidos, / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que relembro / Coisas remotas que não vêm mais	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
2	1922-1978	Eu já gostei de você / Para de novo gostar / é preferível morrer. / Se o desprezo é pecado / serei um pecador / recordando o passado. //	*Sei, você anda sofrendo*; Ismael Silva
3	1980	Dispara coração / Desanda a recordar / Ah, pretextos não te faltam, não / Obediente, teu coração vai entender / Mas é preciso regressar / Ao fundo desse meu quintal / Ao passaraio que ficou / Nas pipas soltas pelo ar	*Fundo de Quintal*; Cláudio Jorge, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho

A lexia, cuja significação implica a experiência de retomar experiências passadas, é, na ocorrência (1), o mote inicial da composição, cujo propósito é narrar as transformações ocorridas no samba, desde a época da praça Onze até quando passou a ter projeção internacional. O enunciador mostra-se nostálgico ao iniciar esse esforço de memória.

Também há uma carga nostálgica em (3). O coração é personificado e, aproveitando-se a sua simbologia de emotividade, torna-se o experienciador das lembranças de infância enumeradas na letra.

Já em (2), o enunciador recorre à lembrança do passado para justificar sua cautela diante do arrependimento de uma ex-companheira que o teria prejudicado.

REI [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1931	Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei / Eu vou chamar Chico Viola / que no samba ele é rei / (Dá licença, seu Mário?) //	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1935	Vem, borboleta, brejeira, voar / Em teu reino imperar, / Ruflam suas asas / Nas manhãs cantar / Vem, borboleta, brejeira, voar / Em teu reino imperar / Ele, o Rei Momo / a glória conquistar.	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
3	d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola

4	1965	Tem tem tem pandeiro agogô / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de Luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demorar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar.	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola

Conforme já foi assinalado em **Luanda** e **rainha**, a alusão a um rei na ocorrência (4), somada às outras marcas já analisadas nesses verbetes, confere ao ensaio de rua descrito na letra uma caracterização com traços congêneres aos da congada. Vejam-se aqueles verbetes.

Nas ocorrências (1) e (3) há o frasema *ser o rei de [atividade / área de conhecimento]*, usado para caracterizar alguém como muito habilidoso em algo. Seu uso, portanto, identifica no segundo caso Noel Rosa como um compositor de letras profundas, ricas em conteúdo (veja-se **filosofia** para uma exposição da sua significação no universo discursivo do samba). No primeiro caso, o frasema serve para autorizar Francisco Alves como alguém versado no samba e digno do convite para interpretar a composição *O que será de mim*. Nesse caso, o credenciamento é, além de musical, também comportamental, pois autorizaria o intérprete a dizer-se malandro.

Em (2), ocorre o quase-frasema *rei momo*, que integra o vocabulário especializado do samba, visto que designa o personagem que exerce o papel de comandante da folia carnavalesca. A menção ao rei momo na letra, portanto, localiza temporalmente a cena descrita, relacionando-a aos dias de carnaval.

REQUEBRAR [1 ocorrência no *corpus*]

1935	Canta meu bem / Requebra macio de forma / Que mexas com todos nós / Queremos ouvir / A sorrir, a candura da tua voz //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela

A lexia refere-se a uma maneira de dançar, valorizando os movimentos dos quadris. Seu uso ajuda a qualificar a destinatária como uma boa dançarina de samba. A colocação do verbo com o adjetivo *macio* empresta a esta última lexia traços particulares, de graciosidade e sensualidade.

RIMA [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1941	Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Seja ele a voz do coração / Ele é o reduto destas rimas sinceras / Tiradas da alma em doces quimeras / Esperamos guardá-las como recordação	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
2	1922-1949	Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	*Olhar assim*; Paulo da Portela
3	1928-1980	Orgia, hoje és minha inimiga / Os sofrimentos me obrigam / A me afastar de você / Adeus, violão / Amigo leal / Estes versos que eu fiz / Devem ser / A rima final	*Orgia*; Cartola

Em (1), a lexia refere-se metonimicamente à própria canção, com ênfase ao seu componente linguístico. As rimas são qualificadas a partir de marcas presentes em outras partes da canção: da intenção amigável dos sambistas, que querem confraternizar com os

paulistas (adjetivo *sinceras*), e de afetividade (frasema *voz do coração*).

Em (2-3), a referência é à recorrência sonora presente nos versos; em ambos os casos, há menção tanto a versos quanto a rimas como componentes dos mesmos. No primeiro caso, usa-se a beleza desse efeito sonoro para conseguir a simpatia da mulher indiferente que se tenta conquistar. No segundo caso, a colocação *rima final* destaca a intenção do enunciador, de abandonar a orgia, o violão e a composição; a ocorrência carrega o tom melancólico da despedida, reforçado pela qualificação *amigo*, atribuída ao violão.

RIO [6 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1941	Todos que pertencem ao samba / No Rio te mandam um abraço. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Queremos com este samba / Estreitar os nossos laços / Esse samba traduz a nossa união.	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
2	1945	Vestir bem, pagando pouco / Eis um problema louco / Que nós temos a resolver / Prestem atenção / Estou autorizado a dizer / Pagando só o feitio / Eis o plano inteligente / De uma casa aqui no Rio / Não pode haver maior facilidade / Só na alfaiataria A Cidade /	*Alfaiataria A Cidade*; Paulo da Portela e Cartola
3	1948	E se vires poeta o vale / O vale do rio / Em noite invernosa / Em noite de estio / Como um chão de prata / Riquezas estranhas / Espraiando beleza / Por entre montanhas	*Vale do São Francisco*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1922-1949	O azul e branco / Cores da nossa bandeira / O Rio estamos aqui para abrilhantar o nosso festival	*O azul e branco...*; Paulo da Portela
5	1976	Os fio que é meu, que é meu / E que é dela / Rebenta a goela de tanto chorá / O rio tá seco, o sol não vem não / Vortemos pra casa / Chamando Dondon	*Ensaboa*; Cartola
6	1928-1980	Rico panorama... / Tem o Rio de Janeiro... / As praias de Copacabana / Centro de todos estrangeiros / A linda Avenida Central / Corcovado e Pão de Açúcar / E o cassino que falta / É o Cassino da Urca	*Cassino da Urca*; Cartola

Na maioria desses casos, a lexia faz referência à cidade do Rio de Janeiro, abreviadamente (1-2, 4) ou não (6). A ocorrência localiza os enunciadores geograficamente, além de identificá-los culturalmente. Em (1) descreve-se um encontro entre cariocas identificados com o samba e paulistas que recebem a composição como prova das boas intenções dos enunciadores. Em (6), valorizam-se as belezas da cidade, mencionando-se seus efeitos nos turistas, recursos discursivos recorrentes na área temática Brasil (ver a análise qualitativa do *corpus*).

Em (3) e (5), a referência é ao curso d'água. No primeiro caso, a ocorrência está em um samba-enredo dedicado à exaltação do vale do rio São Francisco; tal exaltação também envolve marcas de riquezas e belezas da natureza. No segundo caso, a menção do rio seco ajuda a qualificar os enunciadores como pessoas que enfrentam grandes dificuldades — as condições adversas da natureza, os muitos filhos, o trabalho árduo etc.

RISO [9 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

1	1929	Mas riso nem sempre é alegria / Chorar nem sempre é sentimento / No mundo tem criaturas / Quando faz as suas juras / Chora de fingimento	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela

2	1931	Nem sempre o riso é alegria / Quantas vezes noite e dia / Nós levamos a cantar / Pra não chorar, / Mas como há um ditado / "Quem espera sempre alcança" / Nós vamos alimentando / Essa esperança. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
3	c1933	Às vezes é um sorriso / Que acompanha uma esperança / Outras vezes é um riso / Que provoca uma vingança //	*Rir*; Cartola e Noel Rosa
4	1934	Mas esta mágoa / Que deve jamais persistir / Creio que paixão nenhuma / Pode o riso resistir / Põe de lado esta dor / Que tanto atormenta / Só porque não és amado / A vida muito lamentas / Laraiá, laraiá, laraiá.	*O riso e a dor*; Paulo da Portela
5	1934	O riso e a dor // O riso que nossa face / às vezes trazemos / por mero disfarce / Nós a esconder procuramos / Lágrimas que já choramos	*O riso e a dor*; Paulo da Portela
6	1946	A velhice chega / Vai-se a mocidade / Apenas resta a saudade / Aqueles bons tempos / Risos tão felizes / Resta em meu peito / A cicatriz, a cicatriz //	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
7	1922-1949	Quem te vê assim risonha / Naturalmente nem sonha / a maldade do teu riso / com um juramento eterno / vai me levando ao inferno / dizendo que é paraíso //	*O grande fingimento*; Paulo da Portela
8	1976	Todo amor principia com beijos e risos / Mesmo com hipocrisia forma um paraíso / Mas com o tempo um dos dois vem a se arrepender / Um amor para gozar, o outro para sofrer //	*Todo amor*; Carlos Cachaça e Cartola

O uso da lexia é relacionado ao seu valor de índice de alegria. Em certos casos (1-2, 5) questiona-se essa associação, dizendo-se que o riso pode disfarçar a tristeza e o sofrimento. Já em (4, 6, 8), a associação é mesmo com a força consoladora da alegria diante das desventuras amorosas; as lembranças dos momentos felizes da mocidade, que causam nostalgia na velhice; o bem-estar experimentado pelos amantes apaixonados.

Em (3) e (7), o riso é associado à maldade e à zombaria; nesses casos, o posicionamento do enunciador é de reprovação desses comportamentos.

RITMADO [1 ocorrência no *corpus*]

d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola

A lexia que, modificando *versos*, teria em outros domínios discursivos relação com a métrica literária, assume, nesse caso, um sentido próprio da métrica lítero-musical, com consideração da combinação de fatores rítmicos linguísticos e também musicais. Elogia-se, portanto, a habilidade de Noel Rosa em combinar esses dois códigos para criar efeitos rítmicos em suas composições.

ROSA [16 ocorrências em 9 letras do *corpus*]

1	1929	As mulheres são as rosas / E nós somos jardineiros / Que tratamos e zelamos com ciúme / Quando estão viçosas e cheirosas / Ficamos narcotizados / Em sentir o seu perfume.	*As mulheres são as rosas*; Paulo da Portela
2	1932	Infelizmente / Este mundo é sempre assim / Quem ri muito no começo / Chora quando chega o fim / Em mar de rosas / Começou nossa amizade / E depois tu me entregaste / A tristeza e a saudade	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
3	1932	Quando a tarde é cor de rosa / Ainda é mais formosa / Tem cenários sedutores / Te admiram os estrangeiros / Se orgulham os brasileiros / Teus poetas sonhadores	*Cidade mulher*; Paulo da Portela

4	1935	Linda borboleta, não seja buliçosa / Deixa minha rosa que tão linda está no galho / É o meu prazer, ao amanhecer / Fazer-lhe visita, vê-la banhada de orvalho / Quando vem o sol, cobre ela de ouro / No jardim do pobre é um tesouro	*Linda borboleta*; Paulo da Portela e Monarco
5	1955	Interroguei uma rosa // Aqui se beijaram ela e outro amante / Neste jardim juraram amor constante / Interroguei uma rosa / E a rosa se foi desbotando / E a cada pergunta, negando //	*Interroguei uma rosa*; Cartola
6	1976	Queixo-me às rosas / Que bobagem, as rosas não falam / Simplesmente as rosas exalam / O perfume que roubam de ti, ai...	*As rosas não falam*; Cartola
7	1976	As rosas não falam // Bate outra vez / com esperanças o meu coração / Pois já vai terminando o verão, enfim / Volto ao jardim / Com a certeza que devo chorar / Pois bem sei que não queres voltar / Para mim	*As rosas não falam*; Cartola
8	1977	É branco o sorriso das crianças / São verdes, os campos, as matas / E o corpo das mulatas quando vestem verde e rosa, é / Mangueira / É verde o mar que me banha a vida inteira //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
9	1977	Verde que te quero rosa // Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
10	1977	Verde que te quero Rosa (é a Mangueira) / Rosa que te quero Verde (é a Mangueira)	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
11	1979	Quando eu soube que Maria Rosa vinha / Da cidade onde tinha ido há dias passear / Gritei contente graças a Nosso Senhor / Eu pensei que meu amor não queria mais voltar	*Feriado na roça*; Cartola
12	1928-1980	Pisando esta ribalta, cantando pra vocês / De nada sinto falta, sou eu mais uma vez / As rosas vão murchar, mas outras nascerão / Cigarras sempre cantam, seja ou não verão	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
13	1928-1980	No camarim as rosas vão murchando / E o contrarregra dá o último sinal / As luzes da plateia vão se amortecendo / E a orquestra ataca o acorde inicial	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho

Em (1, 4-7, 9, 12-13), a lexia faz referência à flor, recurso poético que simboliza beleza e romantismo, muito usado principalmente por Cartola. Em (9), a beleza da rosa faz o rosto enrubescer; a imagem é interessante pelo fato de a cor do rosto coincidir com a da flor, o que sugere a ideia de transferência, e porque *rosa* também pode ser uma forma de referir-se metaforicamente à mulher, como se vê em (1). A associação entre rosa e mulher também é demonstrada significativamente pelo antropônimo Rosa, encontrado em (11).

As rosas podem ser interlocutoras do enunciador apaixonado, geralmente em sofrimento, como se vê em (5-7). Em (12-13), a imagem das rosas murchando sugere tanto a passagem do tempo quanto o arrefecimento do entusiasmo e do encanto em uma atividade.

Em (3) há o quase-frasema *cor de rosa*, do qual *rosa* é abreviação. A qualificação da tarde como cor de rosa é usada para ressaltar a beleza visual do cenário descrito.

Em (2), há o frasema *mar de rosas*, que designa uma situação muito favorável e harmoniosa para alguém. Nesse caso, fala-se do início do amor entre o enunciador e a enunciatária, que se caracterizou por essa condição; produz-se assim um contraste com o fim conflituoso da relação, abordado na canção.

O quase-frasema *verde e rosa* (8-10), assim como o pragmatema *verde que te quero rosa*, estão analisados *s.v.* **verde**.

ROUXINOL [3 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1940	Cantar de um rouxinol // Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela
2	1922-1949	Quiseram me comprar / eu não vendi / uma linda coleção de passarinhos / Bernardo é gaturamo / Aurélio é rouxinol / Lino é o canário / Mano Rubens, o curió	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela

Esse é mais um exemplo da associação entre sambistas e aves canoras, encontrada com razoável frequência no *corpus*. O rouxinol, ave de grande valor simbólico, é uma das preferidas para esse fim:

> *O rouxinol é universalmente famoso pela perfeição de seu canto. Foi, segundo Platão, o emblema de Tamiras, bardo da Trácia antiga.*
> *(...)*
> *Pela beleza de seu canto, que enfeitiça as noites de vigília, o rouxinol é o mágico que faz esquecer os perigos do dia*[70]

Outras aves referidas na área temática "metalinguagem" são, além do rouxinol, *periquito*, *canário*, *sabiá*, *gaturamo* e *curió*. Algumas das principais composições nas quais se aplica esse recurso de representação de sambistas são *Coleção de passarinhos* (Paulo da Portela), *Ao amanhecer* (Cartola) *Ouvi dizer*... (Paulo da Portela) e *Cantar de um rouxinol* (Paulo da Portela).

RUA [9 ocorrências em 6 letras do *corpus*]

1	1929	A Portela está contente / Para frente / Com fé e coragem / Que eu quero ver / Quero saber do sucesso / Dentro da ordem e progresso / Salve então a rua B	*A Portela está contente...*; Paulo da Portela
2	1931	Tu falas muito, meu bem, / E precisas deixar / Senão eu acabo dando pra gritar na rua: / — Oh! Eu quero uma mulher bem nua //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1938-1940	Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	*Ao amanhecer*; Cartola
4	1965	Ensaio de rua // Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua //	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
5	1973	Existe muita tristeza na rua da Alegria / Existe muita desordem na rua da Harmonia / Analisando esta história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço //	*Contrastes*; Ismael Silva
6	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento

Na ocorrência (1), o quase-frasema *rua B*, ao mesmo tempo que é a denominação de uma nova agremiação carnavalesca que acabara de ser fundada, também traz a sua localização espacial. Em (3) a rua é representada como espaço de boemia, de reuniões musicais coletivas.

Em (2), a localização "na rua" qualifica o ato do enunciador como público, patente para testemunho de todos. O mesmo tipo de significação é encontrável em (6), caso em que as ruas da cidade são o cenário para a demonstração pública da felicidade coletiva abordada na

[70] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 13.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, *s.v.* Rouxinol.

composição.

Em (5), conforme já foi comentado na análise qualitativa do *corpus*, há uma ambiguidade entre possíveis nomes de ruas e os valores presentes nas suas designações. O enunciador usa essa ambiguidade para insinuar contrastes presentes na vida, intenção presente desde o título do samba.

O quase-frasema *ensaio de rua* (4) está analisado s.v. **ensaio**.

RUBRO [1 ocorrência no *corpus*]

1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

A cor rubra do rosto diante de uma rosa pode ser devida ao amor, se a rosa é representação metafórica de uma mulher; no caso de a referência ser a uma flor, o enrubescimento seria causado pela sensibilização diante da sua beleza. Vejam-se outras considerações sobre o uso das cores nas letras do *corpus* s.*v.* **cor**.

3.2.22 – Letra S

SABER [151 ocorrências em 101 letras do *corpus*]

2	1924	Porém tu podes gargalhar / Porque o teu prazer / Também terá seu fim / Agora podes rir de mim / Até sentir-se bem / Em saber do meu mal	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
3	1926	Não sei qual a razão que tu / Lastimas a sorte meu bem / Chorar de fingimento é triste / São bem poucos os que resistem / iludir não convém	*Chorar de fingimento*; Paulo da Portela
8	1929	Ai, como é triste viver assim / Enganado por seu bem / Sei que jamais terei piedade / Não quero amor de ninguém	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
9	1929	Juro, não nego, / Levo saudades / Deste meu único amor / Sei que jamais terei piedade / Pra mim perdeste o valor //	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
13	1930	Há tanta gente que faz fé / Na sua face de cetim / Que eu até nem sei / Como é / Que você foi gostar de mim //	*Você merece muito mais*; Ismael Silva
14	1931	Anda, vem cá / Se tu soubesses os carinhos de amor / Que eu tenho pra te dar / Se você provar cairá vencida / E minha será pra toda vida //	*Anda, vem cá*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
15	1931	Eu gosto muito de você / Tenho mesmo certo que / Não sei como explicar / Já modifiquei a minha vida, / Com você, minha querida, / Sou capaz de me casar. //	*Anda, vem cá*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
16	1931	És para mim uma uvinha / Uma linda moreninha / Que eu quero guardar / Eu sei que você está querendo / Anda, assim não me arrependo / Acho bom aproveitar.	*Anda, vem cá*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
18	1931	Mas esta vida / Não há quem me faça deixar / Por falares tanto, / A polícia quer saber / — Oh! Se eu dou meu dinheiro todo a você //	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
24	1932	Sei que não posso suportar / (Se meu amor me deixar) / Se de saudades eu chorar / (Eu não posso me queixar) / Abandonado sem vintém / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / Quem muito riu chora também / (A razão dá-se a quem tem) //	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
25	1932	A mentira é fatal / Sei-o que não é por mal / Que a mulher nos faz descrer / Mas se é realidade / Sua grande falsidade, / Eu hei de ver você sofrer //	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
27	1932	O mundo tem suas surpresas / Mas nós temos nossas defesas / Por isso eu estou prevenido / Pra saber se sou ou não traído	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
29	1932	Supliquei humildemente / Pra você endireitar / Mas agora infelizmente / Nosso amor vai se acabar / Vou embora afinal / Você vai saber por que / É pra me livrar do mal / Que eu fujo de você //	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa
37	1933	Oh / não digas se ainda eu não te perdi / quem não sabe há de pensar que eu ando atrás de ti //	*Não digas*; Ismael Silva
44	1935	Enquanto contigo eu viver, / terei a maior prevenção... / Eu quero saber, / se vais me esquecer... / Me dê uma desilusão!... //	*Não faltará ocasião*; Ismael Silva
50	1936	Ora, eu que bem sei / Te responderei / A sombra da inveja, meu bem, / Ou golpe de azar	*Serei teu ioiô*; Paulo da Portela
53	1939	Se existe alguém que queira ver / Você um ano em jejum / E sem ter onde adormecer / Eu sou um, eu sou um // Eu sei que toda essa alegria / Não vai durar a vida inteira / Talvez, da noite para o dia, / Eu possa ver sua caveira	*Eu sou um*; Ismael Silva
63	d1941	Pois então saiba que não desejamos mais nada, / A noite, a lua prateada / Silenciosa, ouve as nossas canções / Tem lá no alto um cruzeiro / Onde fazemos nossas orações / E temos orgulho de ser os primeiros campeões //	*Sala de recepção*; Cartola
73	déc.1940	Saibam que este céu, este mar / Este lindo cenário / Temos a defendê-lo os nossos expedicionários / Oriundos da raça de Caxias / de Barroso e dos Tamandarés / Diante desta gente, tão pura e tão forte, / Nazista, quem és?	*Nazista, quem és?*; Cartola e Carlos Cachaça
111	1979	Quando eu soube que Maria Rosa vinha / Da cidade onde tinha ido há dias passear / Gritei contente graças a Nosso Senhor / Eu pensei que meu amor não queria mais voltar	*Feriado na roça*; Cartola
114	1979	Ó meu coração, coração / Quem, quem verá que vem / Sinto que ninguém / Vai me dar perdão / Eis a prova dos meus grandes erros / Erros estes que eu soube julgar / Não importa, mas vou do desterro / Desabrochar	*Motivação*; Cartola e Dalmo Castelo

116	1928-1980	Comovido fiquei / Quando entrei / No hospital / Soube que o meu amor / Passava muito mal / Chorei de dor / Não resisti / Só em saber / Que meu filho vivia / Mas a mulher / Talvez fosse morrer //	*Comovido*; Cartola e Babaú
120	1928-1980	Eu vivo tão magoado, / Não sei viver mais ao teu lado, / Só peço a Deus que me dê coragem, / Eu preciso esquecer / A tua grande mentira que me faz sofrer.	*Devia ser condenada*; Cartola e Nelson Cavaquinho
130	1928-1980	Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar //	*Sou doutor*; Cartola

Em (130), *saber* significa 'ter adquirido determinada habilidade'. Na primeira ocorrência, a habilidade é a de reproduzir o toque de instrumentos de percussão. Trata-se de um saber bem afinado com o universo discursivo em estudo.

Em (63) e (73), há anúncios direcionados a destinatários aos quais o enunciador faz comunicados. No primeiro caso, o que se anuncia é uma declaração de amor à Mangueira, personificada como interlocutora; no segundo, os brasileiros são destinatários de uma exaltação dos heróis nacionais, que defenderiam o Brasil e seriam matrizes de valor para os expedicionários que lutavam na Segunda Guerra Mundial.

Em (3, 13, 15), há referências à compreensão que se tem a respeito das causas de um evento. O enunciador pode não compreender o que causa o sofrimento da companheira, ou mesmo o amor que ela tem por ele; pode ainda não conseguir chegar a uma constatação sobre o que determina seu amor pela mulher.

Em (27, 29, 37), há referência ao conhecimento ou à ignorância de determinadas informações. O enunciador pode estar abalado, querendo descobrir se a companheira o trai, pode dar-lhe ciência dos seus motivos para abandoná-la, ou ainda preocupar-se com o julgamento que os outros fazem de si, sem conhecerem suas atitudes perante ela.

Em (8, 24-25) há a expressão da convicção do enunciador a respeito do que diz. Suas declarações podem ser relativas à importância que o amor tem para ele ou, ao contrário, podem dizer respeito à sua decisão de não voltar a se envolver amorosamente; também podem trazer julgamentos taxativos sobre o comportamento das mulheres.

Em (50) e (53), há a manifestação da experiência de vida do enunciador que, com essa base, declara seus conhecimentos, sobre o que pode desestabilizar a vida de um casal, ou sobre a alternância de momentos alegres e tristes durante a vida.

Em (2, 111, 116), há a veiculação de notícias, introduzidas pelo verbo em questão. Há ênfase às reações dos sujeitos do discurso às notícias recebidas, seja de maldosa satisfação com o sofrimento de um ex-amor, de satisfação pela volta de uma pessoa querida que estava distante, ou de pesar por saber do mau estado de saúde de alguém.

Em (9, 14, 16), expressam-se percepções hipotéticas sobre disposições de outras pessoas, como o seu sentimento amoroso, ou sobre possibilidades de eventos vindouros, como

as chances de perdão futuro a determinada ofensa.

Em (18) e (44), encontram-se interrogações indiretas. Nesse caso, é comum a colocação *querer saber*.

Em (114) e (120), a referência é à propriedade com que se realiza determinada atividade. Aqui se enfatiza o comportamento conforme expectativas que determinam a adequação das atitudes.

Colocações *saber amar* e *saber viver*

6	1929	Arranjaste um novo amor, meu bem! / Eu sou um infeliz, bem sei! / Mas ainda tenho fé / Que hei de te ver chorar / Quando souberes amar / Como eu te amei!... //	*Novo amor*; Ismael Silva
10	1930	Quando souberes amar // O perdão eu te darei / Quando souberes amar / Mulher porque jamais pensei / Em você me abandonar //	*Quando souberes amar*; Ismael Silva
21	1931	Vamos reagir / No que possa vir, / Pois lutar, / Pra vencer, / É saber viver. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
28	1932	Amor sem penar é bem raro / O verbo cumprir custa caro / Amor é bem fácil de achar / O que eu acho mais difícil / É saber amar //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
32	1932	Tristezas não pagam dívidas / Não adianta chorar / Deve-se dar o desprezo / A toda mulher que não sabe amar //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
88	1972	Esquece nosso amor / Vê se esquece / Porque tudo no mundo acontece / E acontece que já não sei mais amar / Vai chorar, vai sofrer / E você não merece / Mas isso acontece //	*Acontece*; Cartola
118	1928-1980	Tu não sabes amar / Para que tens um coração? / Ai, meu Deus, o melhor entre nós dois / É a separação //	*Consideração*; Cartola e Heitor dos Prazeres

Esses casos são semelhantes a (114) e (120), analisados anteriormente. São, entretanto, especialmente significativos, tanto pela frequência quanto pela vinculação com o discurso amoroso e o das reflexões existenciais. A colocação *saber amar* está analisada em mais detalhes *s.v.* **amar.**

Pragmatema *não querer saber de [algo/alguém]*

17	1931	Desses carinhos não quero saber / Pra não andar só a me maldizer / É preferível viver com a paz / Porque se não faz bem, mal não faz //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
19	1931	Até que enfim / Eu agora estou descansado / Ela deu o fora, / Foi morar lá na Favela / E eu não quer saber mais dela	*Nem é bom falar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
46	1936	Toda mulher da orgia / Assim disse o Ismael, / Não se pode com certeza / Dizer que ela é fiel // Quero mulher pra mim só / Não quero saber de sócio / E você gosta de todos / Isso assim não é negócio //	*Não é isso que eu procuro*; Ismael Silva e Francisco Alves

Expressa-se o desligamento e mesmo rejeição do enunciador em relação a algo ou alguém. Em todas as ocorrências, a ruptura enunciada tem relação com assuntos amorosos.

Pragmatema *não sei o que será*

20	1931	Se eu precisar algum dia / de ir pro batente / não sei o que será / Pois vivo na malandragem / e vida melhor não há //	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

O enunciador utiliza-se dessa expressão para dizer-se desacorçoado diante de um evento. Nesse caso, ele, identificando-se como malandro, manifesta esse estado de espírito

diante da possibilidade de ter de ir trabalhar.

Pragmatema *saber o que é sofrer*

39	1933	Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer... / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber! // E são tristes meus ais... / Pois quando a gente sente / E não chora / Sofre muito mais //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva

O pragmatema é usado para identificar alguém como pessoa autorizada para falar em sofrimento, por ter experiência própria no assunto. Na ocorrência, o enunciador coloca-se nessa posição, esclarecendo que seu sofrimento é discreto, não sendo percebido por outros.

Pragmatema *só eu mesmo sei*

68	1945	— Me contrariei / — Por que razão? / — Só eu mesmo sei / — Diga, então! / — Eu que sempre fui leal / A quem só me fez o mal / Devo ser feliz / — Tu serás! / — O bem que eu fiz / Ninguém faz	*Deus te ouça*; Paulo da Portela e Cartola

A fórmula conversacional é usada por um enunciador para postergar uma resposta a pergunta sobre a causa do seu sofrimento. Aliada à postergação está o lamento sentido, que valoriza o suspense da resposta.

Pragmatema *você sabe o que faz*

91	1973	Você saiu tão diferente / Que nem deve dizer que pertence a essa gente / Enfim você sabe o que faz / Mas isso é contra mim, contra nós aliás. //	*Aliás*; Ismael Silva

O enunciador usa essa fórmula de rotina para manifestar sua desaprovação ao comportamento do destinatário, assumindo a atitude de quem desiste de advertir sobre seu desagrado nesse assunto.

Vejam-se também as análises dos pragmatemas *Deus sabe o que faz* e *só Deus sabe* *s.v.* **Deus**.

SABIÁ [1 ocorrência no *corpus*]

1947	Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela

Sobre o recurso poético de representar sambistas como aves canoras, vejam-se **ave** e **rouxinol**.

SALGUEIRO [1 ocorrência no *corpus*]

1931	Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro / todos te respeitam quando pegam o seu pandeiro / (Então volver / Ordinário marche / Oba!) //	*Meu batalhão*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

A enumeração de escolas de samba tem a função de estabelecer modelos de instituições sambistas, que já têm posição de autoridade nesse meio. As escolas mencionadas são efetivamente algumas das mais antigas e, portanto, mais tradicionais do samba carioca.

SALVE [5 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1928	Chega de demanda, chega / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira	*Chega de demanda*; Cartola
2	1929	A Portela está contente / Para frente / Com fé e coragem / Que eu quero ver / Quero saber do sucesso / Dentro da ordem e progresso / Salve então a rua B	*A Portela está contente...*; Paulo da Portela
3	1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
4	1922-1949	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	*Sambar / Salve a folia...*; Paulo da Portela

Conforme foi estabelecido na análise qualitativa, um dos projetos discursivos mais frequentes da área temática "metalinguagem" é a homenagem a sambistas e instituições dedicadas ao samba, ou ainda ao próprio samba. Isso explica o grande número de ocorrências da interjeição *salve*, pragmatema que funciona como marcador discursivo. Essa expressão também tem a característica de, além de exaltar o elemento subsequente, expressar o entusiasmo do enunciador, avivando a animação da letra.

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

1	1931	Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei / Eu vou chamar Chico Viola / que no samba ele é rei / (Dá licença, seu Mário?) //	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1931	Até parece muamba / Eu assim não vi igual / Você não gosta de samba / Nem baile de carnaval (vejam vocês) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1932	Pudesse um dia / Juro faria / Do samba o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
4	1933	Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / Dizendo samba raiado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
5	1933	E essa bela laiá / Não acredita em muamba / Ela tem um patuá / Que é todo o nosso samba //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
6	1937	Teste ao samba // Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
7	déc.1930	Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. //	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
8	déc.1930	Chegando eu quero recebê-lo com carinho / Tratá-lo como reizinho / Enveredarei pelos caminhos dos bambas / Talvez será herdeiro / De uma coroa do samba.	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
9	1940	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	*Nega bamba*; Paulo da Portela
10	1940	– Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / – Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
11	1941	Todos que pertencem ao samba / No Rio te mandam um abraço. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Queremos com este samba / Estreitar os nossos laços / Esse samba traduz a nossa união.	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
12	1946	Como é que vai ser, / se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Amor / Não é tudo que se possa desejar / O samba / Também merece ter o seu lugar / Você não leve a mal / Se eu me descuidar / E for sambar.	*Se eu tiver de escolher*; Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti e Ismael Silva
13	1946	Se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Vai ser de amargar / Sem você eu não vivo / E também sem o samba / Não posso passar / Ai meu Deus!	*Se eu tiver de escolher*; Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti e Ismael Silva

14	1922-1949	Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo / O samba bem cantado é lindo / Voltamos na linha de frente / Para presidente o mano Claudionor	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela
15	1922-1949	Não é lá muito difícil / acertar a marcação / o samba nasce com a gente / está dentro do coração	*Não é lá muito difícil*; Paulo da Portela
16	1922-1949	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	*Sambar / Salve a folia...*; Paulo da Portela
17	1950	Até muamba já fizeram pro rapaz / Porque no samba ninguém faz o que ele faz / Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser / E agradeço pelo que você fizer.	*Antonico*; Ismael Silva
18	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva
19	déc.1950	O samba do operário // Se o operário soubesse / Reconhecer o valor que tem seu dia / Por certo que valeria // Duas vezes mais o seu salário	*O samba do operário*; Cartola, Alfredo Português e Nelson Sargento
20	1960	Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
21	1960	E muito bem representado / Por inspiração de geniais artistas, / O nosso samba, humilde samba, / Foi de conquistas em conquistas	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
22	1965	Tem tem tem pandeiro agogô / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de Luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demorar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar.	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
23	1974	Deus me inventou pra desespero do diabo / Eu fiz do samba Catedral do Inferno / Louca, muito louca, endoidecida / Vou fazendo desta vida / Tudo aquilo que bem quero	*Catedral do inferno*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
24	1975	De mim você não tem razão / de se queixar / Assim você faz confusão / No nosso lar / Se eu sou do samba ninguém tem / que achar ruim / Você me conheceu / vivendo assim (tocando tamborim) //	*Ninguém tem de achar ruim*; Ismael Silva
25	1928-1980	É difícil estudar / Advocacia, arquitetura, engenharia / Tudo isso é difícil, eu sei / Mas o samba está no sangue brasileiro / Não precisa fazer curso / Pra tocar o meu pandeiro.	*Sou doutor*; Cartola
26	1928-1980	Tu vais ao samba // Pequena, tu vais ao samba / Ver as línguas que falam de mim / Sem razão / Tu sabes que o mulato é sincero / E tem critério / E sabes meu leal procedimento / Como é	*Tu vais ao samba*; Cartola

Em (1, 3, 5, 6, 8, 11, 17, 20-21, 23) o samba é instituição cultural, considerada em diversos aspectos. Em (1) é o meio de atividade no qual o sambista pode se notabilizar e, quando isso acontece, recebe identificações como "rei no samba" (vejam-se mais detalhes sobre a colocação *s.v.* **rei**); em (3) é elemento de valor, capaz de abrilhantar ainda mais a história do Brasil; em (5), é fonte de energias positivas para os sambistas; em (8) é um legado a ser herdado por gerações futuras; em (6) é área de conhecimentos que produz relações paralelas às da educação formal; em (20-21) é expressão de importância, que alcança difusão por diferentes grupos sociais, alcançando cada vez mais notoriedade na cultura brasileira e mesmo no âmbito internacional; em (23) é a atividade cultural do enunciador, que joga com a imagem sensual e arrebatadora do samba para associá-lo ao inferno, reelaborando logo em seguida tal valor simbólico para dar-lhe carga positiva, a partir da qualificação antitética *catedral do inferno*.

Nas ocorrências (10, 12-13, 22, 24, 26) a lexia equivale à roda de samba, evento festivo de música, canto, dança e confraternização. Em (10) figura como evento contagiante,

capaz de provocar ciúmes entre casais; em (12-13) é prática extremamente apreciada pelo enunciador, que está num dilema, tendo de escolher entre o samba e a mulher; em (16) o ambiente da roda de samba é apresentado como um grande ideal de convivência; em (17) é área de expressão de artistas habilidosos, que ganham fama por sua maestria musical. Em (26), encontra-se o frasema *ser do samba*, que expressa a profunda identificação de alguém com esse meio e com os seus preceitos.

Em (22), o samba é o evento coletivo, público, relacionado ao desfile de escolas de samba. Esta ocorrência é um pouco mais desviante do contrato discursivo da roda de samba, que não costuma ter objetivos tão pragmáticos, nem organização tão formalizada quanto os ensaios de rua (vejam-se na primeira parte deste trabalho, as distinções entre "casa" e "rua", a partir da apresentação de Roberto M. Moura para as categorias de Roberto DaMatta).

É com a significação do samba como evento festivo, que se encontra a colocação *ir ao samba* (10, 26), pois nesses casos o evento pode ser entendido como um destino do deslocamento do enunciador. Quando essa é a referência, é frequente encontrarem-se nas letras muitas marcas discursivas de entusiasmo, do ambiente alegre característico da roda de samba.

O samba é apresentado como gênero musical, ou composição criada nesse gênero, nas ocorrências (11, 14-15, 19, 25). Em (11), ele é o cartão de visitas dos sambistas, que o apresentam como atestado de intenções fraternas no contato com os paulistas; em (14), exalta-se a beleza do gênero, quando bem cantado; em (15) e (25), seria talento inato ao sambista, que encontra facilidade na sua prática; em (19), a ocorrência surge no título da composição identificando-a como exemplar do gênero musical em questão.

Em (2) há uma ocorrência ambígua, pois não gostar de samba tanto pode ser compreendido como não gostar do gênero musical quanto não gostar de outros aspectos relacionados às práticas do samba — as reuniões musicais, os valores partilhados pelo grupo, os temas das composições etc. A enumeração de *baile de carnaval*, ao lado de *samba*, associa a leitura desta lexia a um domínio mais amplo do que o estritamente musical.

Em (4, 7, 9, 18, 21) encontram-se os quase-frasemas *samba raiado*; *escola de samba* e *samba de terreiro*. *Samba raiado* é uma variedade do gênero em que se entremeiam partes fixas e improvisadas (LOPES, 2005, p. 25). É próximo do partido-alto, uma das práticas mais características da roda de samba, com valorização da improvisação, da interação entre os versadores e também deles com a assistência, que canta o refrão. A mulher apresentada em "Dona do lugar", portanto, mostra-se boa dançarina e versadora, atributos que lhe dão grande destaque.

Samba de terreiro é definido da seguinte forma por Nei Lopes:

> *Samba sem compromisso de enredo, que os compositores de escola de samba produzem para animar os ensaios e outras festas de suas comunidades. Outrora eram típicos sambas de meio de ano. Depois, alguns se tornaram sucessos carnavalescos.* [71]

A ocorrência em "Tempos idos" desconstrói o sentido do quase-frasema, recuperando a significação da localização espacial, para dizer que, atingindo âmbitos sociais mais amplos, o domínio do samba deixara de ser exclusivamente o terreiro da escola de samba.

O quase-frasema *escola de samba* (7, 9, 18) está analisado *s.v.* **escola**.

SAMBAR [9 ocorrências em 9 letras do *corpus*]

1	1933	Quando ela pega a sambar / Com o seu sapateado / Todos ficam a gritar / Dando viva ao Cais / Dourado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1935	Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores do carnaval.	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
3	1935	Deixe que te confesse, ó flor / Tenho medo, é confissão de amor / Não é bem isso que eu te venho relatar / Ora meu bem é que fico louco em te ver sambando //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
4	1946	Como é que vai ser, / se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Amor / Não é tudo que se possa desejar / O samba / Também merece ter o seu lugar / Você não leve a mal / Se eu me descuidar / E for sambar.	*Se eu tiver de escolher*; Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti e Ismael Silva
5	1922-1949	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	*Sambar / Salve a folia...*; Paulo da Portela
6	1960	Uma escola na praça Onze, testemunha ocular / E perto dela uma balança onde os malandros iam sambar / Onde os malandros iam sambar //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
7	1965	Tem tem tem pandeiro agogô / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de Luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demorar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar.	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
8	1973	Em Mangueira vem vários artistas / Do exterior até turistas / Só pra ver o que a Mangueira tem / Sambar como nossas cabrochas ninguém //	*A Mangueira é muito grande*; Cartola e Ataliba
9	1928-1980	Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar //	*Sou doutor*; Cartola

A princípio, a referência desse verbo é a dançar samba. É esse o sentido presente na maioria dos casos acima, usado para ressaltar a habilidade dos sambistas nessa atividade, ou para caracterizar o ambiente da roda de samba.

Em certos casos, entretanto, a referência parece ser apenas à participação na roda de samba. Isso justificaria a colocação *ir sambar*, paralela a *ir ao samba*, que foi analisada *s.v.* **samba**.

SAMBISTA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1932	Cidade mulher // Cidade, quem te fala é um sambista, / Anteprojeto de artista, / Teu grande admirador / Me confesso boquiaberto, / De manhã, quando desperto / Com tamanho esplendor /	*Cidade mulher*; Paulo da Portela

[71] LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2003, p. 22.

2	1928-1980	Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar //	*Sou doutor*; Cartola

A lexia é associada em (2) às habilidades de tocar instrumentos de percussão e de dançar o samba. A ocorrência envolve uma polarização entre os conhecimentos da cultura popular e os da educação formal — manifesta-se uma oposição, inclusive sintática, entre ser doutor e ser sambista.

Em (1), a ocorrência identifica o enunciador como alguém intimamente ligado ao meio do samba, que se dirige à cidade, fazendo um samba em seu louvor.

SANGUE [4 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1957	Continuam nossas lutas / Podam-se os galhos, / Colhem-se as frutas / E outra vez se semeia / E, no fim deste labor, / Surge outro compositor / Com o mesmo sangue na veia //	*Fiz por você o que pude*; Cartola
2	1957	Perdoa-me a comparação, / Mas fiz uma transfusão / Eis que Jesus me premeia / Surge outro compositor / Jovem de grande valor / Com o mesmo sangue na veia	*Fiz por você o que pude*; Cartola
3	1928-1980	É difícil estudar / Advocacia, arquitetura, engenharia / Tudo isso é difícil, eu sei / Mas o samba está no sangue brasileiro / Não precisa fazer curso / Pra tocar o meu pandeiro.	*Sou doutor*; Cartola
4	1928-1980	Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar //	*Sou doutor*; Cartola

A lexia é muito relacionada à ideia de que o samba é um talento inato às pessoas (veja-se a respeito, o que se diz na análise qualitativa). Em (1) e (2), é usada para assinalar a comunhão de valores e habilidades entre o compositor antigo e o novo, representado como continuador da sua obra.

Nos frasemas *estar no sangue de [alguém]* e *ter sangue de [atributo]* também se aplica a mesma significação simbólica de *sangue*. Em (3) e (4), o que "está no sangue" são as habilidades relacionadas ao samba e os pendores artísticos.

SAPATEADO [1 ocorrência no *corpus*]

1933	Quando ela pega a sambar / Com o seu sapateado / Todos ficam a gritar / Dando viva ao Cais / Dourado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves

A lexia refere-se genericamente ao ato de dançar. O sapateado da mulher descrita em "Dona do lugar" entusiasma a assistência da roda de samba, arrancando-lhes exclamações de aprovação.

SAPATEAR [1 ocorrência no *corpus*]

1940	— Vamos embora, ó flor / — Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / — Mas quem é que dá as ordens? / — É você. / Mas quando pode! /	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela

A referência, assim como em **sapateado**, é genérica e corresponde a dançar. A alusão

à lua caracteriza o evento do qual os enunciadores participam como noturno, além de falar da habilidade de dança da enunciadora a partir de um apreciador não humano, personificado, talvez uma estratégia da enunciadora para não dar razão aos ciúmes do companheiro.

SARAVÁ [1 ocorrência no *corpus*]

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

O pragmatema, que tem força de saudação, é originário do português *salvar*, com inserção da vogal /a/, desfazendo o grupo consonantal /lv/, e alteração de /l/ para /r/.

Essas alterações fonológicas costumam ser atribuídas à influência da pronúncia da língua portuguesa por falantes de línguas africanas, provavelmente do grupo linguístico banto[72].

O uso da interjeição confere à enunciação marcas culturais próprias da herança cultural afro-brasileira. Isso está em conformidade com as marcas que remetem à prática da congada — ver **rei**, **rainha, Luanda**.

SAUDADE [32 ocorrências em 27 letras do *corpus*]

1	1929	Juro, não nego, / Levo saudades / Deste meu único amor / Sei que jamais terei piedade / Pra mim perdeste o valor //	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
2	1931	Em viver junto de ti / Ainda tenho esperança / O teu amor, eu já vi / Não me sai mais da lembrança / Quem diz fazer o que quer / Eu digo não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1932	Sei que não posso suportar / (Se meu amor me deixar) / Se de saudades eu chorar / (Eu não posso me queixar) / Abandonado sem vintém / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / Quem muito riu chora também / (A razão dá-se a quem tem) //	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
4	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / A felicidade promete, mas não vem / Só vem a saudade, saudade é querer bem, ô	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
5	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
7	1932	Gandaia é o que me faz saudade, / No tempo da mocidade / Era a minha alegria. / Gandaia, palavra bem proferida, / Que não me fica esquecida / nem de noite nem de dia.	*Gandaia*; Ismael Silva
8	1932	Perdão, meu bem / atacou-me o coração, / Falei demais / sou bom rapaz / no modo de proceder / perdão, porque / se acabar nossa amizade / eu vou morrer / sinto dores, / são saudades. //	*Perdão, meu bem*; Cartola
9	1932	Se acaso um dia se apagar / No teu pensamento o meu amor / Para não chorar / E não mais penar / Mando embora a saudade / Pra livrar-me da dor.	*Tenho um novo amor*; Cartola
10	1931-1932	Liberdade, liberdade / O meu amor foi-se embora / Pensando deixar saudades / Eu nunca fui tão feliz / Agora sou eu quem diz... / Foi uma felicidade (Eu vou gritar...) //	*Liberdade*; Ismael Silva e Francisco Alves
12	1941	O meu nome já caiu no esquecimento / O meu nome não interessa a mais ninguém // E o tempo foi passando / A velhice vem chegando / Já me olham com desdém / Ai, quanta saudade de um passado / Que se vai lá no além //	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela

[72] Cf. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM, s.v. **saravá.**

13	1943	Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida
14	1946	A velhice chega / Vai-se a mocidade / Apenas resta a saudade / Aqueles bons tempos / Risos tão felizes / Resta em meu peito / A cicatriz, a cicatriz //	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
15	c1947	Desde o dia em que partiste / A saudade morou em meu peito / Eu já procurei alguém / Mas não há jeito / Coração, o que é que esperas / De um amor tão desleal? / Não estás vendo, coração, ela partiu, / Causando tanto mal.	*Rolam nos meus olhos*; Cartola
16	1922-1949	Quatro malandros chamados Bambaquerê / eles não comem, não bebem / E não deixam ninguém comer / amanhã que vou-me embora / que me dão para levar / levo penas e saudades / E no caminho vou chorar	*Coleção de passarinhos*; Paulo da Portela
18	1960	Os tempos idos, nunca esquecidos, / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que relembro / Coisas remotas que não vêm mais	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
20	1965	Canção da saudade // Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
21	1966	Eu bem sei, estou arrependida / Lá nas matas passei anos bem vividos / Eu vi garça parda, borboleta / De um colorido tão sutil / Que saudade que eu tenho da floresta do meu Brasil.	*Garças pardas*; Cartola e Zé da Zilda
22	1968	Vai amigo / E diga-lhe, por favor, / Que não sei o que faço / que já nem sei quem sou / Diga que terminou / Toda aquela vaidade e que sinto saudade / Quero amá-la com mais fervor	*Vai amigo*; Cartola
24	1976	Nada consigo fazer / Quando a saudade aperta / Foge-me a inspiração / Sinto a alma deserta //	*Peito vazio*; Elton Medeiros e Cartola
28	1928-1980	Saudades do interior / Cidade onde me criei / Saudade da Joaninha / Onde ela anda não sei //	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento

A referência é a mesma do vocabulário comum da língua, de melancolia ou sofrimento experimentados por alguém devido à ausência de uma pessoa, ou devido à recordação de eventos pretéritos. Em muitos casos, o sentimento tem relação com a experiência amorosa e majoritariamente tem carga negativa. Já em (7, 12-14, 16, 18, 20-21, 28), a lexia assume diferentes significações: pode referir-se ao sentimento ocasionado pela audição de uma música que remete a momentos agradáveis; a recordações de momentos prazerosos vividos; à lembrança de um passado mais remoto, importante para a formação do enunciador; ao afastamento de amigos queridos.

Diferentes colocações ajudam a expressar variadas perspectivas do sentimento de saudade: as colocações com verbos-suporte *deixar saudades*, *trazer saudade*, *ter saudade*, *levar saudade* e *fazer saudade* enfocam diferentes nuances do sentimento, seja considerado exclusivamente a partir do experienciador, seja focalizando o fenômeno do engatilhamento desse sentimento, o fator que o causou, a persistência do sentimento que perdura como se acompanhasse o experienciador aonde vai. A colocação *sentir saudades* também focaliza a experiência saudosa de um determinado sujeito.

O evento de passar a sentir saudade, já mencionado, também pode ser representado metaforicamente, como se a saudasse se deslocasse em direção do experienciador, ou se alojasse nele; isso se faz por colocação com verbos como *vir* (4), *morar* (15) e *trazer* (18).

Inversamente, o fim dessa experiência pode ser expresso por colocações como *mandar embora* (9).

A colocação do verbo *apertar* com *saudade* (24) confere a esse verbo um valor intensificador do sentimento, que ressalta a impressão forte dessa emoção sobre o experienciador.

Observe-se a ocorrência, em alguns casos, da forma pluralizada do substantivo, que deve funcionar como uma forma intensiva.

SENHOR [10 ocorrências em 10 letras do *corpus*]

1	1933	Vou pedir, vou implorar / A meu Senhor do Bonfim / Pra fazer essa iaiá / Se apaixonar por mim.	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
3	c1946	Julguei, Senhor, / Que deste sonho eu jamais despertaria / Se errei, perdoai-me, pelo amor de Maria	*Grande Deus*; Cartola
4	c1947	Todos erram neste mundo / Não há exceção / Quando voltam à realidade / Conseguem perdão / Por que é que eu, Senhor, / Que errei pela vez primeira / Passo tantos dissabores / E luto contra a humanidade inteira?	*Sim*; Cartola e O Martins
5	1977	E confiante despeço-me / Todo feliz a cantar / Agradecido ao bom Senhor / Por me ajudar	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
6	1977	Dizem que estou desfigurado, com razão / Estou cansado de pedir / A Deus, aos céus enfim / Um amor, onde encontrarei, Senhor? / Livrai-me desta nostalgia / Confiante ainda espero um dia //	*Desfigurado*; Cartola
7	1979	Quando eu soube que Maria Rosa vinha / Da cidade onde tinha ido há dias passear / Gritei contente graças a Nosso Senhor / Eu pensei que meu amor não queria mais voltar	*Feriado na roça*; Cartola
8	1979	Meu interesse é viver sem você / Nosso passado eu procuro esquecer / Ao grande protetor eu peço em uma prece / Senhor, por piedade, vê se ela me esquece //	*Senões*; Cartola e Nuno Veloso
9	1928-1980	Devias ser condenada ou crucificada, / Pois juraste falso, / Beijaste a cruz do Senhor / E disseste que me tinha amor. //	*Devia ser condenada*; Cartola e Nelson Cavaquinho
10	1928-1980	Ajoelhaste no altar / Juraste, me fizeste jurar / E o Senhor de braços abertos / Com o olhar cheio de ternura / Compreendeu por certo / Que era falsa a jura	*Me fizeste jurar*; Cartola e Nelson Cavaquinho

Na grande maioria das ocorrências, a referência é religiosa, dizendo respeito à divindade cristã, evocada pelo enunciador, seja para lamentar-se de desventuras, pedir ajuda, agradecer por benefícios. Em (7) há o pragmatema *graças a Nosso Senhor*, fórmula de rotina que funciona como uma exclamação de entusiasmo diante de uma notícia auspiciosa. O quase-frasema *cruz do Senhor* (9) representa o crucifixo, imagem de Jesus crucificado, sagrada para o cristianismo; o ato de beijar essa imagem representa uma marca eloquente de reforço a um juramento, que também aumenta a gravidade da quebra da jura, acusação feita pelo enunciador à ex-consorte. O mesmo tipo de jura, feita pelos noivos na cerimônia do casamento é mencionado em (10) e, mais uma vez, a referência ao *Senhor de braços abertos* faz alusão ao crucifixo.

Na ocorrência (2), a lexia é um pragmatema, uma forma de tratamento que assinala

uma relação assimétrica entre pessoas — segundo a intenção comunicativa da composição, esse tipo de relação se aplica tanto à autoridade do professor em relação aos alunos no ensino formal quanto à do sambista consagrado na escola de samba em relação à assistência.

O quase-frasema *Senhor do Bonfim* (1) contém uma referência à Bahia, reforçada tanto pela alusão ao Cais Dourado (localidade de Salvador) quanto pelo tratamento **iaiá**. Tais referências são comuns a sambas que guardam influências de uma fase anterior ao surgimento do samba urbano carioca e que tem importância seminal para o gênero. Esse período é marcado pelas composições dos baianos chegados ao Rio de Janeiro, que se instalaram no Centro da cidade, na região que ficou conhecida como Pequena África (ver a primeira parte deste trabalho).

SILENCIAR [3 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1935	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
2	1944	Silenciar a Mangueira // Silenciar a Mangueira, não / Disse alguém / Uma andorinha só não faz verão também / Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz	*Silenciar a Mangueira*; Cartola

Em (2), a lexia faz referência ao arrasamento da praça Onze, para construção da avenida Presidente Vargas, interpretado como um golpe ao movimento cultural do samba, por essa ser uma localidade de profunda ligação com a história do seu desenvolvimento.

O ato recebido como agressão às escolas de samba, instituições eminentemente musicais, é representado metaforicamente como seu silenciamento (veja-se também **praça Onze** e **andorinha**).

Já em (1), a significação é mais propriamente a de deixar de emitir sons, atribuída a aves. Essa caracterização das aves é usada como índice na construção de uma cena na qual anoitece.

SOCIEDADE [1 ocorrência no *corpus*]

1960	Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

Na ocorrência em questão, a lexia *sociedade* tem significação restritiva, referindo-se ao grupo de mais *status*, que também costuma ser denominado "alta sociedade". A referência contribui para caracterizar a ascensão social do samba, característico de grupos geralmente menos prestigiados, que conseguiu penetração em outros âmbitos.

SOFRER [51 ocorrências em 39 letras do *corpus*]

1	1924	Assim não sofrerei mais desventuras / Nem alimentarei sonhos fictícios / Acreditei demais em vãs ternuras / Base fundamental dos seus suplícios //	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
2	1924	Mulher, tu és orgulhosa / E tens o jeito / de me fazer sofrer. / Mulher, esse mundo não é nosso / Aqui a gente paga sem querer.	*Mulher, tu és orgulhosa*; Paulo da Portela
3	1930	Mulher assim, / Deus me livre, não preciso, / Meu benzinho, tu pensavas / Me iludir com teu sorriso, / Já julgavas ser / Dona do meu coração, / Queres me ver sofrer, / Desiste da pretensão.	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1931	Amor, quanto menos ou nenhum é melhor / Porque só se vive a sofrer por amar / E quem pensar nisso hoje em dia, não terá alegria / É bom evitar //	*É bom evitar*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
5	1931	Quero viver sempre descansado / embora abandonado / até morrer / porque a vida de quem ama / é sofrer / é sofrer //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos
6	1931	Não hei de dar mais golpe errado / eu também sofri / eu tenho me enganado / hoje vivo sem pensar / porque não quero mais esse golpe baixo //	*Quero sossego*; Ismael Silva, Nilton Bastos
8	1932	Eu vou chorar só em lembrar / (Se meu amor me deixar) / Dei sempre golpe de azar / (Eu não posso me queixar) / Pra parecer que vivo bem / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / A esconder que amo alguém / (A razão dá-se a quem tem)	*A razão dá-se a quem tem*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
11	1932	A mentira é fatal / Sei-o que não é por mal / Que a mulher nos faz descrer / Mas se é realidade / Sua grande falsidade, / Eu hei de ver você sofrer //	*Ando cismado*; Ismael Silva e Noel Rosa
15	1933	Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer... / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber! // E são tristes meus ais... / Pois quando a gente sente / E não chora / Sofre muito mais //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva
19	1934	É sempre consolação / Se iludir conseguimos / A concepção / Por este alguém / Por quem sofremos / E a nossa dor / Assim escondemos //	*O riso e a dor*; Paulo da Portela
20	1935	Liberdade / Para um coração que sofrendo / Está quase morrendo / Porque quer amar / Liberdade / Solta-me desta prisão / Porque meu coração / Não pode suportar	*Liberdade*; Paulo da Portela e Dengo
22	1937	Sei chorar / Eu também já sei sentir a dor / Estou cansado de ouvir dizer / Que aprende-se a sofrer no amor //	*Sei chorar*; Cartola
24	1941	Se todos que nos castigam / Nos reclamam e nos obrigam / Querendo sofrer-nos só / É mais perfeito que eles saibam / Que o destino nos afague / Vivendo este amor só	*Não esqueça de mim*; Paulo da Portela
28	1945	Agradeço comovido / E muito sentido / Por tudo que faço / Ao bem que me fez / Perdoa / Mas quero voltar / Para junto daqueles que a vida / Sofrendo ou chorando, / Cantando, sorrindo, / É boa. //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
29	déc.1940	Meu amor / Minha flor / Teu olhar reluz / Inspira amor, seduz / Quanto te vejo / Sinto em mim um calor ô ô / Só por ti sofrerei / Até condenado à morte serei / Meu amor //	*Ordenes e farei*; Cartola e Aluísio Dias
31	1968	Sofri a maior decepção / Tentarei te esquecer / Pois te amar foi ilusão //	*Injúria*; Cartola e Elton Medeiros
33	1968	Procurei viver novas emoções / Talvez animado pela vaidade / De fazer sofrer outros corações / E bati na porta da infelicidade.	*Sofreguidão*; Cartola e Elton Medeiros
34	1968	Lembro-me bem / Um dia eu lhe disse uma grande tolice / E nosso lar deixei / Todos têm o seu drama / Só não sofre quem não ama / Amenizar meu castigo só você poderá, amigo.	*Vai amigo*; Cartola
37	1977	Eu não posso mais sofrer / És um caso perdido / Tu não pensas como eu penso / Não desejas um bom marido //	*Desta vez eu vou*; Cartola
39	1922-1978	Sei... você anda sofrendo. / Está arrependida / do que já me fez. / É seu destino, mulher; / eu não lhe perdoo / porque vai me enganar outra vez. //	*Sei, você anda sofrendo*; Ismael Silva

A maior parte das ocorrências refere-se ao sofrimento amoroso, embora em dois casos também se fale no sofrimento existencial — (15) e (28). Quanto ao sofrimento no amor, é representado em variadas perspectivas: fala-se no pesar de quem terminou uma relação e se arrependeu; nas desventuras de quem está ligado a alguém infiel (geralmente uma mulher, segundo as abonações); em uma pretensa inclinação de certas pessoas a causar sofrimentos

em consórcios amorosos; na paixão de alguém que busca conquistar alguém cujo amor anseia; na tristeza de quem reconhece a culpa pelo fracasso do amor etc.

A colocação *fazer sofrer* é recorrente nas situações em que o enunciador acusa a parceira de maltratá-lo prejudicando a relação entre os dois e causando-lhe desprazer.

Pragmatemas como *a vida de quem ama é sofrer* (5) e *só não sofre quem não ama* (34) são fórmulas de rotina oriundas do senso comum, que reforçam com a autoridade do consenso coletivo a tese frequente nas letras de samba que falam de amor, segundo a qual a felicidade no amor é muito rara. O desdobramento natural dessa tese, implícito em (34), é que é melhor desistir de amar para viver tranquilo.

SOL [19 ocorrências em 16 letras do *corpus*]

1	1930 (1ª parte)	Alvorada lá no morro, que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor / O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo (alvorada) //	*Alvorada (no morro)*; Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho
2	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
3	1932	Quando nosso infinito / Se apresenta tão bonito / Trajando azul anil / Baila o sol lá nas alturas / Dando maior formosura / À mais linda dama do Brasil //	*Cidade mulher*; Paulo da Portela
4	1934	O teu céu, o teu mar / É diferente / E as estrelas candentes / Brilham mais / Alto dia o sol / Convida a gente / E à noite o luar / Que alegria nos traz	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
5	1935	Do teu sino / A luz vibrando / O sol na esfera flutua / Meigas flores / Parecem bailando / Quando a tardinha / Surge o pálido / Clarão da lua	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
6	1935	Linda borboleta, não seja buliçosa / Deixa minha rosa que tão linda está no galho / É o meu prazer, ao amanhecer / Fazer-lhe visita, vê-la banhada de orvalho / Quando vem o sol, cobre ela de ouro / No jardim do pobre é um tesouro	*Linda borboleta*; Paulo da Portela e Monarco
7	1940	Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela
8	1940	— Vamos embora, ó flor / — Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / — Mas quem é que dá as ordens? / — É você. / Mas quando pode! / Só deixarei o pagode / Quando o sol raiar.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
9	D1941	Habitada por gente simples e tão pobre / Que só tem o sol que a todos cobre, / Como podes, Mangueira, cantar? //	*Sala de recepção*; Cartola
10	1922-1949	Qual um farol / o astro sol / na ascensão de mais sublime luz / na amplidão sim reluz / qual um crisol que seduz / e no azul / surge taful / qual um crisol a rutilar mais luz / na sedução / na amplidão / do astro rei que seduz / calmo ascender / do astro sol resplandecer / no arrebol	*Qual um farol*; Paulo da Portela
11	1962	A sorrir / Eu pretendo levar a vida / Pois chorando / Eu vi a mocidade perdida // Fim da tempestade, / O sol nascerá / Fim desta saudade, / Hei de ter outro alguém para amar	*O sol nascerá*; Cartola e Elton Medeiros
12	1965	Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
13	1974	Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria / Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
14	1976	Os fio que é meu, que é meu / E que é dela / Rebenta a goela de tanto chorá / O rio tá seco, o sol não vem não / Vortemos pra casa / Chamando Dondon	*Ensaboa*; Cartola

15	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
16	1979	O sol, a lua, a terra, o mar, / É um mundo novo em teu olhar / Estrelas vejo a cintilar	*Dê-me graças, senhora*; Cartola

O sol figura nessas ocorrências, como índice do período diurno, caracterizado pela sua luminosidade, com referência ao seu próprio brilho e ao efeito que tem sobre as coisas e sobre o enunciador, em suas cargas simbólicas de alegria, energia e poder (13, 15).

O momento do amanhecer é referido por meio das colocações *romper do sol*, *raiar do sol* e *nascer do sol* (7-8, 12). No segundo caso, o raiar do sol é mencionado como momento de término da roda de samba.

Em (11), as menções a *tempestade* e *sol* compõem uma metáfora para sofrimento e alegria.

SONHAR [15 ocorrências em 12 letras do *corpus*]

1	1926	Dizem que os teus beijos é igual ao ópio / Que sonhos de luz fazem gozar / Mata meu desejo neste instante / Dai-me teu beijo importante / Quero dormir e sonhar	*Ópio*; Paulo da Portela
2	1931	Sonhei // Sonhei que vais me abandonar / Se é verdade, não tens razão / E, se foi sonho, / Eu não sei se será ou não //	*Sonhei*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1931	Ainda não sosseguei / Desde o dia que sonhei / Pois eu não tenho satisfação / Por causa dessa impressão.	*Sonhei*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1932	Não faz amor, / Deixa-me dormir / Ó minha flor, tenha dó de mim / Sonhei, acordei assustado, / Receoso que tivesses me enganado / Eu não durmo sossegado //	*Não faz, amor*; Cartola e Noel Rosa
5	1933	Amanhece e anoitece / Sem parar o meu tormento / Por saber que quem me esquece / Não me sai do pensamento / Já não durmo, já não sonho / De pensar fugiu-me a paz / Num passado tão risonho / Que não volta nunca mais //	*Vejo amanhecer*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
6	1946	És o cavaleiro que sonhamos / De ti muito esperamos / Com todo amor febril / Para amenizar nossas dores / E levar bem alto as cores / Da bandeira do Brasil	*Cavaleiro da esperança*; Paulo da Portela e Monarco
7	1922-1949	Quem te vê assim risonha / Naturalmente nem sonha / a maldade do teu riso / com um juramento eterno / vai me levando ao inferno / dizendo que é paraíso //	*O grande fingimento*; Paulo da Portela
8	1922-1949	Momentos felizes passei / Porém quando despertei / Senti que a felicidade / Estava de mim a zombar / Por isso quero acordado / Continuar a sonhar / E deste sonho / Nunca despertar //	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
9	1922-1949	Sonhei que voltaste a ser minha / E aquela alegria que eu tinha / Minha vida tornou a iluminar	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
10	1957	Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias	*Fiz por você o que pude*; Cartola
11	1968	Tive sim / Outro grande amor antes do teu / Tive sim / O que ela sonhava eram os meus sonhos / E assim íamos vivendo em paz	*Tive sim*; Cartola
12	1976	Devias vir para ver os meus olhos tristonhos / E quem sabe sonhavas meus sonhos por fim.	*As rosas não falam*; Cartola
13	1928-1980	Meu primeiro amor / Não me olhe assim / Eu já te disse adeus / E os olhos teus não cansam / De fitar os meus // A tristeza / Do teu olhar / Juro que encanta e traduz / Tanta beleza / É uma promessa de amor / Que até nos faz sonhar.	*Meu primeiro amor*; Cartola e Aluísio Dias
14	1928-1980	Foi num dia um sonho e eu sonhei / demais seu doutor / Na cidade grande eu vim / tentar vencer / Joaninha coitadinha tão / sozinha ficou / E o que aconteceu foi / triste de doer //	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento

Em (2-5, 9), a referência é às experiências que se tem durante o sono. Nos três

primeiros casos, o enunciador justifica suas dúvidas sobre a fidelidade da destinatária a partir do conteúdo de um sonho que teve. Em (5), o enunciador caracteriza a sua perturbação dizendo que não consegue dormir, nem sonhar, condição que vivifica a descrição do seu sofrimento. Em (9), o conteúdo do sonho, diferentemente de casos anteriores, é favorável à realização amorosa e é mencionado para caracterizar quão profundo é o desejo amoroso do enunciador.

Em (1, 6, 8, 10-14), a significação da lexia é relacionada a desejos intensos de alguém. Especificamente em (10), tais desejos são relativos a cultuar a história da sua escola de samba. Essa valorização da escola também acarreta uma valorização do próprio enunciador como sambista, que tem talento para fazer uma homenagem à altura da Mangueira. Na maioria dos demais casos, o sonho tem a ver com ideais amorosos.

A colocação *sonhar demais* (14) sugere que o experienciador anela conquistas muito extensas, além de suas possibilidades, e assim pode não ter sucesso em seus projetos.

O pragmatema *sonhar os sonhos de [alguém]* (11-12) marca a afinidade entre um casal, que tem os mesmos ideais. É interessante que nessa expressão há uma subordinação entre os sonhos, e um dos amantes fica condicionado aos desejos do outro.

Em (7) a referência é à consciência que alguém tem a respeito de um fato. Geralmente nesse caso, usa-se a lexia em frases na negativa, para qualificar alguém como completamente inadvertido em relação a algo. Nessa ocorrência, a informação ignorada é a maldade da destinatária quando se trata de amor.

SONHO [19 ocorrências em 14 letras do *corpus*]

1	1924	Assim não sofrerei mais desventuras / Nem alimentarei sonhos fictícios / Acreditei demais em vãs ternuras / Base fundamental dos seus suplícios //	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
2	1926	Dizem que os teus beijos é igual ao ópio / Que sonhos de luz fazem gozar / Mata meu desejo neste instante / Dai-me teu beijo importante / Quero dormir e sonhar	*Ópio*; Paulo da Portela
3	1931	Sonhei // Sonhei que vais me abandonar / Se é verdade, não tens razão / E, se foi sonho, / Eu não sei se será ou não //	*Sonhei*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1932	Se algum dia tiver de mim compaixão / Que alegria vai ser no meu coração / A tua volta será meu sonho dourado / Eu viverei e esquecerei meu passado.	*Cantar para não chorar*; Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres
5	1936	Às vezes dou gargalhada / Ao lembrar do passado / Nunca pensei em amor, / nunca amei nem fui amado / Se julgas que estou mentindo jurar sou capaz / Foi simples sonho que passou e nada mais.	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
6	1936	Semente de amor / Sei que sou desde nascença / Mas sem ter vida e fulgor / Eis minha sentença / Tentei pela primeira vez um sonho vibrar / Foi beijo que nasceu / E morreu sem se chegar a dar //	*Não quero mais amar a ninguém*; Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda
7	1922-1949	Quisera viver deste sonho / Que me dá prazer / A ter que despertar risonho / E logo sofrer / A dor com saudade daquela / Que tanto queria / É melhor viver-se de um sonho / Que traz alegria / Ah se tu voltasses	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
8	1922-1949	Sonho // Sonhei que voltaste a ser minha / E aquela alegria que eu tinha / Minha vida tornou a iluminar	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela

9	1922-1949	Momentos felizes passei / Porém quando despertei / Senti que a felicidade / Estava de mim a zombar / Por isso quero acordado / Continuar a sonhar / E deste sonho / Nunca despertar //	*Sonho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
10	1957	Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias	*Fiz por você o que pude*; Cartola
11	1968	Tive sim / Outro grande amor antes do teu / Tive sim / O que ela sonhava eram os meus sonhos / E assim íamos vivendo em paz	*Tive sim*; Cartola
12	1976	Devias vir para ver os meus olhos tristonhos / E quem sabe sonhavas meus sonhos por fim.	*As rosas não falam*; Cartola
13	1976	Minha, quem disse que ela foi minha / Se fosse seria a rainha / Que sempre vinha aos sonhos meus //	*Minha*; Cartola
14	1976	Ouça-me bem, amor / Preste atenção o mundo é um moinho / Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos / Vai reduzir as ilusões a pó //	*O mundo é um moinho*; Cartola
15	1977	Surge a alvorada, folhas a voar / E o inverno do meu tempo / Começa a brotar, minar / E os sonhos do passado, do passado / Estão presentes no amor / Que não envelhecem jamais / Eu não tenho a paz e ela tem paz	*O inverno do meu tempo*; Cartola e Roberto Nascimento
16	1928-1980	Foi num dia um sonho e eu sonhei / demais seu doutor / Na cidade grande eu vim / tentar vencer / Joaninha coitadinha tão / sozinha ficou / E o que aconteceu foi / triste de doer //	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento
17	1928-1980	Eu pedi ao grande Deus / Que viesse aos sonhos meus / Sonhos estes, puro, eterno / E deitei-me satisfeito / Repousei as mãos ao peito / Olhos fixos no teto	*Pesadelo*; Cartola e Nuno Veloso

Em grande parte, as observações feitas *s.v.* **sonhar** aplicam-se aqui.

Em (3, 8-9, 13), a referência é às experiências que alguém tem durante o sono. Em (1-2, 4-7, 10-12, 14-17) a referência é a desejos do enunciador.

Destaque-se a colocação *sonho dourado* (4), que destaca o forte envolvimento emocional do experienciador com o que deseja; a colocação *simples sonho que passou* (5), em que a qualificação *simples* ressalta a fragilidade do desejo em questão, enquanto *passar*, nesse contexto, significa 'deixar de ter efeito'. A colocação *viver de um sonho* (7) põe em questão a postura do enunciador que acredita piamente na possibilidade de realizar um desejo, mas que, segundo determinada perspectiva, acaba perdendo contato com a realidade e iludindo-se.

A colocação *realizar um sonho* (10) diz respeito, ao contrário do caso anterior, ao sucesso na realização de um desejo.

SORRIR [20 ocorrências em 18 letras do *corpus*]

1	1924	Ai daquele como eu / Que tiver a desdita de te conhecer / Na sua arte de perder / Com este modo de olhar / Sorrindo estás fingindo / Jurando estás sentindo / Se o teu maior prazer é escravizar.	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
2	1924	Reclamo com muita razão / O mal que me causaste / Não é porque não tenho forças / Para resistir / Sinto-me fugir a calma / Doer em cheio dentro d'alma / Para poder zombar / E com prazer sorrir	*Podes gargalhar*; Paulo da Portela
3	1927	Não se deve cantar glória / Antes da vitória / Vocês que sorriam de mim / Na esperança do mais alto pedestal / O seu castelo ruiu / Numa poeira infernal	*Não se deve cantar glória*; Paulo da Portela
4	1930 (1ª parte)	Alvorada lá no morro, que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor / O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo (alvorada) //	*Alvorada (no morro)*; Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho
5	1932	E muita gente / Que a tristeza desconhece / Chora às vezes de alegria / Quando ri de quem padece / Nas tuas juras / Eu sorrindo acreditei / Hoje eu choro já descrente / Vendo quanto me enganei	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves

6	1933	Quando desperta a cidade / Numa alegria sem par / Ao raiar da passarada / Quando começa a cantar / Ao longe Febo a sorrir / Derrama raios de luz / Sobre os quadros verdejantes / Fazendo as flores florir //	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela
7	1935	Canta meu bem / Requebra macio de forma / Que mexas com todos nós / Queremos ouvir / A sorrir, a candura da tua voz //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
8	1936	Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre / O meu sorriso é por consolação / Porque sei conter para ninguém ver / O pranto do meu coração //	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
9	1936	Quem me vê sorrir // Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre / O meu sorriso é por consolação / Porque sei conter para ninguém ver / O pranto do meu coração //	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
10	1936	Mas tem duas coisas / Que podem impedir / E tu, a sorrir, / Me perguntarás: / Meu bem, que será? //	*Serei teu ioiô*; Paulo da Portela
11	1937	Hoje eu choro / E a mulher que adoro talvez / Caída em braços de outro sorrindo / Repete as mesmas promessas mentindo //	*Sei chorar*; Cartola
12	1942	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	*Oh, pra que chorar*; Paulo da Portela
13	1945	O desprezo, arma perigosa / Para quem sabe sentir / Faz sofrer, faz chorar, faz sorrir / Fere sem sangrar, mata sem sentir //	*Arma perigosa*; Paulo da Portela e Paquito
14	1945	Ouro, desça do seu trono / Venha ver o abandono / De milhões de almas aflitas / como gritam / Sua majestade, a prata, / Mãe ingrata indiferente e fria / Sorri da nossa agonia //	*Ouro, desça do seu trono*; Paulo da Portela
15	1945	Agradeço comovido / E muito sentido / Por tudo que faço / Ao bem que me fez / Perdoa / Mas quero voltar / Para junto daqueles que a vida / Sofrendo ou chorando, / Cantando, sorrindo, / É boa. //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola
16	1922-1949	Bendita sejas tu, oh! Liberdade! / Rainha absoluta do sucesso, / Sem ti não haverá felicidade, / Sem ti não sorrirá todo o universo!	*Bendita sejas tu...*; Paulo da Portela
17	déc.1960	Por Deus, não posso entender / Por que vamos chorando / Se os nossos cicerones / São aves cantando / Lateralmente, as flores / Deitam aroma sorrindo / E ouço da natureza: / Que sejam bem-vindos //	*Que sejam bem-vindos*; Cartola
18	1962	A sorrir / Eu pretendo levar a vida / Pois chorando / Eu vi a mocidade perdida // Fim da tempestade, / O sol nascerá / Fim desta saudade, / Hei de ter outro alguém para amar	*O sol nascerá*; Cartola e Elton Medeiros
19	1965	Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
20	1979	Faz o que te digo, amor / Vai, voltes daqui / Eu quero te ver contente / Te ver alegre / Sempre a sorrir.	*Fim de estrada*; Cartola

As ocorrências costumam fazer referência à expressão facial que denota alegria ou prazer. Entretanto, em determinados casos, fala-se em outras intenções que podem estar por trás do sorriso, como zombaria (2), disfarce de dores (8), dissimulação de más intenções (1) etc.

Também há casos nos quais a ocorrência traz a personificação de elementos da natureza, como em (4, 6, 14, 16, 17, 19). Nessas ocorrências o verbo qualifica a natureza como acolhedora, agradável ao observador, que a representa sorridente.

A colocação *sorrir de [algo/alguém]* encontra-se em (3, 14). Sua significação corresponde a zombar do elemento que ocupa a posição sintática de objeto da colocação. Na primeira ocorrência, o ato qualifica o descrédito que os interlocutores atribuíam ao enunciador em uma disputa; na segunda, caracteriza a atitude da prata, personificada para simbolizar a

ambição por riquezas materiais, de desprezo pelo sofrimento humano.

SORRISO [10 ocorrências em 8 letras do *corpus*]

1	1930	Mulher assim, / Deus me livre, não preciso, / Meu benzinho, tu pensavas / Me iludir com teu sorriso, / Já julgavas ser / Dona do meu coração, / Queres me ver sofrer, / Desiste da pretensão.	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
2	1930	Não há, / Não há quem não se iluda / Com teu sorriso traidor / Dizem que vingança é pecado / Então tu podes crer / Que eu serei um pecador. //	*Não há*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	c1933	Às vezes é um sorriso / Que acompanha uma esperança / Outras vezes é um riso / Que provoca uma vingança //	*Rir*; Cartola e Noel Rosa
4	1935	No teu jardim florido, encantadoramente / aí vem a primavera alegrar a uma vida / o teu sorriso / narcotiza o ambiente / E as lindas borboletas / Voejando alegremente. //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
5	1935	Aí vem a primavera / Alegrar a nossa vida / banhar de aroma / o lívido das selvas / Teu sorriso, ó amor, //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
6	1936	Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre / O meu sorriso é por consolação / Porque sei conter para ninguém ver / O pranto do meu coração //	*Quem me vê sorrir*; Cartola e Carlos Cachaça
7	1977	É branco o sorriso das crianças / São verdes, os campos, as matas / E o corpo das mulatas quando vestem verde e rosa, é / Mangueira / É verde o mar que me banha a vida inteira //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
8	1979	E o meu coração batendo acelerado / de segundo a segundo / caindo no abismo / e ela com um leve sorriso nos lábios / talvez criticasse todo o meu cinismo	*Bem feito*; Cartola
9	1979	Hoje procurei-a / mas foi tudo em vão / com um leve sorriso nos lábios respondeu-me não / foi bem feito eu bem sei / que mereço esse castigo / ainda é pouco o que tenho por ela sofrido //	*Bem feito*; Cartola
10	1979	Dê-me graças, senhora, / Um sorriso a quem chora / Onde há ódio / Eu vos peço que ponha amor / E assim / Eu serei mais feliz que sou	*Dê-me graças, senhora*; Cartola

Assim como em **sorrir**, a lexia nessas ocorrências pode significar uma expressão de alegria ou simpatia (como geralmente é o esperável); entretanto, também externa outras disposições íntimas, como a falsidade da mulher que diz amar, mas trai o companheiro (1-2); o desdém de quem não confia no interlocutor (8-9); o disfarce de quem sofre, mas não quer deixar isso transparecer (6).

Também é comum o enunciador elogiar o sorriso de uma mulher amada, exaltando a sua beleza ou os efeitos positivos que têm sobre si (3-5).

Em (8-9) encontra-se o frasema *com um (leve) sorriso nos lábios*, que, mais do caracterizar alguém como sorridente, na verdade qualifica a sua expressão como desdenhosa, desmerecedora de algo, ou de alguém.

A menção ao sorriso das crianças em (7) é um recurso poético usado nessa letra, que, além da simbologia das cores, também aproveita descrições de elementos da realidade com determinadas cores para chegar ao verde e rosa, combinação que simboliza a Mangueira.

Já em (10), a lexia simboliza simpatia e consolo aos que sofrem. Nesse caso, aproveita-se a contraposição entre *sorriso* e *chorar* para avivar a significação religiosa do consolo aos aflitos.

SUBURBANO [1 ocorrência no *corpus*]

1922-1949	Avante, mocidade é hora / De mostrar o nosso progresso / Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo / O samba bem cantado é lindo	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela

A lexia tem relação com a identidade da Portela, escola do subúrbio do Rio de Janeiro. A afirmação dessa identidade era especialmente importante em uma época durante a qual o subúrbio não era visto como região com tradição na cultura do samba.

SUBÚRBIO [1 ocorrência no *corpus*]

1925	Para que havemos de mentir / O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / Dou a mão à palmatória.	*Para que havemos de mentir*; Paulo da Portela

Conforme já foi comentado *s.v.* **suburbano**, a referência ao subúrbio e a afirmação de que há interesse em dar-lhe destaque corresponde ao projeto de afirmar a Portela como instituição de referência no samba carioca.

SUCESSO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1929	A Portela está contente / Para frente / Com fé e coragem / Que eu quero ver / Quero saber do sucesso / Dentro da ordem e progresso / Salve então a rua B	*A Portela está contente...*; Paulo da Portela
2	1922-1949	Bendita sejas tu, oh! Liberdade! / Rainha absoluta do sucesso, / Sem ti não haverá felicidade, / Sem ti não sorrirá todo o universo!	*Bendita sejas tu...*; Paulo da Portela

Em (1), a exclamação *quero saber do sucesso!* é um pragmatema de incentivo ao novo grupo de sambistas da rua B. Em (2), a Liberdade está personificada e é qualificada como rainha do sucesso, o que significa que a liberdade é considerada precondição indispensável para a plenitude e realização humana.

3.2.23 – Letra T

TAMBOR [1 ocorrência no *corpus*]

1965	Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua //	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola

A lexia é usada para referência genérica a instrumentos de percussão. Tal é o caso desta ocorrência, que ocorre no sintagma "afine os tambores", uma providência que caracteriza um momento anterior ao ensaio de rua, de preparação dos instrumentos para o uso; tal providência identifica Pedro como alguém integrado no grupo sambista, com responsabilidades de zelar pelos instrumentos de percussão, essenciais para as atividades do grupo.

TAMBORIM [3 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1940	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	*Nega bamba*; Paulo da Portela
2	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva
3	1975	De mim você não tem razão / de se queixar / Assim você faz confusão / No nosso lar / Se eu sou do samba ninguém tem / que achar ruim / Você me conheceu / vivendo assim (tocando tamborim) //	*Ninguém tem de achar ruim*; Ismael Silva

Essas ocorrências são do vocabulário especializado do samba, pois se referem a um instrumento musical que compõe as baterias de escolas de samba. Em (1-2), a enumeração de diversos instrumentos diferentes, tocados pelos sambistas mencionados, caracteriza-os como músicos habilidosos. Em (2), suas habilidades são o principal argumento usado pelo enunciador para caracterizar o sambista como merecedor da ajuda do destinatário.

Em (3), o ato de tocar tamborim mais uma vez identifica o enunciador como alguém que *é do samba*, ou seja, está perfeitamente entrosado nesse meio musical e tem a habilidade de tocar samba.

TAMBORINAR [1 ocorrência no *corpus*]

1928-1980	Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar //	*Sou doutor*; Cartola

A ocorrência não deixa claro se o sentido do verbo é tocar tamborim ou batucar com os dedos. No segundo caso, seria uma variação de "tamborilar", com troca do /l/ pelo /n/, por assimilação à nasal anterior. Apesar de essa ser uma formação morfologicamente regular e de estar registrada no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, "tamborinar" não está registrado em dicionários, como o Houaiss (2001), o Aurélio (2004) e o *Dicionário de usos*

do português do Brasil (Borba, 2002).

Em todo caso, a ocorrência é um dos argumentos usados pelo enunciador para assumir a identidade de sambista — ele afirma que tem a habilidade de tocar instrumentos de percussão, além de se reconhecer como artista.

TEIMAR [6 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1931	Tu nem deve teimar / pois não vai me / convencer / que eu quero a vida gozar / e não me aborrecer / sempre me dei bem / vivendo assim / Tu não me convence / que isso é contra mim.	*Carinho eu tenho*; Ismael Silva
2	1931	Não vale a pena teimar / Me conformo com a sorte / Por isso não vou chorar / Nem pedir a Deus a morte (meu santo é forte)	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
3	1931	Com você não me acostumo / Eu vou dizer por que é / Você não faz o que eu faço / Nem eu faço o que tu quer (pra que teimar?) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1935	Eu não deixarei de falar, / por isso, não há nem talvez! / Se queres teimar / e continuar, / me deixas então duma vez!	*Não faltará ocasião*; Ismael Silva
5	1950	Andas fugindo de mim / Como o diabo da cruz / Não queres mais nem me dar atenção / Teimei, gastei meu latim, / Da discussão nasce a luz, / Mas nem assim tu me deste razão	*Macaco me lamba*; Ismael Silva
6	1928-1980	Não te culpo, nem me culpes / Aceitemos nosso destino / Esse amor quando nasceu / Eu era menino // Se eu teimar / Teus próprios pais / Irão dizer / Tudo aquilo que você / Comigo sofreu.	*Não*; Cartola e Aluísio Dias

Em todas as ocorrências a significação é basicamente a do vocabulário comum, de insistir em uma determinada linha de comportamento, mesmo em situações desfavoráveis.

Em (1) fala-se da interlocutora que diverge do enunciador e este, assumindo postura orgulhosa, qualifica aquela interlocutora como teimosa. Em (4), novamente há um enunciador que acusa a interlocutora, dessa vez por entender que ela persiste em um comportamento amoroso desleal.

Em (2-3 e 6), fala-se da inutilidade de insistir em um amor sem perspectivas. Já em (5), a referência é à reiteração das tentativas do enunciador em conquistar alguém.

TEMPO [24 ocorrências em 19 letras do *corpus*]

1	1928	Oh! meu bem o teu orgulho / Algum dia há de acabar / Tudo com o tempo passa / A sorte é Deus quem dá / Vou-me embora, vou-me embora / Como já disse que vou / Eu aqui não sou querido / Mas na minha terra eu sou.	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves
2	1929	Tu não deves / De ter tanta pretensão / Olha que o tempo muda, / A vida é uma ilusão... / Tu fazes pouco em mim / Mas isto que bem me importa... / Ficas sabendo, meu bem, / Que o mundo dá muita volta!	*Novo amor*; Ismael Silva
3	1930	É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	*Velho Estácio*; Cartola
4	1932	Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo eu não vejo / Essa vida que eu vivia //	*Gandaia*; Ismael Silva
5	1932	Gandaia é o que me faz saudade, / No tempo da mocidade / Era a minha alegria. / Gandaia, palavra bem proferida, / Que não me fica esquecida / nem de noite nem de dia.	*Gandaia*; Ismael Silva

6	1932	Ai quem me dera agora / Esse viver de outrora!... / Quem na gandaia andar / Pode ter a certeza que sabe gozar... / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que eu não vejo / Essa vida que eu vivia!...	*Gandaia*; Ismael Silva
7	1932	O homem deve saber conhecer o seu valor / Pra não fazer como o Inácio / Que andou muito tempo / Bancando o Estácio. //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
8	1933	Mas o mundo nos ensina a viver / Tudo isso com o tempo há de ter fim / Porque mesmo tu tens que reconhecer / Que nunca se deve ser assim	*Deus sabe o que faz*; Ismael Silva
9	déc.1930	Mas vejo agora não és o fulano / Que há muito tempo / Eu venho procurando / Nossas ideias são do mesmo pano / Dois bicudos não se beijam / Até a vista, eu vou andando.	*Dois bicudos*; Cartola e Aluísio Dias
10	1941	O meu nome já caiu no esquecimento / O meu nome não interessa a mais ninguém // E o tempo foi passando / A velhice vem chegando / Já me olham com desdém / Ai, quanta saudade de um passado / Que se vai lá no além //	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela
11	1946	A velhice chega / Vai-se a mocidade / Apenas resta a saudade / Aqueles bons tempos / Risos tão felizes / Resta em meu peito / A cicatriz, a cicatriz //	*A velhice chega*; Paulo da Portela e Rufino
12	1957	Todo tempo que eu viver / Só me fascina você, Mangueira / Guerreei na juventude, / Fiz por você o que pude, Mangueira //	*Fiz por você o que pude*; Cartola
13	1960	Tempos idos // Os tempos idos, nunca esquecidos, / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que relembro / Coisas remotas que não vêm mais	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
14	1973	Toda essa gente que te dá tanto valor / Não sabe ainda que não vales um vintém / Há pouco tempo me disseste por favor / Que eu não contasse a tua crônica a ninguém.	*Entrada franca*; Ismael Silva
15	1974	Linda / Te sinto mais bela / E fico na espera / Me sinto tão só mas / O tempo que passa / Em dor maior, bem maior //	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
17	1976	Procuro afogar no álcool a tua lembrança / Mas noto que é ridícula a minha vingança / Vou seguir os conselhos de amigos / E garanto que não beberei nunca mais / E, com o tempo, esta imensa saudade que eu sinto se esvai	*Peito vazio*; Elton Medeiros e Cartola
19	1977	Lembro dos tempos de outrora / Que quase me roubam / A esperança e a fé / E hoje me volto contente / Cantando pra Deus	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
20	1977	O inverno do meu tempo // Surge a alvorada, folhas a voar / E o inverno do meu tempo / Começa a brotar, minar / E os sonhos do passado, do passado / Estão presentes no amor / Que não envelhecem jamais / Eu não tenho a paz e ela tem paz	*O inverno do meu tempo*; Cartola e Roberto Nascimento
22	1979	Ontem me contaram / que ela vive cantando / lamentando o tempo perdido que comigo passou, / vim saber de tanta coisa / confesso chorei magoado / eu fui culpado / de ter terminado tão cedo nosso grande amor	*Bem feito*; Cartola

Em (4, 6, 7-9, 12, 14, 17) a referência das ocorrências é a uma duração indeterminada. *Todo tempo*, *quanto tempo* e *muito tempo* são indicadores do grande volume de tempo transcorrido, enquanto *pouco tempo* indica o inverso. A colocação *com o tempo* enfatiza a continuidade com o processo que gradativamente vai se efetivando.

O pragmatema *Todo tempo que eu viver* (12) é uma marca de comprometimento, de dedicação à intenção enunciada posteriormente. Nessa ocorrência trata-se de um grande intensificador e de uma promessa de constância do amor que o enunciador tem pela Mangueira.

Em (5, 19) a referência é a uma determinada fase da vida. As colocações *tempo da mocidade* e *tempos de outrora* localizam a referência cronológica, em um caso na juventude do enunciador e, no outro, em um momento passado indefinido, visto com nostalgia (esta última inflexão discursiva se dá pela seleção lexical de *outrora*).

Em (2), encontra-se a colocação *o tempo muda*, que a princípio indica alteração de condições meteorológicas, mas, nesse caso, tem a significação metafórica de mudança na sorte de alguém. Em (3), a colocação é *chegar a tempo*, que determina que a chegada de alguém se deu em um momento propício para a realização de uma atividade. Em (10, 15), trata-se de *o tempo passar*, em que o verbo faz referência ao alongamento de um período de tempo; geralmente usa-se essa colocação para confrontar o momento anterior e o posterior à passagem do tempo, ou para valorizar o caráter durativo de um processo, que transcorre em conformidade com a passagem do tempo. Em (11), tem-se *bons tempos*, com referência sempre a momentos pretéritos, agradáveis a alguém e dos quais ele tem saudades. Em (13), há *tempos idos*, mais uma vez um modo melancólico de aludir a momentos passados. Em (22), trata-se de *tempo perdido*, que contém um julgamento de um período passado como improdutivo, considerando-se determinadas intenções do avaliador.

O frasema *o inverno do meu tempo* ocorre em (20) e faz referência à velhice, com expressão poética. Trata-se da localização temporal primordial para as reflexões que o enunciador desenvolve sobre a sua vida.

Em (1) há o pragmatema *tudo com o tempo passa*, máxima do senso comum que afirma a efemeridade das experiências existenciais, geralmente usada como argumento para recomendar uma postura comedida diante da vida.

TENTAÇÃO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1935	Ó que loucura, quanta formosura / Que tentação / Veja que isso não desasossegue o meu coração //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
2	1935	Chego quase a não saber / Por que tamanho prazer / Quando meus olhos te veem / Ó que tentação //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela

As ocorrências qualificam a visão da mulher a partir do forte efeito que produz no enunciador; ressaltam-se, assim, a sensualidade da dançarina e o fascínio do enunciador por ela, ou o simples impacto da sua beleza sobre ele.

TER [255 ocorrências em 152 letras do *corpus*]

13	1929	Não chora, não chora / Vai como pode, cai na farra / está na hora // Quem tem seda vai de seda / quem não tem vai de estopa / o nome do nosso bloco / faz qualquer um calar a boca	*Não chora*; Paulo da Portela
31	1931	Contigo eu me enganei / Pelo amor que te dei / Fui direitinho no teu carinho / Na tua conversa eu andei / Podes ficar descansada / Não vou mais te procurar / Para amar tanto / Nunca ter nada / Sozinho eu quero ficar.	*Ironia*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
78	1933	O chiquê é feio pra quem pode ter / Quanto mais pra quem não tem nada de seu / Ai de quem não sabe se reconhecer / Nunca vi um gênio igual ao teu //	*Deus sabe o que faz*; Ismael Silva
83	1933	E essa bela Iaiá / Não acredita em muamba / Ela tem um patuá / Que é todo o nosso samba //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
98	1935	Favela de meus amores / Todo mundo te quer bem / Favela que tem morenas / Que outros não têm	*Favela de meus amores*; Paulo da Portela

111	1938	Quitandeiro, leva cheiro e tomate / Pra casa do Chocolate que hoje vai ter macarrão / Prepara a barriga macacada / Que a boia tá enfezada e o pagode fica bom //	*Quitandeiro*; Paulo da Portela
118	déc.1930	Eu quando vi você todo frisado / Mudei meu passo e quis / andar faceiro / Pois eu julguei seres bem empregado / Ou que os parentes teus tinham / dinheiro	*Dois bicudos*; Cartola e Aluísio Dias
123	1940	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	*Nega bamba*; Paulo da Portela
125	1938-1940	E são eles, verdes periquitos, / Têm um peito forte tal qual um granito / E são lindas as suas canções //	*Ao amanhecer*; Cartola
133	d1941	Habitada por gente simples e tão pobre / Que só tem o sol que a todos cobre, / Como podes, Mangueira, cantar? //	*Sala de recepção*; Cartola
140	1943	Já sei que tu tens riqueza / mas assim eu não preciso / pra dizer-te com franqueza / antes quero prejuízo //	*Me deixa sossegado*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
159	déc.1940	Saibam que este céu, este mar / Este lindo cenário / Temos a defendê-lo os nossos expedicionários / Oriundos da raça de Caxias / de Barroso e dos Tamandarés / Diante desta gente, tão pura e tão forte, / Nazista, quem és?	*Nazista, quem és?*; Cartola e Carlos Cachaça
162	1957	Vai dançar twist / Procurar sua gente / Deixa-me seguir porque estou atrasado / Tenho uma mina / Que de jeito nenhum por ti trocaria / Que dá mais petróleo / Muito mais petróleo do que tem na Bahia.	*É matéria que estudei demais...*; Cartola
165	1958	Não brincarei / Quero fazer uma oração / Pedir à santa padroeira proteção / Entre os amigos / Encontrarei alguém que tenha / Hoje é domingo / E eu preciso ir à Penha //	*Festa da Penha*; Cartola e Asobert
168	1960	Não querendo levá-los ao cume da altura / Cientistas tu tens e tens cultura / E, neste rude poema destes pobres vates, / Há sábios como Pedro Américo e Cesar Lattes	*Ciência e arte*; Cartola e Carlos Cachaça
170	1965	Tem tem tem pandeiro agogô / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demorar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar.	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
182	1972	Eu agora só tenho você / Na minha ilusão / Eu queria, apesar de saber, / De ser um desprezado / Algum dia poderia trazê-la / No meu coração.	*Eu queria viver com você*; Valdir Villarinho e Ismael Silva
183	1973	Em Mangueira vem vários artistas / Do exterior até turistas / Só pra ver o que a Mangueira tem / Sambar como nossas cabrochas ninguém //	*A Mangueira é muito grande*; Cartola e Ataliba
221	1928-1980	Fui pela estrada / Caminhando / Pensativo indagando / Ó! Lua Deusa / Da inspiração / Por que / Não tenho você / Nem meu violão.	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias
232	1928-1980	No meu jardim tive flores belas / Nunca fiz questão / Mas a flor dos meus amores / Mora no meu coração.	*Você é uma flor*; Cartola e Nuno
233	1955-1980	Bonita mulher mas de gênio é uma fera / Depois da briga eu fiquei nesta condição / Os ternos melhores que eu tinha estão rasgados / Os nossos móveis ela fez uma fogueira / Meu rosto até hoje está todo arranhado	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento

Em (13, 31, 78, 83, 118, 133, 140, 165, 232, 233) o verbo equivale a 'possuir', sentido corrente no vocabulário comum da língua. Entre as ocorrências, *seda* e *estopa* (13) são objetos possuídos significativos, pois caracterizam o poder aquisitivo de cada um a partir do material que compra para fazer a fantasia de carnaval e sair no bloco.

A riqueza é expressa por colocações como *ter dinheiro*, *ter riqueza* e *ter seda*. A pobreza, inversamente, é marcada pela colocação *não ter nada* e pela expressão poética *só ter o sol*. Essas são referências frequentes do verbo com a significação de possuir coisas.

Em (98, 125, 159, 162, 168) também usos presentes no vocabulário comum, a lexia introduz elementos usados para caracterizar algo ou alguém em descrições, ou para ressaltar aspectos relevantes em determinada circunstância. É o que acontece com as favelas povoadas

por morenas; com os cantores de “peito forte” (ou seja, de potência vocal); com os brasileiros que contam com a defesa dos expedicionários em hora de guerra; com a namorada do enunciador, mencionada diante de investidas de outra mulher; com o Brasil, onde há cientistas que aumentam a importância cultural do país.

Em (111, 123, 170), o verbo equivale a 'existir', ou 'acontecer'. Pode anunciar um evento, como uma festa ou uma premiação, e introduz a enumeração dos instrumentos usados no ensaio de rua. Ressalte-se em (170) a repetição dos verbos *ter* e *ver*, que deve ser motivada por fatores lírico-musicais — ainda não me foi possível ouvir uma gravação dessa música, mas posso supor que a repetição reforça aspectos rítmicos desse trecho da canção.

Em (182, 221) há a colocação *ter alguém*, que tem significação afetiva, geralmente fazendo referência ao envolvimento amoroso. Em (221), fala-se em *ter a lua* porque o astro está personificado, e o enunciador serve-se da colocação para marcar o mencionado envolvimento afetivo com a interlocutora e com o violão.

O pragmatema *ver o que [algo/alguém] tem* (183) é usado para destacar os valores do que é abordado, pois geralmente os observadores acorrem para ver esses atributos movidos pela fama do elemento em questão. É o que ocorre na abonação, onde turistas vão à Mangueira, curiosos com o samba que se faz lá.

Colocação *ter onde morar*

65	1932	Você teve a minha ajuda / Sem pensar em trabalhar / Quem se zanga é que se muda / E eu já tenho onde morar / Nunca mais você encontra / Quem lhe faça o bem que eu fiz / Levei muito golpe contra / Passe bem, seja feliz	*Para me livrar do mal*; Ismael Silva e Noel Rosa

A expressão corresponde a estar alojado em algum lugar. Por meio dela, enunciador qualifica-se como alguém que pode romper a relação, pois não fica sem moradia por causa disso. Trata-se de uma informação importante, após o pragmatema *quem se zanga é que se muda*.

Frasema *ter vez*

136	1942	Eu não posso lhe esquecer / Isso é que não há talvez / Sempre ouvi dizer / Que otário nunca teve vez //	*Fã*; Ismael Silva

O frasema corresponde a ser bem-sucedido em algo, ou ser digno de consideração em um determinado meio. Nesse caso, pode ser que o “otário” seja algum concorrente que também estaria cortejando a mulher, mas que não deve “ter vez”.

Frasema *ter o seu lugar*

148	1946	Como é que vai ser, / se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Amor / Não é tudo que se possa desejar / O samba / Também merece ter o seu lugar / Você não leve a mal / Se eu me descuidar / E for sambar.	*Se eu tiver de escolher*; Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti e Ismael Silva

O frasema é usado quando se quer afirmar a importância de algo, mesmo sabendo que não há como conseguir que seu valor seja reconhecido como preponderante em determinada situação. É o que faz o enunciador, que, diante da pressão da companheira para abandonar o samba, tenta resguardar a importância de ir às rodas de samba, com o cuidado de não dizer que isso é mais importante do que a relação amorosa.

Pragmatema *ter tão triste fim*

152	1922-1949	Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim / Manda embora essa tristeza / Esqueça alguém que não te quis / Canta e serás feliz	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela

O pragmatema contém uma avaliação do enunciador sobre a situação digna de comiseração de alguém. Nesse caso, há inclusive a insinuação de que o interlocutor pensaria em atos drásticos para livrar-se da desilusão amorosa.

Pragmatema *ter alguém para amar*

169	1962	A sorrir / Eu pretendo levar a vida / Pois chorando / Eu vi a mocidade perdida // Fim da tempestade, / O sol nascerá / Fim desta saudade, / Hei de ter outro alguém para amar	*O sol nascerá*; Cartola e Elton Medeiros

Assim como a colocação *ter alguém* (ver anteriormente), esse pragmatema faz referência ao envolvimento amoroso, desta vez deixando explícita a finalidade "para amar". O enunciador lança mão dele também para enfatizar a sua solidão.

Veja-se a análise dos pragmatemas *a razão dá se a quem tem* e *tenho as minhas razões* s.v. **razão**.

TERREIRO [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1938-1940	Pois fique sabendo / Que o feijão bichado / E o arroz quebrado / Que alguém lhe vendeu / Já despejei todinho no terreiro / Veja bem o dinheiro / Que você perdeu //	*Como é que eu posso*; Cartola
2	1960	Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

Em (1), a lexia faz referência a uma área externa à residência, cujo chão é de terra. O ato praticado pela enunciadora, de jogar os mantimentos imprestáveis trazidos pelo companheiro no terreiro, é um protesto agressivo, que qualifica a sua relação com ele, assim como as condições de vida dos dois, aos quais falta dinheiro para mantimentos melhores — isso fica mais caracterizado na resposta do homem, mencionando o preço alto da comida.

Veja-se a análise do quase-frasema *samba de terreiro* (2) *s.v.* **samba**.

TESTE [1 ocorrência no *corpus*]

1937	Teste ao samba // Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela

Considerando-se todo o contexto da ocorrência, percebe-se que a lexia remete ao campo semântico da educação formal. O uso de elementos desse campo semântico é frequente nas letras do *corpus*. Vejam-se *s.v.* **aula** mais considerações sobre esse fato.

TOCAR [6 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1940	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	*Nega bamba*; Paulo da Portela
2	1943	Maestro, toque aquela // Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	*Maestro, toque aquela!*; Ismael Silva e José de Almeida
3	1950	Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim //	*Antonico*; Ismael Silva
4	1975	De mim você não tem razão / de se queixar / Assim você faz confusão / No nosso lar / Se eu sou do samba ninguém tem / que achar ruim / Você me conheceu / vivendo assim (tocando tamborim) //	*Ninguém tem de achar ruim*; Ismael Silva
5	1928-1980	É difícil estudar / Advocacia, arquitetura, engenharia / Tudo isso é difícil, eu sei / Mas o samba está no sangue brasileiro / Não precisa fazer curso / Pra tocar o meu pandeiro.	*Sou doutor*; Cartola

Na maioria das ocorrências — (1, 3-5) —, a significação do verbo é relacionada à capacidade de usar instrumentos musicais com destreza, para acompanhamento ou solo. O complemento verbal, portanto, é sempre um nome que designa um instrumento musical. As ocorrências, portanto, identificam o agente do tocar como sambista, a partir da habilidade da execução instrumental do gênero musical.

Em (2), o verbo é usado metaforicamente, fazendo referência à função do maestro de comandar os músicos que efetivamente tocam a música conforme as suas indicações de interpretação. Cabe ressaltar que, nesse caso, o verbo integra o pragmatema *toque aquela*, que traz uma referência dêitica a uma informação compartilhada pelos interlocutores, que a recuperam de eventos passados. Trata-se de uma marca de envolvimento emocional do enunciador com a música pedida e de uma certa intimidade entre o mesmo enunciador e o destinatário.

TRADIÇÃO [3 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1940	– Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / – Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	*Vamos embora, ó, flor*; Paulo da Portela
2	1954	Lá hoje em dia qualquer um novato / Vive sem preocupação / Não é um morro pacato / Porque se conserva a tal tradição.	*Tradição*; Ismael Silva
3	1954	Tradição // No morro onde eu moro / Tem um barracão para se alugar / O ambiente eu adoro / Mas é que não sei se você vai gostar	*Tradição*; Ismael Silva

Em (1), a lexia é usada para caracterizar as práticas da roda de samba como uma herança cultural proveniente de tempos passados. Essa qualificação reforça o valor das mesmas, pois as práticas tradicionais são muito importantes na cultura popular, assim como também são uma referência significativa para cultura em geral.

Portanto, referindo-se ao caráter tradicional da roda de samba, a enunciadora lança mão de um forte argumento para desqualificar a proibição que seu parceiro tenta lhe impor. O uso da noção de **raça** na argumentação é analisado no verbete homônimo.

Em (2-3), a referência é a eventos costumeiros em determinado lugar. Por meio dessas ocorrências qualifica-se o espaço do morro descrito pelo enunciador como violento; os próprios moradores são qualificados como pessoas acostumadas à violência, que chegam a fazer alusão a esse cotidiano como uma tradição, reagindo com relativa naturalidade, que contrasta com a rejeição experimentada por quem é de fora do morro.

TRAZER [6 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1922-1949	Quem nos trouxe por aqui / Foi quem deu o golpe errado / Pois agora nossas pastoras / Estão com os pés molhados	*Quem nos trouxe por aqui*; Paulo da Portela
2	1931	Fica firme, não estrila / Traz o retrato e a estampilha / Que eu vou ver / O que posso fazer por você //	*Eu gosto, mas não é muito*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
3	déc.1930	Dona Cegonha venho com muita vergonha / Por meio desta cartinha te solicitar um favor / Deve trazer um crioulinho gorduchinho / de olhinhos regalados parecido com o meu amor	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
4	déc.1930	Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. //	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela
5	1968	Ai, esse bojo perfeito/ Que trago junto ao meu peito / Só você, violão, compreende porque / Perdi toda a alegria //	*Cordas de aço*; Cartola
6	1955-1980	Foi a saudade que me trouxe aqui / depois que te perdi / mergulhei na sofreguidão / ao cair na realidade / descobri que a felicidade / está na bondade do seu coração	*Vim lhe pedir*; Nelson Sargento e Cartola

Em (1-2) os usos são corriqueiros no vocabulário comum — encontram-se as significações de conduzir pessoas, ou de portar objetos até algum lugar.

As ocorrências (3-4) referem-se à crença de que a cegonha traz os bebês recém-nascidos aos pais. Esse mito é usado para simbolizar um momento de fertilidade da Portela, com a conquista de um campeonato. Transferem-se, assim, ao bebê atributos dos sambistas vitoriosos.

O pragmatema *[um sentimento] me trouxe aqui* é uma forma de o enunciador dizer que as suas motivações são muito fortes e emocionais. Por essa expressão, constrói-se a representação de que o enunciador foi passivo no ato de ir até determinado lugar e que, portanto, esse ato não tem a ver com a sua vontade, mas com um sentimento que seria mais forte do que ele.

O frasema *trazer [algo] junto ao peito*, que ocorre em (5), está analisado *s.v.* **peito**.

TRISTE [23 ocorrências em 22 letras do *corpus*]

1	1926	Não sei qual a razão que tu / Lastimas a sorte meu bem / Chorar de fingimento é triste / São bem poucos os que resistem / iludir não convém	*Chorar de fingimento*; Paulo da Portela
2	1929	Ai, como é triste viver assim / Enganado por seu bem / Sei que jamais terei piedade / Não quero amor de ninguém	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
3	1932	Adeus é tão triste / Que não se resiste / Ninguém jamais / Com adeus pode viver em paz //	*Adeus*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
4	1932	Tenho um novo amor... / Tenho um novo amor... / Que vive a pensar em mim. / Não quer me ver / Triste nem zangada / Gosta que eu ande / Assim meio engraçada //	*Tenho um novo amor*; Cartola
5	1933	Tudo eu fiz por você / Não quiseste atender / Os meus conselhos e a minha opinião / Algum dia vais ver / Como é triste sofrer / E de joelhos vens pedir o meu perdão. //	*Na floresta*; Cartola e Sílvio Caldas
6	1933	Eu ainda fico triste a lembrar / apesar de ter deixado já de ti / lamentando aquele dia de azar / em que eu te conheci.	*Não digas*; Ismael Silva
7	1933	Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer... / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber! // E são tristes meus ais... / Pois quando a gente sente / E não chora / Sofre muito mais //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva
8	1937	Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero / Deus meu, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero / É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se apieda-te, Deus / Cura-me esta ferida //	*Partiu*; Cartola
9	d1937	Na Vila / onde ele morava / Todos os seres cantavam / As glórias do seu poeta / Hoje a Vila é triste e muda / Ao bater Ave-Maria / Quando a aurora desperta	*A Vila emudeceu*; Cartola
10	1938	Ele bem cedo te deixou / E na lama da vida caíste / Ele te abandonou / Após cenas bem tristes / Bateu-te e escorraçou / Deixou-te sem carinho / Bem vês nunca te amou / Aquele por quem / Deixaste sozinho / E sem ninguém.	*Pecadora mulher*; Paulo da Portela
11	déc.1930	Existe neste reduto / Alguém que eu venero / E quero tanto bem / Fiquei triste / Porque me disseste / Que essa pessoa que eu quero / Não pode gostar de ninguém.	*Se eu tivesse...*; Cartola
12	1922-1949	Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim / Manda embora essa tristeza / Esqueça alguém que não te quis / Canta e serás feliz	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
13	1974	Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria / Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...	*Corra e olhe o céu*; Cartola e Dalmo Castello
14	1974	Olhar, gostar, só de longe / Não faz ninguém chegar perto / E o seu pranto / Oh! Triste senhora / Vai molhar o deserto...	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
15	1974	Chora / Disfarça e chora / Aproveita a voz do lamento / Que já vem a aurora / A pessoa que tanto querias / Antes mesmo de raiar o dia / Deixou a escola com outro / Oh! Triste senhora //	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
16	1975	Passei a noite inteira esperando / Ao tédio perguntando / Onde anda minha companheira / Nesta vigília triste, selei minha sorte	*Soldado do amor*; Cartola e Nuno Veloso
17	1976	O fim de todo amor, é tão triste que juro / Despedaça-se ao vê-lo o coração mais duro / Ela fica aos beijos com qualquer criatura / E ele procura a paz na paz da sepultura.	*Todo amor*; Carlos Cachaça e Cartola
20	1928-1980	E se despertares / Vais trazer conforto / A um pobre peito / Triste semimorto / As frases saídas / com tanto calor / No espaço perdidas / Não deixes querida / Pelo nosso amor	*Desperta querida*; Cartola
22	1928-1980	Foi num dia um sonho e eu sonhei / demais seu doutor / Na cidade grande eu vim / tentar vencer / Joaninha coitadinha tão / sozinha ficou / E o que aconteceu foi / triste de doer //	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento
23	1928-1980	Hoje acompanhado / A tristeza persiste / Dias que se vão / Um alegre, outro triste / Se outro amor tentasse / E outra vez falhasse / Solidão, a você / Voltaria.	*Se outro amor tentasse*; Cartola e Nuno Veloso

Em (9), atribui-se a Vila Isabel, personificada nesse trecho, um grande pesar devido ao

falecimento de Noel Rosa. A Vila também é caracterizada como muda, o que também é sugestivo, dada a morte do sambista.

Em (1-2, 8, 11-12, 14-17) o sentimento é provocado por desenganos amorosos. Por vezes o enunciador se considera triste por esse motivo, às vezes avalia momentos específicos ligados ao tema, como a despedida ou a condição daquele que foi enganado por seu amor.

Em (20), a tristeza é causada pela paixão ainda não realizada de quem anseia pela amada. Essa condição de tristeza, exacerbada por qualificações como *semimorto*, ajudam a comover a amada para que tenha simpatia pelo enunciador.

Em (3) e (22), fala-se de despedidas e outros acontecimentos desfavoráveis. Ressalte-se a colocação *triste de doer*, uma forma de intensificar o sentimento de tristeza, antes de explicar a sua causa, valorizando a narrativa subsequente.

Em (4, 13, 23) há a caracterização genérica do estado de ânimo de pessoas, sem esclarecimento das causas. Nesses casos o foco maior não é na tristeza em si, mas sim à reação de alguém ao ver a pessoa amada nessa condição (4); ao impacto da pessoa amada, que tem o poder de desfazer esse estado de espírito do enunciador (13); à sucessão de momentos positivos e negativos na vida (23).

Em (10) há julgamentos do enunciador a respeito de acontecimentos. A lexia, nesse caso, expressa a desaprovação do enunciador a respeito do que ocorreu. Na ocorrência em questão, ele qualifica assim o rompimento de um casal, que envolveu violência física e alarde.

TRISTEZA [25 ocorrências em 16 letras do *corpus*]

1	1924	Bendigo a dor que vem para ensinar / Bendigo a resignação que enobrece / Da tristeza passada farei o meu altar / Da alegria presente farei minha prece.	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
2	1930 (1ª parte)	Alvorada lá no morro, que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor / O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo (alvorada) //	*Alvorada (no morro)*; Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho
3	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Chega o dia, desaparece a tristeza, / fica a alegria pela própria natureza, ô. //	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
4	1932	E muita gente / Que a tristeza desconhece / Chora às vezes de alegria / Quando ri de quem padece / Nas tuas juras / Eu sorrindo acreditei / Hoje eu choro já descrente / Vendo quanto me enganei	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
5	1932	Infelizmente / Este mundo é sempre assim / Quem ri muito no começo / Chora quando chega o fim / Em mar de rosas / Começou nossa amizade / E depois tu me entregaste / A tristeza e a saudade	*Assim, sim*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
6	1932	Tristezas não pagam dívidas // Tristezas não pagam dívidas / Não adianta chorar / Deve-se dar o desprezo / A toda mulher que não sabe amar //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
7	1939	Eu tive vontade, tive / De dar fim à minha vida / Mas encontrei-te tristeza / Em pé na estrada perdida / Seguimos o mesmo rumo / E me sinto bem feliz / Mas, sei dizem que é o cúmulo / Fazer o que você diz.	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
8	1939	Tristeza // Tristeza / quanta tristeza tenho eu / Só em saber / Que vivo longe dos carinhos teus / A quem eu dediquei / O meu sincero amor / E com tantas muitas falsidades / Me abandonou	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista

9	1939	Guardo a tristeza porque / Dela sou o maior amigo / Depois que perdi você / Eu não canto, eu não danço / Acabou tudo pra mim / Se eu cantar essa tristeza / Terás ciúme de mim. //	*Tristeza*; Cartola e Orlando Batista
10	1947	Ouvi dizer / Ouvi falar / Que a Lira do Amor / Este ano não desfilará / Porque a tristeza lhe impera / Por causa da morte / Do nosso amigo Caquera //	*Ouvi dizer*; Paulo da Portela
11	1922-1949	Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim / Manda embora essa tristeza / Esqueça alguém que não te quis / Canta e serás feliz	*Conselho*; Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela
12	1960	Os tempos idos, nunca esquecidos, / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que relembro / Coisas remotas que não vêm mais	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
13	1965	Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	*Canção da saudade*; Cartola e Cacá Diegues
14	1973	Foi-se a tristeza / Veio a alegria / Tinha certeza / De ser feliz algum dia //	*Alegria*; Ismael Silva
15	1973	Existe muita tristeza na rua da Alegria / Existe muita desordem na rua da Harmonia / Analisando esta história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço //	*Contrastes*; Ismael Silva
16	1977	Toda tristeza que havia / Agora expulsei / Com a canção que chegou / E vou cantando alegre / A felicidade que Jesus mandou //	*A canção que chegou*; Cartola e Nuno Veloso
17	1977	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade //	*A cor da esperança*; Cartola e Roberto Nascimento
18	1977	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
20	1928-1980	Meu amor já foi embora / Na tristeza eu fiquei / E não podendo conter / A dor do meu padecer / foi por isso que eu chorei	*Meu amor já foi embora*; Zé com Fome e Cartola
21	1928-1980	Meu primeiro amor / Não me olhe assim / Eu já te disse adeus / E os olhos teus não cansam / De fitar os meus // A tristeza / Do teu olhar / Juro que encanta e traduz / Tanta beleza / É uma promessa de amor / Que até nos faz sonhar.	*Meu primeiro amor*; Cartola e Aluísio Dias

]

Em quase todas as ocorrências, há referência genérica ao estado emocional de alguém, muitas vezes sem alusão exata às causas do mesmo.

Quando não se fala da causa da tristeza, pode-se ressaltar as atitudes do enunciador diante dela, como avaliá-las distanciadamente no tempo e considerá-la relacionada à alegria presente (1); chorar de alegria por desconhecer esse sentimento, em contraste com quem sofre (4); considerar que vive tantos momentos infelizes que é íntimo da tristeza, personificando-a como uma grande amiga (7-9); considerar-se conhecedor tanto da alegria quanto da tristeza, tendo conquistado o equilíbrio diante dessas experiências (13); abordar os contrastes da vida a partir da coexistência de valores opostos, como tristeza e alegria (15), etc. Em outros casos, a tristeza é negada ou neutralizada, como em (2-3), ocorrências em que se descreve o momento da alvorada como isento de tristeza; em (14), onde um amor bem-sucedido substitui a tristeza do enunciador pela alegria; em (16), onde uma canção desfaz a tristeza do enunciador.

Nos casos em que se esclarece a causa da tristeza, essa pode ser a morte de alguém querido (10), as desilusões amorosas (5), a nostalgia diante de lembranças saudosas (12).

Em (6) há o pragmatema *tristezas não pagam dívidas*, usado para enfatizar que não adianta se abalar diante de problemas financeiros. Na verdade, ele é aproveitado na ocorrência para afirmar a mesma ideia diante do fracasso amoroso.

Em (11) há a colocação *mandar a tristeza embora*, que destaca a disposição psicológica do experienciador, que, ao se alegrar, tem a percepção de expulsar a tristeza.

3.2.24 – Letra U

UNIÃO [4 ocorrências em 3 letras do *corpus*]

1	1941	Todos que pertencem ao samba / No Rio te mandam um abraço. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Queremos com este samba / Estreitar os nossos laços / Esse samba traduz a nossa união.	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
2	1941	E sendo assim nada mais poderá dissolver / Esta nossa união, / Paulistas do meu coração.	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
3	1973	Alguém pensa que é mentira / Esta nossa união / Todo mundo se admira / Todo mundo mas eu não //	*Alegria*; Ismael Silva
4	1955-1980	Ah meu Deus se eu soubesse quem ela era / Juro que jamais faria esta união / Bonita mulher mas de gênio é uma fera / Depois da briga eu fiquei nesta condição	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento

Em (1-2), a lexia reforça as intenções dos enunciadores, de confraternização com os paulistas. Tal união é sacramentada a partir do samba que a traduz e se apresenta como indissolúvel, nos votos dos sambistas cariocas.

Em (3) e (4), a lexia se refere à ligação amorosa entre duas pessoas, no primeiro caso bem-sucedida, e no segundo, malfadada.

UNIDOS DO MORRO AZUL [1 ocorrência no *corpus*]

1942-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela

O quase-frasema *Unidos do Morro Azul* é o nome da escola de samba visitada pelos portelenses. Para informações sobre as peculiaridades semânticas envolvidas na colocação com o verbo **batizar**, veja-se este verbete.

UNIVERSO [5 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1935	Ó Brasil, és tão amado / Teu povo é honrado / Invejado no universo / Nesta bandeira afamada / Não falta mais nada / Pede estudo, / Ordem e Progresso //	*Brasil, terra adorada*; Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias
2	1960	Conseguiu penetrar no Municipal / Depois de percorrer todo o universo / E com a mesma roupagem que saiu daqui / Exibiu-se pra Duquesa de Kent no Itamaraty	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça
3	1922-1949	Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo / O samba bem cantado é lindo / Voltamos na linha de frente / Para presidente o mano Claudionor	*Avante, mocidade, é hora...*; Paulo da Portela
4	1922-1949	Bendita sejas tu, oh! Liberdade! / Rainha absoluta do sucesso, / Sem ti não haverá felicidade, / Sem ti não sorrirá todo o universo!	*Bendita sejas tu...*; Paulo da Portela

A lexia revela a intenção de enfatizar hiperbolicamente o alcance da notoriedade, seja do samba, que conquistava o estrangeiro depois de ser reconhecido nacionalmente (2), seja da Portela, escola de subúrbio, que se afirmava no cenário do samba carioca (3), seja do Brasil e dos brasileiros, cuja relevância também tem essa abrangência (1).

Em (4), o efeito da liberdade sobre os homens também é exacerbado a partir da imagem de que esse valor "faz sorrir todo o universo".

3.2.25 – Letra V

VALOR [18 ocorrências em 15 letras do *corpus*]

1	1929	Para mim perdeste o valor // Eu vou deixar certa amizade / Que para mim não convém / Ela só usa de falsidade / Dizendo me querer bem //	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
2	1929	Juro, não nego, / Levo saudades / Deste meu único amor / Sei que jamais terei piedade / Pra mim perdeste o valor //	*Para mim perdeste o valor*; Ismael Silva
3	1931	Minha malandragem é fina / não desfazendo de ninguém / Deus é quem nos dá a sina / e o valor dá-se a quem tem / Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei	*O que será de mim*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
4	1932	Pra que foste embora / Por ti tudo chora / Sem teu amor / Esta vida não tem mais valor.	*Adeus*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves
5	1932	Pudesse um dia / Juro faria / Do samba o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça
6	1932	Eu não quero dar a perceber / Que gosto demais, do meu amor / Se ele compreender / Vai se convencer / Que tem pra mim / Um grande valor. //	*Tenho um novo amor*; Cartola
7	1932	O homem deve saber conhecer o seu valor / Pra não fazer como o Inácio / Que andou muito tempo / Bancando o Estácio. //	*Tristezas não pagam dívidas*; Ismael Silva
8	1933	Tu, sendo infeliz como se vê, / Bancas tanto chiquê / Que a mim até já faz horror / Quanto mais se tivesses valor / Não teve e nem terás / Deus sabe o que faz... //	*Deus sabe o que faz*; Ismael Silva
9	1933	Quando eu queria o teu amor / Não davas atenção ao meu / Pra mim tu não tens mais valor / Agora quem não quer sou eu //	*Quem não quer sou eu*; Ismael Silva e Noel Rosa
10	1939	Ninguém te dá valor / Ninguém de ti tem dó / Não queres o amor / De uma pessoa só / Se a regeneração / Vier te interessar / Com a minha proteção / Podes contar //	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva
11	1941	Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela
12	1941	Alfaiate, Zé Com Fome, / Também são dois nomes de valor / Comparo suas letras com gotas de orvalho / Que eu as bebo sem ciúme, com sabor	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela
13	1957	Perdoa-me a comparação, / Mas fiz uma transfusão / Eis que Jesus me premeia / Surge outro compositor / Jovem de grande valor / Com o mesmo sangue na veia	*Fiz por você o que pude*; Cartola
14	déc.1950	Se o operário soubesse / Reconhecer o valor que tem seu dia / Por certo que valeria // Duas vezes mais o seu salário / Mas como não quer reconhecer / É ele escravo sem ser / De qualquer usuário //	*O samba do operário*; Cartola, Alfredo Português e Nelson Sargento
15	1961	Berço nobre de um presidente / A quem felizmente / Dá-se o seu valor / Campo és o progresso / Pra quem de coração peço / Um futuro promissor.	*Cidade morena*; Cartola
16	1961	És "Cidade Morena" / Muito embora pequena / De valor tradicional / Do oeste és a fronteira / Modesta e bem brasileira / Graciosa e sem rival	*Cidade morena*; Cartola
17	1973	Toda essa gente que te dá tanto valor / Não sabe ainda que não vales um vintém / Há pouco tempo me disseste por favor / Que eu não contasse a tua crônica a ninguém.	*Entrada franca*; Ismael Silva
18	1928-1980	Levanta gigante adormecido / Vamos para o alto / Que nem tudo está perdido / Põe na tua frente / Os velhos generais / Que eles mostrarão / Do que serás capaz / O teu valor / Ninguém pode tirar / Levanta-te Mangueira / E vem lutar //	*Levanta gigante*; Cartola, Carlos Cachaça e Nuno Veloso

A referência é à notoriedade ou aos méritos de alguém, ou de algo.

Em (11-13, 18) fala-se dos méritos de pessoas ou instituições no meio do samba, cuja menção dá mais vivacidade às letras destinadas à homenagem de vultos desse meio. Em (13), fala-se do valor do jovem que substitui o sambista mais antigo para qualificá-lo como alguém capaz de continuar à altura a tarefa de continuar essa atividade cultural.

Em (1-2, 6-10, 17) trata-se da importância que alguém tem aos olhos de outrem, a partir do envolvimento afetivo. Muitas vezes a consideração ou desconsideração dessa importância é estruturada pelas colocações com verbo-suporte *ter valor* e *perder o valor*; já o fato de alguém atribuir essa condição especial a alguém é estruturado pela colocação com verbo-suporte *dar valor*.

Em (5) a referência é à importância da história do Brasil, que, segundo a ocorrência, seria ainda mais abrilhantada a partir do samba como patrimônio cultural. Já em (15-16), exalta-se Campo Grande, a "cidade morena", por sua significação histórica e pelas suas tradições.

Em (14) fala-se da quantia de dinheiro equivalente a um período de trabalho de um operário. Esse é o mote inicial da composição, dedicada a questionar a exploração do trabalho, não remunerado conforme o que é produzido pelo trabalhador.

O pragmatema *o valor dá-se a quem tem* (3) é expressão da convicção de que os méritos de alguém são inalienáveis e de que não se pode ignorá-los. Essa é uma forma, portanto, de o enunciador afirmar a sua própria autoridade, solicitando que reconheçam seu valor.

O pragmatema *esta vida não tem mais valor* (4) é uma expressão de extrema desilusão. O enunciador coloca-se na situação de quem foi tão magoado (geralmente por desventuras amorosas) que não vê mais por que viver. Trata-se de uma fórmula muito usada para tentar mobilizar a simpatia e a piedade da pessoa amada.

VELHO [9 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	1930	Velho Estácio // Muito velho, pobre velho, / Vem subindo a ladeira / Com a bengala na mão //	*Velho Estácio*; Cartola
2	1930	É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	*Velho Estácio*; Cartola
3	1941	Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte	*Homenagem à Mangueira*; Paulo da Portela
4	1944	Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz / Diz o provérbio / Da discussão é que nasce a luz / Outra escola que não poderia acabar / É o velho Estácio de Sá	*Silenciar a Mangueira*; Cartola
5	1980	Vontade eu tenho de voltar / Ao pé do antigo pé de abio / À sombra do meu velho pai: / Caramboleira que partiu... / Partiu... //	*Fundo de Quintal*; Cláudio Jorge, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
6	1928-1980	Levanta gigante adormecido / Vamos para o alto / Que nem tudo está perdido / Põe na tua frente / Os velhos generais / Que eles mostrarão / Do que serás capaz / O teu valor / Ninguém pode tirar / Levanta-te Mangueira / E vem lutar //	*Levanta gigante*; Cartola, Carlos Cachaça e Nuno Veloso

O uso da lexia é meliorativo em todas as ocorrências observadas. Refere-se a duas das mais tradicionais escolas de samba e aos sambistas mais antigos, representados como generais, que ocupam posição de primeiro plano na defesa da escola; também faz referência

ao pai do enunciador, de modo afetivo. A carga simbólica dessa qualificação revela principalmente a importância da **tradição** no meio do samba.

VER [122 ocorrências em 85 letras do *corpus*]

10	1931	Em viver junto de ti / Ainda tenho esperança / O teu amor, eu já vi / Não me sai mais da lembrança / Quem diz fazer o que quer / Eu digo não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade	*Arrependido*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
13	1931	Eu só quero ver o seu proceder / e a tua promessa é fatal / eu tenho razão / não digas que não / porque tu já me fizeste mal.	*Isso não se faz*; Ismael Silva
14	1931	Como é linda nossa Guanabara / Joia rara que beleza / Quando nosso céu está todo azul, anoitece / O céu se resplandece / Em seu bordado de estrela vê-se o Cruzeiro do Sul //	*Linda Guanabara*; Paulo da Portela
17	1931	Tu não me tens amor, meu bem (oleleô) // Você diz que não me quer / Você diz que me adora / Quando tu me vê, mulher, / Por que é que você chora (será promessa?) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
27	1932	Ainda tenho alguma esperança / Que um dia hás de perder a pretensão / Por isso eu digo: quem espera sempre alcança / E mais tarde hás de ver quem é que tem razão.	*Quem espera sempre alcança*; Paulo da Portela
31	1933	Quando eu vi / Que a festa estava encerrada / E não restava mais nada / De felicidade / Vinguei-me nas cordas / Da lira de um trovador / Condenando o teu amor / Divina dama	*Divina dama*; Cartola
33	1933	Chegou, chegou a dona do lugar, chegou / pelo modo de pisar / se vê que é iaiá de ioiô //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
34	1933	Fita os meus olhos // Fita os meus olhos, / Vê como eles falam / Vê como reparam / O seu proceder / Não é preciso dizer, / Deve compreender / E até mesmo notar, / Só no meu olhar //	*Fita meus olhos*; Cartola e Osvaldo Vasquez
38	c1933	Meu juízo se revolta / Quando vejo alguém zombar / O mundo dá muita volta / Quem zombou pode chorar	*Rir*; Cartola e Noel Rosa
42	1935	Chego quase a não saber / Por que tamanho prazer / Quando meus olhos te veem / Ó que tentação //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
48	1937	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso //	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
51	1939	Estou sempre lhe chamando atenção / com calma como todo o mundo vê / pois tudo que se diz de má fé / é sempre preferido por você //	*Não vejo jeito*; Ismael Silva
54	déc.1930	Eu quando vi você todo frisado / Mudei meu passo e quis / andar faceiro / Pois eu julguei seres bem empregado / Ou que os parentes teus tinham / dinheiro	*Dois bicudos*; Cartola e Aluísio Dias
55	déc.1930	Mas vejo agora não és o fulano / Que há muito tempo / Eu venho procurando / Nossas ideias são do mesmo pano / Dois bicudos não se beijam / Até a vista, eu vou andando.	*Dois bicudos*; Cartola e Aluísio Dias
68	1922-1949	Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	*Olhar assim*; Paulo da Portela
76	1965	Tem tem tem pandeiro agogô / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de Luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demorar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar.	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
80	1973	Em Mangueira vêm vários artistas / Do exterior até turistas / Só pra ver o que a Mangueira tem / Sambar como nossas cabrochas ninguém //	*A Mangueira é muito grande*; Cartola e Ataliba
81	1973	A Mangueira é muito grande / Dá galhos pra todo lado / E os frutos que ela dá / Todos são aproveitados / Vem gente de muito longe / Para ver se é verdade o que ouvem dizer //	*A Mangueira é muito grande*; Cartola e Ataliba

Em (14, 17, 42), fala-se do que se percebe a partir da visão. Nas abonações, enfatizam-se as reações (positivas ou negativas) de enunciador e/ou do enunciatário diante da beleza da natureza, ou diante da aproximação da pessoa com que tem vínculo amoroso.

Em (10, 31, 33, 55) referência é a percepções cognitivas de um dos sujeitos do discurso. Tais percepções relacionam-se a disposições íntimas do próprio enunciador, à ocorrência de eventos e à identidade de outras pessoas.

Em (34, 54, 76) a referência é às observações que se faz a respeito de algo, que pode ser a expressividade de olhares apaixonados, o comportamento característico de alguém, a disponibilidade de equipamentos para determinado fim.

Em (27, 80-81) há referência a constatações a partir de fatos; incluem a correção do posicionamento de pessoas que estão em desacordo e a fama de instituições ligadas ao samba.

Em (38, 51) o foco é a eventos que alguém testemunha. Podem-se enfatizar as reações daquele que testemunha uma injustiça, ou o caráter pretensamente patente de um aspecto do comportamento do enunciador.

Em (13, 48, 68) fala-se no ato de avaliar algo, julgando os méritos envolvidos no comportamento de alguém, no desempenho de um grupo em situação análoga à de sala de aula, em uma composição poética oferecida como mostra de amor.

Colocação *ver [pessoa amada]*

53	déc.1930	Alegria era o que faltava em mim / Uma esperança vaga eu já encontrei / Pelos carinhos que me faz me deixa em paz / Não te quero ver para nunca mais //	*Alegria*; Cartola
105	1928-1980	Um dia eu voltei ansioso pra ver / o meu amor / Esqueci o sofrimento que passei / Dinheiro no banco. Terno novo / Quase doutor / Só que a Joaninha não encontrei	*Nada vale a pena*; Cartola e Roberto Nascimento
108	1928-1980	E qual foi a surpresa maior / E pior tive um pesadelo / Onde tu gritava horrorizada / Não desejo vê-lo.	*Pesadelo*; Cartola e Nuno Veloso

Nessas colocações o verbo corresponde ao encontro amoroso, ou ao rompimento da relação. Em dois dos casos, as ocorrências na negativa marcam a iniciativa do enunciador de distanciar-se, rompendo o envolvimento. Em (105), expressa-se a vontade do enunciador que anseia pelo encontro com a companheira.

Frasema *ver a luz do dia*

103	1928-1980	E a mulher / Culpada desse suplício / Passa o mesmo sacrifício / Talvez a maior agonia / Juca Malvado para completar o crime / Não consentiu que a cabocla / Visse mais a luz do dia.	*Juca Malvado*; Cartola

Essa expressão geralmente é usada para caracterizar a condição de pessoas encarceradas, que não têm a oportunidade de ficar ao ar livre. Na ocorrência, ela tipifica a condição da mulher que foi confinada por um dos personagens que a subjugou.

Pragmatema *venham ver*

3	1925	Para que havemos de mentir / O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / Dou a mão à palmatória.	*Para que havemos de mentir*; Paulo da Portela

Os pragmatemas *venham ver* e *não é história* são marcas de confiança do enunciador

no que diz — ele se apresenta tão convicto do que afirma que convida outros a constatar isso. A certeza é ainda mais avivada a partir do pragmatema *dou a mão à palmatória*.

Pragmatema *nunca vi coisa tão certa*

4	1928	Se eu fosse homem branco / Ou por outra mulatinho / Talvez eu tivesse sorte / De gozar do seu carinho / A maré que enche vaza / Deixa a praia descoberta / Vai-se um amor e vem outro / Nunca vi coisa tão certa //	*Me faz carinhos*; Ismael Silva e Francisco Alves

Novamente, eis uma expressão de convicção do enunciador no que afirma. Nesse caso, o enunciador aplica a fórmula de rotina a afirmações taxativas sobre a experiência amorosa.

Pragmatema *quero ver*

6	1929	A Portela está contente / Para frente / Com fé e coragem / Que eu quero ver / Quero saber do sucesso / Dentro da ordem e progresso / Salve então a rua B	*A Portela está contente...*; Paulo da Portela
16	1931	Umas crioulinha / uns português / (...) quero ver de uma vez // um dois / um dois / um dois / um dois//	*Meu batalhão*; Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves

As unidades exprimem a intenção do enunciador, de incentivar outros, animando-os, nesses casos, a desempenhar com brilhantismo papéis em desfiles de carnaval, ou em instituições sambistas recém-fundadas.

Pragmatema *vou ver o que posso fazer por você*

11	1931	Fica firme, não estrila / Traz o retrato e a estampilha / Que eu vou ver / O que posso fazer por você //	*Eu gosto, mas não é muito*; Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves

A expressão manifesta o posicionamento do enunciador que quer demonstrar indiferença em relação a alguém. Na abonação, sua atitude é a de quem faz um favor à destinatária, levando em conta o seu interesse por ele.

Pragmatema *nunca vi [algo] assim/igual*

15	1931	Em perguntar penso que não faço mal / Tens um olhar que nunca vi outro igual. //	*Me diga o teu nome*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
29	1933	O chiquê é feio pra quem pode ter / Quanto mais pra quem não tem nada de seu / Ai de quem não sabe se reconhecer / Nunca vi um gênio igual ao teu //	*Deus sabe o que faz*; Ismael Silva
110	1955-1980	Eu me apaixonei e com ela casei este foi o meu mal / Brigas permanente um ciúme doente nunca vi coisa assim / Se eu voltar em Mangueira sei que a turma inteira vai zombar de mim	*Ciúme doentio*; Cartola e Nelson Sargento

O enunciador lança mão dessa fórmula de rotina para destacar as qualidades positivas ou negativas daquilo que aprecia. Exalta por meio dela as singularidades do que é comentado — a beleza do olhar de uma mulher ou o mau gênio de outras.

Pragmatema *vejam vocês*

18	1931	Até parece muamba / Eu assim não vi igual / Você não gosta de samba / Nem baile de carnaval (vejam vocês) //	*Oleleô*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves

Por meio desse marcador discursivo, o enunciador se dirige aos destinatários,

buscando angariar a sua cumplicidade com relação ao que diz. Geralmente a expressão também marca o seu espanto diante de algo inesperado ou desagradável.

Pragmatema *vê se [faz algo]*

47	1937	Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero / Deus meu, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero / É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se apieda-te, Deus / Cura-me esta ferida //	*Partiu*; Cartola
77	1965	Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua //	*Ensaio de rua*; Barbosa da Silva, José Lima e Cartola
79	1972	Esquece nosso amor / Vê se esquece / Porque tudo no mundo acontece / E acontece que já não sei mais amar / Vai chorar, vai sofrer / E você não merece / Mas isso acontece //	*Acontece*; Cartola
87	1979	Basta de clamares inocência / Eu sei todo o mal que a mim você fez / Você desconhece consciência / Só deseja o mal a quem o bem te fez / Basta, não ajoelhes, vá embora / Se estás arrependida, vê se chora	*Basta de clamares inocência*; Cartola
93	1979	Meu interesse é viver sem você / Nosso passado eu procuro esquecer / Ao grande protetor eu peço em uma prece / Senhor, por piedade, vê se ela me esquece //	*Senões*; Cartola e Nuno Veloso

Essa marca discursiva ressalta o tom apelativo do enunciador, que tenta influenciar o interlocutor. Em (87), a expressão é mais de indiferença diante da destinatária — ele manifesta sua indiferença diante do arrependimento dela, mesmo que culmine em choro.

Em (93), o apelo é feito a Deus e, nesse caso, não diz respeito ao comportamento do destinatário, mas sim ao de uma terceira pessoa; esse é um contrato discursivo em que faz sentido pedir a alguém a mudança de comportamento de uma terceira pessoa — o enunciador pede a intercessão divina.

Pragmatema *ver jeito*

52	1939	Não vejo jeito // Você já se esqueceu / que se comprometeu / que ia proceder direito / E eu acreditei / por isso perdoei / Fiz mal / porque não vejo jeito //	*Não vejo jeito*; Ismael Silva

O pragmatema expressa a desilusão do enunciador diante de algo que considera errado, mas em cuja reformulação não acredita — nesse caso, fala do comportamento da parceira.

Pragmatema *veja bem*

57	1938-1940	Pois fique sabendo / Que o feijão bichado / E o arroz quebrado / Que alguém lhe vendeu / Já despejei todinho no terreiro / Veja bem o dinheiro / Que você perdeu //	*Como é que eu posso*; Cartola

O pragmatema destaca determinada informação, chamando a atenção do interlocutor para isso. Na ocorrência, corresponde a uma provocação, pois ressalta o prejuízo do destinatário.

Pragmatema *bem vês*

62	1945	Não, / não vivo bem a seu lado / Apesar de ser tratado / Com todo afeto e carinho / Não, não lhe tenho amizade, / Bem vês / Deixa-me seguir o meu caminho / Reconheço todos os feitos seus / Mas deixa-me voltar / Para junto aos meus //	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola

Nesse caso, o pragmatema é usado para buscar a concordância de alguém, apresentando determinada afirmação como patente à sua verificação.

VERDE [13 ocorrências em 7 letras do *corpus*]

1	1928	Se a bandeira brasileira é linda / A sua descrição vale um tesouro / O verde representa as nossas matas / O azul, o nosso céu / O amarelo o nosso ouro	*Se a bandeira brasileira é linda...*; Paulo da Portela
2	1934	E muito além dos verdes montes / Terás esta canção / Falando de glórias, sim	*És tu, Brasil, que nos seduz*; Paulo da Portela e Ernani Rosário
3	1938-1940	E são eles, verdes periquitos, / Têm um peito forte tal qual um granito / E são lindas as suas canções //	*Ao amanhecer*; Cartola
4	1938-1940	Quantas vezes eu ouvi / Pássaros verdes e amarelos / Da cor da nossa bandeira / Que seduz o mundo inteiro / O orgulho dos brasileiros.	*Corações em festa*; Cartola
5	1922-1949	Ó meu Brasil / Ó meu país amado / Meu verde amarelo / À bandeira consagrado / Ó meu Brasil / Meu Brasil pioneiro / Te darei a minha vida / Por eu ser um brasileiro.	*Brasil, terra da liberdade*; Paulo da Portela
6	déc.1940	Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz //	*Amo-te demais, ó, Pátria minha...*; Cartola
7	1977	É branco o sorriso das crianças / São verdes, os campos, as matas / E o corpo das mulatas quando vestem verde e rosa, é / Mangueira / É verde o mar que me banha a vida inteira //	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
8	1977	Verde que te quero Rosa (é a Mangueira) / Rosa que te quero Verde (é a Mangueira)	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello
9	1977	Verde que te quero rosa // Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida	*Verde que te quero rosa*; Cartola e Dalmo Castello

É comum as ocorrências terem referência simbólica, que recupera por interdiscursividade a representação das matas brasileiras, presente na bandeira nacional brasileira; em alguns outros casos, a simbologia da cor remete à ideia de esperança (6, 9), também associada à imagem do céu azul (9). Quando a ocorrência é marca de nacionalismo, é comum a colocação *verde amarelo*, combinação cromática predominante na bandeira.

A lexia também é usada para qualificar elementos da realidade que apresentam essa cor, como os periquitos (3) e os montes (2).

Ainda em (8-9), ocorre o pragmatema *verde que te quero rosa*, expressão consagrada por Cartola, com interdiscursividade em relação ao dizer "verde que te quero verde", de exaltação à natureza. O compositor transformou-o em uma exaltação à Mangueira, jogando ainda com a posição das cores — "verde que te quero rosa", "rosa que te quero verde".

Por fim, há o pragmatema *verde e rosa*, que ocorre em (7). Nesse contexto, não se trata de uma combinação fortuita de cores, mas aquela que simboliza a Mangueira.

VERSO [6 ocorrências em 5 letras do *corpus*]

1	d1937	Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação //	*A Vila emudeceu*; Cartola
2	1922-1949	Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	*Olhar assim*; Paulo da Portela

3	d1952	O que é feito de você, / Oh, minha mocidade / Oh, minha força, / A minha vivacidade / O que é feito dos meus versos / E do meu violão? / Troquei-os sem sentir / Por um simples bastão //	*O que é feito de você?*; Cartola
4	d1952	Pés inchados, passos em falso, / Olhar embaçado, / Nem um amigo a meu lado / Não há por mim compaixão / A tudo vou assistindo / À ingratidão resistindo / Só sinto falta / Dos meus versos, / Da mocidade e do meu violão	*O que é feito de você?*; Cartola
5	1928-1980	Caminho lentamente e entro em contraluz / E a garganta acende um verso sedutor / O corpo se agita e chove pelos olhos / E um aplauso escorre em cada refletor	*Camarim*; Cartola e Hermínio Bello de Carvalho
6	1928-1980	Orgia, hoje és minha inimiga / Os sofrimentos me obrigam / A me afastar de você / Adeus, violão / Amigo leal / Estes versos que eu fiz / Devem ser / A rima final	*Orgia*; Cartola

Na literatura em geral, a lexia *versos*, pluralizada, pode representar metonimicamente a totalidade de um poema; tal é o caso na maioria das ocorrências. Em (1), entretanto, dados o contexto e a colocação com adjetivos como *ritmados* e *cantados*, a lexia passa a representar a composição lírico-musical — a referência, nesse caso, ainda afirma o caráter poético da composição.

Nas ocorrências, enfatiza-se o potencial da criação poética para comover a pessoa amada ou expressar sentimentos íntimos do enunciador. Destaca-se também a importância da capacidade de criação como traço de identidade fundamental do compositor.

VILA ISABEL [6 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1937	Eu quisera esquecer o passado / Eu quisera mas sou obrigado / A lembrar o grande Noel / Ainda resta a cadeira vazia / Da escola de filosofia / No bairro de Vila Isabel	*Cadeira vazia*; Cartola e Nuno Veloso
2	d1937	Na Vila / onde ele morava / Todos os seres cantavam / As glórias do seu poeta / Hoje a Vila é triste e muda / Ao bater Ave-Maria / Quando a aurora desperta	*A Vila emudeceu*; Cartola
3	d1937	A Vila emudeceu // A Vila emudeceu / Dolorosamente chora / O que perdeu / Ninguém é imortal / Morrer é natural / Ó Deus, perdoa / Se é que estou pecando / Que mal te fez a Vila / Que lhe estás torturando //	*A Vila emudeceu*; Cartola

As referências são ao bairro carioca de Vila Isabel, localidade privilegiada na vida de Noel Rosa. É representado como castigado por Deus com a morte do compositor, emudecido de tristeza. Os moradores do bairro são tidos como testemunhas do valor de Noel, ou potenciais seguidores que eventualmente podem preencher a lacuna deixada pelo mestre. O nome do bairro é frequentemente reduzido para *Vila.*

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

1	1938-1940	Ao amanhecer, ao anoitecer / Cantam em bando aves fazendo verão / Ouvem-se acordes de um violão	*Ao amanhecer*; Cartola
2	1941	Chora, cavaquinho, chora / Chora, violão, também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém / Chora, Portela, minha Portela querida / Eu que te fundei, serás minha toda a vida.	*O meu nome já caiu no esquecimento*; Paulo da Portela
3	d1952	O que é feito de você, / Oh, minha mocidade / Oh, minha força, / A minha vivacidade / O que é feito dos meus versos / E do meu violão? / Troquei-os sem sentir / Por um simples bastão //	*O que é feito de você?*; Cartola
4	d1952	Pés inchados, passos em falso, / Olhar embaçado, / Nem um amigo a meu lado / Não há por mim compaixão / A tudo vou assistindo / À ingratidão resistindo / Só sinto falta / Dos meus versos, / Da mocidade e do meu violão	*O que é feito de você?*; Cartola

5	déc.1950	Eu e meu violão / Vamos rogando em vão / O seu regresso / Se soubesses como choro e como peço / Pra que nosso fracasso / Se transforme em progresso	*Festa da vinda*; Cartola e Nuno Veloso
6	1968	Ai, essas cordas de aço / Este minúsculo braço / Do violão que os dedos meus acariciam //	*Cordas de aço*; Cartola
7	1968	Ai, esse bojo perfeito / Que trago junto ao meu peito / Só você, violão, compreende porque / Perdi toda a alegria //	*Cordas de aço*; Cartola
8	1928-1980	Fui pela estrada / Caminhando / Pensativo indagando / Ó! Lua Deusa / Da inspiração / Por que / Não tenho você / Nem meu violão.	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias
9	1928-1980	Lua! / Eu com raiva / Quebrei o violão / Julguei que você / Não me dava atenção / Distante eu olhei / Outra vez para a estrada / E vi tua luz prateada //	*Eu e a lua*; Cartola e Aluísio Dias
10	1928-1980	Orgia, hoje és minha inimiga / Os sofrimentos me obrigam / A me afastar de você / Adeus, violão / Amigo leal / Estes versos que eu fiz / Devem ser / A rima final	*Orgia*; Cartola

A lexia, que integra o vocabulário de especialidade da música, visto que nomeia um instrumento musical, tem ocorrências carregadas de positividade. Em (1), tem sua função harmônica valorizada e a menção a seus acordes cria uma ambiência para a descrição do desfile dos periquitos. Em (2), é interlocutor personificado, em sintonia com o enunciador, que comunga da sua tristeza; em (3-4), é um valor muito caro ao enunciador, que se ressente do distanciamento em relação ao instrumento, assim como lamenta a passagem da mocidade. Em (5), é o companheiro que, em sintonia com o enunciador, ajuda a conquistar a simpatia da amada; em (6-7), as ocorrências integram uma composição inteiramente dedicada ao elogio do violão e à expressão do amor ao instrumento. Em (8-9), é o objeto dos lamentos do enunciador, pesaroso por ter quebrado o instrumento em uma crise de inspiração; em (10), é o representante personificado da orgia, considerado como um amigo querido a quem se dirigem despedidas.

VIR [81 ocorrências em 52 letras do *corpus*]

1	1924	Bendigo a dor que vem para ensinar / Bendigo a resignação que enobrece / Da tristeza passada farei o meu altar / Da alegria presente farei minha prece.	*Dor que ensina*; Paulo da Portela
4	1929	Vem, vem / Que eu dou tudo a você / Menos vaidade / Tenho vontade / Mas é que não pode ser	*Amor de malandro*; Ismael Silva, Freire Júnior e Francisco Alves
6	1930	Muito velho, pobre velho, / Vem subindo a ladeira / Com a bengala na mão //	*Velho Estácio*; Cartola
8	1931	Anda, vem cá // Anda, vem cá / Se tu soubesses os carinhos de amor / Que eu tenho pra te dar / Se você provar cairá vencida / E minha será pra toda vida //	*Anda, vem cá*; Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
9	1931	Vamos reagir / No que possa vir, / Pois lutar, / Pra vencer, / É saber viver. //	*Ri pra não chorar*; Ismael Silva e Francisco Alves
10	1932	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / A felicidade promete, mas não vem / Só vem a saudade, saudade é querer bem, ô	*Ao romper da aurora*; Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves
13	1933	Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / Dizendo samba raiado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves
14	1933	Tudo eu fiz por você / Não quiseste atender / Os meus conselhos e a minha opinião / Algum dia vais ver / Como é triste sofrer / E de joelhos vens pedir o meu perdão. //	*Na floresta*; Cartola e Sílvio Caldas
15	1933	Pra fingir que vivo bem / Não conto a ninguém / Este meu mal sem fim. / Mas, a calma não me vem / E eu mesmo não sei / O que será de mim. //	*Nunca dei a perceber*; Ismael Silva
16	1933	A tarde chega / Mansa e serena / Esta grandeza / Suave e amena / Acetinada / Surge a lua, / Descortinando / O céu de anil / Esta grandeza / No céu flutua / E nos convida / Sempre a bailar / Em homenagem / À natureza / A noite vem / Nos saudar.	*Quando desperta a cidade*; Paulo da Portela

17	1935	Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor / E as ondas não vozeam / Vem morrer na branca areia / Orlando-a de espuma em flor	*Clarão da lua*; Paulo da Portela
18	1935	Por favor, não diga assim / Julgo que zombas de mim / Não venhas desassossegar o meu coração //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
19	1935	Deixe que te confesse, ó flor / Tenho medo, é confissão de amor / Não é bem isso que eu te venho relatar / Ora meu bem é que fico louco em te ver sambando //	*Confissão de amor*; Paulo da Portela
21	1935	Batem na porta da frente / Corro na porta de trás / Um homem perde a cabeça / Sem saber bem o que faz / Se tiver coragem, venha / Assombração que apareça	*Pam-pam-pam-pam*; Paulo da Portela
22	1935	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
30	1940	Este mundo é uma roleta / E nós somos jogadores / Jogamos com a sorte / Dá o azar / Assim é o amor, / Quando é fiel de parte a parte / Vem a morte pra nos separar	*Este mundo é uma roleta*; Paulo da Portela
35	1942-1949	A homenagem ao Morro Azul // Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	*A homenagem ao Morro Azul*; Paulo da Portela
61	1955-1980	Vim lhe pedir // Vim lhe pedir / me perdoa / reconheço, errei / se aqui voltei / foi para lhe dizer, então, / que há motivos de força maior / que às vezes prende a gente / me disseste que voltei cinicamente / pra zombar de te ver chorar //	*Vim lhe pedir*; Nelson Sargento e Cartola

Em (4, 6, 8, 13-14, 17, 21, 35) a ocorrência corresponde à aproximação de algo ou de alguém. Trata-se de significação recorrente no vocabulário comum da língua.

Em (1, 9, 10, 15, 16, 22, 30) a referência é à experimentação de sentimentos e sensações, à ocorrência de eventos ou à sucessão de períodos cronológicos. Essa significação, também recorrente no vocabulário comum, costuma envolver a personificação do elemento experienciado, ou do evento que influi sobre as pessoas envolvidas.

Em (18-19, 61) a referência é à influência exercida por alguém sobre outra pessoa, ou à interação entre pessoas. O verbo, nesses casos, nem sempre exprime deslocamento espacial, mas sim a tomada de iniciativa de quem assume o papel de agente de uma intervenção.

Veja-se a análise do pragmatema *vai-se um amor e vem outro s.v.* **ir**. Já os pragmatemas *há males que vêm pra bem* e *venham ver* devem ser consultados s.v. **mal** e **ver**, respectivamente.

Pragmatema *se [algo] vier a te interessar*

26	1939	Ninguém te dá valor / Ninguém de ti tem dó / Não queres o amor / De uma pessoa só / Se a regeneração / Vier te interessar / Com a minha proteção / Podes contar //	*Com a vida que pediste a Deus*; Ismael Silva

O pragmatema serve para marcar a atitude do enunciador, de deixar ao encargo do destinatário determinada iniciativa que é esperada pelo mesmo enunciador, deixando que tome o seu tempo na ação.

Pragmatema *vir por meio desta*

29	déc.1930	Dona Cegonha venho com muita vergonha / Por meio desta cartinha te solicitar um favor / Deve trazer um crioulinho gorduchinho / de olhinhos regalados parecido com o meu amor	*Senhora Dona Cegonha*; Paulo da Portela

O pragmatema é uma fórmula de rotina que tipifica o contrato discursivo das cartas: é usada frequentemente como abertura desse gênero textual, onde o enunciador esclarece qual é o seu propósito ao produzir o texto.

Pragmatema *não vir mais*

37	1960	Os tempos idos, nunca esquecidos, / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que relembro / Coisas remotas que não vêm mais	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

Essa é uma expressão da nostalgia do enunciador em relação a momentos passados. A constatação de que o passado não volta, nesses casos, soa como um lamento, reforçado, por exemplo, por marcas como *nunca esquecidos* e *trazem saudades*.

VIRAÇÃO [1 ocorrência no *corpus*]

1950	Ô Antonico / Vou lhe pedir um favor / Que só depende da sua boa vontade / É necessário uma viração pro Nestor / Que está vivendo em grande dificuldade	*Antonico*; Ismael Silva

A lexia, uma referência informal ao trabalho, tem função eufêmica no texto. Ameniza o pedido feito ao Nestor, sugerindo inclusive que não há exigências quanto ao trabalho que possa ser oferecido ao sambista em dificuldades.

VITÓRIA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1927	Não se deve cantar glória / Antes da vitória / Vocês que sorriam de mim / Na esperança do mais alto pedestal / O seu castelo ruiu / Numa poeira infernal	*Não se deve cantar glória*; Paulo da Portela
2	1932	Pudesse um dia / Juro faria / Do samba o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	*Pudesse meu ideal*; Cartola e Carlos Cachaça

Em (2), a lexia refere-se a conquistas do samba como movimento cultural. Essas conquistas são apresentadas como um patrimônio valioso inclusive para a história do Brasil.

Em (1), mais uma vez fala-se na primazia em uma disputa, mas nesse caso a conquista é pessoal, comemorada por quem teria sido menosprezado, conseguindo vencer o confronto.

VITORIOSO [1 ocorrência no *corpus*]

1960	Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro //	*Tempos idos*; Cartola e Carlos Cachaça

A lexia qualifica o samba, destacando o seu sucesso, principalmente com relação à conquista de projeção internacional.

VIVA [2 ocorrências em 2 letras do *corpus*]

1	1933	Quando ela pega a sambar / Com o seu sapateado / Todos ficam a gritar / Dando viva ao Cais / Dourado //	*Dona do lugar*; Ismael Silva e Francisco Alves

2	1940	Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	*Cantar de um rouxinol*; Paulo da Portela

Em ambas as ocorrências, encontra-se a colocação com verbo-suporte *dar viva*. A expressão veicula a exaltação de algo ou alguém que se tem em grande conta. Em (1), o elemento aclamado é uma localidade da Bahia, usada para caracterizar a mulher descrita na composição a partir dessa referência. Em (2), o enunciador, identificado como Paulo da Portela, enaltece o sambista Claudionor, homenageando-o com aquela composição.

VIVER [4 ocorrências em 4 letras do *corpus*]

1	1937	Ô Antonico / Vou lhe pedir um favor / Que só depende da sua boa vontade / é necessário uma viração pro Nestor / que está vivendo em grande dificuldade / ele está mesmo dançando na corda bamba	*Antonico*; Ismael Silva
2	1939	Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	*Teste ao samba*; Paulo da Portela
3	1946	Se eu tiver de escolher / entre o samba e você / vai ser de amargar / sem você eu não vivo / e também sem o samba / não posso passar / ai meu Deus!	*Se eu tiver de escolher*; Ismael Silva, Arlindo Marques Junior e Roberto Roberti
4	1974	Todo tempo que eu viver / só me fascina você, Mangueira / guerrear na juventude, / fiz por você o que pude	*Fiz por você o que pude*; Cartola

Na ocorrência (2), a expressão *viver de amor* remete a uma existência harmoniosa entre os que vivem no morro. Há, entretanto, uma ambiguidade nesse uso, pois o sentido não composicional do frasema *viver de amor* sugere que não se tem condições materiais para o sustento. Nesse caso, a vida no morro seria caracterizada pela pobreza.

As demais ocorrências integram pragmatemas.

Em (1), *está vivendo em grande dificuldade* é fórmula de rotina eufêmica geralmente usada para dizer que alguém está com problemas financeiros.

Em (3), *sem você eu não vivo* é uma declaração de amor intensificada pela sugestão de que a relação amorosa é essencial para o enunciador, como a própria vida.

Em (4), o pragmatema *todo tempo que eu viver* também tem função intensificadora, sugerindo um grande comprometimento do enunciador com o que está para afirmar.

VOZ [12 ocorrências em 11 letras do *corpus*]

1	1935	Canta meu bem / Requebra macio de forma / Que mexas com todos nós / Queremos ouvir / A sorrir, a candura da tua voz //	*Canta, meu bem*; Paulo da Portela
2	1935	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar //	*Quando silencia a voz das aves*; Paulo da Portela
3	1941	Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Seja ele a voz do coração / Ele é o reduto destas rimas sinceras / Tiradas da alma em doces quimeras / Esperamos guardá-las como recordação	*Pauliceia*; Paulo da Portela e Cartola
4	1945	Não consideres isso / uma ingratidão / Atendo a voz do / meu coração.	*Perdoa*; Paulo da Portela e Cartola

5	1922-1949	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	*Sambar / Salve a folia...*; Paulo da Portela
6	déc.1950	Abafa-se a voz do oprimido / Com a dor e o gemido / Não se pode desabafar / Trabalho feito por minha mão / Só encontrei a exploração / Em todo lugar.	*O samba do operário*; Cartola, Alfredo Português e Nelson Sargento
7	1974	Chora / Disfarça e chora / Aproveita a voz do lamento / Que já vem a aurora / A pessoa que tanto querias / Antes mesmo de raiar o dia / Deixou a escola com outro / Oh! Triste senhora //	*Disfarça e chora*; Cartola e Dalmo Castello
8	1922-1978	Quando acabei de cear / que queria pagar / tive uma surpresa: / disse o garçom com voz gaga / que já estava paga / a minha despesa.	*Surpresa*; Ismael Silva
9	1979	Que brisa amena ao te fitar / És indelével como a flor / Qual foi o deus teu escultor? / Ouvi a voz e a voz dizia / "Eu sou a mãe de Deus, Virgem Maria"	*Dê-me graças, senhora*; Cartola
10	1928-1980	Desperta querida / E vem ouvir meus ais / Procure ouvir agora / Ou não ouvirás jamais / Vem ouvir a voz / Deste teu trovador / Desperta querida / Pelo nosso amor //	*Desperta querida*; Cartola
11	1928-1980	Eu queria dizer-te baixinho / Quanto és bela, és pura, és santa / Quando chego ao teu lado / Me foge a voz da garganta	*Pesadelo*; Cartola e Nuno Veloso

Em (1, 5, 10) a referência é ao canto de alguém. Geralmente, nessas ocorrências, identificam-se pessoas a partir da habilidade para cantar. Em (5), a colocação *em voz geral* qualifica o grupo cantor como entrosado, comungando dos mesmos ideais.

Em (9), fala-se na emissão sonora da fala de alguém. Nesse caso, o enunciador alude à emissão sonora que ouve antes de identificar a sua origem — a imagem da santa cuja beleza exalta.

Em (3-4) encontra-se o frasema *voz do coração*, que expressa uma correspondência o mais perfeita possível entre uma forma de expressão e os sentimentos do enunciador.

Em (2), a ausência da voz das aves é índice do anoitecer, ajudando a compor poeticamente um quadro que serve de cenário para os eventos narrados na letra.

Em (6-7), a referência é à expressão das opiniões, sentimentos e anseios de alguém. No primeiro caso, a colocação com *abafar* tipifica a situação de subjugação, em que as pessoas não têm direito à livre expressão. No segundo caso, valoriza-se o sofrimento da destinatária, representando-se poeticamente a sua expressão como a *voz do lamento*.

Em (8), a colocação *com voz gaga* qualifica o garçom, caracterizando a sua maneira de falar.

Em (11), o frasema, *a voz fugir da garganta [de alguém]* é forma de representar a mudez do enunciador diante da forte impressão que nele exerce a presença da mulher amada.

4 — CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho que aqui se finaliza tem o propósito de contribuir para a investigação das características lexicais da letra de samba, especialmente nas composições típicas das primeiras décadas do século XX, que representam o período inaugural do samba urbano carioca. Adicionalmente, nele também se apresentam o universo discursivo do samba, em suas práticas e valores, assim como as características textuais dos sambas cariocas do período em questão.

Os contratos discursivos principais que se estabeleceram nesse momento da história do samba merecem uma breve sistematização. Há variações, ou mesmo combinações das condições de produção do discurso descritas a seguir, mas estes são os polos principais:

Roda de samba

Conforme ensina Moura (2004), a roda de samba é anterior ao próprio samba. Esse entorno para as práticas musicais passou por diferentes momentos no período estudado.

Esses eventos recreativos eram realizados em vários lugares do centro do Rio de Janeiro e dos subúrbios da cidade – inicialmente, ocorriam geralmente em residências particulares, abertas aos participantes. Estes eram principalmente pessoas das classes populares – imigrantes de origem nordestina, do interior do estado do Rio e de outros lugares, pessoas libertas com o fim da escravatura e seus descendentes, portugueses pobres etc.; também havia a participação de pessoas da elite social, mais na assistência do que dentro da roda em si, apesar da estigmatização de que essas reuniões ainda eram alvo. É o que se atesta, por exemplo, em *Samba de fato*, de Pixinguinha e Baiano (Cícero de Almeida) – gravado em *Pixinguinha 100 anos* (1997):

> *Samba de partido-alto*
> *Só vai cabrocha que samba de fato*
> *Samba de partido-alto*
> *Só vai cabrocha que samba de fato*
>
> *Só vai mulato filho de baiana*
> *E a gente rica de Copacabana*
> *Dotô formado de ané de oro*
> *Branca cheirosa de cabelo louro, olé*
>
> *(refrão)*
>
> *Também vai nego que é gente boa*
> *Crioula prosa, gente da coroa*
> *Porque no samba nego tem patente*
> *Tem melodia que maltrata a gente, olé*

(refrão)

Ronca o pandeiro, chora o violão
Até levanta poeira do chão
Partido-alto é samba de arrelia
Vai na cadência até raiar o dia, olé

(refrão)

E quando o samba tá mesmo enfezado
A gente fica com os óio virado
Se por acaso tem desarmonia
Vai todo mundo pra delegacia, olé

(refrão)

De madrugada quando acaba o samba
A gente fica com as perna bamba
Corpo moído só pedindo cama
A noite toda só cortando grama, olé

Nessas reuniões, executavam-se diversos gêneros musicais: choro, polca, lundu e maxixe entre outros, assim como samba, que ainda era o samba maxixado característico do período anterior à geração do Estácio (conforme foi explicado em 1.2.2), ou o samba de partido-alto, já ilustrado. A batucada ou samba duro também podia ser praticada, principalmente por homens mais identificados com a imagem tradicional do malandro.

As rodas de samba dos bambas do Estácio representam um outro momento, marcado pelo desenvolvimento do samba como gênero musical. Esses sambistas costumavam se reunir em botequins em vez de casas particulares, para fazer samba.

Finalmente, na década de 1960, inicia-se com o Zicartola a roda de samba como espetáculo em casas noturnas, formato ainda reproduzido até hoje. Nesse caso, há um esforço para reproduzir a espontaneidade e o ambiente intimista que caracterizam esse entorno.

A criação musical na roda de samba era feita por pessoas dos grupos populares para outros do seu mesmo grupo, que compartilhavam valores semelhantes. Havia simetria das relações entre enunciadores e enunciatários – reconhecia-se a notoriedade dos sambistas a partir da inspiração musical, da habilidade no canto e na dança, ou de outros valores, mas isso, apesar de conferir autoridade, não criava hierarquização formal entre as pessoas.

Além do samba de partido-alto, variedade característica dessa situação, também eram comuns os sambas do modelo antigo, com primeira parte fixa e segunda improvisada, com afinidades em relação ao que hoje se conhece como samba de terreiro.

A linguagem nesses casos é informal, valendo-se de referências compartilhadas pelo grupo e de recursos como citações de máximas de senso comum, para falar de temas cotidianos, das vivências amorosas, da própria ambiência do samba etc.

Algumas composições características dessa situação são *Pelo telefone* (Donga e Mauro

de Almeida), *O sol nascerá* (Cartola e Elton Medeiros), *Quitandeiro* (Paulo da Portela) e *Se você jurar* (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves).

Escola de samba

Essa ambiência, inicialmente muito identificada com a roda de samba, com o tempo e a gradual formalização das instituições carnavalescas, vai se diferenciando dela.

As escolas de samba, que a princípio eram frequentadas por pessoas predominantemente do mesmo grupo social, foram atraindo outras de diferentes classes; ao mesmo tempo, a crescente visibilidade à qual os desfiles de carnaval foram fazendo jus determinou que a composição dos sambas destinados aos mesmos considerasse que os enunciatários não necessariamente compartilhavam dos mesmos referenciais dos enunciadores – o sambista, na escola de samba, se dirigia a um grupo cada vez mais amplo.

Com o crescimento da especialização das atividades nas escolas de samba também se estabeleceram diferenças nas trocas discursivas. No lugar do meio de convivência em que um mesmo participante podia, em diferentes momentos, ser compositor, dançarino, participar do coro e tocar um instrumento, surge uma instituição em que os papéis tornam-se mais rígidos, assim como a hierarquia mais formalizada.

Não só o público ao qual a escola de samba se dirigia tornou-se socialmente diversificado, mas também os próprios participantes e mesmo dirigentes com o tempo deixaram de ser exclusivamente de vizinhos, parentes e pessoas do mesmo meio, como acontecia inicialmente.

A princípio, as temáticas das composições diziam respeito à competição entre as agremiações (*Chega de demanda*, de Cartola), ou a temas como relações amorosas (*Não quero mais amar a ninguém*, de Cartola e Carlos Cachaça). Principalmente a partir do Estado Novo, consolida-se a tendência à abordagem de temas nacionalistas, com tom grandiloquente e conforme o padrão linguístico dominante. Os dois tipos de samba mais característicos desse entorno são o samba-enredo, concebido para o desfile de carnaval e ancorado ao enredo escolhido para a escola de samba, e samba de terreiro, que tem os propósitos de recrear e animar o grupo, em momentos de convivência mais aproximados da roda de samba.

Algumas composições características dessa ambiência são *Ciência e arte* (Cartola e Carlos Cachaça), *Cavaleiro da esperança* (Paulo da Portela), *Vale do São Francisco* (Cartola e Carlos Cachaça) e *Teste ao samba* (Paulo da Portela).

Samba na indústria fonográfica

O evento que possibilitou esse terceiro contrato discursivo para o samba foi o desenvolvimento dos meios de gravação e difusão de músicas, principalmente a partir da década de 1930. Esses avanços resultaram na criação de uma indústria cultural, com comercialização de produtos e realização de espetáculos musicais dedicados ao samba.

Com a fundação de emissoras de rádio e gravadoras no Rio de Janeiro, empresas que facilitaram a difusão musical, além do favorecimento político e ideológico proporcionado pelo Estado Novo, o samba ganha projeção nacional.

A geração do Estácio e outros sambistas da época souberam aproveitar essa conjuntura para profissionalizar-se, fazendo da música um modo de vida – a profissionalização também implicou o comércio de parcerias com intérpretes em condições de pagar e com mais trânsito nos grupos sociais dominantes, para divulgar as composições. O próprio samba ganhou forma fixa, mais propícia à gravação fonográfica, que não comportava a possibilidade de improvisações e variações de letra. O grupo do Estácio cultivava a imagem de malandros, avessos ao trabalho, habilidosos no samba, boêmios e sempre com muitos envolvimentos amorosos, abordando esses elementos em suas composições.

Toda essa difusão do samba resultou na formação de um público heterogêneo, que podia abranger todo o país, ou mesmo o exterior. Muitas vezes as composições abordam os temas tradicionais do samba (malandragem, cotidiano da população pobre, exaltação ao Rio de Janeiro) para satisfazer as expectativas compartilhadas por esse público a respeito do meio do samba.

Por outro lado, a maior projeção e a comunicação com um público de grupos sociais dominantes também determinam uma postura discursiva de afirmação do valor cultural dessa expressão musical, por estratégias como a valorização dos saberes nela envolvidos, que são comparados com os saberes da educação formal. A conquista de títulos e de notoriedade em competições de carnaval também contribuem para a afirmação dessa importância cultural.

Em termos lexicais, há duas possibilidades de comportamento dos enunciadores nesse contrato discursivo: se assumem a identidade de malandros, podem fazer uso de vocábulos próprios dos grupos populares ligados ao samba à época; se têm a intenção de afirmação cultural, podem buscar a aproximação aos padrões linguísticos dominantes, para aumentar a aceitação dessa proposta pelo grande público – todos os grupos sociais costumam valorizar a capacidade de se comportar conforme os padrões linguísticos estabelecidos.

Nome Feio (Ismael Silva), *Eu agradeço* (Ismael Silva), *Camarim* (Cartola e Hermínio Bello de Carvalho), *Cidade mulher* (Paulo da Portela), *Como é que eu posso* (Cartola), *As*

rosas não falam (Cartola) e *Alfaiataria a Cidade* (Paulo da Portela e Cartola) são composições que revelam os traços descritos aqui.

Sistematização de características léxico-discursivas

Quanto às características léxico-discursivas mais marcantes detectadas na análise dos dados, destaquem-se os seguintes eixos de referência especialmente significativos – essas informações estão detalhadas nos verbetes correspondentes da análise dos dados:

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

2) roda de samba: *batuque*; *folia*; *gandaia*; *pagode*;

3) canto e dança: *arrastar (a chinela)*; *cantar*; *canto*; *cantor*; *dançar*; *entoar*; *entoação*; *requebrar*; *sambar*; *sapateado*; *sapatear*; *voz*;

4) disputas e êxitos, principalmente no carnaval: *adversário*; *avante*; *brilhar*; *campeão*; *concorrer*; *conquista*; *coroa*; *fama*; *ganhar*; *glória*; *herdeiro*; *história*; *homenagem*; *nome*; *salve*; *sucesso*; *valor*; *vitória*; *vitorioso*; *viva*;

5) educação formal e importância cultural do samba: *academia*; *aula*; *cola (pedir)*; *curso*; *diplomar*; *doutor*; *estudar*; *professor*; *teste*;

6) sambistas de destaque: *bamba*; *Cartola*; *Claudionor*; *Noel*; *Paulo*;

7) bairros e localidades: *Bento Ribeiro*; *Estácio*; *Mangueira*; *Oswaldo Cruz*; *Praça Onze*; *Rio*; *subúrbio*; *Vila Isabel*;

8) atores dos ambientes de samba: *crioulinho*; *português*; *suburbano*;

9) aves, principalmente canoras: *andorinha*; *ave*; *canário*; *curió*; *gaturamo*; *periquito*; *rouxinol*; *sabiá*;

10) cores: *anil*; *azul*; *branco*; *cor*; *negro*; *rubro*; *verde*;

11) marcas de oralidade usadas como base para frases melódicas de refrões: *ai*; *ô*;

12) outras marcas de oralidade: *ó*; *oba*; *ora*; *salve*; *viva*;

13) valores significativos na construção do discurso do samba: *alegria*; *amor*; *carinho*; *chorar*; *ciúme*; *coração*; *coragem*; *destino*; *Deus*; *dor*; *esperança*; *felicidade*; *filosofia*; *fingimento*; *ideal*; *ingratidão*; *juventude*; *lar*; *mal*; *mentir*; *mocidade*; *morte*; *mulher*; *orgulho*; *país*; *passado*; *paz*; *perdão*; *pranto*; *prazer*; *razão*; *recordação*; *riso*; *saber*; *sangue*; *saudade*; *sofrer*; *sonhar*; *sorriso*; *tempo*; *tradição*; *tristeza*; *viver*;

14) Vocabulário de especialidade do samba

- instrumentos musicais: *agogô*; *bojo*; *braço*; *caixa surda, cavaquinho*; *corda de aço*; *cuíca*; *ganzá*; *pandeiro*; *pinho*; *tambor*; *tamborim*; *violão*;

- atuação do músico: *artista*; *bis*; *maestro*; *plateia*; *sambista*; *tocar*;
- samba: *cadência*; *marcação*; *samba*; *samba raiado*; *samba de terreiro*; *tamborinar*;
- composição: *canção*; *compositor*; *inspiração*; *letra*;
- escola de samba: *bateria*; *escola de samba*; *Estação Primeira*; *Favela*; *Mangueira*; *Portela*; *presidente*; *Salgueiro*; *Unidos do Morro Azul*;
- desfile de escolas de samba: *avenida*; *comissão*; *carnaval*; *desfilar*; *ensaio*; *harmonia*;
- em comum com a música: *acorde*; *afinar*; *harmonia*; *hino*; *introdução*; *melodia*; *música*; *ritmado*;
- em comum com a literatura: *lira*; *musa*; *poema*; *poesia*; *poeta*; *rima*; *ritmado*; *verso*.

Possíveis desdobramentos

Este estudo representa, além da contribuição sistematizada anteriormente, o ponto de partida para a elaboração do dicionário da obra dos autores estudados, representativo do período inicial do samba na cidade do Rio de Janeiro. Com esse intuito, será preciso planejar a disposição lexicográfica definitiva dos dados apurados, além da adequação de algumas informações técnicas, como por exemplo as referentes às unidades lexicais complexas. Ademais, a nomenclatura definitiva precisará de acréscimos – neste estudo, a área temática "metalinguagem" teve atenção diferenciada, pois recebeu inclusões decorrentes de critérios quantitativos e também do exame qualitativo das letras assim enquadradas. Já no caso das outras áreas, a inclusão foi feita exclusivamente por critérios quantitativos – isso se deveu ao propósito de dar atenção especial aos sambas que falam de samba e à intenção de controlar a extensão dos resultados, para adequá-los a este trabalho de base.

Um aprofundamento do projeto será a preparação do *Dicionário histórico do samba carioca*, que contemplará os períodos e os autores mais representativos do gênero. Mais uma vez, os critérios e procedimentos estabelecidos neste estudo são a base a partir da qual esse projeto deverá ser realizado.

Enfim, resta dizer que meu intuito neste trabalho é contribuir para o conhecimento do léxico popular do português brasileiro. Como já foi exposto desde a introdução, a documentação desse universo lexical deve contemplar, além dos sambas de todo o país e de todas as épocas, outros textos, orais e escritos, de ampla difusão no Brasil, como as letras de outros gêneros de música popular, a literatura de cordel, as adivinhações, parlendas, trava-línguas, lendas e histórias tradicionais etc. Este, em última análise, é o grande projeto para o qual o presente estudo, somado a outros, pode contribuir.

5 — REFERÊNCIAS

5.1 - Referências bibliográficas

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa*. Disponível em http://www.academia.org.br/. Acesso em: mar. 2009.

ÁLVARES, Cláudia Assad. *Sufixos formadores de profissões em português*: -ista X –eiro: uma oposição. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno04-14.html>.Acesso em: mar. 2009.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AZEREDO, José Carlos de. *Fundamentos de gramática do português*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOZA DA SILVA, Marilia Trindade e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela*: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

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

BARROS, Orlando de. A ressurreição do divino. In CARTOLA. *Cartola*: fita meus olhos. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1998.

BERBER SARDINHA, Tony. *Linguística de* corpus. São Paulo: Manole, 2004.

BIDERMAN, Maria Tereza C. *Análise computacional de Fernando Pessoa*: ensaio de estatística léxica. 1969. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1969.

_____. O dicionário como norma na contemporaneidade. In CARVALHO, Nelly Medeiros de e SILVA, Maria Emília Barcellos da. *Lexicologia, lexicografia e terminologia*: questões conexas: anais do I Encontro Nacional do GT de Lexicologia, Lexicografia e Terminologia da ANPOLL. Recife: UFPE:CNPq, 1998, p. 161-180.

BORBA, Francisco da Silva. *Introdução aos estudos linguísticos*. 3.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1972.

_____. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *Organização de dicionários*: uma introdução à lexicografia. São Paulo: UNESP, 2003.

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

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

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

_____. *[Monografia sobre Paulo da Portela apresentada ao concurso de monografias da Funarte]*. Texto mimeo. 180 p. Rio de Janeiro, 1980.

CARTOLA. *Cartola* [LP]. Marcus Pereira, 1976.

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

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

_____. *Cartola*: fita meus olhos. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1998.

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

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva*: samba e resistência. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CASQUINHA. *Casquinha da Portela* [CD]. Lua Discos, 2001.

CASTILHO, Ataliba T. Corpus *diacrônico do português brasileiro*. 2002. Disponível em: <www.fl.ul.pt/pessoais/ailp/encontro/ataliba.htm>. Acesso em: mar. 2009.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras:Topbooks, 2001.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Supervisão e financiamento: Iphan:MinC. Brasília: 2007. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: mar. 2009.

_____. *Discografia*. Disponível em: <www.cartola.org.br>. Acesso em: mar. 2009.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso*: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CLIQUEMUSIC EDITORA LTDA. Discografia. Disponível em: <www.cliquemusic.com.br>. Acesso em: mar. 2009.

CONFORTE, André Nemi. *As metalinguagens do samba*. 103 f. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Índice analítico do vocabulário de 'Os Lusíadas'*. 3 v. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1966.

_____. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

_____. Índice analítico do vocabulário dos sonetos da 1ª. edição (1595) da 'Rhythmas de Camões'. Rio de Janeiro: Lucerna, 1995.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da folia*: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: mar. 2009.

DIRECT – em direção à linguagem dos negócios. Disponível em: <http://lael.pucsp.br/direct/>. Acesso em: mar. 2009.

DUARTE, Francisco. *Musicalidade*. Mimeografado apud MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

Estácio & Flamengo: 100 anos de samba e amor [CD]. Diversos intérpretes. Saci, 1995.

FARÁ, Sandra Braga. *Em feitio de samba*: as crônicas de Paulo da Portela e Ismael Silva. XXX f. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FARIAS, Julio Cesar. *Para tudo não se acabar na quarta-feira*: a linguagem do samba-enredo. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

_____. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1977.

GENOUVRIER, Emile e PEYTARD, Jean. *Linguística e ensino de português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1985.

História das escolas de samba: Mangueira [LP]. Diversos intérpretes. Marcus Pereira, 1974.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* [CD-ROM]. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRIEGER, Maria da Graça e FINATTO, Maria José Bocorny. *Introdução à terminologia*: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2004.

INMETRO. *Bandeira do Brasil*. Disponível em: <www.inmetro.gov.br/consumidor/produtos/bandeira_nacional.asp>. Acesso em: 29 jul 08.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). Discografia brasileira. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br>. Acesso em: mar. 2009.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo de música. Disponível em: <http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>. Acesso em: mar. 2009.

ISO [International Standardization Organization] 1087. *Terminologie-vocabulaire*, Genève, Organisation Internationale de Terminologie, 1990 apud CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

KFOURI, Maria Luiza. *Discos do Brasil*. Discografia. Disponível em: <www.discosdobrasil.com.br>. Acesso em: mar. 2009.

LOPES, Nei. *Sambeabá*: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2003.

_____. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana.* São Paulo: Selo Negro, 2004.

_____. *Partido-alto*: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LUIZ EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 5 v. Rio de Janeiro: Conquista, 1957 apud MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MACALÉ, Jards. *Macalé canta Moreira* [CD]. Lua Discos, 2001.

MANGUEIRA. Disponível em: <www.mangueira.com.br>. Acesso em: mar. 2009.

MARCONDES, Marco Antônio (Org.). Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art, 1977. 2 v. apud SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar:EdUFRJ, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro, Lucerna: 2003.

MARQUES, Maria Helena Duarte. *O vocabulário da fala carioca – vol. I – O Corpo Humano; vol. II – Alimentação; vol. III – vestuário; vol. IV – Casa; vol. V – Família; vol. VI – Vida Social e Diversões; vol. VII – Cidade e Comércio; vol. VIII – Transportes e Viagens; vol. IX – Meios de Comunicação; vol. X – Cinema, Televisão, Rádio, Teatro; vol. XI – Comércio Exterior e Política Nacional; vol. XIII – Profissões e Ofícios; vol. XIV – Dinheiro, Banco e Finanças; vol. XV Instituições, Ensino e Igreja; vol. XVI – Meteorologia; vol. XVII – Tempo Cronológico; vol. XVIII – Terreno; vol. XIX – Vegetais e Agricultura; vol. XX – Animais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

MARTINS, Nilce S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EdUsp, 2001.

MATOS, Cláudia Neiva de. O malandro no samba (de Sinhô a Bezerra da Silva). In VARGENS, João Baptista M. (Org.) *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*: uma biografia. Brasília: UnB, 1990 apud SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar:EdUFRJ, 2001

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: MEC:Civilização Brasileira, 1973.

MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia portuguesa*. 2. ed. Fortaleza: EdUFC, 1987.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda*: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em: <www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf>. Acesso em: mar. 2009.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *Pioneiros do samba*: Bicho Novo; Carlos Cachaça; Ismael Silva. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

NUNES, José Horta. Dicionarização no Brasil: condições e processos. In NUNES, José Horta e PETTER, Margarida (Org.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas:Pontes, 2002, p. 99-122.

OLIVEIRA, Ana Maria P. P. Normas regionais e dialetais. In CARVALHO, Nelly Medeiros de e SILVA, Maria Emília Barcellos da. *Lexicologia, lexicografia e terminologia*: questões conexas: anais do I Encontro Nacional do GT de Lexicologia, Lexicografia e Terminologia da ANPOLL. Recife: UFPE:CNPq, 1998, p. 181-204.

PAIVA, Roberto e EGYDIO, Francisco. *Polêmica*: Wilson Batista X Noel Rosa [LP]. Odeon, 1956.

PAULINHO DA VIOLA. *Paulinho da Viola* [LP]. Odeon, 1968.

PAULO DA PORTELA: o seu nome não caiu no esquecimento [documentário, 55 min]. Direção de Dermeval Netto. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som:Secretaria Estadual de Cultura, 2001.

PEREIRA, Cilene da Cunha. A evolução dos estudos dialectológicos no Brasil. In PEREIRA, Cilene da Cunha (Org.). *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários* in memoriam *Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

PEREIRA, Geraldo. *Geraldo Pereira*: evocação [LP]. Diversos intérpretes. Eldorado, 1980.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade*: o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1967 apud MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura,

1995.

PETTER, Margarida Maria Taddoni. Africanismos no português do Brasil. In ORLANDI, Eni P. (Org.). *História das ideias linguísticas*: construção do saber metalinguístico e constituição da língua nacional. Campinas, SP, Cárceres, MT: Pontes:Unemat Editora, 2001, p. 223-234.

_____. Morfologia. In FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à linguística*: II Princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2003.

PIXINGUNHA. *Pixinguinha 100 anos* [CD]. Diversos intérpretes. BMG Brasil, 1997.

POTTIER, Bernard (Ed.). *Le Langage*. Paris: Denoel, 1973 apud SANROMÁN, Álvaro Iriarte. *A unidade lexicográfica*: palavras, colocações, frasemas, pragmatemas. 441 p. 2000. Dissertação (Doutoramento em Ciências da Linguagem – Linguística Aplicada). – Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, 2000. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/4573/1/A_Unidade_Lexicografica.pdf>. Acesso em: ago. 2006.

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

SANDMANN, Antônio. *Morfologia lexical*. São Paulo: Contexto, 1992.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar:EdUFRJ, 2001.

SANROMÁN, Álvaro Iriarte. *A unidade lexicográfica*: palavras, colocações, frasemas, pragmatemas. 441 p. 2000. Dissertação (Doutoramento em Ciências da Linguagem – Linguística Aplicada). – Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, 2000. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/4573/1/A_Unidade_Lexicografica.pdf>. Acesso em: ago. 2006.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras. v. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SCOTT, Mike. *Oxford Wordsmith Tools - version 4.0*: Manual. Oxford University Press, 2007. Disponível em: <www.lexically.net/downloads/version4/wordsmith.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2008.

SILVA, Ismael. *O samba na voz do sambista com Ismael Silva* [LP]. Sinter, 1955.

_____. *Ismael canta... Ismael* [LP]. Mocambo, 1957.

_____. *Se você jurar* [LP]. Série Documento. RCA Victor, 1973.

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

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

SILVA, Ismael e ALVES, Francisco. *Não é isso que eu procuro* [Disco, 78 rpm]. Odeon, 1928.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. *O que será de mim* [Disco, 78 rpm]. Odeon, 1931.

_____. *Se você jurar* [Disco, 78 rpm]. Odeon, 1930.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio*: o sambista que foi rei. Rio de Janeiro: Funarte:Instituto Nacional de Música, 1985.

SODRÉ, Muniz. *Samba*: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

STOKOWSKI, Leopold. *Native Brazilian Music* [LP]. Diversos intérpretes. vol. 2. Columbia, 1942.

STREHLER, René G. As marcas de uso nos dicionários. In OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de e ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.). *As ciências do léxico*: lexicologia, lexicografia, terminologia. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1998, p. 169-178.

SOUZA, Tárik de (Org.). *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

TAGNIN, Stella E. O. *O jeito que a gente diz*. São Paulo: Disal, 2005.

THOMPSON, Daniella. *Caçando Stokowski*. 2000. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stowski.portugues.htm>. Acesso em: 21 jun. 2008.

_____. *Praça Onze in popular song, part 2*: destruction in the name of progress. June 2003. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Praca_Onze/praca_onze.pt.2.htm>. Acesso em: 10 set. 2008.

_____. *Tesouros nos cofres da Columbia*. 2003. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stowski.portugues.htm>. Acesso em: 21 jun. 2008.

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

VALENTE, André Crim. Metáfora, campo semântico e dialética na produção e na leitura de

textos. In VALENTE, André Crim (Org.). *Aulas de Português*: perspectivas inovadoras. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 49-66.

_____. Intertextualidade: aspecto da intertextualidade e fator de coerência. In HENRIQUES, Claudio Cesar e PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves (Org.). *Língua e transdisciplinaridade*: rumos, conexões, sentidos. São Paulo: Contexto, 2002, p. 177-193.

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

VELHA GUARDA DA PORTELA. *Homenagem a Paulo da Portela* [CD]. Nikita Music:Office Sambinha, 2000.

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

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

ZAPPAROLI, Zilda Maria. Um pouco da história da análise informatizada do léxico do Brasil. In NUNES, José Horta e PETTER, Margarida (Org.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas:Pontes, 2002.

ZARUR, George de Cerqueira Leite. *Raça*: Biologia e construção social. Nota técnica da Consultoria Legislativa da Câmara dos Deputados, 2005. Disponível em www2.camara.gov.br/publicacoes/estnottec/tema11/2005_10517.pdf Acesso em: mar. 2009.

ANEXO 1 — *CORPUS* DE ESTUDO

Título	Compositor	Letra	Outras informações
A canção que chegou	Cartola e Nuno Veloso	Na manhã que nascia encontrei / O que na noite tardia desejei / E vou feliz a cantar por aí / Assim... // Toda tristeza que havia / Agora expulsei / Com a canção que chegou / E vou cantando alegre / A felicidade que Jesus mandou // Lembro dos tempos de outrora / Que quase me roubam / A esperança e a fé / E hoje me volto contente / Cantando pra Deus / Que tanto me ajudou // Não vou culpar os amigos / Fingidos que outrora eu tive / Na vida / Nem vou dizer / Que a razão do fracasso / Se prende a batalhas perdidas // E confiante despeço-me / Todo feliz a cantar / Agradecido ao bom Senhor / Por me ajudar	Datação: 1977 Tema: reflexões existenciais Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
A cor da esperança	Cartola e Roberto Nascimento	Amanhã / A tristeza vai transformar-se em alegria / E o sol vai brilhar no céu de um novo dia / Vamos sair pelas ruas, pelas ruas da cidade / Peito aberto, cara ao sol da felicidade // E num canto de amor assim / Sempre vão surgir em mim novas fantasias / Sinto vibrando no ar e sei que não é vã / A cor da esperança, a esperança do amanhã / Do amanhã, do amanhã	Datação: 1977 Tema: reflexões existenciais Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola Observação: datação feita a partir do registro pela editora Irmãos Vitale (cf. CANÇADO, Beth. *Aquarela brasileira*. vol. 1. Brasília: Corte, 1995.)
A homenagem ao Morro Azul	Paulo da Portela	Viemos de Bento Ribeiro para batizar / Unidos do Morro Azul em primeiro lugar / Esse é o nosso ideal / Queremos ver brilhar no carnaval.	Datação: 1922-1949 Tema: metalinguagem Disco: Homenagem a Paulo da Portela Gravadoras: Nikita Music / Office Sambinha (Japão) Intérprete: Velha Guarda da Portela Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
A Mangueira é muito grande	Cartola e Ataliba	A Mangueira é muito grande / Dá galhos pra todo lado / E os frutos que ela dá / Todos são aproveitados /Vem gente de muito longe / Para ver se é verdade o que ouvem dizer // Em Mangueira vêm vários artistas / Do exterior até turistas / Só pra ver o que a Mangueira tem / Sambar como nossas cabrochas ninguém // A Mangueira, minha gente / Dá galhos pra todo lado / E oferece a semente	Datação: 1973 Tema: metalinguagem Disco: Só Cartola (Elton Medeiros, Nelson Sargento e Galo Preto) Gravadora: Rob Digital Intérprete: Nelson Sargento Observação: datação a partir da gravação mais antiga encontrada, em *Raízes da Mangueira* (Copacabana. 1973). Essa gravação, entretanto, é um *pot-pourri* com apenas a primeira parte da canção. A transcrição foi feita a partir do disco aqui registrado.

A mesma estória	Cartola e Elton Medeiros	Quem me vê passar calado e triste / Não resiste / Vem me perguntar o que causou / Esta transformação / Já estou cansado de contar aquela estória / É sempre a mesma estória / Que resume-se em desilusão // Preciso andar pra não pensar / No que passou e não chorar / Viver em paz e sepultar de vez / A minha grande dor / Confiante despeço-me dos meus amigos E da cidade / Só voltarei quando encontrar felicidade	Datação: 1977 Tema: reflexões existenciais Disco: Cartola 70 anos (Cartola) Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola Observação: datação a partir do disco *Celia* (Continental 1.01.404.167), a primeira gravação que consta nas discografias. Para a transcrição, preferiu-se uma interpretação de Cartola.
A Portela está contente...	Paulo da Portela	A Portela está contente / Para frente / Com fé e coragem / Que eu quero ver / Quero saber do sucesso / Dentro da ordem e progresso / Salve então a rua B	Datação: 1929 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 153 Editora: Funarte
A razão dá-se a quem tem	Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves	Se meu amor me deixar / Eu não posso me queixar / Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém / A razão dá-se a quem tem // Sei que não posso suportar / (Se meu amor me deixar) / Se de saudades eu chorar / (Eu não posso me queixar) / Abandonado sem vintém / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / Quem muito riu chora também / (A razão dá-se a quem tem) // Eu vou chorar só em lembrar / (Se meu amor me deixar) / Dei sempre golpe de azar / (Eu não posso me queixar) / Pra parecer que vivo bem / (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém) / A esconder que amo alguém / (A razão dá-se a quem tem)	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10939) Gravadora: Odeon Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis
A velhice chega	Paulo da Portela e Rufino	A velhice chega / Vai-se a mocidade / Apenas resta a saudade / Aqueles bons tempos / Risos tão felizes / Resta em meu peito / A cicatriz, a cicatriz // Só me resta ruga / e nada mais / Os meus lábios choram / eu sou capaz / o que me maltrata / é pensar atrás / a velhice chega / e nada mais	Datação: 1946 Tema: reflexões existenciais Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980
A Vila emudeceu	Cartola	A Vila emudeceu / Dolorosamente chora / O que perdeu / Ninguém é imortal / Morrer é natural / Ó Deus, perdoa / Se é que estou pecando / Que mal te fez a Vila / Que lhe estás torturando // Era o rei / Da filosofia / Fez da musa o que queria / Zombou da inspiração / Os seus versos ritmados / Por ele mesmo cantados / Tinham bela entoação // Na Vila / onde ele morava / Todos os seres cantavam / As glórias do seu poeta / Hoje a Vila é triste e muda / Ao bater Ave-Maria / Quando a aurora desperta	Datação: 1937 (depois de) Tema: metalinguagem Livro: Cartola, os tempos idos, p. 98 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada a partir da morte de Noel Rosa
Acabaram de ouvir	Cartola, Carlos Cachaça, Aluísio Dias, Manuel da Leiteira	Acabaram de ouvir / Quase um louco/ Um homem que não / Amou pouco / Amou demais e sofreu / Quem ama assim / É covarde / Termina fazendo alarde / Quando por uma mulher / se venceu // Esta famosa tragédia / Passou-se um dia / Comigo / Amei demais / E não fui correspondido / Acreditei no amor / E também na criatura / Nas suas juras / E no amor fingido.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 315 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Acontece	Cartola	Esquece nosso amor / Vê se esquece / Porque tudo no mundo acontece / E acontece que já não sei mais amar / Vai chorar, vai sofrer / E você não merece / Mas isso acontece // Acontece que meu coração / Ficou frio / E nosso ninho de amor está vazio / Se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ai, se eu pudesse / Mas não quero, não devo fazê-lo / Isso não acontece.	Datação: 1972 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação a partir do disco *Dança da solidão*, de Paulinho da Viola (Odeon, SMOFB 3718). Para a transcrição, preferiu-se uma interpretação de Cartola.
Aconteceu	Cartola	Aconteceu / Eu não esperava mais acontecer / Todo o bem que fiz se quiser esquecer / Revelando a sua imprudência / Construí o lar, o lar que ela pedia / Exigiu-me coisas que ela não queria // Aconteceu / Hoje ela chora tudo o que perdeu / E chorando veio me pedir perdão / Fica para ela a lição	Datação: 1976 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola
Adeus	Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves	Adeus! Adeus! Adeus! / Palavra que faz chorar / Adeus! Adeus! Adeus! / Não há quem possa suportar // Adeus é tão triste / Que não se resiste / Ninguém jamais / Com adeus pode viver em paz // Pra que foste embora / Por ti tudo chora / Sem teu amor / Esta vida não tem mais valor.	Datação: 1932 Tema: cotidiano Disco: Ismael Silva: peçam bis Gravadora: Funarte Intérprete: Dalva Torres
Afina a viola	Ismael Silva	Afina a viola, Mané / Pega na sanfona, Tião / Pru mó de mostrá como é / Que se brinca no nosso sertão Pra comê eles mastiga / Eu como sem mastigá / Pra cantá eles magina / Eu canto sem maginá	Datação: 1973 Tema: Brasil Disco: Se você jurar Gravadora: RCA Victor Intérprete: Ismael Silva
Agradeças a mim	Ismael Silva	Se saíste do morro, / Se tens felicidade, / Agradeças a mim, / Porque se não fosse assim, / Não estarias na cidade! // Tu andavas de má intenção / e eu nunca prestei atenção, / mas, até que afinal, / Já me livrei desse mal!	Datação: 1934 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (11194) Gravadora: Odeon Intérprete: Sílvio Caldas
Alegria	Cartola	Alegria era o que faltava em mim / Uma esperança vaga eu já encontrei / Pelos carinhos que me faz me deixa em paz / Não te quero ver para nunca mais // Eu sei que teus beijos e abraços / Tudo isso não passa de pura hipocrisia / Já que tu não és sincera / Eu vou te abandonar um dia	Datação: década de 1930 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 292
Alegria	Ismael Silva	Foi-se a tristeza / Veio a alegria / Tinha certeza / De ser feliz algum dia // Alguém pensa que é mentira / Esta nossa união / Todo mundo se admira / Todo mundo mas eu não // Essa hora eu esperava / Sempre com perseverança / Você nunca me aceitava / Mas deixava uma esperança	Datação: 1973 Tema: relações amorosas Disco: Se você jurar Gravadora: RCA Victor Intérprete: Ismael Silva Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Alfaiataria A Cidade	Paulo da Portela e Cartola	Vestir bem, pagando pouco / Eis um problema louco / Que nós temos a resolver / Prestem atenção / Estou autorizado a dizer / Pagando só o feitio / Eis o plano inteligente / De uma casa aqui no Rio / Não pode haver maior facilidade / Só na alfaiataria A Cidade /	Datação: 1945 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 153 Editora: Funarte
Aliás [Degeneração]	Ismael Silva	Desde criança / Que eu ouço dizer que em geral / Que na família sempre sai alguém que não convém / Porém a sua saiu mesmo bem desigual / Pois tirando você não se aproveita ninguém / Você saiu tão diferente / Que nem deve dizer que pertence a essa gente / Enfim você sabe o que faz / Mas isso é contra mim, contra nós aliás. // Se algum dia você por acaso cismar / De arranjar entre nós qualquer uma tresilha / Pelo que vejo eu não poderei estranhar / Nada mesmo direi pois sei que é de família.	Datação: 1973 Tema: relações amorosas Disco: Se você jurar Gravadora: RCA Victor Intérprete: Ismael Silva

Alvorada (no morro)	Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho	Alvorada lá no morro, que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor / O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo (alvorada) // Você também me lembra a alvorada / Quando chega iluminando meus caminhos tão sem vida / E o que me resta é bem pouco, quase nada, / Do que ir assim, vagando numa estrada perdida	Datação: 1930 (primeira parte) / 1967 (segunda parte) Tema: natureza Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: informações cronológicas de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 292
Amar	Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves	Amar, amar / Sem ser amado, isso não / Penar, penar / Antes quero viver só, então // Há muita gente que desconhece / A amizade por interesse / Existe amor interesseiro / E muitos pensam ser verdadeiro // Isso acontece com o convencido / Que nunca pensa ser iludido / E vai vivendo sempre enganado / Pensando mesmo em ser amado	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Amar, amar	Cartola e Maciste	Amar, amar / Amar para sofrer / Eu de ti esquecerei // Teu amor de fingimento / Quantos tormentos passei / Eu passei // Amar, amar, amar / Para sofrer / De você esquecerei // Teu amor de sentimento / Quantos tormentos passei / Eu passei	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Disco: Mangueira - sambas de terreiro e outros sambas Gravadora: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro Intérprete: Cartola Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Amor de malandro [Malandro]	Ismael Silva, Freire Júnior e Francisco Alves	Vem, vem / Que eu dou tudo a você / Menos vaidade / Tenho vontade / Mas é que não pode ser // Amor é o de malandro / Oh! Meu bem / Melhor do que ele ninguém / Se ele te bate é porque gosta de ti / Pois bater em quem não se gosta / Eu nunca vi.	Datação: 1929 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B Gravadora: Odeon Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis
Amor proibido	Cartola	Sabes que vou partir / Com os olhos rasos d'água / E o coração partido / Quando lembrar de ti / Me lembrarei também / Deste amor proibido // Fácil demais fui presa / Servi de pasto em tua mesa / Mas fique certa que jamais terás o meu amor / Porque não tens pudor // Faço tudo pra evitar o mal, / Sou pelo mal perseguido / Só me faltava era esta: / Fui trair meu grande amigo / Mas vou limpar a mente, / Sei que errei, errei inocente.	Datação: 1968 Tema: relações amorosas Disco: Paulinho da Viola Gravadora: Odeon Intérprete: Paulinho da Viola
Amo-te demais, ó, Pátria minha...	Cartola	Amo-te demais, ó, Pátria minha / Tua bandeira, ó, meus irmãos, / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, o azul do céu, / E o branco da paz // Falo com orgulho dos heróis do passado / Que tombaram por nós / Para que houvesse paz / Mas, se necessário, pegarei em armas / Para defender-te / Jamais fugirei à luta / Morrerei com orgulho pela Pátria Mãe	Datação: década de 1940 Tema: nacionalismo Livro: Cartola, os tempos idos, p. 122 Gravadora: Gryphus Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 122
Anda, vem cá	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Anda, vem cá / Se tu soubesses os carinhos de amor / Que eu tenho pra te dar / Se você provar cairá vencida / E minha será pra toda vida // Eu gosto muito de você / Tenho mesmo um certo quê / Não sei como explicar / Já modifiquei a minha vida, / Com você, minha querida, / Sou capaz de me casar. // És para mim uma uvinha / Uma linda moreninha / Que eu quero guardar / Eu sei que você está querendo / Anda, assim não me arrependo / Acho bom aproveitar.	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10824) Gravadora: Odeon Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis

Ando cismado	Ismael Silva e Noel Rosa	Mulher, eu ando cismado / Que me enganei com você / Se algum dia não ficar mais a seu lado / Não precisa perguntar por quê. // A mentira é fatal / Sei-o que não é por mal / Que a mulher nos faz descrer / Mas se é realidade / Sua grande falsidade, / Eu hei de ver você sofrer // Eu, cismado, espero agora / Ver você a qualquer hora / Dando a outro o coração / Quando chegar esse dia / Deixo sua companhia / Sem explicar por que razão.	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10396) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Antes não te conhecesse	Ismael Silva e Francisco Alves	Antes não te conhecesse / Talvez eu nunca sofresse / Por esse mundo sem fim / Já não tenho alegria / Em que penso noite e dia / E tu não pensas em mim // O meu coração padece / Com a tua vaidade / Mas só culpa a natureza / Quem tem em mim o interesse / e sem ter necessidade / foi te dar tanta beleza // Até já ando descrente / de meu viver compungido / e cheio de amargura / Eu vivia bem contente / e hoje sou perseguido / por tão grande desventura.	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Livro: Minhas serestas, vol. 2, Lóris R. Pereira Editora: Cultural CEJUP, 1990 Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis
Antonico	Ismael Silva	Ô Antonico / Vou lhe pedir um favor / Que só depende da sua boa vontade / É necessário uma viração pro Nestor / Que está vivendo em grande dificuldade / Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim // Até muamba já fizeram pro rapaz / Porque no samba ninguém faz o que ele faz / Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser / E agradeço pelo que você fizer.	Datação: 1950 Tema: metalinguagem Disco 78 rpm, lado A (12993) Gravadora: Odeon Intérprete: Alcides Ferardi
Ao amanhecer	Cartola	Ao amanhecer, ao anoitecer / Cantam em bando aves fazendo verão / Ouvem-se acordes de um violão / E são eles, verdes periquitos, / Têm um peito forte tal qual um granito / E são lindas as suas canções // Quando a tarde vai morrendo (ai, meu Deus) / O crepúsculo vem descendo / Reúne-se o bando na rua / E, cheios de harmonia, / Entoam uma melodia que faz dançar a própria lua	Datação: 1938-1940 Tema: metalinguagem Disco: Mangueira - sambas de terreiro e outros sambas Gravadora: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 127
Ao romper da aurora	Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves	Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Chega o dia, desaparece a tristeza, / fica a alegria pela própria natureza, ô. // Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / Desperta a cidade, o sol no céu flutua / Ele é a mocidade, a saudade é a lua, ô // Aurora vem raiando anunciando o nosso amor, ô, ô / A felicidade promete, mas não vem / Só vem a saudade, saudade é querer bem, ô	Datação: 1932 Tema: reflexões existenciais Disco 78 rpm, lado A (10881) Gravadora: Odeon Intérprete: Mário Reis
Arma perigosa	Paulo da Portela e Paquito	O desprezo, arma perigosa / Para quem sabe sentir / Faz sofrer, faz chorar, faz sorrir / Fere sem sangrar, mata sem sentir // Eu não durmo sossegada / Parece que estou sendo castigada / Confesso que já fiz alguém sofrer, / Sem merecer, mereço perdão / Eu errei sem saber (podes crer)	Datação: 1945 Tema: reflexões existenciais Disco 78 rpm, lado A (15423) Gravadora: Odeon Intérprete: Linda Rodrigues
Arrependido	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Eu fiz tudo / Pra esquecer a quem amei / Hoje estou arrependido / Sem querer eu já chorei / Eu já chorei / sem querer. // Chorei por ter me lembrado / De tudo quanto eu fazia / Era tanta ingratidão, / E você não merecia / Muito eu te fiz chorar / Não mereço o teu perdão / Tu deves me castigar / Magoei seu coração. // Em viver junto de ti / Ainda tenho esperança / O teu amor, eu já vi / Não me sai mais da lembrança / Quem diz fazer o que quer / Eu digo não ser verdade / Enquanto existir mulher / Há de existir saudade	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10780) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves e Mário Reis

As mulheres são as rosas	Paulo da Portela	As mulheres são as rosas / E nós somos jardineiros / Que tratamos e zelamos com ciúme / Quando estão viçosas e cheirosas / Ficamos narcotizados / Em sentir o seu perfume. / Uma vez emurchecidas / Tombam para toda a vida / No seu leito de agonia que é o chão / Enquanto o jardineiro ciumento / Ciúme de fingimento / Dando a outra o coração / Mas riso nem sempre é alegria / Chorar nem sempre é sentimento / No mundo tem criaturas / Quando faz as suas juras / Chora de fingimento	Datação: 1929 Tema: reflexões existenciais Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 154 Editora: Funarte
As rosas não falam	Cartola	Bate outra vez / com esperanças o meu coração / Pois já vai terminando o verão, enfim / Volto ao jardim / Com a certeza que devo chorar / Pois bem sei que não queres voltar / Para mim / Queixo-me às rosas / Que bobagem, as rosas não falam / Simplesmente as rosas exalam / O perfume que roubam de ti, ai... // Devias vir para ver os meus olhos tristonhos / E quem sabe sonhavas meus sonhos por fim.	Datação: 1976 Tema: relações amorosas Partitura Editora Musical RCA Ltda.
Assim, sim	Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves	Assim, sim / Mas assim também, não / Já não gostas mais de mim / Mas eu não te dei razão // Infelizmente / Este mundo é sempre assim / Quem ri muito no começo / Chora quando chega o fim / Em mar de rosas / Começou nossa amizade / E depois tu me entregaste / A tristeza e a saudade // E muita gente / Que a tristeza desconhece / Chora às vezes de alegria / Quando ri de quem padece / Nas tuas juras / Eu sorrindo acreditei / Hoje eu choro já descrente / Vendo quanto me enganei	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (33581) Gravadora: Odeon Intérprete: Carmen Miranda
Autonomia	Cartola	É impossível nesta primavera, eu sei / Impossível, pois longe estarei / Mas pensando em nosso amor, amor sincero... / Ai se eu tivesse autonomia / Se eu pudesse gritaria / Não vou, quero // Escravizaram assim um pobre coração / É necessária nova abolição / Pra trazer de volta a minha liberdade / Se eu pudesse gritaria, amor, / Se eu pudesse brigaria, amor, / Não vou, não quero.	Datação: 1977 Tema: relações amorosas Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Avante, mocidade, é hora...	Paulo da Portela	Avante, mocidade é hora / De mostrar o nosso progresso / Vamos deixar correr / A fama suburbana / Por todo este universo, universo / O samba bem cantado é lindo / Voltamos na linha de frente / Para presidente o mano Claudionor	Datação: 1922-1949 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 152 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Aventuras amorosas	Ismael Silva	Nem mesmo em casa eu consigo me livrar / das aventuras amorosas / me roubando a paz. // O telefone até parece um azar / e assim mesmo há quem diga que tudo isto é cartaz / É no teatro, no cinema, em qualquer festa / até mesmo na igreja / não é exagero. // Por mais que eu queira passar despercebido / sempre sou surpreendido por um olhar interesseiro. / Das aventuras a pior é a Otília / Diz que comigo iria até o infinito. / Mesmo enganando-se o chefe de família / Mas como é chato a gente ser bonito.	Datação: 1922-1978 Tema: relações amorosas Livro: São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei, p. 77 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Basta de clamares inocência	Cartola	Basta de clamares inocência / Eu sei todo o mal que a mim você fez / Você desconhece consciência / Só deseja o mal a quem o bem te fez / Basta, não ajoelhes, vá embora / Se estás arrependida, vê se chora // Quando você partiu, me disse: "Chora!", não chorei / Caprichosamente fui esquecendo que te amei / Hoje me encontras tão alegre e diferente / Jesus não castiga o filho que está inocente	Datação: 1979 Tema: relações amorosas Disco: Elis, Essa mulher Gravadora: WEA Intérprete: Elis Regina

Beijos, ainda quero...	Cartola	Beijos, ainda quero / Mais beijos dos lábios teus / Beijos, para satisfazer os meus / Beijos, nem que sejam de falsidade / Beijos, melhor que fossem de verdade	Datação: 1929 Tema: relações amorosas Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 85-6 Editora: Gryphus
Bem feito	Cartola	Ontem me contaram / que ela vive cantando / lamentando o tempo perdido que comigo passou, / vim saber de tanta coisa / confesso chorei magoado / eu fui culpado / de ter terminado tão cedo nosso grande amor / hoje procurei-a / mas foi tudo em vão / com um leve sorriso nos lábios respondeu-me não / foi bem feito eu bem sei / que mereço esse castigo / ainda é pouco o que tenho por ela sofrido // Eu fiz mil promessas de joelho jurei / que jamais brigaria / a cada palavra / ela impassiva e fria notei / não me dava a menor atenção / e o meu coração batendo acelerado / de segundo a segundo / caindo no abismo / e ela com um leve sorriso nos lábios / talvez criticasse todo o meu cinismo	Datação: 1979 Tema: relações amorosas Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Bendita sejas tu ó, liberdade...	Paulo da Portela	Bendita sejas tu, oh! Liberdade! / Rainha absoluta do sucesso, / Sem ti não haverá felicidade, / Sem ti não sorrirá todo o universo!	Datação: 1922-1949 Tema: reflexões existenciais Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 151 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Bico da cegonha (No)	Ismael Silva	Não dei trabalho a papai / Não dei trabalho a mamãe / Me disse o professor Noronha / Eu vim no bico da cegonha, / Eu vim no bico da cegonha. // Ai! quando eu era criancinha / Ai que carinho / Todos os dias me lavavam o corpinho / Por isso entrei no bloco do camisolão / Com uma touca, uma chupeta / E a mamadeira na mão.	Datação: 1950 Tema: cotidiano Partitura Editora: Irmãos Vitale
Boa viagem [Dá o fora]	Ismael Silva e Noel Rosa	Se não mandei você embora, / Enfim, foi porque / Me faltou a coragem... / Mas, se você vai dar o fora, / Então passe bem: / Boa viagem! // O amor é como a chama; / Tem princípio, meio e fim; / Se você já não me ama, / Para que fingir assim... / Não mandei você embora / Porque sou benevolente / Para que você agora / Quer sair ocultamente?// Seu desejo não me assombra, / Ofereço meu auxílio... / Passe bem, vá pela sombra, / Acabou-se o nosso idílio... / Seu amor e o seu nome, / Eu também vou esquecer: / Desta vez, juntou-se a fome, / Com a vontade de comer!	Datação: 1934 Tema: relações amorosas Disco: Ismael Silva, se você jurar Gravadora: RCA Victor Intérprete: Ismael Silva Observação: datação atribuída a partir de Soares, 1985, p. 114
Brasil, terra adorada	Cartola, Arthur Faria e Aluísio Dias	Brasil, terra adorada / Jardim de todo estrangeiro / És a estrela que mais brilha / No espaço / – Brasileiro, braço é braço! // Ó Brasil, és tão amado / Teu povo é honrado / Invejado no universo / Nesta bandeira afamada / Não falta mais nada / Pede estudo, / Ordem e Progresso // Houve já um curioso / Que perguntou nervoso / – Brasil, onde vais parar? / E respondo sempre a todos / Com o mesmo orgulho Irei para um lindo futuro.	Datação: 1935 Tema: Brasil Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: coro Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 99-100
Brasil, terra da liberdade	Paulo da Portela	Brasil, terra da liberdade / Brasil, não teme a falsidade, / Nós estamos em guerra / Em defesa da nossa terra / Se a pátria nos chama / Eu vou, eu vou / Serei mais um defensor. // Ó meu Brasil / Ó meu país amado / Meu verde amarelo / À bandeira consagrado / Ó meu Brasil / Meu Brasil pioneiro / Te darei a minha vida / Por eu ser um brasileiro.	Datação: 1922-1949 Tema: Brasil Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 149 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Cabelo à la garçonne	Paulo da Portela	Meninas, também senhoras / Queiram nos dar o vosso nome / Eu aconselho a não cortar / Seu cabelo à la garçonne / Peço perdão pelo que digo / Embora não saiba o que vi / Mas o cabelo assim cortado / Só fica bem mesmo é à demie	Datação: 1920-1922 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 154 Editora: Funarte Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Santos, 1989, p. 154
Cadeira vazia [Eu quisera esquecer o passado...]	Cartola	Eu quisera esquecer o passado / Eu quisera mas sou obrigado / A lembrar o grande Noel / Ainda resta a cadeira vazia / Da escola de filosofia / No bairro de Vila Isabel	Datação: 1937 Tema: metalinguagem Livro: Cartola, os tempos idos, p. 325 Editora: Gryphus
Camarim	Cartola e Hermínio Bello de Carvalho	No camarim as rosas vão murchando / E o contrarregra dá o último sinal / As luzes da plateia vão se amortecendo / E a orquestra ataca o acorde inicial / No camarim nem sempre há euforia / Artista de mim mesmo nem posso fracassar / Releio os bilhetes pregados no espelho / Me pedem que jamais eu deixe de cantar // Caminho lentamente e entro em contraluz / E a garganta acende um verso sedutor / O corpo se agita e chove pelos olhos / E um aplauso escorre em cada refletor / Pisando esta ribalta, cantando pra vocês / De nada sinto falta, sou eu mais uma vez / As rosas vão murchar, mas outras nascerão / Cigarras sempre cantam, seja ou não verão	Datação: 1928-1980 Tema: metalinguagem Disco: Traço de união Gravadora: RCA Victor Intérprete: Beth Carvalho Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Canção da saudade	Cartola e Cacá Diegues	Tudo de alegrias e de tristezas conheci, / Coisas do amor e do sofrer, eu já senti, / Nada me transforma a alegria de viver, / Ver a noite vir e sorrir, ao sol nascer, / Vivo esperando o novo dia, / Que irá trazer a luz, que sempre ficará!	Datação: 1965 Tema: reflexões existenciais Disco: Novas vozes do Rio Gravadora: Musidisc Intérprete: Antônio Chaves
Canta, meu bem...	Paulo da Portela	Canta meu bem / Requebra macio de forma / Que mexas com todos nós / Queremos ouvir / A sorrir, a candura da tua voz // Sim, cantarei / Espere um pouquinho / Tenha paciência / Deixe que o cavaquinho / Faça a introdução / Com toda cadência // Ó que loucura, quanta formosura / Que tentação / Veja que isso não desasossegue o meu coração // Vamos avante cantando e sambando, / Este é o nosso ideal, / Por entre perfumes e flores / Loucuras de amores de carnaval.	Datação: 1935 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 154-5 Editora: Funarte
Cantar de um rouxinol	Paulo da Portela	Ao romper do sol / Ouvi cantar um rouxinol / Cantando um hino em louvor / O mano Paulo dando viva ao Claudionor.	Datação: 1940 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 152 Editora: Funarte
Cantar para não chorar	Paulo da Portela / Heitor dos Prazeres	Rir para iludir / Cantar para não chorar / Beber para esquecer / O nome daquela ingrata que me fez sofrer // Vivo cantando / Para esquecer a minha dor / Conservo ainda / No meu peito um grande amor / E o meu pranto parece não ter mais fim / No entanto eu padeço e não tens pena de mim // Se algum dia tiver de mim compaixão / Que alegria vai ser no meu coração / A tua volta será meu sonho dourado / Eu viverei e esquecerei meu passado.	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (34278) Gravadora: Odeon Intérprete: Mário Reis
Cara feia é fome	Ismael Silva	Não adianta se aborrecer / porque você não vai me bater / Você cresça e apareça / eu peço que não se esqueça / Você é quem se consome / para mim cara feia é fome // Eu já notei que o seu prazer / é só me provocar / Eu pago para não brigar / mas se na briga me meter / eu quero decidir e / pago para não sair // Você não deve me ofender / Eu não lhe dei razão / nem ando atrás de discussão / Se eu procurasse me esconder / de cara anormal / não assistia o carnaval.	Datação: 1934 Tema: cotidiano Disco 78 rpm, lado A (11194) Gravadora: Odeon Intérprete: Silvio Caldas

Carinho eu tenho	Ismael Silva	Carinho eu tenho até demais / e a nota é como eu te digo / O meu desejo é uma ordem meu bem / quando Deus quer não há castigo // Carinho sem a nota / não adianta mulher / diz que amor é lorota / é bom para quem quiser / Eu não aceito / sou espertinho / Eu acho direito / amor, nota e carinho // Tu nem deve teimar / pois não vai me / convencer / que eu quero a vida gozar / e não me aborrecer / sempre me dei bem / vivendo assim / Tu não me convence / que isso é contra mim.	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10949) Gravadora: Odeon Intérprete: Ismael Silva
Cassino da Urca	Cartola	Rico panorama... / Tem o Rio de Janeiro... / As praias de Copacabana / Centro de todos estrangeiros / A linda Avenida Central / Corcovado e Pão de Açúcar / E o cassino que falta / É o Cassino da Urca	Datação: 1928-1980 Tema: Brasil Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 349 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Catedral do inferno	Cartola e Hermínio Bello de Carvalho	Deus me inventou pra desespero do diabo / Eu fiz do samba Catedral do Inferno / Louca, muito louca, endoidecida / Vou fazendo desta vida / Tudo aquilo que bem quero	Datação: 1974 Tema: reflexões existenciais Disco: Te pego pela palavra Gravadora: Odeon Intérprete: Marlene
Cavaleiro da esperança	Paulo da Portela	Prestes, Cavaleiro da Esperança / És o homem que pelo povo lutou / Seu nome foi consagrado dentro das urnas / Oh! Carlos Prestes / Foi merecida a cadeira de Senador // És o cavaleiro que sonhamos / De ti muito esperamos / Com todo amor febril / Para amenizar nossas dores / E levar bem alto as cores / Da bandeira do Brasil	Datação: 1946 Tema: Brasil Disco: Monarco, inéditas Gravadora: CCSP Intérprete: Monarco
Chega de demanda	Cartola	Chega de demanda, chega / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira	Datação: 1928 Tema: metalinguagem Disco: História das escolas de samba, Mangueira Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 55
Chorar de fingimento	Paulo da Portela	Não sei qual a razão que tu / Lastimas a sorte meu bem / Chorar de fingimento é triste / São bem poucos os que resistem / iludir não convém	Datação: 1926 Tema: relações amorosas Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980
Choro sim	Ismael Silva	Choro sim, com razão, / Não tem fim minha aflição... / Me acompanha noite e dia / Uma grande nostalgia! // Minha dor, na verdade, é moral, / Porém me faz chorar, / Por ser tão pertinaz!... / Até parece que é imortal, / Pois este desprazer não me deixa mais em paz! A razão eu não conto a ninguém / Até faço questão de sempre ocultar / Porque eu sei que existe alguém / Que da minha aflição muito vai se gloriar	Datação: 1934 Tema: reflexões existenciais Disco 78 rpm B (33946) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Cidade morena	Cartola	És "Cidade Morena" / Muito embora pequena / De valor tradicional / Do oeste és a fronteira / Modesta e bem brasileira / Graciosa e sem rival / Berço nobre de um presidente / A quem felizmente / Dá-se o seu valor / Campo és o progresso / Pra quem de coração peço / Um futuro promissor.	Datação: 1961 Tema: Brasil Livro: Cartola: os tempos idos, p. 328 Gravadora: Gryphus

Cidade mulher	Paulo da Portela	Cidade, quem te fala é um sambista, / Anteprojeto de artista, / Teu grande admirador / Me confesso boquiaberto, / De manhã, quando desperto / Com tamanho esplendor / Quando nosso infinito / Se apresenta tão bonito / Trajando azul anil / Baila o sol lá nas alturas / Dando maior formosura / À mais linda dama do Brasil // Como é linda suas matas, / Seus riachos e cascatas, / Deslumbrar-me é natural / Diante de tal beleza / Que lhe deu a natureza / Se há outra, não vi igual / Quando a tarde é cor de rosa / Ainda é mais formosa / Tem cenários sedutores / Te admiram os estrangeiros / Se orgulham os brasileiros / Teus poetas sonhadores	Datação: 1932 Tema: Brasil Disco: História das escolas de samba, Portela Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Velha Guarda da Portela Observação: datação atribuída a partir de Candeia e Araújo, 1980, p. 5
Ciência e arte	Cartola e Carlos Cachaça	Tu és meu Brasil em toda parte / Quer na ciência ou na arte / Portentoso e altaneiro / Os homens que escreveram tua história / Conquistaram tuas glórias, / Epopéias triunfais / Quero, neste pobre enredo, / Revivê-los glorificando / Os nomes seus / Levá-los ao panteão dos grandes imortais / Pois merecem muito mais // Não querendo levá-los ao cume da altura / Cientistas tu tens e tens cultura / E, nestes rudes poemas destes pobres vates, / Há sábios como Pedro Américo e Cesar Lattes	Datação: 1947 Tema: Brasil Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 367
Ciúme doentio	Cartola e Nelson Sargento	Ah meu Deus se eu soubesse quem ela era / Juro que jamais faria esta união / Bonita mulher mas de gênio é uma fera / Depois da briga eu fiquei nesta condição / Os ternos melhores que eu tinha estão rasgados / Os nossos móveis ela fez uma fogueira / Meu rosto até hoje está todo arranhado / Envergonhado jamais voltei em Mangueira // Todo mundo dizia que Ana Maria era muito legal / Eu me apaixonei e com ela casei este foi o meu mal / Brigas permanente um ciúme doente nunca vi coisa assim / Se eu voltar em Mangueira sei que a turma inteira vai zombar de mim	Datação: 1955-1980 Tema: relações amorosas Disco: Historia das escolas de samba, Mangueira Gravadora: Rob Digital Intérprete: Nelson Sargento Observação: datação atribuída a partir de informações biográficas dos dois compositores
Clarão da lua	Paulo da Portela	Do teu sino / A luz vibrando / O sol na esfera flutua / Meigas flores / Parecem bailando / Quando a tardinha / Surge o pálido / Clarão da lua / Outro céu de anil cintila / Na superfície / Tranquila do mar / Ardendo em fulgor / E as ondas não vozeam / Vem morrer na branca areia / Orlando-a de espuma em flor // O céu fez da noite um manto / A terra do céu a riqueza / O mar encanto laraialaiá / Que dá-lhe a natureza.	Datação: 1935 Tema: natureza Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980
Cocorocó	Paulo da Portela	Cocorocó, o galo já cantou / Levanta, nego, tá na hora de tu ir pro batedor / Ô, nega, me deixa dormir mais um bocado / Não pode ser, o senhorio está zangado com você / Ainda não pagaste a casa este mês / Levanta, nego, que só faltam dez pras seis // Ô, nega, me deixa dormir, eu hoje estou muito cansado / O relógio da parede talvez esteja enganado / Ô, nega, me deixa dormir, eu hoje estou muito doente / Deixa de fita, malandro, você não quer ir pro batente.	Datação: 1934 Tema: cotidiano Disco: Homenagem a Paulo da Portela Gravadoras: Nikita Music / Office Sambinha (Japão) Intérprete: Velha Guarda da Portela
Coisa louca	Ismael Silva	Aquele beijo / Foi uma coisa tão louca / Que te confesso com toda sinceridade / Seu eu pudesse jamais / Lavaria a boca / Pra não perder aquela sensibilidade // Se a gente andasse / Se beijando noite e dia / Nem assim eu poderia / Conseguir viver em paz / Porque teu beijo / Ou molhado ou enxuto / Uma dúzia por minuto / Ainda não me satisfaz / Não é demais.	Datação: 1978 Tema: relações amorosas Disco: Ismael Silva: peçam bis Gravadora: Funarte Intérprete: Dalva Torres
Coleção de passarinhos	Paulo da Portela	Quiseram me comprar / eu não vendi / uma linda coleção de passarinhos / Bernardo é gaturamo / Aurélio é rouxinol / Lino é o canário / Mano Rubens, o curió Quatro malandros chamados Bambaquerê / eles não comem, não bebem / E não deixam ninguém comer / amanhã que vou-me embora / que me dão para levar / levo penas e saudades / E no caminho vou chorar	Datação: 1922-1949 Tema: metalinguagem Disco: Clementina de Jesus Gravadora: Odeon Intérprete: Clementina de Jesus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Colombina	Cartola	Ela ri, ela pula e canta / E assim a dor espanta / Se fingindo Colombina / Me comove ver o pranto cair / Daquela pobre menina / Que teve a má sina de se deixar seduzir // Se eu pudesse dividia a tua dor / A metade eu resistia com o maior sabor / Se eu pudesse não pensava mais / Neste alguém / Quem te fez sofrer alma não tem // Há no mundo quem te adore tanto, tanto / Eu por ti, e tu por outro derramamos pranto / Somos dois entes a subir o mesmo calvário / Mas com o pensamento contrário.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 339 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Com a vida que pediste a Deus	Ismael Silva	Eu queria te fazer feliz!... / Mas me surpreendi / Com os defeitos teus / Se é conforme todo mundo diz / Estás com a vida / Que pediste a Deus... // Ninguém te dá valor / Ninguém de ti tem dó / Não queres o amor / De uma pessoa só / Se a regeneração / Vier te interessar / Com a minha proteção / Podes contar // Entre os defeitos teus / Este é o principal! / Vou dar-te um adeus / Sem ser meu ideal / Pra não me colocar / Em má situação / Prefiro declinar / Da pretensão.	Datação: 1939 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (11803) Gravadora: Odeon Intérprete: J. B. de Carvalho
Comilão [Boa boca]	Ismael Silva	Você come tanto / Você come tanto / Que tudo que ganha é pra esse fim / É mais negócio sustentar um burro a pão de ló / Do que você a capim // Qualquer comida você acha boa / Não se preocupa com qualidade / E, mesmo em casa de qualquer pessoa, / Você faz questão é de quantidade.	Datação: 1950 Tema: codiano Disco 78 rpm, lado B (0000032) Gravadora: Capitol Intérprete: Ismael Silva
Como é que eu posso	Cartola	Como é que eu posso / Cozinhar sem banha / Sem cebola e alho / Sem vinagre e cheiro / Como é que eu posso / Ter bom paladar / Sem você deixar / A grana pros temperos // Pois fique sabendo / Que o feijão bichado / E o arroz quebrado / Que alguém lhe vendeu / Já despejei todinho no terreiro / Veja bem o dinheiro / Que você perdeu // Ou você acaba com essa economia / Ou então acaba-se nossa amizade / Já reclamo isso quase todo dia / Você me responde com simplicidade // É que a cebola, minha filha, está soberba / O alho e o vinagre cada vez subindo mais / Peça emprestado cada dia a uma vizinha / Ou continua fazendo sempre como você faz	Datação: 1938-1940 Tema: cotidiano Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 273 Editora: Gryphus Observação: datação atribuída a partir de informações sobre o início da carreira de Creuza Francisca dos Santos, filha adotiva do compositor, que fez o samba para que ela cantasse
Como é que eu posso acreditar	Ismael Silva	Como é que eu posso acreditar / que tu não és / de mais ninguém? / Eu mesmo é que ouvi falar, / entre outras coisas / que tu beijas muito bem. / Te abandonei sem te avisar / para evitar complicação / Foi bem melhor me separar / sem barafunda e sem discussão.	Datação: 1922-1978 Tema: relações amorosas Livro: São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei, p. 77 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Comovido	Cartola e Babaú	Comovido fiquei / Quando entrei / No hospital / Soube que o meu amor / Passava muito mal / Chorei de dor / Não resisti / Só em saber / Que meu filho vivia / Mas a mulher / Talvez fosse morrer // A minha primeira providência / Foi pedir clemência / Ao criador / Que me salvasse a criança / E me desse esperança / Na mulher que é o meu amor.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 334 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Confissão de amor	Paulo da Portela	Chego quase a não saber / Por que tamanho prazer / Quando meus olhos te veem / Ó que tentação // Por favor, não diga assim / Julgo que zombas de mim / Não venhas desassossegar o meu coração // Deixe que te confesse, ó flor / Tenho medo, é confissão de amor / Não é bem isso que eu te venho relatar / Ora meu bem é que fico louco em te ver sambando // Então vá logo se declarando / Ó, vamos dançar, ó, vamos cantar.	Datação: 1935 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 155 Editora: Funarte

Conselho	Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela	Aceite um conselho de amigo / Não queiras ter tão triste fim / Eu sei que a vida de quem ama é assim / Manda embora essa tristeza / Esqueça alguém que não te quis / Canta e serás feliz / Cantando muito facilmente irás esquecer / Aquela que só por maldade te fez padecer / Compare essa falsa amizade / Com a tempestade, não perca a esperança / Que um dia com muita alegria terás a bonança.	Datação: 1922-1949 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 149 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Consideração	Cartola e Heitor dos Prazeres	Eu não gostei / Me faltaste a consideração / O que tu me fizeste / Não tem classificação // Tu não sabes amar / Para que tens um coração? / Ai, meu Deus, o melhor entre nós dois / É a separação // Eu sei que vou sentir muita saudade / Com todos os defeitos teus / Ainda te tenho amizade / E, forçado, dou-te este castigo, / Jamais farás a outro o que fizeste comigo	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Disco: Traço de união Gravadora: RCA Victor Intérprete: Beth Carvalho Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Contrastes	Ismael Silva	Existe muita tristeza na rua da Alegria / Existe muita desordem na rua da Harmonia / Analisando esta história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço // Cada vez mais me embaraço / Analisando essa história / Existe muito fracasso / Dentro do largo da Glória / Analisando essa história / Cada vez mais me embaraço / Quanto mais longe do circo / Mais eu encontro palhaço.	Datação: 1973 Tema: reflexões existenciais Disco: Se você jurar Gravadora: RCA Victor Intérprete: Ismael Silva
Corações em festa	Cartola	Como é belo ouvir cantar a passarada / Que vou saudar com harmonia / A fresca alvorada, que melodia / Que estranha sinfonia / Ao ambiente empresta / Este bando irrequieto / De alegres periquitos / Deixam os corações em festa // Eles cantam a natureza / O riacho, a correnteza / Os segredos da Floresta / Fazem festa / Alta ainda a madrugada / Entre as folhas orvalhadas / Quantas vezes eu ouvi / Pássaros verdes e amarelos / Da cor da nossa bandeira / Que seduz o mundo inteiro / O orgulho dos brasileiros.	Datação: 1938-1940 Tema: natureza Livro: Cartola, os tempos idos, p. 327 Editora: Gryphus Observação: datação estabelecida a partir de informações sobre as relações entre Villa-Lobos e Cartola e sobre as gravações para Stokowski, em 1940 (ver Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 128, 327
Cordas de aço	Cartola	Ai, essas cordas de aço / Este minúsculo braço / Do violão que os dedos meus acariciam // Ai, esse bojo perfeito / Que trago junto ao meu peito / Só você, violão, compreende porque / Perdi toda a alegria // E, no entanto, meu pinho, / Pode crer, eu adivinho, / Aquela mulher até hoje está nos esperando / Solte o seu som da madeira / Eu, você e a companheira / Na madrugada iremos pra casa cantando.	Datação: 1968 Tema: metalinguagem Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de informações de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 293
Corra e olhe o céu	Cartola e Dalmo Castello	Linda / Te sinto mais bela / E fico na espera / Me sinto tão só mas / O tempo que passa / Em dor maior, bem maior // Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria / Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...	Datação: 1974 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola

Deixa	Cartola e Nelson Sargento	Deixa / Eu mesmo quero resolver os meus dilemas / Deixa / Quero escrever embora esteja com as mãos trêmulas / É assunto meu sei que ninguém dá solução / Tudo quanto sofro vou dizer nesta canção // Deixa / Quando ela ouvir os meus poemas vai chorar / A consciência vai lhe castigar / Perdão não quero nem vou perdoar / Deixa / Quando ela ouvir os meus poemas vai chorar / A consciência vai lhe castigar / Perdão não quero nem vou perdoar // Deixa / Meu sofrimento um dia vai ter fim / Os meus poemas vão falar por mim / De todo mal que o amor me fez // Deixa / A razão dizer quem tem razão / E o fantasma da ingratidão / Se retira com desfaçatez	Datação: 1955-1980 Tema: relações amorosas Disco: Só Cartola Gravadora: Rob Digital Intérprete: Nelson Sargento Observação: datação atribuída a partir de informações biográficas dos dois compositores
Dê-me graças, senhora	Cartola	O sol, a lua, a terra, o mar, / É um mundo novo em teu olhar / Estrelas vejo a cintilar / Que brisa amena ao te fitar / És indelével como a flor / Qual foi o deus teu escultor? / Ouvi a voz e a voz dizia / "Eu sou a mãe de Deus, Virgem Maria" // Dê-me graças, senhora, / Um sorriso a quem chora / Onde há ódio / Eu vos peço que ponha amor / E assim / Eu serei mais feliz que sou	Datação: 1979 Tema: religiosidade Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Desfigurado	Cartola	Dizem que estou desfigurado, com razão / Estou cansado de pedir / A Deus, aos céus enfim / Um amor, onde encontrarei, Senhor? / Livrai-me desta nostalgia / Confiante ainda espero um dia // Meu coração é pobre e magoado / É infeliz como um menor abandonado / Vive sempre nesta ilusão, / Procurando outro coração.	Datação: 1977 Tema: relações amorosas Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 380
Desperta querida	Cartola	Desperta querida / E vem ouvir meus ais / Procure ouvir agora / Ou não ouvirás jamais / Vem ouvir a voz / Deste teu trovador / Desperta querida / Pelo nosso amor // E se despertares / Vais trazer conforto / A um pobre peito / Triste semimorto / As frases saídas / com tanto calor / No espaço perdidas / Não deixes querida / Pelo nosso amor	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 324 Editora: Gryphus Intérprete: Cartola Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Desta vez eu vou	Cartola	Perdoai, amor, / Mas desta vez eu vou / Vou te levar de volta / À casa dos teus pais // Eu não posso mais sofrer / És um caso perdido / Tu não pensas como eu penso / Não desejas um bom marido // Então perdoai, amor, / Mas desta vez eu vou / Vou te dizer que nunca mais / Hei de chorar por ti / Nada perdes e nada perdi // Tinhas pela frente Um grande futuro / E eu dizia, crente, o nosso amor é puro / Mas a realidade chegou afinal / E o nosso amor termina de um modo tão banal	Datação: 1977 Tema: relações amorosas Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Deus sabe o que faz	Ismael Silva	Tu, sendo infeliz como se vê, / Bancas tanto chiquê / Que a mim até já faz horror / Quanto mais se tivesses valor / Não teve e nem terás / Deus sabe o que faz... // O chiquê é feio pra quem pode ter / Quanto mais pra quem não tem nada de seu / Ai de quem não sabe se reconhecer / Nunca vi um gênio igual ao teu // Mas o mundo nos ensina a viver / Tudo isso com o tempo há de ter fim / Porque mesmo tu tens que reconhecer / Que nunca se deve ser assim	Datação: 1933 Tema: cotidiano Disco: Noel pela primeira vez Gravadora: Velas Intérprete: Jonjoca e Castro Barbosa

Deus te ouça	Paulo da Portela e Cartola	– Me contrariei / – Por que razão? / – Só eu mesmo sei / – Diga, então! / – Eu que sempre fui leal / A quem só me fez o mal / Devo ser feliz / – Tu serás! / – O bem que eu fiz / Ninguém faz / – Confiança em Deus, rapaz / Das mãos do Mestre o bem terás / – Apesar de ser tão pobre / Tive um coração tão nobre / Ai, meu Deus, tenho fé / Quem tem fé não cansa / E nunca perde a esperança.	Datação: 1945 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 153 Editora: Funarte
Devia ser condenada	Cartola e Nelson Cavaquinho	Devias ser condenada ou crucificada, / Pois juraste falso, / Beijaste a cruz do Senhor / E disseste que me tinha amor. // Quando eu ouço as badaladas / Do sino daquela igrejinha, / Julgo-me ainda feliz, / E que és toda minha. // E quando vejo a torre bem alta / Daquela linda catedral, / Fujo da tua amizade / Infernal. // Eu vivo tão magoado, / Não sei viver mais ao teu lado, / Só peço a Deus que me dê coragem, / Eu preciso esquecer / A tua grande mentira que me faz sofrer.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Disco: As flores em vida Gravadora: Eldorado Intérprete: Nelson Cavaquinho Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Disfarça e chora	Cartola e Dalmo Castello	Chora / Disfarça e chora / Aproveita a voz do lamento / Que já vem a aurora / A pessoa que tanto querias / Antes mesmo de raiar o dia / Deixou a escola com outro / Oh! Triste senhora // Disfarça e chora / Todo o pranto tem hora / E eu vejo seu pranto cair / No momento mais certo / Olhar, gostar, só de longe / Não faz ninguém chegar perto / E o seu pranto / Oh! Triste senhora / Vai molhar o deserto...	Datação: 1974 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola
Divina dama	Cartola	Tudo acabado / E o baile encerrado / Atordoado fiquei / Eu dancei com você / Divina dama / Com o coração / Queimando em chama // Fiquei louco / Pasmado por completo / Quando me vi tão perto / De quem tenho amizade / Na febre da dança / Senti tamanha emoção / Devorar-me o coração / Divina dama // Quando eu vi / Que a festa estava encerrada / E não restava mais nada / De felicidade / Vinguei-me nas cordas / Da lira de um trovador / Condenando o teu amor / Divina dama	Datação: 1933 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10977) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Dois bicudos	Cartola e Aluísio Dias	Eu quando vi você todo frisado / Mudei meu passo e quis / andar faceiro / Pois eu julguei seres bem empregado / Ou que os parentes teus tinham / dinheiro / Mas entretanto eu errei no golpe / Você no golpe também tinha errado / Você julgando que eu desse moleza / Atrás de moleza também / tenho andado // Francamente em tua atitude / Cheio de pose empertigado / Pareceste bem / Cheguei até a ficar convencido / Ia tirar um bom partido / E ia ser alguém / Mas vejo agora não és o fulano / Que há muito tempo / Eu venho procurando / Nossas ideias são do mesmo pano / Dois bicudos não se beijam / Até a vista, eu vou andando.	Datação: década de 1930 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 320 Editora: Gryphus
Dona do lugar	Ismael Silva e Francisco Alves	Chegou, chegou a dona do lugar, chegou / pelo modo de pisar / se vê que é iaiá de ioiô // Lá vem ela, lá vem ela / Com o ioiô do seu lado / Arrastando a chinela / Dizendo samba raiado // Quando ela pega a sambar / Com o seu sapateado / Todos ficam a gritar / Dando viva ao Cais / Dourado // E essa bela Iaiá / Não acredita em muamba / Ela tem um patuá / Que é todo o nosso samba // Vou pedir, vou implorar / A meu Senhor do Bonfim / Pra fazer essa iaiá / Se apaixonar por mim.	Datação: 1933 Tema: metalinguagem Disco: Noel pela primeira vez Gravadora: Velas Intérprete: Jonjoca e Castro Barbosa

Dor que ensina	Paulo da Portela	Depois que magoaste bem meu coração / Partiste e agora voltaste / A clamar inocência / Sinto-me refeito de paixão / Não devo ouvir / Teu falso grito de clemência / melhor será continuar / tua jornada / seguirei por outra estrada mais feliz / Fingiste não compreender / Que por mim foste amada / Esqueci tudo, tudo, tudo / E o quanto te quis // Assim não sofrerei mais desventuras / Nem alimentarei sonhos fictícios / Acreditei demais em vãs ternuras / Base fundamental dos seus suplícios // Bendigo a dor que vem para ensinar / Bendigo a resignação que enobrece / Da tristeza passada farei o meu altar / Da alegria presente farei minha prece.	Datação: 1924 Tema: relações amorosas Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980
É bom evitar	Ismael Silva , Nilton Bastos e Francisco Alves	Amor, quanto menos ou nenhum é melhor / Porque só se vive a sofrer por amar / E quem pensar nisso hoje em dia, não terá alegria / É bom evitar // Desses carinhos não quero saber / Pra não andar só a me maldizer / É preferível viver com a paz / Porque se não faz bem, mal não faz // Não tenho nota nem faço questão / Mas tenho enfim muita satisfação / Com alegria eu estou muito bem / Muita gente quer ter mas não tem	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10837) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
É matéria que estudei demais...	Cartola	É matéria que estudei demais / Por isso me formei ainda rapaz / Por isso sou professor, sou diretor, sou instrutor. // Acho muito engraçado / Você se encarnar / Logo em quem, logo em mim / Ó que audácia / me chamar de pretinho / Meu bem, é o fim / Se minha mina souber, / Meu Deus, que horror / Vou dormir no porão / Continuo cheirando a óleo queimado // Vai dançar twist / Procurar sua gente / Deixa-me seguir porque estou atrasado / Tenho uma mina / Que de jeito nenhum por ti trocaria / Que dá mais petróleo / Muito mais petróleo do que tem na Bahia.	Datação: 1957 Tema: Brasil Livro: Cartola, os tempos idos, p. 276 Editora: Gryphus
É preciso saber	Paulo da Portela	É preciso saber / Qual de nós tem razão / Desta maneira assim / Não pode continuar / Tu te queixas de mim / Eu me queixo de ti / Depois que será de nós dois / Quando a justiça chegar.	Datação: década de 1930 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 150 Editora: Funarte
Enquanto Deus consentir	Cartola	Enquanto Deus consentir, vou vivendo / E, cada dia que passa, / aprendendo / A amar ao próximo como eu amo os meus / Pois se todos os que existem na Terra / São filhos de Deus // Enquanto Deus consentir, vou andando / Em cada esquina que paro pregando / O pouco que aprendi no livro de catecismo / E quantos seres humanos eu tiro do abismo // Nunca uses a injúria como arma de defesa / Agradeça sempre a Deus / ( ) / Ampara os inocentes / Se for cego, dê-lhe luz / Sem contar com a recompensa / Do grande mestre Jesus	Datação: 1977 Tema: religiosidade Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Ensaboa	Cartola	Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando / Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando // Tô lavando a minha roupa / Lá em casa estão me chamando Dondon / Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa / Tô ensaboando // Os fio que é meu, que é meu / E que é dela / Rebenta a goela de tanto chorá / O rio tá seco, o sol não vem não / Vortemos pra casa / Chamando Dondon	Datação: 1976 Tema: Brasil Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola e Creusa
Ensaio de rua	Barbosa da Silva, José Lima e Cartola	Pedro afine os tambores / E diz a Dolores / Que vai ter ensaio de rua / Vê se reúne a turma inteirinha / Vamos que é noite de lua // Tem tem tem pandeiro agogô / Vê vê vê se falta ganzá / O rei vem vem / vem de luanda / vamos saravá saravá / A rainha também / Não vai demorar / Hoje vai ter samba Dolores / Vamos que eu quero sambar.	Datação: 1965 Tema: metalinguagem Partitura Editora Rio Musical

Entrada franca [Não me faças falar / Não faz eu falar]	Ismael Silva	Se eu disser quem tu és / Eu sei que vou te desmoralizar / Não me dê pontapés / Já te avisei não me faças falar // Tua decência sendo artificial / Não há motivo para tanta altivez / Tu sabes bem que se eu / Quisesse o teu mal / Entrada franca só terias no xadrez. // Toda essa gente que te dá tanto valor / Não sabe ainda que não vales um vintém / Há pouco tempo me disseste por favor / Que eu não contasse a tua crônica a ninguém.	Datação: 1973 Tema: cotidiano Disco: Se você jurar Gravadora: RCA Victor Intérprete: Ismael Silva
És tu, Brasil, que nos seduz	Paulo da Portela e Ernani Rosário	És tu, Brasil, que nos seduz / És tu que nos conduz / Ao caminho ideal, sem par / Resoluto, sempre a marchar / E muito além dos verdes montes / Terás esta canção / Falando de glórias, sim Brasil do coração / A palpitar de emoção / Em grande euforia / Admirado, és Brasil amado // O teu céu, o teu mar / É diferente / E as estrelas candentes / Brilham mais / Alto dia o sol / Convida a gente / E à noite o luar / Que alegria nos traz / Tuas fontes risonhas e borbulhantes / Com imenso fragor / Pelas florestas / Sempre em ares de festa / Reacende o aroma / Da mais linda flor	Datação: 1934 Tema: Brasil Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 156 Editora: Funarte
Este mundo é uma roleta	Paulo da Portela	Este mundo é uma roleta / E nós somos jogadores / Jogamos com a sorte / Dá o azar / Assim é o amor, / Quando é fiel de parte a parte / Vem a morte pra nos separar	Datação: 1940 Tema: reflexões existenciais Disco: Homenagem a Paulo da Portela Gravadoras: Nikita Music / Office Sambinha (Japão) Intérprete: Velha Guarda da Portela
Estou sentindo	Cartola	Sim / Estou sentindo amor / E arrependido de tudo que fiz estou / A ternura que eu guardava, vai / Com este resto de amor / Que se esvai na canção / Que eu compus sem querer / Estou sentindo amor / Toda amargura / Que desejava esquecer / E todo carinho que tinha acabou / E assim termina um grande amor.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 323 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Eu agradeço [Peçam bis]	Ismael Silva	A todos que estão me ouvindo / Eu agradeço / Esta atenção dispensada / É mais do que mereço / Se não gostarem / Não digam nada a ninguém / Senão os outros não vão me escutar também // Não vão fazer / O que aconteceu certo dia / Foi tanto bis / Que eu já não podia atender / No entretanto O que a plateia queria / É que eu cantasse / Cantasse até aprender.	Datação: 1966 Tema: metalinguagem Disco O samba pede passagem Gravadora: Polydor Intérprete: Ismael Silva
Eu e a lua	Cartola e Aluísio Dias	Lua! / Eu com raiva / Quebrei o violão / Julguei que você / Não me dava atenção / Distante eu olhei / Outra vez para a estrada / E vi tua luz prateada // Fui pela estrada / Caminhando / Pensativo indagando / Ó! Lua Deusa / Da inspiração / Por que / Não tenho você / Nem meu violão.	Datação: 1928-1980 Tema: natureza Livro: Cartola, os tempos idos, p. 318 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Eu gosto, mas não é muito (...)	Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves	Olha, escuta, meu bem / É com você que estou falando, neném / Esse negócio de amor não convém / Gosto de você, mas não é muito... / Muito... // Fica firme, não estrila / Traz o retrato e a estampilha / Que eu vou ver / O que posso fazer por você // Teu amor é insensato / Me amofinou de fato / Não leve a mal / Eu prefiro a lei marcial	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (13375) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves

Eu que vivia satisfeito... [Ri para não chorar / Bafafá]	Paulo da Portela	Eu que vivia satisfeito / Tudo que você tem feito / Pra me contrariar / Não quero e não posso me amofinar // Meu bem, é preciso mudar / Esse modo de viver / Quase sempre tem barulho / Arranjado por você / Uma hora Fulana quem disse / Outra hora Fulana falou / Vivemos uma agonia / Quase sempre um leleô	Datação: 1927 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 152 Editora: Funarte
Eu queria viver com você	Valdir Villarinho e Ismael Silva	Eu queria viver com você / Pra ter felicidade / Eu queria viver com você / Pra não sentir saudade / Eu queria viver com você / Você minha querida / Você é meu prazer / Meu viver / E toda a minha vida / Eu queria estar com você / Você sempre ao meu lado / Eu agora só tenho você / Na minha ilusão / Eu queria, apesar de saber, / De ser um desprezado / Algum dia poderia trazê-la / No meu coração.	Datação: 1972 Tema: relações amorosas Partitura Editora de Música Lyra Ltda
Eu sei	Cartola	Sim, eu sei / A vida horrível que você levou / Se vens pedir o meu perdão, eu dou / Se prometeres não errar jamais // Fica em paz / E pouco importa os comentários / Como nós / Por este mundo existem vários // Meu amor, / O que importa é recomeçar / E cai o pano do passado / Ninguém acerta sem primeiro errar	Datação: 1966 Tema: relações amorosas Disco: E vamos à luta Gravadora: Polygram Intérprete: Alcione e Cartola
Eu sou um	Ismael Silva	Se existe alguém que queira ver / Você um ano em jejum / E sem ter onde adormecer / Eu sou um, eu sou um // Eu sei que toda essa alegria / Não vai durar a vida inteira / Talvez, da noite para o dia, / Eu possa ver sua caveira	Datação: 1939 Tema: cotidiano Disco 78 rpm, lado A (34529) Gravadora: Victor Intérprete: Francisco Alves
Eu vi você lambendo	Cartola	Eu vi você lambendo / Eu vi você lambendo / Eu vi você lambendo um sorvete picolé, mulher // Eu já vi tu lambendo a sarjeta / E lambendo um poste na Lapa / Comeu todo o orvalho que tinha / Eu vi você lambendo um cachorro vira-lata.	Datação: 1928-1980 Tema: cotidiano Livro: Cartola, os tempos idos, p. 345 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Evite meu amor	Cartola	Evite Meu Amor / Recuse os braços meus / Evitarei os beijos teus / Culpado foi o destino / Se somos dois feridos / Pois preparou a trama / E entregou ao cupido / bem vejo estás chorando / Por certo chorarei / Ferido está teu coração / E peço-te perdão / Das vezes que errei / Mas este amor evitarei	Datação: 1979 Tema: relações amorosas Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Fã	Ismael Silva	Deixe lá que contem / De você eu sou fã / Hoje mais do que ontem, / Menos do que amanhã // Eu não posso lhe esquecer / Isso é que não há talvez / Sempre ouvi dizer / Que otário nunca teve vez // Essa gente é contra mim / Até mesmo a sua irmã / Mas comigo é assim: / De você cada vez mais sou fã.	Datação: 1942 Tema: relações amorosas Disco: Ismael canta... Ismael Gravadora: Intercd Records Intérprete: Ismael Silva Observação: datação atribuída a partir de Soares, 1985, p. 115
Fama sem proveito	Ismael Silva e Heitor Catumby	Eu sempre lhe tratei / Com bastante respeito / Mesmo assim não deixei / De levar fama sem proveito // Aproveito o lugar / E a ocasião / Para lhe perguntar / Se posso morar no seu coração.	Datação: 1941 Tema: relações amorosas Partitura Editora Musical Brasileira
Favela de meus amores...	Paulo da Portela	Favela de meus amores / Todo mundo te quer bem / Favela que tem morenas / Que outros não têm	Datação: 1935 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 153 Editora: Funarte

Feriado na roça	Cartola	Quando eu soube que Maria Rosa vinha / Da cidade onde tinha ido há dias passear / Gritei contente graças a Nosso Senhor / Eu pensei que meu amor não queria mais voltar / E tratei logo de enfeitar minha paioça / Parei toda minha roça, lá ninguém mais trabalhou / Mandei um cabra na taberna de João Bento / Comprar encordoamento para dar aos tocador // Daí a duas ou três horas já passadas / Chegou ela acompanhada com um rapaz de uns trinta anos / E foi chegando, foi entrando, que coragem / Arrumando a bagagem, me dizendo vou voltar / Naquela hora minha vista ficou escura / Minha mão foi à cintura e dois tiros disparei / E me encontraram com a arma fumegando / Seu doutor, rindo e chorando / Se morreram os dois, não sei	Datação: 1979 Tema: relações amorosas Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Festa da Penha	Cartola e Asobert	Uma camisa e um terno usado / Alguém me empresta / Hoje é domingo / E eu preciso ir à festa / Não brincarei / Quero fazer uma oração / Pedir à santa padroeira proteção / Entre os amigos / Encontrarei alguém que tenha / Hoje é domingo / E eu preciso ir à Penha // Levarei dinheiro pra comprar / Velas de cera / Quero levar flores / Para a santa padroeira / Só não subirei / A escadaria ajoelhado / Pra não estragar / O terno que tenho emprestado.	Datação: 1958 Tema: cotidiano Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: Padeirinho Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 377
Festa da vinda	Cartola e Nuno Veloso	Eu e meu violão / Vamos rogando em vão / O seu regresso / Se soubesses como choro e como peço / Pra que nosso fracasso / Se transforme em progresso / Apesar de todo erro, espero ainda / Que a festa do adeus seja a festa da vinda // Já perdi tantos amores, não notei diferença / Pensei que passava um século sem a sua presença / Misturada entre as pedras preciosas do mundo, / Com um simples olhar, a você não confundo	Datação: década de 1950 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 292
Fim de estrada	Cartola	Infelizmente / Não iremos ao fim da estrada / Eu bem sei, estás cansada / E eu também cansei // Só peço que respeites / O nome que te dei / E pelo amor de Deus / Não negues que te amei // Já me convenço / Bem melhor não ter partido / Vejo agora o resultado / Nós somos dois perdidos // Faz o que te digo, amor / Vai, voltes daqui / Eu quero te ver contente / Te ver alegre / Sempre a sorrir.	Datação: 1979 Tema: relações amorosas Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Fita (os) meus olhos	Cartola e Osvaldo Vasquez	Fita os meus olhos, / Vê como eles falam / Vê como reparam / O seu proceder / Não é preciso dizer, / Deve compreender / E até mesmo notar, / Só no meu olhar // Não abuses por eu te confessar / Que nasceste só para eu te amar / Gosto tanto, tanto de você / Que os meus olhos falam o que não vê // Ainda há de chegar o dia / Que eu hei de ter grande alegria / Quando você souber compreender / Num olhar o que eu quero dizer	Datação: 1933 Tema: relações amorosas Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Fiz por você o que pude	Cartola	Todo tempo que eu viver / Só me fascina você, Mangueira / Guerreei na juventude, / Fiz por você o que pude, Mangueira // Continuam nossas lutas / Podam-se os galhos, / Colhem-se as frutas / E outra vez se semeia / E, no fim deste labor, / Surge outro compositor / Com o mesmo sangue na veia // Sonhava desde menino / Tinha um desejo felino / De contar toda a tua história / Este sonho realizei / Um dia, a lira empunhei / E cantei todas as tuas glórias Perdoa-me a comparação, / Mas fiz uma transfusão / Eis que Jesus me premeia / Surge outro compositor / Jovem de grande valor / Com o mesmo sangue na veia	Datação: 1957 Tema: metalinguagem Disco: História das escolas de samba, Mangueira Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 166

Fundo de Quintal	Cláudio Jorge, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho	Carambola, manga e abio, marraio / Passa-anel e samambaias rondam / Coração roda-pião / Lentamente abro o portão do meu quintal // Dispara coração / Desanda a recordar / Ah, pretextos não te faltam, não / Obediente, teu coração vai entender / Mas é preciso regressar / Ao fundo desse meu quintal / Ao passaraio que ficou / Nas pipas soltas pelo ar / Vontade eu tenho de voltar / Ao pé do antigo pé de abio / À sombra do meu velho pai: / Caramboleira que partiu... / Partiu... // Pai, diz se tu és feliz / Tão longe desse pé de abio / E diz se vais voltar / Voltar aqui // Carambola, não me enrola a vida não	Datação: 1980 Tema: reflexões existenciais Disco: Cláudio Jorge Gravadora: EMI-Odeon Intérprete: Cartola
Gandaia	Ismael Silva	Gandaia é o que me faz saudade, / No tempo da mocidade / Era a minha alegria. / Gandaia, palavra bem proferida, / Que não me fica esquecida / nem de noite nem de dia. / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo eu não vejo / Essa vida que eu vivia // Ai quem me dera agora / Esse viver de outrora!... / Quem na gandaia andar / Pode ter a certeza que sabe gozar... / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que eu não vejo / Essa vida que eu vivia!...	Datação: 1932 Tema: metalinguagem Dissertação: Em feitio de samba: as crônicas de Paulo da Portela e Ismael Silva
Garças pardas	Cartola e Zé da Zilda	Ouvi falar nas garças pardas / mas pensei que era brinquedo / nas florestas onde andei encontrei / tantas que até tive medo / Lá nas matas tudo é segredo // Eu bem sei, estou arrependida / Lá nas matas passei anos bem vividos / Eu vi garça parda, borboleta / De um colorido tão sutil / Que saudade que eu tenho da floresta do meu Brasil.	Datação: 1966 Tema: natureza Disco: Clementina de Jesus Gravadora: Odeon Intérprete: Clementina de Jesus
Grande Deus	Cartola	Deus, grande Deus, / Meu destino, bem sei, foi traçado / Pelos dedos teus / Grande Deus, / De joelhos aqui eu voltei / Para te implorar, / Perdoai-me, sei que errei um dia / Oh, perdoai-me pelo nome de Maria / E nunca mais direi o que não devia // Eu errei, grande Deus, / Mas quem é que não erra / Quando vê seu castelo / Cair sobre a terra? // Julguei, Senhor, / Que deste sonho eu jamais despertaria / Se errei, perdoai-me, pelo amor de Maria	Datação: 1946 (cerca de) Tema: religiosidade Disco 78 rpm, lado A (17573) Gravadora: Continental Intérprete: Jamelão Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 153, 282
Hoje sem querer	Cartola e Babaú	Hoje sem querer / Que vim a saber / Que gostas de ouvir / Quando canto, ó flor / Ficas comovida / Derramando pranto / Achas um encanto / Neste teu cantor // Não quero mais / Ver o teu pranto / Eu canto não é / Pra ninguém chorar / Vou te dar meu coração / Para tuas lágrimas secar / Vou te dar meu coração / Como emoção / Para tuas lágrimas secar.	Datação: 1928-1980 Tema: metalinguagem Livro: Cartola, os tempos idos, p. 330 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Homenagem à Mangueira	Paulo da Portela	Mangueira, velha escola / Onde Cartola tem sido baluarte / Lindas poesias, belas melodias / Têm todo valor de nossa parte / Alfaiate, Zé Com Fome, / Também são dois nomes de valor / Comparo suas letras com gotas de orvalho / Que eu as bebo sem ciúme, com sabor	Datação: 1941 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 152 Editora: Funarte
Infeliz sorte	Cartola	Que infeliz sorte! / Que infeliz sorte! / Que vale que meu coração / Pra resistir a essa paixão é forte! / Se não passava as maiores dores / Pela ingratidão que me fez Dolores. // Passas por mim, rindo, cantando / Dás com os ombros, arrastando o sapato / Me debochando / E ainda dizes pros outros / Só pra moer / Em amar não acho prazer // Tu não mereces / Ser recompensada / Me enganaste, ainda dizes pros outros / Estou vingada / E também é bem falso o juízo teu / Em acreditar no amor meu	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco: Cartola - música brasileira deste século por seus autores e intérpretes Gravadora: SESC -SP Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 85-6

Ingratidão	Ismael Silva	Você não se cansa / de me maltratar / por sua causa quase choro / sei que uma vingança pode lhe ensinar / mas infelizmente eu lhe adoro // Todo mundo sabe que em meu coração / quase não cabe tanta ingratidão / gostaria de ouvir / o que é que você diz / quando alguém pergunta / o que é que eu fiz	Datação: 1976 Tema: relações amorosas Disco: Encontro com a Velha Guarda Gravadora: Fontana/Philips Intérprete: Ismael Silva
Injúria	Cartola e Elton Medeiros	Pois é, / Tudo começou assim / Alguém se vingou em mim / Inventando o que eu não pratiquei // Pois é, / Só Deus sabe o quanto amei / Por te amar tanto chorei / E, chorando, levo a cruz até o fim // Não sei como foste acreditar / Em mentira tão vulgar / De um sujeito tão vulgar também // Sofri a maior decepção / Tentarei te esquecer / Pois te amar foi ilusão // Não sei / Porque foste derrubar / O castelo que eu fiz / Em meu castelo era tão feliz	Datação: 1968 Tema: relações amorosas Disco: Roda de samba Gravadora: Musidisc Intérprete: conjunto A voz do morro
Interroguei uma rosa	Cartola	Aqui se beijaram ela e outro amante / Neste jardim juraram amor constante / Interroguei uma rosa / E a rosa se foi desbotando / E a cada pergunta, negando // Este jardim foi palco de grande tragédia / Mas dentro de mim transformei / Tudo em comédia / Razões bastantes eu tenho / Para as flores odiar / Pois a flor tombou, murchou, / Mas sem querer falar.	Datação: 1955 Tema: relações amorosas Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: Cláudia Savaget
Ironia	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Não tens nada de beleza / Além disso és dureza / Não vivo só de carinho / Fizeste boa promessa / Foi assim nessa conversa / Que me enganei direitinho // Contigo eu me enganei / Pelo amor que te dei / Fui direitinho no teu carinho / Na tua conversa eu andei / Podes ficar descansada / Não vou mais te procurar / Para amar tanto / Nunca ter nada / Sozinho eu quero ficar.	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10767) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Isso não se faz	Ismael Silva	Assim poderei te perdoar / se é que mudaste de pensar / se tens prazer em me ver chorar, / por favor, me deixe em paz / isso não se faz // Devias pagar por fazer chorar / a quem te tratava tão bem / mas eu aprendi / o que fiz por ti / não hei de fazer por mais ninguém // Eu só quero ver o seu proceder / e a tua promessa é fatal / eu tenho razão / não digas que não / porque tu já me fizeste mal.	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco: Noel pela primeira vez Gravadora: Velas Intérprete: João Petra de Barros
Já desisti	Ismael Silva	Já desisti de mulher / Já desisti do trabalho / Agora só me falta / Desistir do baralho.	Datação: 1922 (cerca de) Tema: cotidiano Livro: São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei, p. 47 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Juca Malvado	Cartola	Você está vendo / Aquele cabra aleijado / Na sarjeta sentado / Implorando a caridade / Pois já foi forte / E muito bom violeiro / Era o maior seresteiro / Na fazenda da Trindade / Cantava bem / Um desafio de viola / No sertão até agora / Outro igual não apareceu / Quem fez aquilo / Foi um tal Juca Malvado / A maior perversidade / Que no sertão já se deu // Sempre a mulher / É o alvo de toda questão / Mas aqui no meu sertão / Desses casos nunca vi / Pois foi o primeiro e talvez o derradeiro / Só em vê-lo, francamente / Eu também me comovi / E a mulher / Culpada desse suplício / Passa o mesmo sacrifício / Talvez a maior agonia / Juca Malvado para completar o crime / Não consentiu que a cabocla / Visse mais a luz do dia.	Datação: 1928-1980 Tema: cotidiano Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: Paulo Marquez Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Lábios doces [Beijos eu ganhei de alguém]	Paulo da Portela	Lábios doces / Beijos eu ganhei de alguém / Ó que felicidade trouxe / Teu amor, meu bem.	Datação: 1949 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 151 Editora: Funarte
Levanta gigante	Cartola, Carlos Cachaça e Nuno Veloso	Levanta gigante adormecido / Vamos para o alto / Que nem tudo está perdido / Põe na tua frente / Os velhos generais / Que eles mostrarão / Do que serás capaz / O teu valor / Ninguém pode tirar / Levanta-te Mangueira / E vem lutar// Vamos apertar / Mais o ferrolho / Vai ser dente por dente / Olho por olho / E nós vamos / Demonstrar com harmonia / Que a Mangueira / Ainda é a academia / Levanta gigante.	Datação: 1928-1980 Tema: metalinguagem Livro: Cartola, os tempos idos, p. 326 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Liberdade	Paulo da Portela e Dengo	Liberdade / Para um coração que sofrendo / Está quase morrendo / Porque quer amar / Liberdade / Solta-me desta prisão / Porque meu coração / Não pode suportar / Liberdade / Para este pobre infeliz / Que o destino assim quis / É sofrer de amor / Liberdade / Não posso mais ocultar tanta dor // Só tu ó deusa / Poderá dar lenitivo / Tudo quanto há de mais belo / somente em tu eu vejo / Libertai a alma / Desse pobre cativo / Oh liberdade és tu que adoro / És tu que almejo.	Datação: 1935 Tema: relações amorosas Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980

Liberdade	Ismael Silva e Francisco Alves	Liberdade, liberdade / O meu amor foi-se embora / Pensando deixar saudades / Eu nunca fui tão feliz / Agora sou eu quem diz... / Foi uma felicidade (Eu vou gritar...) //
		Meu bem querer / Não mais me quis / Foi um favor que me fez / Posso dizer que sou feliz / E que chegou a minha vez (Eu vou gritar...) //
		Se eu já gozei / Mais vou gozar / Com essa separação / Nunca pensei sem esperar / Ter tanta satisfação / (Independência ou morte!).
			Datação: 1931-1932
			Tema: relações amorosas
			Disco 78 rpm, lado B (10871)
			Gravadora: Odeon
			Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis

Linda borboleta	Paulo da Portela	Linda borboleta, não seja buliçosa / Deixa minha rosa que tão linda está no galho / É o meu prazer, ao amanhecer / Fazer-lhe visita, vê-la banhada de orvalho / Quando vem o sol, cobre ela de ouro / No jardim do pobre é um tesouro	Datação: 1935 Tema: natureza Disco: Homenagem a Paulo da Portela Gravadoras: Nikita Music / Office Sambinha (Japão) Intérprete: Velha Guarda da Portela Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Linda Guanabara [Guanabara]	Paulo da Portela	Como é linda nossa Guanabara / Jóia rara que beleza / Quando nosso céu está todo azul, anoitece / O céu se resplandece / Em seu bordado de estrela vê-se o Cruzeiro do Sul // Pão de Açúcar, poderoso / Fiel companheiro de nossa baía / Vigilante, não dorme um só instante / Guardando a riqueza que a natureza cria.	Datação: 1931 Tema: Brasil Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 150 Editora: Funarte
Macaco me lamba	Ismael Silva	Sem teu carinho como é que vou ficar / Era pouquinho, mas me fez acostumar / Se desta vez não te botaram na muamba, / Macaco me lamba (oba), macaco me lamba // Andas fugindo de mim / Como o diabo da cruz / Não queres mais nem me dar atenção / Teimei, gastei meu latim, / Da discussão nasce a luz, / Mas nem assim tu me deste razão	Datação: 1950 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (26) Gravadora: Odeon Intérprete: Heleninha Costa
Maestro, toque aquela!...	Ismael Silva e José de Almeida	Maestro, toque aquela / Aquela que me traz recordação / Do ano que já passou / E deixou saudades no meu coração // Ai, ai, ai, ai / Eu nem posso me lembrar / Que música boa pra gente dançar	Datação: 1943 Tema: metalinguagem Disco 78 rpm, lado B (12390) Gravadora: Odeon Intérprete: Moreira da Silva

Manhã de primavera	Cartola	Numa manhã lá no alto, / Bem no alto / Onde ouço a passarada / No romper da madrugada / A gorjear / Eu me sinto alegre / Me sinto contente / Me sinto feliz / Em ouvir a passarada / No romper das madrugadas / Em meu país	Datação: 1928-1980 Tema: natureza Livro: Cartola, os tempos idos, p. 346 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Me deixa sossegado	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Oi, vai, mulher cruel, / pra você eu sou pesado / leva tua riqueza / e me deixa sossegado // Já sei que tu tens sem riqueza / mas assim eu não preciso / pra dizer-te com franqueza / antes quero prejuízo // Algum dia hás de ver / que és muito arengueira / que nunca podes viver / com ninguém desta maneira // Essa sua amizade / para mim é indiferente / digo toda a verdade / e quem diz assim não mente.	Datação: 1943 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10858) Gravadora: Odeon Intérprete: Ismael Silva
Me diga o teu nome	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	O teu olhar que me consome / Por caridade, iaiá, me diga teu nome. // Em perguntar penso que não faço mal / Tens um olhar que nunca vi outro igual. // Não faz assim, / Minha iaiá, meu querer, / Você pra mim está bancando o chiquê.	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10858) Gravadora: Odeon Intérprete: Ismael Silva
Me faz carinhos	Ismael Silva e Francisco Alves	Mulher, tu não me faz carinho / Seu prazer é de me ver aborrecido / Ora vai, mulher, se estás contrariada / Tu não és obrigada a viver comigo // Se eu fosse homem branco / Ou por outra mulatinho / Talvez eu tivesse sorte / De gozar do seu carinho / A maré que enche vaza / Deixa a praia descoberta / Vai-se um amor e vem outro / Nunca vi coisa tão certa // Oh! meu bem o teu orgulho / Algum dia há de acabar / Tudo com o tempo passa / A sorte é Deus quem dá / Vou-me embora, vou-me embora / Como já disse que vou / Eu aqui não sou querido / Mas na minha terra eu sou.	Datação: 1928 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10100) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Meu amor já foi embora	Zé com Fome e Cartola	Meu amor já foi embora / Na tristeza eu fiquei / E não podendo conter / A dor do meu padecer / foi por isso que eu chorei / Uma falsidade é triste / sem a gente merecer / Tudo eu posso relevar / mas esta ingratidão / não poderei esquecer // Mas na hora da partida / fiz uma investida / quase implorei para ela ficar / mas não tive a ousadia / que era covardia / aos pés de uma mulher chorar.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Disco: Mangueira - sambas de terreiro e outros sambas Gravadora: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro Intérprete: Cartola Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Meu amor, por você eu chorei...	Cartola	Meu amor, por você eu chorei / Eu não sei o que eu fiz / Eu não sei / Por você eu serei bem capaz / de fazer o que ninguém faz	Datação: 1939 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 113 Editora: Gryphus
Meu batalhão	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Vou apresentar o meu batalhão / Uma bateria e não (...) dá sopa, não // Favela, Estácio, Oswaldo e Salgueiro / todos te respeitam quando pegam o seu pandeiro / (Então volver / Ordinário marche / Oba!) // Umas crioulinha / uns português / (...) quero ver de uma vez // um dois / um dois / um dois / um dois// O meu batalhão que a ninguém faz mal / ele se reúne / quando chega o Carnaval.	Datação: 1931 Tema: metalinguagem Disco 78 rpm, lado B (10748) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves

Meu primeiro amor	Cartola e Aluísio Dias	Meu primeiro amor / Não me olhe assim / Eu já te disse adeus / E os olhos teus não cansam / De fitar os meus // A tristeza / Do teu olhar / Juro que encanta e traduz / Tanta beleza / É uma promessa de amor / Que até nos faz sonhar.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 314 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Meu único desejo	Ismael Silva	Tu devolveste meus retratos, / Minhas cartas e os presentes; / Nada disso eu aceitei! / O que eu só faço questão / De receber e devolver / São os beijos que te dei. // Se não é esse o meu único desejo, / Não quero mais poder me retirar daqui. / Quanto mais fecho os meus olhos, mais te vejo... / Quanto mais foges, mais me sinto junto a ti...	Datação: 1950 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (800694) Gravadora: RCA Victor Intérprete: Gilberto Alves
Minha	Cartola	Minha, quem disse que ela foi minha / Se fosse seria a rainha / Que sempre vinha aos sonhos meus // Minha / Ela não foi um só instante / Como mentiam as cartomantes / Como eram falsas as bolas de cristal // Minha repete agora esta cigana / Lembrando fatos envelhecidos / Que já não ferem mais os meus ouvidos	Datação: 1976 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola
Modista	Paulo da Portela	Andas bancando a modista / Deixe disto, arreia a crista / Modista você não é / A vaidade te arrasta / Vestir seda, andar de pasta / Para ir catar café / Meu bem, trabalhes / Que não é mau / Só tu não banques / Coser no Parc Royal	Datação: 1922 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 154 Editora: Funarte
Motivação	Cartola e Dalmo Castello	Quem / Esperar por quem? / Se tão só e sei / Sem motivação / E prossegue este imenso conflito / Me rodeia este grande infinito / Não tem eco este meu sofrimento / Ó meu coração, coração / Quem, quem será que vem / Sinto que ninguém / Vai me dar perdão / Eis a prova dos meus grandes erros / Erros estes que eu soube julgar / Não importa, mas vou do desterro / Desabrochar // Bate outra vez / Com esperanças o meu coração, enfim.	Datação: 1979 Tema: reflexões existenciais Partitura Editora Musical RCA Ltda.
Mulher, tu és orgulhosa	Paulo da Portela	Mulher, tu és orgulhosa / E tens o jeito / de me fazer sofrer. / Mulher, esse mundo não é nosso / Aqui a gente paga sem querer.	Datação: 1924 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 150 Editora: Funarte
Na floresta	Cartola e Sílvio Caldas	Na floresta dei-te um ninho / E mostrei-te o bom caminho / Mas quando a mulher não tem brio / Dizem que / É malhar em ferro frio // Tudo eu fiz por você / Não quiseste atender / Os meus conselhos e a minha opinião / Algum dia vais ver / Como é triste sofrer / E de joelhos vens pedir o meu perdão. // O teu procedimento / Foi o meu sofrimento / Não importa; tudo isso há de acabar / E assim me contento / Esperando o momento / Que a minha porta pra você há de fechar	Datação: 1933 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (33712) Gravadora: Victor Intérprete: Sílvio Caldas
Nada vale a pena	Cartola e Roberto Nascimento	Saudades do interior / Cidade onde me criei / Saudade da Joaninha / Onde ela anda não sei // Foi num dia um sonho e eu sonhei / demais seu doutor / Na cidade grande eu vim / tentar vencer / Joaninha coitadinha tão / sozinha ficou / E o que aconteceu foi / triste de doer // Passei fome e sede vendo água, / arroz e feijão / Fome aqui eu digo é bem mais doída / E é bem diferente da fome lá / do meu sertão / A barriga ronca e os óio vê comida // Um dia eu voltei ansioso pra ver / o meu amor / Esqueci o sofrimento que passei / Dinheiro no banco. Terno novo / Quase doutor / Só que a Joaninha não encontrei Vale a pena nada. Nada vale / a pena não / Se eu me matei tanto e não / sei para quê / Se eu soubesse não sairia nunca / do meu sertão / Minha Joaninha onde está você?	Datação: 1928-1980 Tema: cotidiano Livro: Cartola, os tempos idos, p. 337 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Não	Cartola e Aluísio Dias	Não, não // Toda a culpa cabe a nós dois / Insistimos nesse amor / Sabendo que íamos sofrer / Depois // Não te culpo, nem me culpes / Aceitemos nosso destino / Esse amor quando nasceu / Eu era menino // Se eu teimar / Teus próprios pais / Irão dizer / Tudo aquilo que você / Comigo sofreu.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: Aluísio Dias Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Não apoiado	Ismael Silva	Olha que um dia, Deus lhe pode castigar... / Tapeação, é um pecado; / Não há motivo pra você se lastimar... / Isto é que não: não apoiado!... // Não adianta se queixar, / Porque não vou acreditar / Em nada que você disser... / Essa conversa não tem fim, / A vida inteira, é sempre assim; / Você quanto mais tem, mais quer! // Escuta a minha opinião / Deixa de tanta ambição; / Você assim, não vive bem... / Até na hora de comer / Você procura se esconder / Para não convidar ninguém!	Datação: 1936 Tema: cotidiano Disco 78 rpm, lado B (11327) Gravadora: Victor Intérprete: Aurora Miranda
Não chora	Paulo da Portela	Não chora, não chora / Vai como pode, cai na farra / está na hora // Quem tem seda vai de seda / quem não tem vai de estopa / o nome do nosso bloco / faz qualquer um calar a boca	Datação: 1929 Tema: metalinguagem Livro: Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz, p. 63 Editora: Lidador/SEEC-RJ
Não digas	Ismael Silva	Oh / não digas se ainda eu não te perdi / quem não sabe há de pensar que eu ando atrás de ti // Se a nossa amizade teve fim / Tu bem sabes que fui mesmo eu quem quis / Eu não sei porque tu mentes / pois mentira não ( ) // Eu ainda fico triste a lembrar / apesar de ter deixado já de ti / lamentando aquele dia de azar / em que eu te conheci.	Datação: 1933 Tema: relações amorosas Disco: Noel pela primeira vez Gravadora: Velas Intérprete: Francisco Alves
Não dou liberdade a mulher	Ismael Silva	Você quer eu não dou, ô, ô / Eu não dou liberdade a mulher / Porque vou confessar / A nossa amizade / Pode acabar // Até aqui nosso amor / Tem um certo sabor / Que me faz tanto bem, / Eu construí nosso lar / Mas você quer acabar!...	Datação: 1941 Tema: relações amorosas Dissertação Em feitio de samba: as crônicas de Paulo da Portela e Ismael Silva
Não é isso que eu procuro	Ismael Silva e Francisco Alves	Não é isso que eu procuro / Você não me dá futuro / Me deixe em paz / Tenho mais vantagem // Eu juro que, hoje em dia / Mulher dentro da orgia / Não quero mais // Toda mulher da orgia / Assim disse o Ismael, / Não se pode com certeza / Dizer que ela é fiel // Quero mulher pra mim só / Não quero saber de sócio / E você gosta de todos / Isso assim não é negócio // Não digo que tenho raiva / Por você ser da orgia / Quero dizer que não serve / Para minha companhia // Sei que você não é feia / Tu és linda criatura / Meu bem, que queres que eu faça / Não vou quebrar minha jura	Datação: 1936 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10251) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Não é lá muito difícil...	Paulo da Portela	Não é lá muito difícil / acertar a marcação / o samba nasce com a gente / está dentro do coração	Datação: 1922-1949 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 151 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Não esqueça de mim	Paulo da Portela	Não esqueça de mim / fui o primeiro / não ouça as injustiças / Que me fazem / Porque o nosso amor / É verdadeiro / Esquecer-me de ti / Não posso mais / Basta de tanta injúria / E todas estas falsidades / Maior será o nosso amor // Deixa que todo mundo fale / Cada um diz o que quer / Sem saber o que dizer / Estamos sempre juntos / E o mundo num conjunto / suavizando a nossa dor // Se todos que nos castigam / Nos reclamam e nos obrigam / Querendo sofrer-nos só / É mais perfeito que eles saibam / Que o destino nos afague / Vivendo este amor só	Datação: 1941 Tema: relações amorosas Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela] Candeia e Araújo, 1980
Não faltará ocasião	Ismael Silva	Por querer me contrariar, / Não queres dizer / Que eu estou com a razão... / Eu ainda vou te provar... / Não faltará ocasião. // Enquanto contigo eu viver, / terei a maior prevenção... / Eu quero saber, / se vais me esquecer... / Me dê uma desilusão!... // Eu não deixarei de falar, / por isso, não há nem talvez! / Se queres teimar / e continuar, / me deixas então duma vez!	Datação: 1935 Tema: relações amorosas Partitura Editora Musical RCA Ltda.
Não faz, amor	Cartola e Noel Rosa	Não faz mal amor, / Deixa-me dormir / Ó minha flor, tenha dó de mim / Sonhei, acordei assustado, / Receoso que tivesses me enganado / Eu não durmo sossegado // Só tens ambição e vaidade / Não pensas na felicidade / E eu não descanso um momento / Por pensar que o teu amor / É só fingimento / Mas eu vou entrar com o meu jogo / E vou pôr à prova de fogo / A tua sincera amizade / Para ver se tu falaste verdade // Amor sem penar é bem raro / O verbo cumprir custa caro / Amor é bem fácil de achar / O que eu acho mais difícil / É saber amar // O mundo tem suas surpresas / Mas nós temos nossas defesas / Por isso eu estou prevenido / Pra saber se sou ou não traído	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco: Mangueira e Portela: velhas companheiras Gravadoras: Nikita Music Intérprete: Monarco
Não há	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Não há, / Não há quem não se iluda / Com teu sorriso traidor / Dizem que vingança é pecado / Então tu podes crer / Que eu serei um pecador. // Nunca se deve / Confiar numa mulher / Porque quando não se espera / Faz do homem o que ela quer / Por isso, a nenhuma / Eu não darei confiança / Pois ela ilude o homem / Como fosse uma criança. // Mulher assim, / Deus me livre, não preciso, / Meu benzinho, tu pensavas / Me iludir com teu sorriso, / Já julgavas ser / Dona do meu coração, / Queres me ver sofrer, / Desiste da pretensão.	Datação: 1930 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10747) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves Observação: datação atribuída a partir de Soares, 1985, p. 117
Não posso viver sem ela	Alcebiades Barcellos e Cartola	Tive que contar a minha vida / A esta mulher fingida / Que me faz sofrer / Esta dor que tanto me crucia, / Roubou toda alegria do meu viver / Pode ser que ela ouvindo os meus ais / Volte ao lar para viver em paz // Esta malvada bem sabe o mal que me fez / Mas não faz mal, eu lhe perdoo outra vez / Meu coração vive reclamando noite e dia / Por isso eu peço que ela volte para minha companhia	Datação: 1941 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 377
Não quero chorar	Cartola	Quando souberem / Que abandonei esta mulher / E não chorei / Eu já pensei, que vão se admirar / É que mesmo sempre fui / Muito indiferente / Jamais conheci paixão / Meu coração não sente // Quisera eu eternamente / Que me pertencesses / Mas se ao outro que amas / Pra sempre esquecesses / Eu farei todo o possível / Quando te abandonar / De nunca te esquecer / Só não quero chorar.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 347 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Não quero mais (amar a ninguém)	Cartola, Carlos Cachaça e Zé da Zilda	Não quero mais / Amar a ninguém / Não fui feliz / O destino não quis / O meu primeiro amor / Morreu como a flor / Ainda em botão / Deixando espinhos / Que dilaceram meu coração // Semente de amor / Sei que sou desde nascença / Mas sem ter vida e fulgor / Eis minha sentença / Tentei pela primeira vez um sonho vibrar / Foi beijo que nasceu / E morreu sem se chegar a dar // Às vezes dou gargalhada / Ao lembrar do passado / Nunca pensei em amor, / nunca amei nem fui amado / Se julgas que estou mentindo jurar sou capaz / Foi simples sonho que passou e nada mais.	Datação: 1936 Tema: relações amorosas Disco: Nervos de aço Gravadora: Odeon Intérprete: Paulinho da Viola
Não se deve cantar glória...	Paulo da Portela	Não se deve cantar glória / Antes da vitória / Vocês que sorriam de mim / Na esperança do mais alto pedestal / O seu castelo ruiu / Numa poeira infernal	Datação: 1927 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 152 Editora: Funarte
Não te dou perdão	Ismael Silva	Não te darei perdão / porque eu já aturei / tanta ingratidão / eu jamais esquecerei // O meu perdão / tu não terás / o teu amor não quero mais / a tua ausência / não me maltrata / tua amizade a mim não faz falta // Eu não podia ter imaginado / agora é tarde / (...) / fizeste mal / sem ter razão / por isso mesmo / não darei meu perdão.	Datação: 1929-1930 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10579) Gravadora: Odeon Intérprete: Jonjoca
Não tenho queixa	Ismael Silva e David Raw	Do meu amor nada posso dizer / Porque com ela eu fico em paz / Tudo que eu peço pra ela fazer / se bem eu digo / melhor ela faz / sem dar pra trás // Na nossa vida não há desprazer / O nosso amor é difícil ter fim / Não tenho queixa do meu bem querer / Ela também não tem queixa de mim / Antes assim.	Datação: 1942 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (800050) Gravadora: RCA Victor Intérprete: Nelson Gonçalves
Não vá atrás de ninguém	Ismael Silva	Aos meus vizinhos / Eu agrado também!... / Mas meus carinhos / Só você é que tem! / Os meus rivais / Fazendo o mal se entretêm... / Não chores mais... / Não vá atrás de ninguém // Retratos meus / Eu sempre tenho que dar! / Quem lhe contou / Interpretou muito mal... / Só mesmo Deus / É capaz de escapar / Da língua desse pessoal!...	Datação: 1941 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (34822) Gravadora: RCA Victor Intérprete: Ciro Monteiro
Não vejo jeito	Ismael Silva	Você já se esqueceu / que se comprometeu / que ia proceder direito / E eu acreditei / por isso perdoei / Fiz mal / porque não vejo jeito // Estou sempre lhe chamando atenção / com calma como todo o mundo vê / pois tudo que se diz de má fé / é sempre preferido por você // Pra mim você é um mau elemento / que vem já desde a outra encarnação / critério, amizade, sentimento / São coisas que você não faz questão.	Datação: 1939 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (34519) Gravadora: Victor Intérprete: Aurora Miranda
Nazista, quem és?	Cartola e Carlos Cachaça	Exterminemos de uma vez para sempre / Os nazistas / Que mediocremente / Tiveram algumas conquistas / Atacando friamente, sem respeitar / A neutralidade / A fé, a paz, o amor, a liberdade / E pensaram que este céu, estas matas sem fim / Seriam conquistadas tão fácil assim // Saibam que este céu, este mar / Este lindo cenário / Temos a defendê-lo os nossos expedicionários / Oriundos da raça de Caxias / de Barroso e dos Tamandarés / Diante desta gente, tão pura e tão forte, / Nazista, quem és?	Datação: década de 1940 Tema: nacionalismo Livro: Cartola, os tempos idos, p. 123 Editora: Gryphus
Nega bamba	Paulo da Portela	Tem um prêmio para quem / descobrir a nega bamba / da escola de samba / que compra barulho / por qualquer dinheiro / faz o dó maior / bem direitinho / no cavaquinho / toca cuíca / bate tamborim / enfrenta um pandeiro	Datação: 1940 Tema: metalinguagem Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980

Nem é bom falar	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Nem tudo que se diz se faz / Eu digo e serei capaz de não resistir / Nem é bom falar / se a orgia se acabar // Tu falas muito, meu bem, / E precisas deixar / Senão eu acabo dando pra gritar na rua: / - Oh! Eu quero uma mulher bem nua // Mas esta vida / Não há quem me faça deixar / Por falares tanto, / A polícia quer saber / - Oh! Se eu dou meu dinheiro todo a você // Até que enfim / Eu agora estou descansado / Ela deu o fora, / Foi morar lá na Favela / E eu não quero saber mais dela	Datação: 1931 Tema: cotidiano Disco 78 rpm, lado A (10745) Gravadora: RCA Victor Intérprete: Francisco Alves
Ninguém faz fé	Ismael Silva e Paulo Medeiros	Você me disse que, / Se acaso eu morresse, / Mandaria uma coroa / Até cem mil réis / Pois então faça de conta que eu morri / E, em vez de cem, você me empresta dez // Não é preciso se assustar / Não quero o seu algum / Eu gosto é de brincar / o seu não se espera nenhum / Até a cor nunca se vê / Nem para um café / Por isso em você ninguém faz fé	Datação: 1952 Tema: cotidiano Disco 78 rpm, lado A (801039) Gravadora: Odeon Intérprete: Linda Batista
Ninguém tem de achar ruim	Ismael Silva	De mim você não tem razão / de se queixar / Assim você faz confusão / No nosso lar / Se eu sou do samba ninguém tem / que achar ruim / Você me conheceu / vivendo assim (tocando tamborim) // Não vá pensar / Que dança, música e bebida enfim / apareceram exclusivamente para mim / Você também se por acaso / Numa farra entrar / Talvez até ocupe o meu lugar (E sem se demorar)	Datação: 1975 Tema: relações amorosas Disco: Claridade Gravadoras: Odeon Intérprete: Clara Nunes
Nome feio	Ismael Silva	A vocês vou fazer um pedido / Não é de dinheiro / Não tenham receio / Se o meu nome ficar esquecido / Para não me chamarem / De nenhum nome feio / Nome feio a que me refiro / Não é nada disso que já estão pensando / É Brás, Fedegoso, Pancrácio, Belmiro / Adão, Brederodes, Pafúncio, Rolando // Apesar de eu ter educação / Para participar do melhor ambiente / Quando me fazem dizer palavrão / Digo: inconstitucionalissimamente / Se eu tivesse me sentido mal / Não estava sorrindo, cantando a esmo / Que pergunta besta desse pessoal / Pois quem é que não vê que eu / Sou feio assim mesmo.	Datação: 1922-1978 Tema: metalinguagem Disco: Ismael Silva: peçam bis Gravadora: Funarte Intérprete: Dalva Torres
Nós dois	Cartola	Está chegando o momento / De irmos pro altar, nós dois / Mas, antes da cerimônia, / Devemos pensar: e depois? / Terminam nossas aventuras / Chega de tanta procura / Nenhum de nós deve ter / Mais alguma ilusão // Devemos trocar ideias / E mudarmos de ideias, nós dois / E, se assim procedermos, / Seremos felizes depois / Nada mais nos interessa / Sejamos indiferentes / Só nós dois, apenas dois, / Eternamente	Datação: 1964 Tema: relações amorosas Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Novo amor	Ismael Silva	Arranjaste um novo amor, meu bem! / Eu sou um infeliz, bem sei! / Mas ainda tenho fé / Que hei de te ver chorar / Quando souberes amar / Como eu te amei!... // Tu não deves / De ter tanta pretensão / Olha que o tempo muda, / A vida é uma ilusão... / Tu fazes pouco em mim / Mas isto que bem me importa... / Ficas sabendo, meu bem, / Que o mundo dá muita volta! Arranjei outra, / Que não troco por ninguém, / Já que tu me abandonaste, / Há males que vêm pra bem... / Hoje em dia sou feliz / Sem a tua ingratidão / Encontrei outro benzinho / A quem dei meu coração!... //	Datação: 1929 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10357) Gravadora: Odeon Intérprete: Mário Reis
Nunca dei a perceber	Ismael Silva	Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer... / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber! // E são tristes meus ais... / Pois quando a gente sente / E não chora / Sofre muito mais // Pra fingir que vivo bem / Não conto a ninguém / Este meu mal sem fim. / Mas, a calma não me vem / E eu mesmo não sei / O que será de mim. // Eu faço por não chorar / Para não demonstrar / Minha grande aflição; / Só para desabafar, / Não quero enganar / Meu pobre coração.	Datação: 1933 Tema: reflexões existenciais Livro: São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei, p. 35 Editora: Funarte

O azul e branco...	Paulo da Portela	O azul e branco / Cores da nossa bandeira / O Rio estamos aqui para abrilhantar o nosso festival	Datação: 1922-1949 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 152 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
O grande fingimento	Paulo da Portela	Quem te vê assim risonha / Naturalmente nem sonha / a maldade do teu riso / com um juramento eterno / vai me levando ao inferno / dizendo que é paraíso // És artista do chorar / vai depressa acreditar / que o teu grande sofrimento / como um juramento santo / entretanto não passa / de um grande fingimento	Datação: 1922-1949 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 151 Editora: Funarte
O inverno do meu tempo	Cartola e Roberto Nascimento	Surge a alvorada, folhas a voar / E o inverno do meu tempo / Começa a brotar, a minar / E os sonhos do passado, do passado / Estão presentes no amor / Que não envelhece jamais / Eu tenho a paz e ela tem paz / Nossas vidas muito sofridas / Caminhos tortuosos entre flores e espinhos demais / Já não sinto saudades / Saudades de nada que fiz / No inverno do tempo da vida / Oh! Deus, eu me sinto feliz.	Datação: 1977 Tema: reflexões existenciais Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
O meu nome já caiu no esquecimento	Paulo da Portela	O meu nome já caiu no esquecimento / O meu nome não interessa a mais ninguém // E o tempo foi passando / A velhice vem chegando / Já me olham com desdém / Ai, quanta saudade de um passado / Que se vai lá no além // Chora, cavaquinho, chora / Chora, violão, também / O Paulo no esquecimento não interessa a mais ninguém / Chora, Portela, minha Portela querida / Eu que te fundei, serás minha toda a vida.	Datação: 1941 Tema: reflexões existenciais Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 149 Editora: Funarte
O mundo é um moinho	Cartola	Ainda é cedo, amor / Mal começaste a conhecer a vida / Já anuncias a hora de partida / Sem saber mesmo o rumo que irás tomar // Preste atenção, querida / Embora eu saiba que estás resolvida / Em cada esquina cai um pouco a tua vida, / E em pouco tempo não serás mais o que és // Ouça-me bem, amor / Preste atenção o mundo é um moinho / Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos / Vai reduzir as ilusões a pó // Preste atenção, querida / De cada amor tu herdarás só o cinismo / Quanto notares estás à beira do abismo / Abismo que cavaste com teus pés.	Datação: 1976 Tema: reflexões existenciais Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola
O que é feito de você?	Cartola	O que é feito de você, / Oh, minha mocidade / Oh, minha força, / A minha vivacidade / O que é feito dos meus versos / E do meu violão? / Troquei-os sem sentir / Por um simples bastão // E hoje, quando passo, / A gurizada pasma / Horrorizada, / Como quem vê um fantasma / E um esqueleto humano assim vai / Cambaleando, quase cai, / Não cai // Pés inchados, passos em falso, / Olhar embaçado, / Nem um amigo a meu lado / Não há por mim compaixão / A tudo vou assistindo / À ingratidão resistindo / Só sinto falta / Dos meus versos, / Da mocidade e do meu violão	Datação: 1952 (depois de) Tema: reflexões existenciais Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 160
O que será de mim	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Se eu precisar algum dia / de ir pro batente / não sei o que será / Pois vivo na malandragem / e vida melhor não há // Minha malandragem é fina / não desfazendo de ninguém / Deus é quem nos dá a sina / e o valor dá-se a quem tem / Também dou a minha bola / Golpe errado ainda não dei / Eu vou chamar Chico Viola / que no samba ele é rei / (Dá licença, seu Mário?) // Oi, não há vida melhor / e vida melhor não há / Deixa falar quem quiser / Deixa quem quiser falar / O trabalho não é bom / Ninguém pode duvidar / Oi, trabalhar só obrigado / Por gosto ninguém vai lá.	Datação: 1931 Tema: cotidiano Disco 78 rpm, lado B (19780) Gravadora: Odeon Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis

O riso e a dor	Paulo da Portela	O riso que nossa face / às vezes trazemos / por mero disfarce / Nós a esconder procuramos / Lágrimas que já choramos / É sempre consolação / Se iludir conseguimos / A concepção / Por este alguém / Por quem sofremos / E a nossa dor / Assim escondemos // Mas esta mágoa / Que deve jamais persistir / Creio que paixão nenhuma / Pode o riso resistir / Põe de lado esta dor / Que tanto atormenta / Só porque não és amado / A vida muito lamentas / Laraiá, laraiá, laraiá.	Datação: 1934 Tema: relações amorosas Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980
O samba do operário	Cartola, Alfredo Português e Nelson Sargento	Se o operário soubesse / Reconhecer o valor que tem seu dia / Por certo que valeria // Duas vezes mais o seu salário / Mas como não quer reconhecer / É ele escravo sem ser / De qualquer usuário // Abafa-se a voz do oprimido / Com a dor e o gemido / Não se pode desabafar / Trabalho feito por minha mão / Só encontrei a exploração / Em todo lugar.	Datação: década de 1950 (início) Tema: cotidiano Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 278-9 Editora: Gryphus
O sol nascerá	Cartola e Elton Medeiros	A sorrir / Eu pretendo levar a vida / Pois chorando / Eu vi a mocidade perdida // Fim da tempestade, / O sol nascerá / Fim desta saudade, / Hei de ter outro alguém para amar	Datação: 1962 Tema: reflexões existenciais Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 292
Oh, pra que chorar	Paulo da Portela	Oh! para que chorar / Só para enganar / Sentida quando eu sei / Que és fingida / Só para iludir / Fazer pensar / E depois tu sorrir // Ora vai mulher / Já que teu destino quer / Vai não te desejo mal / Sei que teu pesar / Um dia será fatal	Datação: 1942 Tema: relações amorosas Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980

Oleleô	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Tu não me tens amor, meu bem (oleleô) //
		Você diz que não me quer / Você diz que me adora / Quando tu me vê, mulher, / Por que é que você chora (será promessa?) //
		Até parece muamba / Eu assim não vi igual / Você não gosta de samba / Nem baile de carnaval (vejam vocês) //
		Com você não me acostumo / Eu vou dizer por que é / Você não faz o que eu faço / Nem eu faço o que tu quer (pra que teimar?) //
		Não vale a pena teimar / Me conformo com a sorte / Por isso não vou chorar / Nem pedir a Deus a morte (meu santo é forte)
			Datação: 1931
			Tema: relações amorosas
			Disco 78 rpm, lado B (10745)
			Gravadora: Odeon
			Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis

Olhar assim	Paulo da Portela	Olhar assim com desdém para mim / representa apunhalar sem ter certeza / que fere sem a menor compaixão no coração / Que instinto de mulher / Que natureza // Seus olhos são dois flocos, / luminosos e sedutores / Se com desprezo me olhas, me causas doenças, dores / Pelo amor de Deus te peço / tenhas compaixão de mim / veja as rimas destes versos / Meu bem, não olhes assim	Datação: 1922-1949 Tema: relações amorosas Disco: Clementina de Jesus Gravadora: Odeon Intérprete: Clementina de Jesus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Opção	Cartola e Evandro Bóia	Deixei-me envolver num grande drama / Estou procurando a solução / E cada vez é mais ardente a chama / No meu sofrido e pobre coração / Sei que preciso optar / Escolhendo uma só pra viver / E a outra terá que se conformar / Por certo vai tentar me esquecer // Nos braços de uma, só alegria / Com a outra, passatempo em vão / Por isso a minha vida é tão vazia / Que eu tenho que fazer a opção.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 348 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Ópio [Beijo de ópio]	Paulo da Portela	Dizem que os teus beijos é igual ao ópio / Que sonhos de luz fazem gozar / Mata meu desejo neste instante / Dai-me teu beijo importante / Quero dormir e sonhar	Datação: 1926 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 151 Editora: Funarte

Ordene(s) e farei	Cartola e Aluísio Dias	Meu amor / Minha flor / Teu olhar reluz / Inspira amor, seduz / Quanto te vejo / Sinto em mim um calor ô ô / Só por ti sofrerei / Até condenado à morte serei / Meu amor // Os teus olhos tão lindos / Da cor do luar / Os teus olhos que fazem meus olhos chorar / Escravizado para sempre serei / Estarei ao teu lado / O que precisares / Ordenes, farei.	Datação: década de 1940 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 292
Orgia	Cartola	Orgia, hoje és minha inimiga / Os sofrimentos me obrigam / A me afastar de você / Adeus, violão / Amigo leal / Estes versos que eu fiz / Devem ser / A rima final	Datação: 1928-1980 Tema: metalinguagem Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 340 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Ouro, desça do seu trono	Paulo da Portela	Ouro, desça do seu trono / Venha ver o abandono / De milhões de almas aflitas / como gritam / Sua majestade, a prata, / Mãe ingrata indiferente e fria / Sorri da nossa agonia // Diamantes, safiras e rubis / São pedras valiosas / Mas eu não troco por ti / Por que és mais preciosa / De tanto ver o poder / Prevalecer na mão do mal / O homem deixa-se vender / A honra pelo vil metal // Nesta terra sem paz / com tanta guerra / a hipocrisia se venera / o dinheiro é quem impera // Sinto minha alma tristonha / de tanto ver falsidade / e muitos já sentem vergonha / do amor e honestidade	Datação: 1945 Tema: reflexões existenciais Disco: Axé, gente amiga do samba Gravadora: WEA / Atlantic Intérpretes: Candeia e Velha Guarda da Portela
Ouvi dizer / Ouvi falar...	Paulo da Portela	Ouvi dizer / Ouvi falar / Que a Lira do Amor / Este ano não desfilará / Porque a tristeza lhe impera / Por causa da morte / Do nosso amigo Caquera // Foi num dia de alegria / Que essa tragédia se deu / Foi no carnaval passado / Que o Caquera morreu / Já não se ouve o canto mais / Daquele sabiá / Toda Lira está em pranto / Todo mundo a chorar.	Datação: 1947 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 151 Editora: Funarte
Pai João	Cartola	Abre a porta, nego / Por ordem do inspetor / A minha fantasia / Vai ser de pierrô // Pai João / Onde está mãe Maria / Pai João / Onde está tua fia / Que até hoje não mais voltou / A minha fantasia / Vai ser de pierrô	Datação: 1928-1980 Tema: cotidiano Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 344 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Pam-pam-pam-pam [Bata com a cabeça]	Paulo da Portela	Pam-pam-pam-pam / Quem é que está batendo aí / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça / Antes que o mal cresça / Antes que eu me aborreça / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça // Batem na porta da frente / Corro na porta de trás / Um homem perde a cabeça / Sem saber bem o que faz / Se tiver coragem, venha / Assombração que apareça / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça / Pam-pam-pam-pam / Ora bate com a cabeça	Datação: 1935 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 148 Editora: Funarte
Papagaio linguarudo	Paulo da Portela	Papagaio linguarudo / Se deixar eu falar / De muita coisa / ficarás mudo	Datação: 1922-1949 Tema: metalinguagem Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980 Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Para me livrar do mal	Ismael Silva e Noel Rosa	Estou vivendo com você / Num martírio sem igual / Vou largar você de mão / Com razão / Para me livrar do mal // Supliquei humildemente / Pra você endireitar / Mas agora infelizmente / Nosso amor vai se acabar / Vou embora afinal / Você vai saber por que / É pra me livrar do mal / Que eu fujo de você // Você teve a minha ajuda / Sem pensar em trabalhar / Quem se zanga é que se muda / E eu já tenho onde morar / Nunca mais você encontra / Quem lhe faça o bem que eu fiz / Levei muito golpe contra / Passe bem, seja feliz	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10922) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Para mim perdeste o valor	Ismael Silva	Eu vou deixar certa amizade / Que para mim não convém / Ela só usa de falsidade / Dizendo me querer bem // Juro, não nego, / Levo saudades / Deste meu único amor / Sei que jamais terei piedade / Pra mim perdeste o valor // Ai, como é triste viver assim / Enganado por seu bem / Sei que jamais terei piedade / Não quero amor de ninguém	Datação: 1929 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10441) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Para que havemos de mentir [Por que havemos de mentir]	Paulo da Portela	Para que havemos de mentir / O subúrbio está é bom, / Venham ver, não é história / Se por ventura estou errado / Dou a mão à palmatória.	Datação: 1925 Tema: metalinguagem Disco: Homenagem a Paulo da Portela Gravadoras: Nikita Music / Office Sambinha (Japão) Intérprete: Velha Guarda da Portela
Para quem quer sossego	Cartola	Para quem gosta de sossego / Eis a solução / Corretor papa-defuntos / Vende pedaços de chão / Livra-te da barulhada / Que fere os teus ouvidos / Ainda tem outras vantagens / Não há ares poluídos // Os vizinhos ao teu lado / São uns caladões / De tal modo reservados / Que não vão nem aos portões // Por um grupo de amigos / Eu também fui convidado / Mas mandei dizer a eles / Para esperar sentados.	Datação: 1973 Tema: cotidiano Livro: Cartola, os tempos idos, p. 275-6 Editora: Gryphus
Partiu	Cartola	Partiu / E não me disse mais nada / Já ia distanciada / Quando ela parou e acenou com a mão / Morreu // Nem notícias eu tenho / Da mulher que tanto venero / Deus meu, foi embora / Não sei onde mora / Notícias espero / É tão triste um adeus, uma despedida / Vê se apieda-te, Deus / Cura-me esta ferida // Há uma nódoa escura / Na parede do meu quarto / Que a todos entristece / E a minha tortura / É o teu retrato / Esta nódoa é o símbolo de consolação / A ela sempre pergunto / Se voltas ou não.	Datação: 1937 Tema: relações amorosas Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: Cláudia Savaget
Pauliceia	Paulo da Portela e Cartola	Todos que pertencem ao samba / No Rio te mandam um abraço. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Queremos com este samba / Estreitar os nossos laços / Esse samba traduz a nossa união. / Pauliceia, ô / Pauliceia, ô / Seja ele a voz do coração / Ele é o reduto destas rimas sinceras / Tiradas da alma em doces quimeras / Esperamos guardá-las como recordação / E sendo assim nada mais poderá dissolver / Esta nossa união, / Paulistas do meu coração.	Datação: 1941 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 150 Editora: Funarte
Pecadora mulher	Paulo da Portela	Jamais te esquecerei / Pecadora mulher / Com os beijos que te dei / Eu fiz-te meu querer / Meu amor desprezaste / Em busca de aventura / Mas bem caro pagaste / O teres sido tão perjura // Ele bem cedo te deixou / E na lama da vida caíste / Ele te abandonou / Após cenas bem tristes / Bateu-te e escorraçou / Deixou-te sem carinho / Bem vês nunca te amou / Aquele por quem / Deixaste sozinho / E sem ninguém.	Datação: 1938 Tema: relações amorosas Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela] Candeia e Araújo, 1980

Peito vazio	Elton Medeiros e Cartola	Nada consigo fazer / Quando a saudade aperta / Foge-me a inspiração / Sinto a alma deserta // Um vazio se faz em meu peito / E de fato eu sinto em meu peito um vazio / Me faltando as tuas carícias / As noites são longas e eu sinto mais frio // Procuro afogar no álcool a tua lembrança / Mas noto que é ridícula a minha vingança / Vou seguir os conselhos de amigos / E garanto que não beberei nunca mais / E, com o tempo, esta imensa saudade que eu sinto se esvai	Datação: 1976 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola
Perdão, meu bem	Cartola	Perdão, meu bem perdão / atacou-me o coração, / Falei demais / sou bom rapaz / no modo de proceder / perdão, porque / se acabar nossa amizade / eu vou morrer / sinto dores, / são saudades. // Se você não reconhece / O meu arrependimento / Podes crer, meu amor / Que o que eu digo / É sem fingimento // Às vezes, cheio de ódio, / fala-se o que não deve / são palavras de amor ofendido / Que não se escrevem	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco: Cristina Buarque e Terreiro Grande ao vivo Gravadora: Dançapé Intérpretes: Cristina Buarque e Terreiro Grande Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 377
Perdoa [Agradeço todos os feitos seus]	Paulo da Portela e Cartola	Não, / não vivo bem a seu lado / Apesar de ser tratado / Com todo afeto e carinho / Não, não lhe tenho amizade, / Bem vês / Deixa-me seguir o meu caminho / Reconheço todos os feitos seus / Mas deixa-me voltar / Para junto aos meus // Agradeço comovido / E muito sentido / Por tudo que faço / Ao bem que me fez / Perdoa / Mas quero voltar / Para junto daqueles que a vida / Sofrendo ou chorando, / Cantando, sorrindo, / É boa. // Não consideres isso / uma ingratidão / Atendo a voz do / meu coração.	Datação: 1945 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 153 Editora: Funarte
Pesadelo	Cartola e Nuno Veloso	De que servem os olhos meus / Se não veem os olhos teus / Muito embora estejamos lado a lado / Pra que servem os braços meus / Se não entrelaçam os teus / Como se eu fosse um mutilado / Eu queria dizer-te baixinho / Quanto és bela, és pura, és santa / Quando chego ao teu lado / Me foge a voz da garganta / Eu pedi ao grande Deus / Que viesse aos sonhos meus / Sonhos estes, puro, eterno / E deitei-me satisfeito / Repousei as mãos ao peito / Olhos fixos no teto / E qual foi a surpresa maior / E pior tive um pesadelo / Onde tu gritava horrorizada / Não desejo vê-lo.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 335 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Podes gargalhar	Paulo da Portela	Reclamo com muita razão / O mal que me causaste / Não é porque não tenho forças / Para resistir / Sinto-me fugir a calma / Doer em cheio dentro d'alma / Para poder zombar / E com prazer sorrir / Porém tu podes gargalhar / Porque o teu prazer / Também terá seu fim / Agora podes rir de mim / Até sentir-se bem / Em saber do meu mal / Mesmo assim não te odeio / Porém tu deves ter receio / Porque o teu cruel instinto / Pode ser fatal // Ai daquele como eu / Que tiver a desdita de te conhecer / Na sua arte de perder / Com este modo de olhar / Sorrindo estás fingindo / Jurando estás sentindo / Se o teu maior prazer é escravizar.	Datação: 1924 Tema: relações amorosas Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980
Por causa de alguém	Ismael Silva	Existe mal que vem pra bem / conforme há bem que vem pra mal / por ti fiquei sem um vintém / tu logo ficaste meu rival // Meteste-me aos pés / por causa de alguém / agora não és um joão-ninguém / ( ) parou de uma vez / tu tiraste o pão de muitos, talvez	Datação: 1942 Tema: cotidiano Disco 78 rpm, lado B (12157) Gravadora: Odeon Intérprete: Odete Amaral

Por você eu chorei	Cartola	Meu amor, por você eu chorei / Eu não sei o que fiz, eu não sei / Por você eu serei bem capaz / De fazer o que ninguém faz // Eu bem sei, não sou mais do que um covarde / Mas para corrigir-me é bem tarde / Sofri tanto, senti em saber / Ai meu Deus, eu não sei o que fazer	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 336 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Pouco importa	Cartola	Pouco importa que me trates com desprezo / Que me negues amor, carinhos, beijos / Pouco importa, porque somente você, / Com você, eu vivo iludido / Mas, se lhe perder, naturalmente, eu fico perdido // O ciúme e o desprezo são armas de dois gumes / Quanto mais se digladiam, / Aumentam os queixumes / Felizmente eu sou dotado de resignação / Para não ferir meu coração.	Datação: 1975 Tema: relações amorosas Disco: Maria Creuza e os Grandes Mestres do Samba Gravadora: RCA Victor Intérprete: Maria Creuza
Preconceito	Cartola	Crime, é mais que um crime / É desumanidade, esta perseguição / É o cúmulo da maldade / Se todo mundo sabe que nós nos casaremos, / Quer queiram, quer não // Oh, maldito preconceito / Afasta-te no ajeito, aqui nada conseguirás / Porque recebemos dos céus a bênção de Jesus, / Que é mensagem de paz // Nosso amor não acaba mais / Viveremos sempre em paz	Datação: 1959 Tema: relações amorosas Disco: Nova história da música popular brasileira Gravadora: Abril Cultural Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 382
Pudesse meu ideal	Cartola e Carlos Cachaça	Pudesse meu ideal / Que é o carnaval / De encantos mil / Imortalizar neste poema / Cor de anil / Verossímil / E levá-lo coroado / Pelas galas da história / Relembrando a memória / Do meu querido Brasil / Pudesse um dia / Juro faria / Do samba o maior herói / Concorrerias / Com as vitórias / Que existiam entre nós / Seriam páginas de intenso fulgor / E o passado teria maior valor	Datação: 1932 Tema: metalinguagem Livro: Cartola, os tempos idos, p. 98-9 Editora: Gryphus
Qual foi o mal que eu te fiz (Diz)?	Cartola	Diz, qual foi o mal que eu te fiz? / Eu não te farei esta ingratidão / Foi um falso contra a nossa amizade / não creias, não pode ser verdade // Não creias nestas mentiras / que roubam nossa alegria / Os invejosos se vingam / armados de hipocrisia / A mentira infelizmente / o mais forte amor destrói / Mas se eu não tenho remorso / O meu coração não dói. // Disseste que te enganei / Não sou tão fingido assim / Talvez queiras um pretexto / pra viver longe de mim / Disseram que eu traía / a nossa grande amizade / E tão criminosa a culpa / que não pode ser verdade	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10995) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Qual um farol...	Paulo da Portela	Qual um farol / o astro sol / na ascensão de mais sublime luz / na amplidão sim reluz / qual um crisol que seduz / e no azul / surge taful / qual um crisol a rutilar mais luz / na sedução / na amplidão / do astro rei que seduz / calmo ascender / do astro sol resplandecer / no arrebol	Datação: 1922-1949 Tema: natureza Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 156 Editora: Funarte
Quando desperta a cidade... [Por teu amor]	Paulo da Portela	Quando desperta a cidade / Numa alegria sem par / Ao raiar da passarada / Quando começa a cantar / Ao longe Febo a sorrir / Derrama raios de luz / Sobre os quadros verdejantes / Fazendo as flores florir // A tarde chega / Mansa e serena / Esta grandeza / Suave e amena / Acetinada / Surge a lua, / Descortinando / O céu de anil / Esta grandeza / No céu flutua / E nos convida / Sempre a bailar / Em homenagem / À natureza / A noite vem / Nos saudar.	Datação: 1933 Tema: natureza Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 155-6 Editora: Funarte
Quando o estrangeiro elogia...	Paulo da Portela	Quando o estrangeiro elogia / Por que não ter alegria / Como não se sentir prosa? / Ipanema é a sala de visita / Da cidade mais bonita / Que se diz maravilhosa	Datação: 1935 (depois de) Tema: Brasil Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 154 Editora: Funarte

Quando silencia a voz das aves...	Paulo da Portela	Quando silencia a voz das aves / (De harmonias tão suaves) / a noite vem a terra amortalhar / (Para em sono se engolfar) / Nos roseirais as flores segredando / (Graciosas baloiçando) / Ensaiam, se estreitando, O verbo amar // Aí vem a primavera / Alegrar a nossa vida / banhar de aroma / o lívido das selvas / Teu sorriso, ó amor, // No teu jardim florido, encantadoramente / aí vem a primavera alegrar a uma vida / o teu sorriso / narcotiza o ambiente / E as lindas borboletas / Voejando alegremente. // Vem, borboleta, brejeira, voar / Em teu reino imperar, / Ruflam suas asas / Nas manhãs cantar / Vem, borboleta, brejeira, voar / Em teu reino imperar / Ele, o Rei Momo / a glória conquistar.	Datação: 1935 Tema: natureza Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 149 Editora: Funarte
Quando souberes amar	Ismael Silva	O perdão eu te darei / Quando souberes amar / Mulher porque jamais pensei / Em você me abandonar // Tenho um coração / Poderei lhe perdoar / Mas da sua ingratidão / Sempre hei de me lembrar // Sei que estás arrependida / Por isso pedes perdão / Já que tu segues nova vida / Eu te darei meu coração	Datação: 1930 Tema: relações amorosas Livro: Ismael Silva: samba e resistência, p. 90 Editora: José Olympio
Que nem pimenta	Cartola	É quente que nem pimenta / Amarga que nem jiló / Mulatinha faceira / Vem morar em Mangueira / Que aqui é melhor	Datação: 1928-1980 Tema: metalinguagem Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 289-90 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Que sejam bem-vindos	Cartola	Por Deus, não posso entender / Por que vamos chorando / Se os nossos cicerones / São aves cantando / Lateralmente, as flores / Deitam aroma sorrindo / E ouço da natureza: / Que sejam bem-vindos // O vento, de quando em quando, / Num sussurro ameno / Obriga toda a floresta a nos fazer aceno / É um festival de alegrias / Que me põe a imaginar / Não sei se devemos rir ou chorar	Datação: década de 1960 Tema: natureza Disco: Cartola, documento inédito Gravadora: Eldorado Intérprete: Cartola
Que sejas bem feliz	Cartola	Se bom pra você for, / Podes partir, amor / E que sejas feliz, / E muito bem feliz // Que Deus e a natureza / As aves nos seus ninhos / As flores pela estrada / Perfumem todos os caminhos // Eu aqui ficarei / Por você rezarei / Todas as tardes, / Ao bater a Ave-Maria // Que sejas bem feliz / Mas leves-me na mente / Que cresçam suas glórias / E as minhas lágrimas contente	Datação: 1975 Tema: relações amorosas Disco: Cartola, documento inédito Gravadora: Eldorado Intérprete: Cartola
Quem espera sempre alcança [Orgulho, hipocrisia]	Paulo da Portela	Orgulho, hipocrisia, vaidade e nada mais / São três coisas que em menos de um segundo se desfazem / O mundo é mesmo assim, cheio de ilusão / Hás de te convencer, meu coração // Não sei porque tu és tão orgulhosa / Por isso muito ainda hás de chorar / Pois na verdade és bela e formosa / Mas um dia a formosura há de te abandonar // Ainda tenho alguma esperança / Que um dia hás de perder a pretensão / Por isso eu digo: quem espera sempre alcança / E mais tarde hás de ver quem é que tem razão.	Datação: 1932 Tema: reflexões existenciais Disco 78 rpm, lado B (10837) Gravadora: Odeon Intérprete: Mário Reis
Quem me vê sorrir [Quem me vê sorrindo]	Cartola e Carlos Cachaça	Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre / O meu sorriso é por consolação / Porque sei conter para ninguém ver / O pranto do meu coração // O pranto que verti por esse amor talvez / Não compreendeste e se eu disser não crês / Depois de derramado, ainda soluçando, / Tornei-me alegre, estou cantando // Compreendi o erro em toda a humanidade / Uns choram por prazer e outros por saudade / Jurei e a minha jura jamais eu quebrarei / E todo o pranto esconderei	Datação: 1936 Tema: reflexões existenciais Disco: Native Brazilian Music Gravadora: Columbia Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 292

Quem não quer sou eu	Ismael Silva e Noel Rosa	Quando eu queria o teu amor / Não davas atenção ao meu / Pra mim tu não tens mais valor / Agora quem não quer sou eu // Observo que, hoje em dia, / Quem não quis diz que me quer / Cabe muita hipocrisia / Num capricho de mulher / Vou viver desiludido, / Sem amor, sem ideal / Pra não ser submetido / A desejo tão banal // Ao ouvir tua proposta, / Tão fingidas frases juntas / Achei uma só resposta / Que responde a mil perguntas / Hás de ter, em tua vida, / Um destino igual ao meu / Podes ir desiludida, / Hoje quem não quer sou eu	Datação: 1933 Tema: relações amorosas Disco: Cartola - música brasileira deste século por seus autores e intérpretes Gravadora: SESC -SP Intérprete: Ismael Silva Observação: datação verificada em www.dicionariompb.com.br
Quem nos trouxe por aqui...	Paulo da Portela	Quem nos trouxe por aqui / Foi quem deu o golpe errado / Pois agora nossas pastoras / Estão com os pés molhados	Datação: 1922-1949 Tema: cotidiano Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 151 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Quero sossego	Ismael Silva e Nilton Bastos	Quero viver sempre descansado / embora abandonado / até morrer / porque a vida de quem ama / é sofrer / é sofrer // Não hei de dar mais golpe errado / eu também sofri / eu tenho me enganado / hoje vivo sem pensar / porque não quero mais esse golpe baixo // Embora eu abandonado / tenha mais prazer / não vivo amofinado / agora eu sou bem feliz ( ) ter a vida que eu quis //	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10158) Gravadora: Odeon Intérprete: Araci Cortes
Quitandeiro	Paulo da Portela	Quitandeiro, leva cheiro e tomate / Na casa do Chocolate que hoje vai ter macarrão / Prepara a barriga macacada / Que a boia tá enfezada e o pagode fica bom // Chega só 30 litros de uca / Para fechar a butuca / Desses negos beberrão / Chocolate, tu avisa à crioula / Que carregue na cebola e no queijo parmesão	Datação: 1938 Tema: cotidiano Disco: História das escolas de samba, Portela Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Velha Guarda da Portela Observação: datação atribuída a partir de Candeia e Araújo, 1980, p. 5
Receio	Ismael Silva	Creio que me queres cegamente / Eu porém tenho receio / De que fiques diferente / Antes que tu mudes de ideia / Já que somos tão amantes / Façamos a nossa estreia. // O teatro improvisado / Seria meu barracão / Muito bem ornamentado / Com a sua apresentação. // Eu bem sei que os concorrentes / Andam sempre de alcateia / Sejamos indiferentes / Ao critério da plateia.	Datação: 1922-1978 Tema: relações amorosas Disco: Se você jurar Gravadora: RCA Victor Intérprete: Ismael Silva Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Ri pra não chorar	Ismael Silva e Francisco Alves	Nem sempre o riso é alegria / Quantas vezes noite e dia / Nós levamos a cantar / Pra não chorar, / Mas como há um ditado / "Quem espera sempre alcança" / Nós vamos alimentando / Essa esperança. // Vamos reagir / No que possa vir, / Pois lutar, / Pra vencer, / É saber viver. // Mesmo sem prazer / Rindo sem querer / Nós devemos / Disfarçar / Pra não chorar	Datação: 1931 Tema: reflexões existenciais Disco 78 rpm, lado A (10850) Gravadora: Odeon Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis
Rir	Cartola e Noel Rosa	Rir, não se ri de quem padece / Sofre, meu coração sabe dizer / Ri, quando vê alguém chorar / Deus é justo e verdadeiro / Por quem eu tenho chorado / Tenho fé em me vingar // Às vezes é um sorriso / Que acompanha uma esperança / Outras vezes é um riso / Que provoca uma vingança // Meu juízo se revolta / Quando vejo alguém zombar / O mundo dá muita volta / Quem zombou pode chorar	Datação: 1933 (cerca de) Tema: relações amorosas Disco: Noel pela primeira vez Gravadora: Velas Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis

Rolam nos meus olhos	Cartola	Rolam nos meus olhos / Lágrimas sentidas / Somente em saber / Que te perdi por toda a vida / Nem ajoelhada te darei perdão / Só porque você / Magoou meu coração // Desde o dia em que partiste / A saudade morou em meu peito / Eu já procurei alguém / Mas não há jeito / Coração, o que é que esperas / De um amor tão desleal? / Não estás vendo, coração, ela partiu, / Causando tanto mal.	Datação: 1947 (cerca de) Tema: relações amorosas Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: Creusa Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p.154
Sala de recepção	Cartola	Habitada por gente simples e tão pobre / Que só tem o sol que a todos cobre, / Como podes, Mangueira, cantar? // Pois então saiba que não desejamos mais nada, / A noite, a lua prateada / Silenciosa, ouve as nossas canções / Tem lá no alto um cruzeiro / Onde fazemos nossas orações / E temos orgulho de ser os primeiros campeões // Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora / E as outras escolas até choram / Invejando a tua posição / Minha Mangueira, és a sala de recepção / Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão.	Datação: 1941 (depois de) Tema: metalinguagem Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérpretes: Cartola e Creusa Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 148
Sambar / Salve a folia...	Paulo da Portela	Sambar! / Salve a folia / Cantar! / Salve a orgia Então cantaremos todos / em voz geral / Só meu samba / É o nosso ideal.	Datação: 1922-1949 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 155 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Se a bandeira brasileira é linda...	Paulo da Portela	Se a bandeira brasileira é linda / A sua descrição vale um tesouro / O verde representa as nossas matas / O azul, o nosso céu / O amarelo o nosso ouro	Datação: 1928 Tema: Brasil Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 154 Editora: Funarte
Se eu tiver de escolher	Arlindo Marques Júnior, Roberto Roberti e Ismael Silva	Se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Vai ser de amargar / Sem você eu não vivo / E também sem o samba / Não posso passar / Ai meu Deus! / Como é que vai ser, / se eu tiver de escolher / Entre o samba e você / Amor / Não é tudo que se possa desejar / O samba / Também merece ter o seu lugar / Você não leve a mal / Se eu me descuidar / E for sambar.	Datação: 1946 Tema: metalinguagem Partitura Editora E. S. Mangione
Se eu tivesse...	Cartola	Se eu tivesse / Com que fizesse / Que você deixasse / De olhar pra mim / Não vivia sofrendo / Nem de mim maldizendo / Porque os seus olhos malvados / Querem assim / Existe neste reduto / Alguém que eu venero / E quero tanto bem / Fiquei triste / Porque me disseste / Que essa pessoa que eu quero / Não pode gostar de ninguém.	Datação: década de 1930 Tema: relações amorosas Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 95-6 Editora: Gryphus
Se o amor é isso [Justa razão]	Aluísio Dias e Cartola	Eu fui infeliz enquanto quis dar-te atenção / Sei quanto sofri, se desisti foi com razão / Se o amor é isso, o que encontrei, / Nunca mais eu amarei // A nossa vida era calma / Havia paz em minha alma / Mas você foi além da imaginação / Brigas e tantos queixumes / E o fantasma do ciúme / Foram a causa crescente da separação	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Disco: Mangueira - sambas de terreiro e outros sambas Gravadora: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro Intérprete: Dona Zélia da Mangueira Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Se outro amor tentasse	Cartola e Nuno Veloso	Era solidão / Na solidão eu vivia / E sem confusão / Eu em paz prosseguia / Veio o amor / E no amor encontrei / Muita ingratidão / E assim mesmo gostei / Hoje acompanhado / A tristeza persiste / Dias que se vão / Um alegre, outro triste / Se outro amor tentasse / E outra vez falhasse / Solidão, a você / Voltaria.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: Nuno Veloso Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Se você jurar	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher, / A orgia assim não vou deixar // Muito tenho sofrido / Por minha lealdade / Agora estou sabido / Não vou atrás de amizade / A minha vida é boa / Não tenho em que pensar / Por uma coisa à-toa / Não vou me regenerar / A mulher é um jogo / Difícil de acertar / E o homem como um bobo / Não se cansa de jogar / O que eu posso fazer / É, se você jurar, / Arriscar a perder / Ou desta vez então ganhar.	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (10747) Gravadora: Odeon Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis
Sei chorar	Cartola	Sei chorar / Eu também já sei sentir a dor / Estou cansado de ouvir dizer / Que aprende-se a sofrer no amor // Hoje eu choro / E a mulher que adoro talvez / Caída em braços de outro sorrindo / Repete as mesmas promessas mentindo // Fui iludido / Sim, pela primeira vez no amor / E quase sempre seu nome repito / Em cada frase um suspiro de dor.	Datação: 1937 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p.107
Sei... você anda sofrendo	Ismael Silva	Sei... você anda sofrendo. / Está arrependida / do que já me fez. / É seu destino, mulher; / eu não lhe perdoo / porque vai me enganar outra vez. // Eu já gostei de você / Para de novo gostar / é preferível morrer. / Se o desprezo é pecado / serei um pecador / recordando o passado. // Oh! Não digas / que ainda eu não te esqueci... / Quem não sabe / há de pensar que eu ando atrás de ti // Se a nossa amizade teve fim, / tu bem sabes que fui eu mesmo quem quis / Eu não sei porque tu mentes tanto assim / Pois, mentira não se diz. // Eu ainda fico triste ao lembrar, / apesar de ter deixado já de ti, / relembrando aquele dia de azar / em que eu te conheci.	Datação: 1922-1978 Tema: relações amorosas Livro: São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei, p. 65 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Senhora Dona Cegonha	Paulo da Portela	Dona Cegonha venho com muita vergonha / Por meio desta cartinha te solicitar um favor / Deve trazer um crioulinho gorduchinho / de olhinhos regalados parecido com o meu amor / Quando trouxer deve pedir ao destino / Que mande pelo menino recomendação de um bamba / Mais tarde eu quero que como todo lero-lero / Ele seja professor de uma Escola de Samba. // Chegando eu quero recebê-lo com carinho / Tratá-lo como reizinho / Enveredarei pelos caminhos dos bambas / Talvez será herdeiro / De uma coroa do samba.	Datação: década de 1930 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 154 Editora: Funarte
Senões	Cartola e Nuno Veloso	Nosso romance teve senões / E se separam dois corações / Posso chorar até esquecer / Mas o meu desejo é viver longe de você // Meu interesse é viver sem você / Nosso passado eu procuro esquecer / Ao grande protetor eu peço em uma prece / Senhor, por piedade, vê se ela me esquece // O nosso amor / Um grande amor / Termina assim / Todo romance tem princípio e tem fim	Datação: 1979 Tema: relações amorosas Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Serei teu ioiô	Paulo da Portela	Serei teu ioiô / Serás minha iaiá / Vida feliz, bem longe daqui / Iremos gozar // Mas tem duas coisas / Que podem impedir / E tu, a sorrir, / Me perguntarás: / Meu bem, que será? // Ora, eu que bem sei / Te responderei / A sombra da inveja, meu bem, / Ou golpe de azar	Datação: 1936 Tema: relações amorosas Disco: Boca do povo Gravadora: Polydor Intérprete: João Nogueira Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Santos, 1989, p. 152
Silenciar a Mangueira	Cartola	Silenciar a Mangueira, não / Disse alguém / Uma andorinha só não faz verão também / Devemos ter adversários / Como Oswaldo Cruz / Diz o provérbio / Da discussão é que nasce a luz / Outra escola que não poderia acabar / É o velho Estácio de Sá	Datação: 1944 Tema: metalinguagem Livro: Cartola: Os tempos idos, p. 81 Editora: Gryphus

Silêncio de um cipreste	Cartola e Carlos Cachaça	Todo mundo tem o direito / De viver cantando / O meu único defeito / É viver pensando / Em que não realizei / E é difícil realizar / Se eu pudesse dar um jeito, / Mudaria meu pensar // O pensamento é uma folha desprendida / Do galho de nossas vidas / Que o vento leva e conduz / É como a luz vacilante e cega / É o silêncio do cipreste / Escoltado pela cruz.	Datação: década de 1930 Tema: reflexões existenciais Disco: Cartola 70 anos Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 293
Sim	Cartola e Oswaldo Martins	Sim / Deve haver o perdão / Para mim / Senão nem sei qual será / O meu fim // Para ter uma companheira / Até promessas fiz / Consegui um grande amor / Mas eu não fui feliz / E com raiva para os céus / Os braços levantei, blasfemei / Hoje todos são contra mim // Todos erram neste mundo / Não há exceção / Quando voltam à realidade / Conseguem perdão / Por que é que eu, Senhor, / Que errei pela vez primeira / Passo tantos dissabores / E luto contra a humanidade inteira?	Datação: 1947 (cerca de) Tema: reflexões existenciais Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 154-5
Sofreguidão	Cartola e Elton Medeiros	A sofreguidão por que passei / Fez-me reconhecer que o teu amor / Foi grande amor / Não vacilo em dizer não, não... / Tudo que sofri e que vivi / Depois que te deixei / Causou-me um mal confortador / Sentir as dores que senti / Por teu amor // Procurei viver novas emoções / Talvez animado pela vaidade / De fazer sofrer outros corações / E bati na porta da infelicidade.	Datação: 1968 Tema: relações amorosas Disco: Samba na madrugada Gravadora: Premier Intérprete: Elton Medeiros
Sofrer é da vida	Ismael Silva e Francisco Alves	Sofrer é da vida / Eu já me convenci / Adeus, minha querida, / Não foi pra você que eu nasci... // Você tem boa conversa / Mas não vai me tapear / Pode até fazer promessa / Porque eu não torno a voltar // Seu amor ninguém atura / Quem me disse não mentiu / Você me fez uma jura / E até então não cumpriu.	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10872) Gravadora: Odeon Intérprete: Mário Reis
Soldado do amor	Cartola e Nuno Veloso	Passei a noite inteira esperando / Ao tédio perguntando / Onde anda minha companheira / Nesta vigília triste, selei minha sorte / Se ela não voltar / Hei de preferir a morte / Não foi preciso o relógio despertar / Pois esta noite não dormi / Não quis me deitar / Como soldado do amor / Fiz sentinela / A aurora me pilhou / Esperando por ela.	Datação: 1975 Tema: relações amorosas Disco: Maria Creuza e os Grandes Mestres do Samba Gravadora: RCA Victor Intérprete: Maria Creuza
Sonhei	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves	Sonhei que vais me abandonar / Se é verdade, não tens razão / E, se foi sonho, / Eu não sei se será ou não // Eu, sem me justificar, / Não quero te desprezar / Mas, se tal coisa acontecer, / Eu nada posso fazer // Ainda não sosseguei / Desde o dia que sonhei / Pois eu não tenho satisfação / Por causa dessa impressão.	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (13377) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Sonho	Lincoln Washington Pereira de Almeida e Paulo da Portela	Sonhei que voltaste a ser minha / E aquela alegria que eu tinha / Minha vida tornou a iluminar / Momentos felizes passei / Porém quando despertei / Senti que a felicidade / Estava de mim a zombar / Por isso quero acordado / Continuar a sonhar / E deste sonho / Nunca despertar // Quisera viver deste sonho / Que me dá prazer / A ter que despertar risonho / E logo sofrer / A dor com saudade daquela / Que tanto queria / É melhor viver-se de um sonho / Que traz alegria / Ah se tu voltasses	Datação: 1922-1949 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 149 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Sou doutor	Cartola	Sou doutor / Sou doutor, mas sou sambista / Tenho sangue de artista / Também sei tamborinar / Sou doutor / Sei que sou advogado / Não me faço de rogado / Quando preciso sambar // É difícil estudar / Advocacia, arquitetura, engenharia / Tudo isso é difícil, eu sei / Mas o samba está no sangue brasileiro / Não precisa fazer curso / Pra tocar o meu pandeiro.	Datação: 1928-1980 Tema: metalinguagem Livro: Cartola, os tempos idos, p. 332 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Sua praia é custoso mobiliário...	Paulo da Portela	Sua praia é custoso mobiliário, / Seus edifícios, paisagens em moldura estilo inglês, / Quando se reflete o rosto do soberbo Posto Seis...	Datação: 1922-1949 Tema: Brasil Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 151 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Surpresa	Ismael SIlva	Quando acabei de cear / que queria pagar / tive uma surpresa: / disse o garçom com voz gaga / que já estava paga / a minha despesa. / Juro que não esperava / mas lá se encontrava / alguém conhecido. / Por falta de sorte a minha / era quem já tinha / a mim pertencido.	Datação: 1922-1978 Tema: relações amorosas Livro: São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei, p. 78 Editora: Funarte Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Tempos idos	Cartola e Carlos Cachaça	Os tempos idos, nunca esquecidos, / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que relembro / Coisas remotas que não vêm mais / Uma escola na praça Onze, testemunha ocular / E perto dela uma balança onde os malandros iam sambar / Onde os malandros iam sambar // Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou / Já não pertence mais à praça, / Já não é samba de terreiro / Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro // E muito bem representado / Por inspiração de geniais artistas, / O nosso samba, humilde samba, / Foi de conquistas em conquistas / Conseguiu penetrar no Municipal / Depois de percorrer todo o universo / E com a mesma roupagem que saiu daqui / Exibiu-se pra Duquesa de Kent no Itamaraty	Datação: 1960 Tema: metalinguagem Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Tenho um novo amor	Cartola	Tenho um novo amor... / Tenho um novo amor... / Que vive a pensar em mim. / Não quer me ver / Triste nem zangada / Gosta que eu ande / Assim meio engraçada // Eu não quero dar a perceber / Que gosto demais, do meu amor / Se ele compreender / Vai se convencer / Que tem pra mim / Um grande valor. // Se acaso um dia se apagar / No teu pensamento o meu amor / Para não chorar / E não mais penar / Mando embora a saudade / Pra livrar-me da dor.	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco: Noel pela primeira vez Gravadora: Velas Intérprete: Carmen Miranda
Teste ao samba	Paulo da Portela	Vou começar a aula / Perante a comissão, muita atenção / Eu quero ver se diplomá-los posso / Salve o fessor, dá nota a eles, senhor / Quatorze com mais doze noves fora tudo é nosso // Cem divididos por mil / Cada um com quanto fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola à cuíca / Lá no morro vamos vivendo de amor / Estudando com carinho o que nos passa o professor.	Datação: 1937 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 152 Editora: Funarte
Tive sim	Cartola	Tive sim / Outro grande amor antes do teu / Tive sim / O que ela sonhava eram os meus sonhos / E assim íamos vivendo em paz / Nosso lar, em nosso lar sempre houve alegria / Eu vivia tão contente / Como contente ao teu lado estou / Tive sim / Mas comparar com teu amor seria o fim / E vou calar pois não pretendo amor te magoar.	Datação: 1968 Tema: relações amorosas Disco: Cartola Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p.160, 292

Todo amor	Carlos Cachaça e Cartola	Todo amor no princípio tem sabor / Tem perfume tem odor / Que embriaga o coração / Mas depois é uma taça incolor / Que só contém amargor / Dissabor e maldição // Todo amor principia com beijos e risos / Mesmo com hipocrisia forma um paraíso / Mas com o tempo um dos dois vem a se arrepender / Um amor para gozar, o outro para sofrer // O fim de todo amor, é tão triste que juro / Despedaça-se ao vê-lo o coração mais duro / Ela fica aos beijos com qualquer criatura / E ele procura a paz na paz da sepultura.	Datação: 1976 Tema: relações amorosas Partitura Editora Euterpe
Todo mundo quer	Ismael Silva	Trabalho igual ao meu / Todo mundo quer / Mas nem todos podem arranjar / Pego às onze horas / Largo ao meio-dia / E tenho uma hora pra almoçar // Não há coisa melhor / Fico às vezes até sem comer / Só pra não mastigar / Não há coisa melhor / Do que não fazer nada / E depois descansar	Datação: 1975 Tema: cotidiano Disco: A voz do samba Gravadora: Philips Intérprete: Alcione
Tradição	Ismael Silva	No morro onde eu moro / Tem um barracão para se alugar / O ambiente eu adoro / Mas é que não sei se você vai gostar / Não posso me maldizer / Vivo com muita sorte / Na minha choupana / Lá é bem raro haver / Mais de um crime de morte / Em cada semana. // Quem ouve falar desse morro agora / Fica aterrorizado / Porém quem conhece ele desde outrora / Diz que está civilizado / Lá hoje em dia qualquer um novato / Vive sem preocupação / Não é um morro pacato / Porque se conserva a tal tradição.	Datação: 1954 Tema: cotidiano Partitura Editora Euterpe
Tristeza	Cartola e Orlando Batista	Tristeza / quanta tristeza tenho eu / Só em saber / Que vivo longe dos carinhos teus / A quem eu dediquei / O meu sincero amor / E com tantas muitas falsidades / Me abandonou / Aumentando a minha dor / Aumentando a minha dor / Guardo a tristeza comigo / Guardo a tristeza porque / Dela sou o maior amigo / Depois que perdi você / Eu não canto, eu não danço / Acabou tudo pra mim / Se eu cantar essa tristeza / Terás ciúme de mim. // Eu tive vontade, tive / De dar fim à minha vida / Mas encontrei-te tristeza / Em pé na estrada perdida / Seguimos o mesmo rumo / E me sinto bem feliz / Mas, sei dizem que é o cúmulo / Fazer o que você diz.	Datação: 1939 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 113 Editora: Gryphus
Tristezas não pagam dívidas	Ismael Silva	Tristezas não pagam dívidas / Não adianta chorar / Deve-se dar o desprezo / A toda mulher que não sabe amar // O homem deve saber conhecer o seu valor / Pra não fazer como o Inácio / Que andou muito tempo / Bancando o Estácio. // Nunca se deixa a mulher / Fazer o que ela entender / Pois ninguém deve chorar / Só por causa de amor / E nem se lastimar	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10922) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Tu me desprezas	Paulo da Portela	Tu me desprezas / Tu me abandonas / Tens o prazer / De me ver abandonado / Não faz mal, / Ó meu benzinho, / O mundo gira / E na virada / Ainda te espero / Com carinho	Datação: 1924 Tema: relações amorosas Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 150 Editora: Funarte
Tu vais ao samba	Cartola	Pequena, tu vais ao samba / Ver as línguas que falam de mim / Sem razão / Tu sabes que o mulato é sincero / E tem critério / E sabes meu leal procedimento / Como é / Podes perguntar e indagar / A quem quiser / Eu sou incapaz / De amar outra mulher / Eu não amo outra mulher / Porque eu não quero / Porque eu tenho amizade / A você / Sabes que o mulato é sincero / E tem critério até morrer.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Disco: Cartola entre amigos Gravadora: Funarte Intérprete: Nadinho da Ilha Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor

Uma jura que fiz	Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves	Não tenho amor / Nem posso amar / Pra não quebrar / Uma jura que fiz / E pra não ter / Em quem pensar / Eu vivo só / E sou muito feliz. // Aquela que eu mais amava / Só pensava em me trair / Quando eu menos esperava / Partiu sem se despedir / Essa mesma criatura / Quis voltar, mas eu não quis / E hoje, cumprindo a jura, / Vivo só e sou feliz // Um amor pra ser traído / Só depende da vontade / Mas existe amor fingido / Que nos traz felicidade / A mulher vive mudando / De ideia e de ação / E o homem vai penando / Sem mudar de opinião.	Datação: 1932 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (10928) Gravadora: Odeon Intérprete: Mário Reis
Uma luta vencida por amor e glória	Paulo da Portela	Uma luta vencida por amor e glória / São linhas traçadas / Nas páginas da história / Gravado com as cores de nosso país / Em seu castelo Portela feliz	Datação: 1927 Tema: metalinguagem Monografia: [Monografia sobre Paulo da Portela], Candeia e Araújo, 1980
Vai amigo	Cartola	Vai amigo / E diga-lhe, por favor, / Que não sei o que faço / que já nem sei quem sou / Diga que terminou / Toda aquela vaidade e que sinto saudade / Quero amá-la com mais fervor / Lembro-me bem / Um dia eu lhe disse uma grande tolice / E nosso lar deixei / Todos têm o seu drama / Só não sofre quem não ama / Amenizar meu castigo só você poderá, amigo.	Datação: 1968 Tema: relações amorosas Disco: Mangueira - sambas de terreiro e outros sambas Gravadora: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro Intérprete: Cartola Observação: datação a partir do disco *Vai amigo*, de Paulinho da Viola (Odeon, MOFB 3560). Para a transcrição, preferiu-se uma interpretação de Cartola.
Vale do São Francisco	Cartola e Carlos Cachaça	Não há neste mundo um cenário / Tão rico, tão vário / E com tanto esplendor / Nos montes / Onde jorram as fontes / Que quadro sublime / De um santo pintor / Pergunta o poeta esquecido / Quem fez esta tela / De riquezas mil / Responde soberbo o campestre / Foi Deus, foi o mestre / Quem fez meu Brasil! / Meu Brasil! Meu Brasil! // E se vires poeta o vale / O vale do rio / Em noite invernosa / Em noite de estio / Como um chão de prata / Riquezas estranhas / Espraiando beleza / Por entre montanhas / Que ficam e que passam Em terras tão boas / Pernambuco, Sergipe / Majestosa Alagoas / E a Bahia lendária / Das mil catedrais / Da terra do ouro / Berço de Tiradentes / Que é Minas Gerais	Datação: 1948 Tema: Brasil Disco: História das escolas de samba, Mangueira Gravadora: Marcus Pereira Intérprete: Cartola Observação: datação atribuída a partir de Barboza da Silva e Oliveira Filho, 2003, p. 367
Vamos embora, ó, flor [Vamos embora, amor]	Paulo da Portela	– Vamos embora, ó flor / – Ora, muito cedo, amor / A lua estará gostando de me ver sapatear / – Mas quem é que dá as ordens? / – É você. / Mas quando pode! / Só deixarei o pagode / Quando o sol raiar. – Jamais tu irás a um samba / E tenho as minhas razões / Quando entras no batuque / Esqueces as obrigações. / – Pense o caso bem direito / Te aconselho a que não faça / Proibir-me do batuque / Tradição de nossa raça.	Datação: 1940 Tema: metalinguagem Livro: Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, p. 149-50 Editora: Funarte
Vejo amanhecer	Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves	Vejo amanhecer, vejo anoitecer / E não me sais do pensamento, ó mulher! / Vou para o trabalho, passo em tua porta / Me metes o malho, mas que bem me importa // Amanhece e anoitece / Sem parar o meu tormento / Por saber que quem me esquece / Não me sai do pensamento / Já não durmo, já não sonho / De pensar fugiu-me a paz / Num passado tão risonho / Que não volta nunca mais // De esperar a minha amada / A minh'alma não se cansa / Pois até quem não tem nada / Tem ainda a esperança / Esperança nos ilude / Ajudando a suportar / Do destino o golpe rude / Que eu não canso de esperar	Datação: 1933 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado A (22225) Gravadora: Odeon Intérprete: Mário Reis

Velho Estácio	Cartola	Muito velho, pobre velho, / Vem subindo a ladeira / Com a bengala na mão // É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / O que devemos fazer / Me sinto mais animado / A Mangueira a teus cuidados / Vai à cidade descer	Datação: 1930 Tema: metalinguagem Livro: Cartola, os tempos idos, p. 80 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Vem	Cartola e Arthur de Oliveira	Vem / Tudo é belo por onde eu passei / Será onde eu passar / Vem / Ao meu lado eu sei / Vais sorrir, vais cantar / Não me convence essa tua tristeza / Vem / Há um Deus, há uma natureza // Vem / Caminhar para além de todo mal / O bem / É a meta final da estrada universal / Vem / Dar-me a paz e ter paz junto de mim / Vem / Fica comigo assim / Até o fim / Vem	Datação: 1980 Tema: reflexões existenciais Livro: Cartola, os tempos idos, p. 251-2 Editora: Gryphus
Verde que te quero rosa	Cartola e Dalmo Castello	Verde como o céu azul, a esperança / Branco como a cor da Paz a se encontrar / Rubro como o rosto fica junto à rosa mais querida / É negra toda tristeza se há despedida na avenida / É negra toda tristeza desta vida // É branco o sorriso das crianças / São verdes, os campos, as matas / E o corpo das mulatas quando vestem verde e rosa, é / Mangueira / É verde o mar que me banha a vida inteira // Verde que te quero Rosa (é a Mangueira) / Rosa que te quero Verde (é a Mangueira)	Datação: 1977 Tema: metalinguagem Disco: Verde que te quero rosa Gravadora: RCA Victor Intérprete: Cartola
Vim lhe pedir	Nelson Sargento e Cartola	Vim lhe pedir / me perdoa / reconheço, errei / se aqui voltei / foi para lhe dizer, então, / que há motivos de força maior / que às vezes prende a gente / me disseste que voltei cinicamente / pra zombar de te ver chorar // Foi a saudade que me trouxe aqui / depois que te perdi / mergulhei na sofreguidão / ao cair na realidade / descobri que a felicidade / está na bondade do seu coração	Datação: 1955-1980 Tema: relações amorosas Disco: Encanto de paisagem Gravadora: Rob Digital Intérprete: Nelson Sargento Observação: datação atribuída a partir de informações biográficas dos dois compositores
Você é uma flor	Cartola e Nuno	Você é uma flor / Que eu plantei para mim / É a flor mais bela / Do meu jardim // Se algum dia / Essa flor murchar ou morrer / Sem ela eu não posso viver // No meu jardim tive flores belas / Nunca fiz questão / Mas a flor dos meus amores / Mora no meu coração.	Datação: 1928-1980 Tema: relações amorosas Livro: Cartola, os tempos idos, p. 333 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor
Você gosta de mim?	Ismael Silva e Francisco Alves	Você gosta de mim e eu gosto de você / Meu bem, não faz assim, briga não sei pra que // Meu bem, meu bem, / Eu não gosto de ninguém (só de você) // Todo o meu ideal é só sempre te amar / Você faz muito mal em tudo acreditar	Datação: 1931 Tema: relações amorosas Disco 78 rpm, lado B (13377) Gravadora: Odeon Intérprete: Francisco Alves
Você merece muito mais	Ismael Silva	Foi por causa de você / Que eu arranjei muitos rivais / Mas não lhe deixo / Só porque (eu sei por quê) / Você merece muito mais // Há tanta gente que faz fé / Na sua face de cetim / Que eu até nem sei / Como é / Que você foi gostar de mim // Se alguma coisa acontecer / Embora saia nos jornais / Qualquer desgraça é prazer / Você merece muito mais	Datação: 1930 Tema: relações amorosas Livro: Ismael Silva: samba e resistência, p. 98-9 Editora: José Olympio

Vou contar tintim por tintim	Cartola	Eu fui tão maltratada / Foi tanta pancada / Que ele me deu / Que estou toda doída / Estou toda ferida / Ninguém me socorreu / Ninguém lá em casa apareceu / Mas eu vou ao distrito / Está mais do que visto / Isto não fica assim / Vou contar tintim por tintim / Tudo nele eu aturo / Menos tapas e murros / Isto não é para mim // Ele sai para a orgia / Passa três, quatro dias / Sem me aparecer / Quando vem está zangado / Está contrariado / E eu não sei por que // Mas eu agora vou saber / Eu sou tão camarada / A ele não falta nada / Ganha um terno por mês / Ainda agora pancada / Piorou a maçada / Eu parei desta vez / Vou arranjar um português.	Datação:1928-1980 Tema: metalinguagem Livro: Cartola, os tempos idos, p. 342 Editora: Gryphus Observação: datação aproximada estabelecida a partir da biografia do compositor