UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

MARIO SANTIN FRUGIUELE

**BUMBOS EM BATUQUES:
ESTUDO DO VOCABULÁRIO DO SAMBA DE BUMBO**

[VERSÃO CORRIGIDA]

SÃO PAULO
2015

MARIO SANTIN FRUGIUELE

**BUMBOS EM BATUQUES:
ESTUDO DO VOCABULÁRIO DO SAMBA DE BUMBO**

[VERSÃO CORRIGIDA]

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

De acordo:

SÃO PAULO
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Fruguele, Mario Santin

F944b Bumbos em batuques: estudo do vocabulário do samba de bumbo / Mario Santin Fruguele ; orientador Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida. - São Paulo, 2015.

278 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

1. Léxico. 2. Samba de bumbo. 3. Samba rural paulista. 4. Cultura caipira. I. Santiago-Almeida, Manoel Mourivaldo, orient. II. Título.

Aos ossos de canela
que vieram de outro continente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos sambeiros, sambadores e sambadeiras. Sem eles e elas, não haveria bumbo, não haveria samba.

À minha Bá, que penou, mas carregou esse trabalho no ombro. Sem ela, não haveria. Obrigado, linda.

Aos meus pais, pelo de sempre: o infinito.

Aos meus irmãos, Tuca e Franco, por serem tudo.

À Nô, que acertou a mão na receita e fez a família marinar no amor.

À minha sogra Glória, pelo fôlego para rever loucuras.

À Fulô Maria, companheira que desanuvia, sempre ao nosso lado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago de Almeida, grande amigo e exemplo. Sem sua orientação, nada disso daria samba.

Aos professores Emilio G. Pagotto e Irenilde dos Santos, pelas contribuições na banca de qualificação, e também ao professor Américo Venâncio, pelo aceite em participar da defesa do trabalho.

Aos colegas de estudos, Dani e Luis.

Aos parceiros de Parnaíba e Pirapora, João Mário, Mariana Egry e Dalva. Não fossem vocês...

Aos baluartes do Kolombolo, que me apontaram as quebradas do mundaréu.

Aos amigos da vida, que são muitos, e por isso agradeço à vida.

Agradeço, enfim, à CAPES, por ter financiado esta pesquisa.

Era bom.

João do Pasto

RESUMO

FRUGIUELE, M. S. **Bumbos em batuques: estudo do vocabulário do samba de bumbo**. 2015. 278 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O presente trabalho tem como objetivo geral estudar o vocabulário de uma modalidade de samba paulista conhecida como samba de bumbo, ou, seguindo clássico ensaio de Mário de Andrade (1937), samba rural paulista. O *corpus* objeto de trabalho é fundamentalmente constituído por dois tipos de entrevistas (livres e controladas), produções lítero-musicais e bibliografia encontrada sobre o tema. Com base nesse *corpus*, definimos o vocabulário para a elaboração do questionário, aplicado com praticantes e não praticantes do samba, e para o desenvolvimento do estudo semântico-lexical. Esse estudo subdivide-se em duas análises: (i) análise diacrônica das unidades lexicais coletadas junto aos praticantes do samba, comparando suas acepções, dentro do universo da manifestação, às encontradas em dicionários dos séculos XX e XXI; e (ii) análise discursiva pontual de alguns vocábulos/textos. O objetivo específico deste estudo é, portanto, registrar as unidades lexicais de uso popular da referida expressão cultural, suscitando uma discussão sobre a tendência à manutenção e tendência ao desuso em curso dos elementos que compõem seu vocabulário, de modo a averiguar se a população das localidades onde o samba de bumbo continua sendo praticado já não mais reconhece e utiliza, frequentemente, os vocábulos relacionados à manifestação. Para realizar esta tarefa, apoiamo-nos na sociolinguística, na dialetologia, na lexicologia e na análise do discurso de linha francesa (AD). Os resultados alcançados demonstram que o samba de bumbo passa por um processo de apagamento refletido no léxico das localidades investigadas, principalmente em meio aos não praticantes, mas também indicam o recente movimento de reestruturação dos grupos, que resistem e se articulam em busca de fortalecer a manifestação. De outra parte, ao evidenciarem os processos opacos que contribuíram para o enfraquecimento do samba, tais resultados ainda permitem demarcar o local de enfrentamento das práticas de resistência hoje promovidas pelos grupos tradicionais e não tradicionais de samba de bumbo.

Palavras-chave: Léxico. Samba de bumbo. Samba rural paulista. Cultura caipira.

ABSTRACT

FRUGIUELE, M. S. ***Bumbos em batuques: a study of samba de bumbo's vocabulary***. 2015. 278 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The present paper has as a general objective to study the vocabulary of a form of *samba paulista* (the samba from São Paulo) known as *samba de bumbo*, or, as suggested by Mário de Andrade's classic essay (1937), *samba rural paulista* (paulista rural samba). The *corpus* of the paper constitutes of two types of interviews (free and controlled), literary and musical productions as well as bibliography on the subject. The vocabulary to elaborate the questionnaire was defined with foundation on the *corpus*, which was also used to develop the semantic-lexical study. The questionnaire was applied both to practitioners and non-practitioners of samba. The study subdivides itself in two analysis: (i) a diachronic analysis of the lexical units collected amongst the practitioners of samba, comparing the acceptance, inside the universe of manifestation, to the ones found in dictionaries of the 20th and 21st Centuries; and (ii) a discursive analysis of specific vocabulary/texts. The specific objective of this paper is, therefore, to register lexical units of popular use of the aforementioned cultural expression, giving rise to a discussion about the tendency to maintain and the tendency to disuse in course of the elements that constitute its vocabulary, as a way to examine if the population of the places where the *samba de bumbo* is still practiced no longer recognize or use the vocabulary related to the manifestation. To carry out this task, sociolinguistic, dialectology, lexicology and the French school of discourse analysis were used. The results that were reached demonstrate that the *samba de bumbo* is suffering a process of being erased which is reflected on the lexicon of the investigated places, especially amongst the non-practitioners, but they also indicate a recent movement to restore the groups that resist and articulate as a means to strengthen the manifestation. On the other hand, as they make clear the opaque processes that contributed to the weakening of samba, these results still permit us to mark the places of confrontation of the resistance practices nowadays promoted by traditional and non-traditional groups of *samba de bumbo*.

Keywords: Lexicon. *Samba de bumbo*. *Samba rural paulista*. Hillbilly culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.2.1. Mapa 1 – Samba Rural: espaço e representação.....	36
Figura 4.2.1. Mapa 2 – Barracões A e B, de propriedade da Igreja	218

LISTA DE TABELAS

Tabela 3.1. Rede de pontos e siglas	77
Tabela 4.1. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	96
Tabela 4.2. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba de bumbo</i> entre os sujeitos	97
Tabela 4.3. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba de roda / samba-roda</i> entre os sujeitos.....	99
Tabela 4.4. Comparação da unidade lexical <i>samba de roda / samba-roda</i> entre os dicionários gerais.....	99
Tabela 4.5. Comparação da unidade lexical <i>samba de roda / samba-roda</i> entre as obras específicas.....	100
Tabela 4.6. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba caipira</i> entre os sujeitos ..	101
Tabela 4.7. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba-lenço</i> entre os sujeitos	102
Tabela 4.8. Comparação da unidade lexical <i>samba-lenço</i> entre os dicionários gerais.....	103
Tabela 4.9. Comparação da unidade lexical <i>samba-lenço</i> entre as obras específicas.....	103
Tabela 4.10. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba</i> entre os sujeitos	105
Tabela 4.11. Comparação da unidade lexical <i>samba</i> entre os dicionários gerais	105
Tabela 4.12. Comparação da unidade lexical <i>samba</i> entre as obras específicas	106
Tabela 4.13. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>batuque</i> entre os sujeitos.....	107
Tabela 4.14. Comparação da unidade lexical <i>batuque</i> entre os dicionários gerais	108
Tabela 4.15. Comparação da unidade lexical <i>batuque</i> entre as obras específicas	108
Tabela 4.16. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba rural paulista</i> entre os sujeitos	109
Tabela 4.17. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	111
Tabela 4.18. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>apresentação</i> entre os sujeitos ..	112
Tabela 4.19. Comparação da unidade lexical <i>apresentação</i> entre os dicionários gerais	112
Tabela 4.20. Comparação da unidade lexical <i>apresentação</i> entre as obras específicas	112
Tabela 4.21. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba</i> entre os sujeitos.....	113
Tabela 4.22. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>treino</i> entre os sujeitos.....	113
Tabela 4.23. Comparação da unidade lexical <i>treino</i> entre os dicionários gerais	113
Tabela 4.24. Comparação da unidade lexical <i>treino</i> entre as obras específicas	113
Tabela 4.25. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>bumbada</i> entre os sujeitos.....	114
Tabela 4.26. Comparação da unidade lexical <i>bumbada</i> entre os dicionários gerais	114
Tabela 4.27. Comparação da unidade lexical <i>bumbada</i> entre as obras específicas	114
Tabela 4.28. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba de roda</i> entre os sujeitos	115
Tabela 4.29. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>festa/festinha</i> entre os sujeitos ..	115
Tabela 4.30. Comparação da unidade lexical <i>festa/festinha</i> entre os dicionários gerais.....	115

Tabela 4.31. Comparação da unidade lexical <i>festa/festinha</i> entre as obras específicas.....	116
Tabela 4.32. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>brincadeira</i> entre os sujeitos	116
Tabela 4.33. Comparação da unidade lexical <i>brincadeira</i> entre os dicionários gerais	116
Tabela 4.34. Comparação da unidade lexical <i>brincadeira</i> entre as obras específicas	117
Tabela 4.35. Escolha da unidade lexical <i>roda</i> entre os sujeitos.....	118
Tabela 4.36. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>roda</i> entre os sujeitos.....	119
Tabela 4.37. Comparação da unidade lexical <i>roda</i> entre os dicionários gerais	119
Tabela 4.38. Comparação da unidade lexical <i>roda</i> entre as obras específicas	119
Tabela 4.39. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	120
Tabela 4.40. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sobe-e-desce</i> entre os sujeitos ..	120
Tabela 4.41. Comparação da unidade lexical <i>sobe-e-desce</i> entre os dicionários gerais	121
Tabela 4.42. Comparação da unidade lexical <i>sobe-e-desce</i> entre as obras específicas	121
Tabela 4.43. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>vaivém</i> entre os sujeitos	121
Tabela 4.44. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>pra frente e pra trás</i> entre os sujeitos	122
Tabela 4.45. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>roda</i> entre os sujeitos.....	122
Tabela 4.46. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	124
Tabela 4.47. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>chefe</i> entre os sujeitos	125
Tabela 4.48. Comparação da unidade lexical <i>chefe</i> entre os dicionários gerais	125
Tabela 4.49. Comparação da unidade lexical <i>chefe</i> entre as obras específicas	125
Tabela 4.50. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>dono (do samba)</i> entre os sujeitos	126
Tabela 4.51. Comparação da unidade lexical <i>dono (do samba)</i> entre os dicionários gerais	126
Tabela 4.52. Comparação da unidade lexical <i>dono (do samba)</i> entre as obras específicas	126
Tabela 4.53. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>mestre</i> entre os sujeitos.....	127
Tabela 4.54. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>imperatriz</i> entre os sujeitos	127
Tabela 4.55. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>matriarca</i> entre os sujeitos.....	128
Tabela 4.56. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>organizador</i> entre os sujeitos....	128
Tabela 4.57. Comparação da unidade lexical <i>organizador</i> entre os dicionários gerais	128
Tabela 4.58. Comparação da unidade lexical <i>organizador</i> entre as obras específicas	128
Tabela 4.59. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>responsável</i> entre os sujeitos ...	129
Tabela 4.60. Comparação da unidade lexical <i>responsável</i> entre os dicionários gerais.....	129
Tabela 4.61. Comparação da unidade lexical <i>responsável</i> entre as obras específicas.....	129
Tabela 4.62. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	130
Tabela 4.63. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sambador</i> entre os sujeitos.....	131
Tabela 4.64. Comparação da unidade lexical <i>sambador</i> entre os dicionários gerais	132
Tabela 4.65. Comparação da unidade lexical <i>sambador</i> entre as obras específicas	132

Tabela 4.66. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sambeiro</i> entre os sujeitos	133
Tabela 4.67. Comparação da unidade lexical <i>sambeiro</i> entre os dicionários gerais	133
Tabela 4.68. Comparação da unidade lexical <i>sambeiro</i> entre as obras específicas	133
Tabela 4.69. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sambista</i> entre os sujeitos	134
Tabela 4.70. Comparação da unidade lexical <i>sambista</i> entre os dicionários gerais	134
Tabela 4.71. Comparação da unidade lexical <i>sambista</i> entre as obras específicas	134
Tabela 4.72. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>tocador</i> entre os sujeitos	135
Tabela 4.73. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	136
Tabela 4.74. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sambador/sambadeira</i> entre os sujeitos	137
Tabela 4.75. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>dançador</i> entre os sujeitos	137
Tabela 4.76. Comparação da unidade lexical <i>dançador</i> entre os dicionários gerais	137
Tabela 4.77. Comparação da unidade lexical <i>dançador</i> entre as obras específicas	138
Tabela 4.78. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>dançarino</i> entre os sujeitos	138
Tabela 4.79. Comparação da unidade lexical <i>dançarino</i> entre os dicionários gerais	139
Tabela 4.80. Comparação da unidade lexical <i>dançarino</i> entre as obras específicas	139
Tabela 4.81. Escolha da unidade lexical <i>tocador</i> entre os sujeitos	140
Tabela 4.82. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>tocador</i> entre os sujeitos	140
Tabela 4.83. Comparação da unidade lexical <i>tocador</i> entre os dicionários gerais	141
Tabela 4.84. Comparação da unidade lexical <i>tocador</i> entre as obras específicas	141
Tabela 4.85. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sambador</i> entre os sujeitos	141
Tabela 4.86. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sambeiro</i> entre os sujeitos	142
Tabela 4.87. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	143
Tabela 4.88. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>mestre</i> entre os sujeitos	144
Tabela 4.89. Comparação da unidade lexical <i>mestre</i> entre os dicionários gerais	144
Tabela 4.90. Comparação da unidade lexical <i>mestre</i> entre as obras específicas	144
Tabela 4.91. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sambador</i> entre os sujeitos	145
Tabela 4.92. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>embaixador</i> entre os sujeitos	146
Tabela 4.93. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>fora de série</i> entre os sujeitos ...	146
Tabela 4.94. Comparação da unidade lexical <i>fora de série</i> entre os dicionários gerais	146
Tabela 4.95. Comparação da unidade lexical <i>fora de série</i> entre as obras específicas	146
Tabela 4.96. Escolha da unidade lexical <i>tocador</i> entre os sujeitos	148
Tabela 4.97. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>bumbo</i> entre os sujeitos	150
Tabela 4.98. Comparação da unidade lexical <i>bumbo</i> entre os dicionários gerais	150
Tabela 4.99. Comparação da unidade lexical <i>bumbo</i> entre as obras específicas	150
Tabela 4.100. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>zabumba</i> entre os sujeitos	151
Tabela 4.101. Comparação da unidade lexical <i>zabumba</i> entre os dicionários gerais	152
Tabela 4.102. Comparação da unidade lexical <i>zabumba</i> entre as obras específicas	152

Tabela 4.103. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>caixa</i> entre os sujeitos	153
Tabela 4.104. Comparação da unidade lexical <i>caixa</i> entre os dicionários gerais.....	153
Tabela 4.105. Comparação da unidade lexical <i>caixa</i> entre as obras específicas.....	153
Tabela 4.106. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>bombo</i> entre os sujeitos.....	154
Tabela 4.107. Comparação da unidade lexical <i>bombo</i> entre os dicionários gerais	154
Tabela 4.108. Comparação da unidade lexical <i>bombo</i> entre as obras específicas	155
Tabela 4.109. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	156
Tabela 4.110. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>bumbeiro</i> entre os sujeitos.....	157
Tabela 4.111. Comparação da unidade lexical <i>bumbeiro</i> entre os dicionários gerais	157
Tabela 4.112. Comparação da unidade lexical <i>bumbeiro</i> entre as obras específicas	157
Tabela 4.113. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>zabumbeiro</i> entre os sujeitos..	158
Tabela 4.114. Comparação da unidade lexical <i>zabumbeiro</i> entre os dicionários gerais	158
Tabela 4.115. Comparação da unidade lexical <i>zabumbeiro</i> entre as obras específicas	158
Tabela 4.116. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>batedor (de bombo)</i> entre os sujeitos	158
Tabela 4.117. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>sambeiro</i> entre os sujeitos.....	159
Tabela 4.118. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	160
Tabela 4.119. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>chocalho</i> entre os sujeitos	161
Tabela 4.120. Comparação da unidade lexical <i>chocalho</i> entre os dicionários gerais.....	161
Tabela 4.121. Comparação da unidade lexical <i>chocalho</i> entre as obras específicas.....	161
Tabela 4.122. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>chacoalho</i> entre os sujeitos	162
Tabela 4.123. Comparação da unidade lexical <i>chacoalho</i> entre os dicionários gerais.....	162
Tabela 4.124. Comparação da unidade lexical <i>chacoalho</i> entre as obras específicas.....	162
Tabela 4.125. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>guaiá</i> entre os sujeitos	163
Tabela 4.126. Comparação da unidade lexical <i>guaiá</i> entre os dicionários gerais	163
Tabela 4.127. Comparação da unidade lexical <i>guaiá</i> entre as obras específicas	164
Tabela 4.128. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>caracaxá</i> entre os sujeitos	165
Tabela 4.129. Comparação da unidade lexical <i>caracaxá</i> entre os dicionários gerais.....	165
Tabela 4.130. Comparação da unidade lexical <i>caracaxá</i> entre as obras específicas.....	165
Tabela 4.131. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	166
Tabela 4.132. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>reco-reco</i> entre os sujeitos.....	166
Tabela 4.133. Comparação da unidade lexical <i>reco-reco</i> entre os dicionários gerais	167
Tabela 4.134. Comparação da unidade lexical <i>reco-reco</i> entre as obras específicas	167
Tabela 4.135. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>reque-reque</i> entre os sujeitos ..	168
Tabela 4.136. Comparação da unidade lexical <i>reque-reque</i> entre os dicionários gerais.....	168
Tabela 4.137. Comparação da unidade lexical <i>reque-reque</i> entre as obras específicas.....	168
Tabela 4.138. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	169
Tabela 4.139. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>caixa</i> entre os sujeitos	170

Tabela 4.140. Comparação da unidade lexical <i>caixa</i> entre os dicionários gerais.....	170
Tabela 4.141. Comparação da unidade lexical <i>caixa</i> entre as obras específicas.....	170
Tabela 4.142. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>caixinha</i> entre os sujeitos.....	171
Tabela 4.143. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	172
Tabela 4.144. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>bater</i> entre os sujeitos.....	172
Tabela 4.145. Comparação da unidade lexical <i>bater</i> entre os dicionários gerais	173
Tabela 4.146. Comparação da unidade lexical <i>bater</i> entre as obras específicas	173
Tabela 4.147. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>tocar</i> entre os sujeitos.....	174
Tabela 4.148. Comparação da unidade lexical <i>tocar</i> entre os dicionários gerais	174
Tabela 4.149. Comparação da unidade lexical <i>tocar</i> entre as obras específicas	174
Tabela 4.150. Escolha da unidade lexical <i>couros</i> entre os sujeitos	175
Tabela 4.151. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>couros</i> entre os sujeitos	175
Tabela 4.152. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	177
Tabela 4.153. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>reza</i> entre os sujeitos.....	178
Tabela 4.154. Comparação da unidade lexical <i>reza</i> entre os dicionários gerais	178
Tabela 4.155. Comparação da unidade lexical <i>reza</i> entre as obras específicas	178
Tabela 4.156. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>oração</i> entre os sujeitos.....	179
Tabela 4.157. Comparação da unidade lexical <i>oração</i> entre os dicionários gerais	179
Tabela 4.158. Comparação da unidade lexical <i>oração</i> entre as obras específicas	179
Tabela 4.159. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	180
Tabela 4.160. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>samba</i> entre os sujeitos	181
Tabela 4.161. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>verso</i> entre os sujeitos	181
Tabela 4.162. Comparação da unidade lexical <i>verso</i> entre os dicionários gerais	181
Tabela 4.163. Comparação da unidade lexical <i>verso</i> entre as obras específicas	182
Tabela 4.164. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>ponto</i> entre os sujeitos.....	183
Tabela 4.165. Comparação da unidade lexical <i>ponto</i> entre os dicionários gerais	183
Tabela 4.166. Comparação da unidade lexical <i>ponto</i> entre as obras específicas	183
Tabela 4.167. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>entoada</i> entre os sujeitos.....	184
Tabela 4.168. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>moda</i> entre os sujeitos.....	185
Tabela 4.169. Comparação da unidade lexical <i>moda</i> entre os dicionários gerais	185
Tabela 4.170. Comparação da unidade lexical <i>moda</i> entre as obras específicas	185
Tabela 4.171. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>rima</i> entre os sujeitos.....	186
Tabela 4.172. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>cantiga</i> entre os sujeitos	187
Tabela 4.173. Comparação da unidade lexical <i>cantiga</i> entre os dicionários gerais.....	187
Tabela 4.174. Comparação da unidade lexical <i>cantiga</i> entre as obras específicas.....	187
Tabela 4.175. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	188
Tabela 4.176. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>desafio</i> entre os sujeitos	189

Tabela 4.177. Comparação da unidade lexical <i>desafio</i> entre os dicionários gerais.....	189
Tabela 4.178. Comparação da unidade lexical <i>desafio</i> entre as obras específicas.....	189
Tabela 4.179. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>demanda</i> entre os sujeitos.....	190
Tabela 4.180. Comparação da unidade lexical <i>demanda</i> entre os dicionários gerais	190
Tabela 4.181. Comparação da unidade lexical <i>demanda</i> entre as obras específicas	190
Tabela 4.182. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	191
Tabela 4.183. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>puxar</i> entre os sujeitos.....	192
Tabela 4.184. Comparação da unidade lexical <i>puxar</i> entre os dicionários gerais	192
Tabela 4.185. Comparação da unidade lexical <i>puxar</i> entre as obras específicas	192
Tabela 4.186. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>cantar</i> entre os sujeitos.....	193
Tabela 4.187. Comparação da unidade lexical <i>cantar</i> entre os dicionários gerais	193
Tabela 4.188. Comparação da unidade lexical <i>cantar</i> entre as obras específicas	194
Tabela 4.189. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>botar</i> entre os sujeitos.....	194
Tabela 4.190. Comparação da unidade lexical <i>botar</i> entre os dicionários gerais	194
Tabela 4.191. Comparação da unidade lexical <i>botar</i> entre as obras específicas	194
Tabela 4.192. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>firmar</i> entre os sujeitos.....	195
Tabela 4.193. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>homenagear</i> entre os sujeitos.....	195
Tabela 4.194. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>pegar</i> entre os sujeitos.....	196
Tabela 4.195. Comparação da unidade lexical <i>pegar</i> entre os dicionários gerais	196
Tabela 4.196. Comparação da unidade lexical <i>pegar</i> entre as obras específicas	196
Tabela 4.197. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	197
Tabela 4.198. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>cantor(a)</i> entre os sujeitos	198
Tabela 4.199. Comparação da unidade lexical <i>cantor(a)</i> entre os dicionários gerais.....	198
Tabela 4.200. Comparação da unidade lexical <i>cantor(a)</i> entre as obras específicas.....	198
Tabela 4.201. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>cantador</i> entre os sujeitos.....	199
Tabela 4.202. Comparação da unidade lexical <i>samba rural paulista</i> entre os dicionários gerais.....	199
Tabela 4.203. Comparação da unidade lexical <i>samba rural paulista</i> entre as obras específicas.....	199
Tabela 4.204. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>puxador</i> entre os sujeitos.....	200
Tabela 4.205. Comparação da unidade lexical <i>puxador</i> entre os dicionários gerais	200
Tabela 4.206. Comparação da unidade lexical <i>puxador</i> entre as obras específicas	200
Tabela 4.207. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	201
Tabela 4.208. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>resposta</i> entre os sujeitos	202
Tabela 4.209. Comparação da unidade lexical <i>resposta</i> entre os dicionários gerais	202
Tabela 4.210. Comparação da unidade lexical <i>resposta</i> entre as obras específicas	202
Tabela 4.211. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>acompanhar</i> entre os sujeitos.....	203
Tabela 4.212. Comparação da unidade lexical <i>acompanhar</i> entre os dicionários gerais	203

Tabela 4.213. Comparação da unidade lexical <i>acompanhar</i> entre as obras específicas	203
Tabela 4.214. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos	205
Tabela 4.215. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>coro</i> entre os sujeitos.....	206
Tabela 4.216. Comparação da unidade lexical <i>coro</i> entre os dicionários gerais	206
Tabela 4.217. Comparação da unidade lexical <i>coro</i> entre as obras específicas	206
Tabela 4.218. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>grupo</i> entre os sujeitos.....	207
Tabela 4.219. Comparação da unidade lexical <i>grupo</i> entre os dicionários gerais	207
Tabela 4.220. Comparação da unidade lexical <i>grupo</i> entre as obras específicas	207
Tabela 4.221. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>agregado</i> entre os sujeitos.....	207
Tabela 4.222. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>backing vocal</i> entre os sujeitos	208
Tabela 4.223. Comparação da unidade lexical <i>backing vocal</i> entre os dicionários gerais ..	208
Tabela 4.224. Comparação da unidade lexical <i>backing vocal</i> entre as obras específicas ..	208
Tabela 4.225. Porcentagem de escolha da unidade lexical <i>dupla</i> entre os sujeitos	209
Tabela 5.1. Índice entre os praticantes mais jovens	245
Tabela 5.2. Índice entre os praticantes mais velhos	245

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Samba de bumbo.....	96
Quadro 2 -	Brincadeira	111
Quadro 3 -	Roda	118
Quadro 4 -	Sobe-e-desce.....	120
Quadro 5 -	Chefe	124
Quadro 6 -	Sambador	130
Quadro 7 -	Dançador	136
Quadro 8 -	Tocador.....	140
Quadro 9 -	Mestre	143
Quadro 10 -	Bumbo.....	148
Quadro 11 -	Bumbeiro.....	156
Quadro 12 -	Chocalho	160
Quadro 13 -	Reco-reco	166
Quadro 14 -	Caixa	169
Quadro 15 -	Bater	172
Quadro 16 -	Couros	175
Quadro 17 -	Reza.....	177
Quadro 18 -	Ponto.....	180
Quadro 19 -	Desafio.....	188
Quadro 20 -	Puxar.....	191
Quadro 21 -	Cantador	197
Quadro 22 -	Resposta.....	201
Quadro 23 -	Coro	205

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. TOTALIDADE DO SAMBA	23
1.1. SAMBA UNO	25
1.2. SAMBA DE BUMBO	32
1.3. OS GRUPOS TRADICIONAIS	45
1.3.1. MAUÁ	47
1.3.1.1. Samba-lenço	47
1.3.2. PIRAPORA DO BOM JESUS	49
1.3.2.1. Samba de Roda	49
1.3.3. QUADRA	51
1.3.3.1. Filhos de Quadra: samba caipira	51
1.3.4. SANTANA DE PARNAÍBA	53
1.3.4.1. Samba do Cururuquara – grupo Treze de Maio	54
1.3.5. VINHEDO	55
1.3.5.1. Samba da Dona Aurora	55
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	57
2.1. LEXICOLOGIA	60
2.2. SOCIOGEOLINGUÍSTICA	64
2.3. ANÁLISE DO DISCURSO: ABORDAGENS	69
2.3.1. ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA (AD)	72
3. METODOLOGIA	76
3.1. UNIVERSO DA PESQUISA	76
3.1.1. FONTES DA PESQUISA	78
3.2. QUESTIONÁRIO SEMÂNTICO-LEXICAL	82
3.3. CLASSIFICAÇÃO E SELEÇÃO DOS SUJEITOS	85
4. ESTUDO SEMÂNTICO-LEXICAL DO SAMBA DE BUMBO	90
4.1. ANÁLISE CONTRASTIVA	90
4.2. ANÁLISE DISCURSIVA	209
4.2.1. PRECONCEITO: RELIGIÃO E RACISMO	212
4.2.1.1. Ponto, samba, verso	212
4.2.1.2. Demanda	222
4.2.2. INDÚSTRIA CULTURAL: ESPETACULARIZAÇÃO E O EXÓTICO	224
4.2.2.1. Treino e apresentação – Brincadeira e festa	224
4.2.2.2. De bumbo: caipira, de roda, lenço, rural paulista, batuque, samba	228
4.2.3. SAMBA UNO: HEGEMONIA	233
4.2.3.1. Sambador, sambeiro, sambista	233
4.2.3.2. Coro, backing vocal	242
CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
REFERÊNCIAS	250
APÊNDICES	264
ANEXO	276

INTRODUÇÃO

Este estudo – vinculado ao *Projeto História do Português Paulista* (PHPP) e, mais especificamente, ao subprojeto *História e variedade do português paulista às margens do Anhembi* – pretende investigar, dentro do universo sociocultural da região central do estado de São Paulo,¹ as características lexicais e discursivas que envolvem uma modalidade de samba ali surgida em meados do século XIX e que, em virtude de fatores diversos, vem sofrendo apagamento ao longo de mais de meio século. A modalidade, tipicamente paulista e contrastante com os moldes carioca e baiano, é cunhada de acordo com a época e localidade específica de seu surgimento. No campo acadêmico, seguindo clássico ensaio de Mário de Andrade (1937) e abrangendo características coincidentes, costuma-se denominá-la *samba rural paulista*. Os poucos grupos tradicionais em atividade, por sua vez, desconsideram o vocábulo andradiano, preferindo, no mais das vezes, *samba de bumbo*, unidade lexical adotada por nós, também em consonância com estudiosos como Giffoni (1964), Britto (1986) e principalmente Manzatti (2005).

Considerando a parca documentação linguística das variedades populares do português brasileiro (salienta-se a inexistência de uma abordagem lexical em relação ao samba de bumbo), o trabalho tem por *objetivo central registrar as unidades lexicais de uso popular da referida manifestação cultural, suscitando uma discussão sobre o grau de tendência à manutenção e tendência ao desuso em curso dos elementos que compõem seu vocabulário*.

Posteriormente, objetivamos *investigar discursivamente os resultados relacionados a algumas unidades lexicais e respectivas variantes, evidenciando conexões e causas ocultas para a sua ocorrência, de modo a responder à seguinte questão: quais fatores influenciaram o paulatino apagamento do samba de bumbo?*

Nesse sentido, são três as hipóteses que levantamos em nosso estudo:

- a) a população das localidades onde o samba de bumbo continua sendo praticado já não mais reconhece e utiliza, frequentemente, o vocabulário relacionado à manifestação.
- b) os grupos de samba de bumbo não apresentam mais as mesmas características, perdendo alguns elementos verificados na primeira metade do século XX.
- c) desde os anos 1930 a manifestação tem se apagado em razão de diversos fatores, como o preconceito religioso e racial, a

¹ Mais especificamente, junto aos municípios de Mauá, Quadra, Pirapora do Bom Jesus, Santana de Parnaíba e Vinhedo.

espetacularização e a hegemonia proveniente de uma indústria cultural ostensiva.

Tendo por referência estudar esta comunidade de prática (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 1992) em seu aspecto linguístico, pretende-se constituir uma base documental importante para os estudos em História da Língua Portuguesa e sublinhar a criatividade do falar dos praticantes deste gênero musical paulista.

No mais, examinar detidamente a língua falada é de substancial importância pedagógica, uma vez que a gramática, enquanto disciplina escolar, passa por grandes mudanças em relação à sua abordagem tradicional. A gramática normativa – ou prescritiva –, ensinada comumente nas escolas, fundamenta-se na existência de uma única forma de falar e escrever corretamente, isolando a realidade do educando do contexto pedagógico. Esta concepção “bancária” da educação afasta o aluno do relacional, e em sua visão depositária não há saber, não há criatividade (cf. FREIRE, 1989).

Surge daí a necessidade de que a história da gramática seja refeita, “começando pela enunciação conversacional até atingirmos o enunciado sentencial, indo da língua falada para a língua escrita” (CASTILHO, 2007). Mais uma vez, é registrando estes traços que também se registram traços de cultura, particularidades das comunidades estudadas (BRANDÃO, 1991), aproximando o professor, e a matéria lecionada, à realidade do estudante. Assim pontua Bagno (2008, pp. 52-53):

É claro que é preciso ensinar a escrever de acordo com a ortografia oficial, mas não se pode fazer isso tentando criar uma língua falada “artificial” e reprovando como “erradas” as pronúncias que são resultado natural das forças internas que governam o idioma [...] Afinal, a língua falada é a língua tal como foi aprendida pelo falante em seu contato com a família e com a comunidade logo nos primeiros anos de vida. É o instrumento básico de sobrevivência.

O *corpus* objeto deste trabalho é fundamentalmente constituído por entrevistas livres e controladas,² produções lítero-musicais e literatura encontrada sobre o tema. Com base nesse *corpus*, dividimos o estudo semântico-lexical do vocabulário utilizado pelos praticantes do samba de bumbo para, em um primeiro momento, realizarmos a análise contrastiva das unidades lexicais coletadas e, posteriormente, a análise discursiva de certas unidades. Para a realização desta tarefa, apoiamo-nos na sociolinguística e na dialetologia (abrigadas sob a sociogeolinguística), na lexicologia e também na análise do discurso da chamada Escola Francesa (AD).

Os estudos em sociogeolinguística visam a uma aproximação com os integrantes dos variados grupos sociais para, com eles, estabelecer um diálogo, uma interação, ou apenas compreender melhor a causa de diferenças “resultantes de operações de forças sociais [...]” (CRISTIANINI; ENCARNAÇÃO, 2008). Para além do trabalho geolinguístico de cunho horizontal, portanto, vislumbra-se a fala de sujeitos integrantes de determinados

² Ou *semidirigidas* (cf. SANTOS, I. P. dos, 2008).

grupos sociais e históricos, atentando-se não apenas aos fatores linguísticos, internos ao sistema da língua, mas a fatores sociais externos. Ao combinar os preceitos da dialetologia, da sociolinguística e também da AD, a sociogeolinguística balizará a coleta e posterior análise das unidades lexicais referentes ao vocabulário do samba de bumbo, de acordo com variáveis geográficas e sociais.

A lexicologia, teoria compreensiva do fato lexical, tanto no nível das estruturas quanto das unidades (REY, 1977, pp. 159 *et seq.*), dará o suporte necessário para a construção de uma lista com as unidades lexicais selecionadas. Em seguida, consultaremos algumas obras lexicográficas (dicionários gerais e obras específicas) de língua portuguesa, a fim de construirmos tabelas contrastivas que contenham as acepções dadas por estas obras às unidades. Estas tabelas possibilitarão observar o percurso histórico da unidade lexical ao longo dos séculos XIX e XX.

A análise do discurso de linha francesa, por fim, fundamentará a investigação das relações de poder, institucionalização de identidades sociais, processos de inconsciência ideológica, enfim, diversas manifestações humanas (MELO, 2009, p. 3) que se verificam por meio da língua e, especificamente neste trabalho, por meio de certas unidades lexicais.

Primeiramente, no entanto, será preciso delimitar criteriosamente o campo de estudo, uma vez que o samba de bumbo vem desaparecendo paulatinamente e, quando encontrado, costuma não mais preservar suas características originárias. Para tanto, importa percorrer a história da manifestação, averiguando o contexto histórico de seu surgimento e propagação – cujo auge ocorreu na primeira metade do século XX –, até o início brusco de seu forçado processo de apagamento, que se dá a partir dos anos 1930. Para conceituá-la devidamente, será preciso enquadrá-la na totalidade do samba, preocupação que permeia todo o capítulo 1, no qual traçamos breves considerações sobre o samba no Brasil, além de esmiuçarmos características particulares dos grupos de samba de bumbo investigados.

No capítulo 2, apresentamos a fundamentação teórica do trabalho, com base nas disciplinas acima arroladas. Em seguida, no capítulo 3, tratamos de expor a metodologia empregada na recolha do material que compõe o vocabulário e, ainda, as fontes que sustentam nosso estudo. O capítulo 4, por fim, contempla o estudo semântico-lexical do vocabulário do samba de bumbo, subdividido na análise contrastiva das unidades lexicais coletadas, sob uma perspectiva da lexicologia e da sociogeolinguística, e na posterior análise discursiva de alguns vocábulos específicos, sob os paradigmas da análise do discurso.

Este é um estudo que auxiliará, afinal, a identificação dos processos opacos que têm levado ao provável apagamento da manifestação, e, assim, buscar exercer práticas de resistência à opressão cultural. No mais, permitirá a constituição de uma base documental

significativa que também poderá ser utilizada na elaboração de dicionários gerais e específicos, uma vez que a documentação lexicológica do vocabulário dos praticantes do samba de bumbo – e mesmo da respectiva época, naquelas localidades – é extremamente escassa.

1. TOTALIDADE DO SAMBA

Ainda que possua particularidades profundamente contrastantes, o samba usualmente é vítima de debates que acabam cedendo a regionalismos e conclamando-o como uma manifestação homogênea, concebida unicamente por esta ou aquela sociedade, assentada unicamente nesta ou naquela localidade, e fruto de um momento sócio-histórico preciso. É certo que esse entendimento nada apurado, fundado na apreensão da realidade enquanto algo estático e enclausurado em “departamentos estanques” (FREIRE, 1983, p. 21), é reflexo de preceitos generalizantes há muito em voga no Brasil. As imposições provenientes do mercado, da grande mídia (subserviente àquele), ou mesmo do Estado com relação aos projetos de cultura, levam a percepções descompromissadas e ingênuas (*idem*, *ibidem*) que não favorecem a compreensão da totalidade do universo do samba. No prefácio para a obra de Squeff e Wisnik, *Música*, Novaes (2004, p. 11) afirma que

[...] nos projetos de cultura nacional-popular, determinada cultura – a negra, por exemplo – perde a relação com o seu tempo e sua história; perde ao mesmo tempo o desejo de progresso consciente e voluntário; perde, enfim, o próprio ato de revelar-se a si mesmo e aos outros. Ganha-se, por outro lado, uma identidade cultural, construída de fragmentos de representações colados pela linguagem de interesse para produzir a “síntese” regulada e unificadora que torna cada vez mais imprópria a diferença, a distorção, o enigma e a revelação do novo. Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que todos somos iguais.

Novaes menciona os efeitos da cooptação de determinada cultura pelo agente estatal, mas podemos estender sua leitura a todo e qualquer agente que subordine a criação humana a seus interesses. As defesas apressadas de um “samba verdadeiro” estão impregnadas de preceitos sociais e ideológicos que reduzem as características da manifestação e, por conseguinte, daqueles que contribuíram para o *processo* de formação dos inúmeros tipos de samba existentes.

No meio acadêmico, são poucas as discussões que se têm curvado à complexidade dessa expressão cultural e procurado contextualizar historicamente determinada vertente pesquisada, levando em conta transformações e percursos; todavia, quando existe preocupação (crítica) com a gênese de cada samba, as análises amplificam-se consideravelmente. Tomemos como exemplo Nei Lopes (2008, p. 99), conceituado pesquisador-sambista que, ao examinar o samba de partido-alto carioca, dedica todo um capítulo aos seus formatadores,³ assim concluindo:

De autores anônimos ou conhecidos, criados na Bahia, na Zona da Mata mineira, no Vale do Paraíba ou no Rio de Janeiro, fragmentos de muitas dessas canções, de lundus, sambas baianos e paulistas ou calangos, *contribuíram para formar o repertório tradicional do partido-alto e formatá-lo*. E, assim como o lundu e o samba rural, acredita-se que todas as manifestações listadas nesse capítulo são também importantes na constituição desse acervo. (grifo nosso)

³ Termo utilizado pelo autor para referir os responsáveis pelo estabelecimento do *formato* de determinado gênero musical.

O autor demonstra que a manifestação por ele estudada, em razão de ser fenômeno dinâmico, é consequência de conexões anteriormente realizadas e que não pode ser apreendida como algo desligado do mundo, ou ainda, como a representação completa do samba. É “parte” que, para ser efetivamente compreendida, deve ser contraposta à “verdade do todo” (HEGEL, 1992).

Recriado e assimilado por homens e mulheres inseridos em diversos aspectos (sociais, históricos, ideológicos), o samba engloba diferenças culturais que necessitam ser valorizadas, caso contrário, o discurso que as homogeneíza continuará a ser reproduzido, descreditando a expressividade cultural de seus formuladores.

Falar de um “samba uno” é somente possível se o considerarmos de forma abrangente, segundo mera classificação formal: como *árvore* apinhada dos mais variados ramos. Por esse motivo, podemos afirmar, junto com Hildegardes Vianna (1973), que o samba

tem quase a mesma idade do Brasil. Sempre foi samba dependendo da maneira de ser dançado e do jeito de quem dança. Daí ser samba o **tambor de crioula**, do Maranhão, o **samba de roda** da Bahia, o **batuque** de São Paulo, o **bambelô** do Rio Grande do Norte, o **virado** de Alagoas, o **samba do morro**, e esse **lundu** que chamam agora de **samba duro**. É samba, não importa a forma por que é cantado, da variação que lhe queiram dar, sempre com aquele ritmo que só ele tem. Samba é dança nacional, é canto nacional. Está no norte, no sul, no leste, no oeste. Conforme o local ou de acordo com o tempo, reveste-se de roupagens diversas. [...] Samba canção, samba choro, samba jongo, samba bolero, samba rock, sambão (ele sempre vence), samba que podem fazer o que quiserem com ele, porém não conseguirão fugir ao seu sincopado. (grifos da autora)

Não é, portanto, apenas samba de roda ou batuque de São Paulo, não é apenas da Bahia ou natural do Rio de Janeiro: o samba é movimento, e qualquer conceituação deve atentar para seu progresso enquanto manifestação cultural integrada à realidade que a circunda, com especificidades e propriedades intimamente relacionadas a essa realidade.

Por certo, não defendemos especialismos estreitos, tal qual certa enciclopédia chinesa⁴ referida por Jorge Luis Borges (apud FOUCAULT, 2007), que beira o fantástico:

Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas.

Apartar a manifestação desse “caos” classificatório, de um lado, e de explicações monocausalistas, de outro, é o que aqui propomos. O escritor argentino, em crônica diversa, intitulada *Funes, o Memorioso* (BORGES, 1979), examina o protagonista que vive a rememorar detalhes colecionados pela sua impressionante memória, assim concluindo:

Havia aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. *Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair*. No mundo abarrotado de Funes não havia senão *detalhes, quase imediatos*. (grifos nossos)

⁴ Vale ressaltar que existe uma desmedida contida sobre a existência ou não dessa enciclopédia (WINDSCHUTTLE, 1997), o que em nada desmerece a citação, vez que a irracionalidade permanece mesmo na ficção.

Borges não faz referência ao “generalizar” e “abstrair” alheados do mundo – já que não constituiriam “pensar” –, mas ao fato de que tais procedimentos auxiliam o distanciamento reflexivo da realidade. Somente um ser que sai de seu contexto para poder contemplá-lo, dele distanciando-se, relaciona-se com o mundo e apreende a historicidade a ele imanente.⁵ Os “detalhes, quase imediatos”, mencionados por Borges, não são mais que as partes de uma totalidade; esta, se não assimilada, produz falsas interpretações, além de práticas equivocadas (VIANA, 2012). Assim, Funes, o memorioso, vive em um mundo abarrotado, destacado do mundo real e, portanto, onde não há pensar: não se reconhece como um ser de relações, que está no mundo e *com o mundo* (FREIRE, 1983, p. 30).

Nesse sentido, entendemos que o samba pode ser categorizado em especialidades (que não é o mesmo que especialismos) *somente* se respeitado o ponto de vista da totalidade (LUKÁCS, 1974) – isto é, considerando-se que manifestações de dança e música desenvolvidas a partir de matrizes africanas, por possuírem características comuns, são também chamadas de samba. Da mesma forma, pode ser tratado genericamente se, por óbvio, suas características contrastantes forem devidamente esclarecidas – um samba de roda do recôncavo baiano possui características diversas de um samba caipira do interior paulista, por exemplo. Servem-nos de guia mestra os seguintes versos de Gregório de Matos (1992): “O todo sem a parte não é todo, / A parte sem o todo não é parte, / Mas se a parte o faz todo, sendo parte, / Não se diga, que é parte, sendo todo.”

Totalidade não significa, em suma, todos os fatos, mas a “realidade como um todo estruturado, dialético, no qual ou do qual um fato *qualquer* (classes de fatos, conjuntos de fatos) pode vir a ser racionalmente compreendido” (KOSIK, 1995, p. 44). Conforme leciona Netto (2011, p. 44), a realidade é “concreta exatamente por isso, por ser a ‘síntese de muitas determinações’, a ‘unidade do diverso’ que é própria de toda totalidade”.

Isso posto, cabe esclarecer que são inúmeras as tentativas de conceituar o samba. O presente trabalho não tem tamanha pretensão. Ainda assim, a fim de elucidar as relações permanentemente traçadas pelo samba aqui estudado, importa tecer algumas breves observações.

1.1. SAMBA UNO

Uma maneira corriqueira de se categorizar e abranger os diversos tipos de samba é por meio de antagonismos. Temos, como exemplos, aqueles de ordem espacial (rural/urbano), relativos ao gênero, ao andamento, dentre outros. Ao tratar das inúmeras

⁵ “A abstração é a capacidade intelectual que permite extrair de sua contextualidade determinada (de uma totalidade) um elemento, isolá-lo, examiná-lo; é um procedimento intelectual sem o qual a análise é inviável” (NETTO, 2011, p. 44).

divisões, Prado (2013, p. 95), assim como Sandroni (cf. 2001), busca a seguinte relativização:

A cisão entre samba com sobrenome [samba de bumbo, samba rural, samba-lenço, etc.] e samba acompanhava a cisão entre música folclórica – aquela transmitida oralmente e que se restringe, portanto, a um espaço geográfico limitado, rural, onde predominariam composições de autoria desconhecida – e música popular – aquela transmitida pelos meios de comunicação de massa, urbana, e que teria um alcance, portanto, nacional, com autoria definida.

Siqueira (2012) propõe um enquadramento, a nosso ver,⁶ mais eficaz, distinguindo o (i) samba perene, conjunto de manifestações dos negros, próprio de sua prática religiosa e lúdica, e cujas características sobrevivem pela transmissão oral até os dias atuais, de (ii) samba derivado, “criado em diferentes momentos históricos por escolha de um grupo ou de um autor, levados à cultura urbanizada” (*ibidem*, p. 95) com características genéticas que remetem ao samba perene. O autor consegue, assim, valorizar as diferenças atuantes entre ambos os grandes grupos sem, no entanto, desvirtuar a correlação existente entre eles. Demonstra, outrossim, a dificuldade em se estabelecer padrões no estudo do samba, seara onde rareiam unanimidades.

O próprio vocábulo “samba”, por si só, gera interpretações etimológicas distintas. Na imprensa, a primeira referência à palavra é creditada a Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama,⁷ publicada na 6ª edição do jornal recifense *O Carapuceiro*, e data de 03 de fevereiro de 1838.

Frei Lopes Gama se refere a “samba d’almocreves”, como uma forma para classificar aquilo como coisa própria da zona rural, da periferia, em contraponto ao que se cultivava nos salões provincianos. Nestes se tocavam polcas, valsas, operetas, a música da Corte. Almocreves era o serviçal que se ocupava em cuidar de mulas e burros. (SIQUEIRA, 2012, p. 17)

Existem registros da unidade lexical “samba de roda” até mesmo nos anos 1860 (IPHAN, s.d.), designando a manifestação típica da Bahia, praticada até os dias de hoje. Apesar desses dados remotos, a bibliografia sobre o ritmo é lacunosa – e confusa.

Até fins do século XIX, as danças populares no Brasil, derivadas de matriz africana, recebiam genericamente o nome de “batuque”. Conforme menciona Edison Carneiro (1961, p. 5), “a toda e qualquer dança ao som de atabaques dá-se depreciativamente o nome de *batuque*”. Roberto Moura (1983) explica a raiz portuguesa deste entendimento, afirmando

⁶ O autor desaconselha a utilização do termo folclore. A esse respeito, Ikeda (2013, p. 186) destaca: “Há anos o termo folclore tem sido evitado por muitos estudiosos, por seu desgaste semântico. Um dos motivos dessa deterioração se deu pela maneira como os fatos culturais populares, tradicionais, foram concebidos, estudados e divulgados por muitos folcloristas: de modo descontextualizado, considerados apenas em aspectos fragmentados das expressões em si, nas suas exterioridades e formas, independentemente das suas funções e sentidos profundos para as pessoas e comunidades onde se preservam. Nesse viés, acabavam servindo como alegoria e representação da cultura nacional, da brasilidade, ou das regionalidades, ou ainda como manifestações de arte, para o usufruto estético e de entretenimento. Tais enfoques provocaram nas pessoas visão negativa a respeito desses fatos, como se fossem expressões curiosas, rústicas, anedóticas, exóticas diante da vida moderna, vinculados aos ignorantes e à pobreza. O folclore se prestava a exaltação romântica e reconhecimento do ‘povo’ brasileiro, como referência da identidade da nação.”

⁷ Religioso (“frei”) e pagão/profano (“samba”) já presentes na história da manifestação. Combinação paradoxal, mas, conforme verificaremos, bastante comum também no samba de bumbo.

que “batuque era o nome genérico que o português dava às danças africanas que conhecera ainda no continente africano”. Por fim, Roger Bastide (1974, p. 9) evidencia, nos idos dos anos 1960, que

não existe no Brasil uma terminologia uniforme; conforme as regiões, nós nos encontramos diante de léxicos folclóricos diferentes, quer uma mesma dança, por exemplo, tome nomes diversos, como batuque, jongo, samba rural, côco, chegada de marujos, Nau Catarineta, quer o mesmo nome designe realidades muito diversas, o que quase sempre acontece com um desses termos vagos que acabamos de citar, o que é ainda mais grave. O batuque, por exemplo, designa, em várias regiões, danças que só têm em comum a mesma origem africana sendo quanto ao mais totalmente estranhas umas às outras.

Para Siqueira (2012, p. 47), a diferença entre “samba” e “batuque” reside no fato de que o primeiro é “um nome próprio africano (bantu), portanto, de dentro (da cultura) para fora, enquanto ‘batuque’, [...] uma tradução de ‘candomblé’, [...] é um nome de fora para dentro”.

As interpretações, como visto, proliferam.

Voltando à origem etimológica da unidade “samba”, no mínimo três vertentes – mais correntes – buscam explicá-la. Ari Vasconcellos (1958, p. 6) assim sumariza:

Várias têm sido as explicações surgidas para explicar a origem da palavra samba. Houve mesmo quem a buscasse no idioma tupi, como o fez Teodoro Sampaio. Samba seria “cadeira feita de mãos dadas por pessoas em folguedo; dança de roda”. A essa interpretação, defendida, aliás, por Sílvia Romero, contrapõem-se aquelas que, com mais coerência, buscaram a explicação da palavra em dialetos africanos. Estes em geral dizem, com Artur Ramos, que samba provém de “semba”, umbigada. Consultamos sobre o assunto o prof. Mozart Araújo, autoridade em música afro-brasileira e que declarou-nos preferir aceitar *samba* como vindo de *samba* mesmo, ou seja, de palavra idêntica que em dialeto africano significa “prestar culto à divindade através da dança” [...] Esta versão parece-nos também a mais plausível, pois o samba, em sua origem, está ligado ao culto dos terreiros.

Em *Na roda de samba*, o cronista Francisco Guimarães (1978), também conhecido como Vagalume, sustenta uma outra lição, presente em certa lenda, segundo a qual a unidade *samba* seria oriunda de *sam* (pague) e *ba* (receba).

Novamente, não pretendemos aqui investigar a fundo tais vertentes, mas somente, com esta breve explanação, demonstrar a complexidade presente nos graus mais básicos da manifestação, de modo a reafirmar nosso entendimento de que o samba é mistura rica e, se entendido enquanto unidade, deve-se valorizar sua heterogeneidade interna.

Infelizmente, não são todos que contribuem para tanto. Ao mencionar a evolução do samba urbano carioca, ou seja, um dos ramos da árvore que entendemos por samba, Lúcio Rangel (1962, p. 55) – para citarmos apenas um acadêmico nesta insolúvel controvérsia – sustenta que o “samba é um só” (de fato, parte considerável dos estudos sobre o tema também atribuem à cidade do Rio de Janeiro o local de nascimento da manifestação, sequer considerando as práticas distintas daquela oriunda da praça Onze e dos morros cariocas; v. DINIZ, 2006; SIQUEIRA, 2012; VIANNA, 2007). A literatura recente segue o mesmo caminho: em *Desde que o samba é samba*, o escritor Paulo Lins (2012) amplifica a ideia de que o samba nasceu em local exato. Quanto aos sambistas, exemplo sintomático é o

diálogo entre Donga e Ismael Silva: ao perguntar a esses dois fundadores do samba urbano carioca qual seria o samba *verdadeiro*, Cabral (1974) constata respostas conflitantes e divergentes, mas que concordam num único ponto: o *verdadeiro* provém do Rio de Janeiro.⁸

Uma obra que condensa, em espaço exíguo, quase todos os preceitos generalizantes aos quais nos contrapomos, é o polêmico ensaio romanceado de Leandro Narloch (2011), intitulado *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*. Logo no prefácio desse *best-seller*, segundo livro mais vendido de 2011⁹ na categoria de não-ficção,¹⁰ encontramos a seguinte afirmação: “Os primeiros sambistas, considerados hoje pioneiros da cultura popular, tinham formação em música clássica, plagiavam canções estrangeiras e largaram o samba para montar bandas de jazz.” Os sambistas que inauguraram o samba, para Narloch, seriam Pixinguinha, Sinhô, a turma do Estácio e Donga, que teria registrado o primeiro samba gravado, em 1917, *Pelo telefone*. O autor narra, em outro trecho, que os “estilos europeus fazem parte da raiz ancestral do samba tanto ou mais que a percussão africana”. Deixa de citar qualquer fonte para seus truísmos particulares, mas, de modo geral, é possível concluir que Narloch sustenta os seguintes hipônimos para o samba: carioca, nascido em 1917 na casa de Tia Ciata com a gravação de *Pelo Telefone*, “inspirado nas novidades europeias e americanas e formado por instrumentos de sopro e piano”.

Embora descreditado pela comunidade acadêmica, o livro tornou-se sucesso de vendas. Mais pela sua popularidade que pelo seu conteúdo, de lamentável pobreza em razão do tendencioso desvirtuamento que faz dos fatos, acreditamos que deva ser utilizado criticamente, já que referenciado massivamente nos mais diversos círculos. Com relação ao argumento sobre o samba, que nos diz respeito, o autor reproduz o discurso *standard* e, partindo de um dos ramos, intende explicar (ou desconstruir) a “árvore conceitual” da manifestação. Procura, como diz, jogar “tomates na historiografia politicamente correta”, mas, indubitavelmente, acaba manobrando em sentido contrário: Fernando Moraes (apud RODRIGUES, 2011), em debate na Fliporto, afirma que os livros de Narloch “deveriam ter uma errata dizendo que se chamam *Guias Politicamente Corretos*, porque estão remando a favor da maré e absolutamente a favor do vento que sopra na imprensa”. De fato, como diria Bakhtin, faltou ao autor “o penoso trabalho que uma reflexão filosófica séria, fundada sobre princípios, exige” (apud FARACO, 1988, p. 32). Toda sua pretensa argumentação provém de uma visão míope da realidade do samba, comum, conforme procuramos demonstrar, a

⁸ Donga menciona o seu samba *Pelo Telefone*, criado na casa da Tia Ciata, nos arredores da praça Onze (Rio de Janeiro). Ismael Silva rebate dizendo que esse samba é maxixe, e começa a cantar *Se você jurar*, composição criada já seguindo o paradigma do Estácio, também no Rio de Janeiro. Ao que Donga, enfim, diz se tratar de marcha. Ainda que estes sambistas reconheçam a tradição anterior às suas composições, respondem e argumentam, com seus próprios sambas (urbanos e cariocas), qual deles seria “o verdadeiro”.

⁹ De acordo com o ranking da Publish News, Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/telas/mais-vendidos/ranking-anual.aspx?cat=13&data=2011>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

¹⁰ Categorização, a nosso ver, errônea.

grande parte dos estudos sobre o tema. Manzatti (s.d.) nomeia tal premissa, da “parte pelo todo”, como *processo metonímico*:

O processo metonímico que toma a parte do Rio de Janeiro ou da Bahia pelo todo do Brasil, tornou míope a visão sobre a amplitude nacional do fenômeno. O Samba não pode continuar sendo definido como uma forma específica de expressão artística, com limites formais bem identificados, senão como uma matriz expressiva envolvendo aspectos estruturantes que ultrapassam as fronteiras da arte e transbordam para a dimensão histórica e antropológica de seus criadores. O entendimento de sua gênese e filiação aos Batuques, de ocorrência histórica antiga e de larga projeção geográfica, pode promover uma correção no reducionismo consolidado sobre o assunto, ampliando as possibilidades de compreensão de seu papel no universo de nossos folguedos populares em nível nacional.

Os hipônimos com os quais podemos sintetizar a obra de Narloch são sintomáticos e apontam para o reducionismo de um debate amplo e diversificado. Condenamos os pontos de chegada bastante preconceituosos do autor, mas nos perguntamos se sua perspectiva poderia ter sido diversa tendo, como pontos de partida, conjeturas tanto ou mais enviesadas que as conclusões. Parece-nos que, em uma espécie de personificação de Funes, memorioso personagem de Borges, pesquisadores, historiadores, romancistas e sambistas retratam avidamente um mundo de detalhes, apartados dos amplos percursos históricos da manifestação afro-brasileira. Com seus olhos voltados para as partes, permanecem cegos para o todo. Olvidam-se que mesmo dentro do universo desse tipo específico da expressão, ou seja, do samba urbano carioca, os entendimentos são variados e as interpretações contrastantes, fato que comprova a impossibilidade de a enquadrarmos em determinada noção estanque.

Hermano Vianna (2007, p. 111), por exemplo, em afamado estudo sobre o “mistério” que teria elevado o samba urbano carioca à categoria de ritmo nacional por excelência, defende a cooptação estatal – no projeto de invenção de tradição – como elemento central desse processo: “Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Os outros gêneros [...] passaram a ser considerados regionais.”¹¹ Emilio Gozze Pagotto (2004, p. 9-10), contrapondo tal interpretação, sustenta que o samba, enquanto meio de expressão das camadas mais pobres do Rio de Janeiro, teria recebido significativo apoio popular, condição indispensável para seu acelerado alastramento:

Na nossa visão, este [alastramento] foi o resultado de um processo de identidade no qual uma geração buscava responder à segregação social, ao esforço disciplinador do Estado. [...] É esse movimento de identidade que explicaria, a meu ver, o rápido espalhamento do samba. Foi uma linguagem na qual se torna possível codificar anseios, tristezas e o próprio isolamento, a distância e a proximidade com a

¹¹ Sodré (1979, p. 31-32), quase vinte anos antes de Vianna, já argumentava em sentido parecido: “[...] a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um longo processo de continuidade e resistência cultural, passou a ser considerada como fonte geradora de significações nacionalistas. Do ponto de vista político, o fenômeno se ajustava às aspirações nacionalistas que percorriam o país desde o final da I Grande Guerra. Do ângulo das vanguardas culturais (Modernismo) da classe dirigente, o negro constituía, ao lado do índio, um elemento de ‘autenticidade’ local, algo a ser retrabalhado artisticamente. E na perspectiva ideológico-urbana, a valorização da música negra recalcava a interrogação crucial que a condição humana do negro fazia pairar sobre as bases sócio-econômicas da vida brasileira.”

cidade. O samba teria representado, assim, uma possibilidade de se dizer. [...] O fato de ter-se espalhado tão rapidamente se justificaria por se tratar de uma geração inteira buscando a cidade. A primeira delas, pós escravidão.

A tese de que o samba urbano carioca é uma tradição inventada, nos moldes estruturados por Hobsbawn e Ranger (2008), isto é, “ação consciente de determinada classe ou grupo social para manter ou criar determinados privilégios e hierarquias” (SANTOS, M. S. dos, 2013, p. 59), ganhou força após os estudos fundadores de Hermano Vianna. O samba derivado e, mais especificamente, o molde urbano carioca, teria sido incorporado pelo governo Vargas quando da instauração da identidade nacional, sendo hoje sinônimo da (lucrativa) “brasilidade”.¹² Carvalho (2004, p. 15), que também entende ter havido tal cooptação, compara a manifestação às festas de São João, nas quais teria ocorrido, diferentemente do samba, “um livre trânsito simbólico” (e não uma imposição exterior). Por outro lado, junto à afirmação de Pagotto, que relativiza a influência governamental nesse processo, Simson (2007, p. 235) formula o conceito de “resistência inteligente”:

Como resistência inteligente entendemos a capacidade dos grupos negros de utilizar o âmbito da cultura para se opor à dominação branca e conquistar espaços na sociedade brasileira. São formas de resistência exercidas dentro do sistema, no cotidiano da vida negra, que, valendo-se de criações culturais próprias à nova vida urbana, demonstram a capacidade de obter e construir espaços sociais novos para os grupos negros, numa sociedade, a princípio, escravocrata e, mais recentemente, altamente discriminatória.

Ou seja, enfatiza-se o papel do negro enquanto ator social consciente que, ao invés de aceitar passivamente uma ação estatal com vistas a manter ou criar determinados privilégios e hierarquias, responde de modo crítico à dominação que lhe é imposta.

Ainda Hermano Vianna, na obra supracitada, aponta apenas superficialmente para a questão da repressão e preconceito racial sofrido pelos formuladores iniciais do samba urbano carioca, dizendo haver, desde os seus primórdios, forte interconexão entre acadêmicos/intelectuais (mediadores culturais) e as camadas mais populares, onde estavam os sambistas cariocas. Menciona, com base no grupo de Pixinguinha e Donga, *Os oito batutas*, que já em 1919 a sociedade brasileira estava preparada¹³ para receber a “música mestiça”. Argumentando em sentido oposto, Siqueira (2012, p. 172) afirma que desde seus passos primevos o samba urbano carioca, pertencente à categoria por ele chamada de samba derivado, passou por forte repressão a ponto de embranquecer-se “para atender à demanda das camadas médias, obtendo feições mais próprias para o corpo burguês carioca”. Salgado (1941) colaciona simbólica locução da rádio *governamental* Ministério da Educação a respeito do assunto e que dispensa comentários:

¹² O Sebrae (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), fornece, inclusive, dicas sobre “como usar a brasilidade a favor do seu negócio (cf. SEBRAE, 2013).

¹³ “Preparação” esta que julgamos absolutamente contestável, conforme trataremos no item concernente à análise discursiva.

A nosso turno adiantamos que, [...] todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes de nossas cidades são muitas vezes pela música atraídos à civilização. [...] dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo desta festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto é prejudicial combatermos no *broadcasting* o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens da música popular. [...] o samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco importa de quem ele seja filho.

Ainda com relação ao “embranquecimento forçado” do samba, Carvalho (2004, p. 14) menciona a utilização das tradições afro-brasileiras por meio de uma operação racializada em que os negros, provenientes de comunidades pobres, colocavam suas tradições de origem africana à disposição do entretenimento de uma classe média branca. Geraldo Filme (1998), mesmo em outro contexto sócio-histórico, por ser compositor paulista, também retrata o preconceito e posterior inclusão de certas tradições negras:

[...]
Crioulo cantando samba
era coisa feia.
Esse negro é vagabundo,
joga ele na cadeia.
Hoje o branco tá no samba,
quero ver como é que fica
todo mundo bate palmas
quando ele toca cuíca.
[...]
Negro jogando pernada,
negro jogando rasteira,
todo mundo condenava
uma simples brincadeira.
E o negro deixou de tudo,
acreditou na besteira.
Hoje tem gente branca
na escola de capoeira.
[...]
Negro falava de umbanda,
branco ficava cabreiro.
Fica longe desse negro,
esse negro é feiticeiro.
Hoje o preto vai à missa
e chega sempre primeiro.
O branco vai pra macumba,
já é Babá de terreiro.

A nosso ver, Sandroni (2001) sintetiza essas posições ao relacionar dois paradigmas recorrentes na maior parte da literatura produzida sobre o samba: o da repressão e o da concepção tópica.¹⁴ O autor sustenta que nem uma posição de que o samba é exclusivamente negro, nem uma de que o samba é mistura perfeitamente homogênea se “encaixam”, e defende a atenuação desses dois paradigmas. Com relação à tese repressiva, sublinha a proximidade do samba com as religiões negras, mas lembra da troca existente com outras classes. A respeito da concepção tópica, diz que o samba é uma tradição

¹⁴ Segundo esse paradigma/tese da concepção tópica, o samba não teria sido “inventado”, pois já existia confinado nos redutos da cultura negra, nichos onde esta se refugiou e resistiu.

inventada (seguindo VIANNA, 2007) e que, como estilo musical, foi sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.

Desejamos, enfim, com o breve exposto, apenas relativizar as afirmações simplificadores daqueles que, ingenuamente, apregoam um “samba-parte-pelo-todo”. O “samba-árvore” foge de acepções enclausuradas. Diga-se que é, pois, filho de pai e mãe africanos, que cresce e amadurece no Brasil colonial em meio aos modismos europeus, mas que nasceu em local incerto, data não sabida e sem certidão rastreável. Conforme leciona Carvalho (2004, p. 16),

[...] o “selo de origem” é sempre uma convenção, uma decisão do inconsciente cultural em relação a uma narrativa histórica [...] Origem aqui, para seguir um raciocínio de Walter Benjamin, não se refere a uma gênese, a uma espécie de ponto zero anterior ao qual nada existia (forma de argumentar que foi praticamente demolida pela teoria derrideana do signo), porém ao pré-lançamento (*Ur-sprung*) do símbolo, do passado até nós. Simples e prosaicamente, refere-se à emergência histórica de uma constelação cultural que teve precedência de exposição e como tal merece ser respeitada, nas pessoas de seus transmissores, porque deles recebemos, herdamos ou extraímos (de um modo pacífico ou violento) o legado simbólico sempre fragmentário que chamamos de patrimônio cultural.

E mais adiante (*ibidem*, p. 19) complementa:

A questão do que chamei anteriormente de selo de origem, portanto, é uma assunção da precedência autoral dos artistas performáticos afro-brasileiros frente às intervenções, mímeses, citações e enxertos efetuadas por artistas e pesquisadores brancos de classe média. O reconhecimento dessa precedência autoral (antes de mais nada, porque temporal) é a aceitação plena da alteridade da herança cultural afro-brasileira e o compromisso explícito com a defesa da sua dignidade.

O sambista Talismã, que traz em si a complexidade do ritmo por ser um carioca consagrado em terras paulistas, canta em *Biografia do Samba* (1969), de sua autoria em parceria com Tabu:

A Biografia do Samba é linda
Não vou narrar, porque o tempo
Não me favorece
Simplesmente por alto eu digo
Ela veio dos lamentos
Dos escravos, ao fazerem suas preces
Ôôô, são suplicas que o Brasil
Jamais esquece

Se até os mais altos baluartes se esquivam da contenda, não somos nós que aqui a resolveremos. Deixamos para futuros estudiosos engajados na apreensão totalizante do patrimônio cultural conexo ao universo do samba, seja derivado ou perene. Ocupemo-nos de uma variante também consagrada, como Talismã, em território paulista. À diferença que o samba de bumbo “veio do mato” (SAMBA DE QUADRA, 2008), do ambiente caipira do interior do estado. Fosse um ramo do “samba-árvore”, certamente seria um ramo de café.

1.2. SAMBA DE BUMBO

O samba de bumbo recebeu nomenclaturas diversas, a depender do local, período de seu desenvolvimento e particularidades ritualísticas: samba-lenço, samba de roda,

samba antigo, samba caipira, samba de terreiro, samba de umbigada ou, entre seus tradicionais praticantes, apenas samba e batuque. Apesar de ter se desenvolvido em meados do século XIX, somente a partir da década de 1930 é que começa a receber certa atenção por parte de acadêmicos. Mário Wagner Vieira da Cunha, em 1937, apresenta como monografia final ao Curso de Etnografia, ministrado por Dina Dreyfus na Escola Livre de Sociologia e Política, trabalho intitulado *Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora* (VALENTINI, 2010, p. 146). Além de já apontar para a decadência precoce do festejo, distingue um aspecto religioso e outro profano que o dividiam: “Se a festa religiosa tinha um traço característico: o espírito de cumprimento de promessa, também a festa profana tem seu cunho dominante. É a licenciosidade” (CUNHA, 1937, p. 19). O elemento primordial desta festa profana, segundo o autor, seria o samba (*ibidem*, p. 20), mais especificamente o samba de bumbo.

Com efeito, a cidade de Pirapora do Bom Jesus, grande centro religioso situado à beira das águas do Rio Tietê, tornou-se uma espécie de balaio generoso em relação a todas as variedades de samba de bumbo – não foi ali que ele plantou sua semente, mas foi onde suas raízes fincaram mais profundamente. As diferenças coexistiam nas grandiosas festas de agosto, com cada grupo valorizando os atributos peculiares de sua região, enfatizando seu modo de fazer batuque e nomeando a manifestação à sua maneira.

Outros estudiosos compartilhavam do interesse de Cunha e, no ano seguinte, o pesquisador retorna à cidade seguido de José Bento Faria Ferraz, Lévi-Strauss (supostamente acompanhado por sua mulher, Dina Dreyfus), e Mário de Andrade, que escreveria logo em seguida o clássico ensaio intitulado *O Samba Rural Paulista* (1937). Este trabalho, aliás, contém a primeira tentativa acadêmica de se classificar a modalidade de samba presente no interior paulista. Ainda que Cunha e o próprio Mário de Andrade tivessem observado a manifestação em anos anteriores, somente em *O Samba Rural Paulista* existe preocupação “terminológica”. O fato é que, até então, não havia entre os grupos praticantes unanimidade com relação à nomenclatura e muito menos vontade concreta de estabelecê-la:

Na terminologia dos negros que observei, a palavra “samba” tanto designa todas as danças da noite, como cada uma delas em particular. Tanto se diz “ontem o samba este[ve] melhor” como “agora sou eu que tiro o samba”. A palavra ainda designa o grupo associado pra dançar sambas. O dono-do-samba de São Paulo me falou que este ano “o samba de Campinas não vem”. E outros acrescentaram que a qualquer momento devia chegar a Pirapora “o samba de Sorocaba”. (ANDRADE, 1937, p. 43)

Vendo similitudes entre os sambas “de Sorocaba”, “de Campinas”, e outros mais que ebuliam durante a festa em homenagem ao Bom Jesus, Mário de Andrade utiliza os adjetivos “rural” e “paulista” para abarcá-los, tendo por base seu espaço de ocorrência. Em seu ensaio, procura elencar algumas características que, estando presentes em todas as variantes terminológicas, melhor classificariam (e diferenciariam) a expressão. Atenta para a

consulta coletiva, os textos-melodias, a parte instrumental e estrutural do samba, além de destacar a coreografia. Para o autor, o samba rural paulista se definiria justamente pela coreografia, pois “não é uma dança de par, mas coletiva; cuja disposição não é o círculo mas o paralelismo dos dançantes em fileira; e onde não existe a umbigada”, diferentemente dos outros sambas por ele conhecidos (ANDRADE, 1991, p. 136). Se, consoante Enio Squeff (2004, p. 44), entendermos que o “começo” da música não se dá pelo ritmo, mas pelo gesto, é possível afirmar que Mário de Andrade elencara a categoria mais adequada para investigar, de forma esquematizada, “o que resta de essencialmente negro no samba rural dos negros paulistas” (1937, p. 113), conforme pretendia. Com relação à importância da cadência coreográfica de qualquer ritmo afro-brasileiro, Squeff (2004, p. 44) ainda pontua:

Não sei se é possível definir os povos por seus gestos, mas foi o gesto do negro o aspecto básico de sua música e das danças que passaram a ser caracterizadas como nacionais. Não poderia ser de outra forma: na medida em que o negro traça sua sobrevivência, única e exclusivamente no trabalho físico, é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura. O gesto africano foi fundamental para a dança – brasileira e latino-americana (cubana, colombiana e outras) – mas foi fundamental também para a música. Os ritmos afro-brasileiros nada mais são do que a temporização dos gestos das danças.

Os grupos de samba rural, portanto, ainda que espacialmente apartados, revelariam a mesma raiz gestual e, assim sendo, rítmica. Ocorre que, até recentemente, conforme explicita Manzatti (2005, p. 19), deixou-se de lado a noção de que estes diferentes grupos constituíam uma família. Seus praticantes dedicavam-se a acentuar diferenças – o que tem mudado à medida que o processo de formação da manifestação passa a ser mais bem entendido. À época de Cunha e Mário de Andrade, por sua vez, a consciência de identidade prevalecia dentro dos grupos, que vinham de diferentes partes do estado, mas se reconheciam como praticantes de um samba/batuque correlato e originário de matrizes africanas. Devido a esse poder aglutinador das festas de Pirapora (e sua consequente importância para a formação do samba paulista), é possível compará-las ao que foi a festa da Penha para o samba do Rio de Janeiro, inclusive pelo *caráter religioso*, preponderante em ambas.

Em agosto de 1725, a imagem do Senhor Bom Jesus foi encontrada nas margens do Tietê e os milagres a ela atribuídos deram início à peregrinação anual (realizada entre os dias 3 e 6 de agosto), que perdura ainda hoje. Os festeiros provinham de lugares distantes, muitas vezes pagando promessas em romarias extenuantes. Dentre eles, comparecia parcela considerável da população negra de ascendência escrava, responsável pelo desenvolvimento do samba de bumbo¹⁵ e que se encontrava nas fazendas de café paulistas. Com base no incremento da cafeicultura no estado, é mesmo possível traçar dois

¹⁵ Britto (1986, p. 67) também afirma que o interior paulista foi o núcleo inicial das antigas apresentações do chamado “samba dos negros”.

momentos distintos de deslocamento dos sambadores e sambadeiras à cidade de Pirapora. No início da segunda metade do século XIX, a produção cafeeira do vale do Paraíba, vinculada ao Rio de Janeiro, busca o interior de São Paulo para seu desenvolvimento, de modo a reciclar a estrutura produtiva. Ganha as terras do vale do Paraíba paulista para, numa segunda fase, difundir-se pelo oeste do estado, deslocando o eixo da economia brasileira e “impulsionando de forma ininterrupta a ocupação desta região” (MORAES, 1995, p. 35).

Na figura a seguir, elaborada por Marcelino (2007), ficam claras essas duas fases de migração de cada “Zona Batuqueira” para a “centralidade do samba rural”, que acompanham a expansão da indústria cafeeira e a correspondente migração da população negra de ascendência escrava, presente nas lavouras:

Figura 1.2.1. Mapa 1 – Samba Rural: espaço e representação (MARCELINO, 2007)

Permanecendo em certo limbo cultural entre o ocidental/europeu e o africano, os negros acabaram por forjar uma cultura própria, intimamente ligada ao conceito de resistência inteligente anteriormente mencionado (SIMSON, 2007, p. 235), isto é, a capacidade de utilizar o âmbito da cultura para se opor à dominação branca e conquistar espaços na sociedade brasileira. A aglutinação da população negra na cidade de Pirapora em muito se deveu à religiosidade da festa católica, mas também pode ser vista como procedimento estratégico dos negros, que forjavam táticas para a continuidade de suas manifestações culturais. O encontro de grupos em barracões às margens do Tietê reforçava o contato e as formas de sociabilidade transmitidas por seus ascendentes. Durante a festa católica, como mencionado por Cunha (1937), tinha lugar outra festa, a profana ou, parece-nos mais acertado dizer, pagã, visto que os negros também vinculavam o samba à religião africana – seja quimbanda, aruanda, iketo, etc. (MARCELINO, 2007). Entendemos, em consonância com Sodré (1998), que as manifestações culturais negras despontavam como focos de resistência em oposição à redução do corpo no sistema escravocrata. Com o tempo, os elementos do universo cultural africano, reafirmados e vivenciados pelos festeiros, passaram a suplantam a feição católica da festa.

Com o tempo, a participação cresceu muito dos que se dirigiam a Pirapora naqueles dias consagrados ao santo, já que não iam apenas para reverenciá-lo mas para mostrar o seu samba, tocando um instrumento, desenvolvendo um passo, apresentando uma música nova, um samba novo. (BRITTO, 1986, p. 60)

Veremos, mais adiante, a ação repressora, de efeitos devastadores para o samba de bumbo, adotada pela Igreja em virtude da crescente participação e alargamento da parcela profana/pagã (e negra) na festa de Pirapora do Bom Jesus.

Primeiramente, no entanto, cabe sublinhar que a proveniência rural do samba paulista, bastante visível no Mapa 1, foi fator preponderante para que Mário de Andrade passasse a denominá-lo de tal maneira. Ao adentrar o campo acadêmico, à exceção de alguns pesquisadores, acaba-se simplesmente por reproduzir a conceituação do autor, sem contextualizá-la devidamente.

Fôssemos investigar a realidade dos praticantes da manifestação, veríamos que nunca se convencionou denominá-la “samba rural paulista”, ou até mesmo a forma abreviada: “samba rural”. Esta foi uma terminologia adotada a fim de englobar características fundadoras (e disseminadas entre os grupos) e diferenciar essa prática das demais.

A crítica válida a se fazer diz respeito à utilização do adjetivo “rural”, que deve ser devidamente empregado de modo a não excluirmos o mundo urbano do processo formativo, vez que este samba logo ganhou as periferias de grandes e médias cidades interioranas como Campinas, Piracicaba e Jundiaí. Manzatti (2005), por exemplo, em virtude dessa fusão entre o campo e a cidade, presente logo no início do século XX (e, portanto, no auge

da prática desse samba), decide, acompanhando outros trabalhos,¹⁶ utilizar a expressão “samba de bumbo”, referindo-se ao instrumento mais característico e que sintetiza toda a tradição da manifestação. O mesmo autor, no entanto, reconhece que este samba assume características “próprias da cultura dos habitantes da zona rural, como de resto, toda a cultura brasileira até meados do século XX, quando a maior parte da população vivia no campo” (MANZATTI, 2005, p. 58); admite, por fim, que o adjetivo “rural” possa ser utilizado, ressalvada a dupla existência deste samba na zona rural e nas periferias de algumas cidades.

De todo modo, tendo em vista que os produtores culturais da manifestação não utilizam a unidade “samba rural paulista” para designá-la, não se reconhecendo, portanto, em tal nomenclatura, optamos por adotar (conforme é possível observar) a unidade “samba de bumbo”, também em razão de identificar o instrumento elementar que realmente diferencia o gênero dos demais. Apesar de poder ser encontrado em outros folguedos populares brasileiros, a presença característica do bumbo (ou zabumba) é pouco usual nos sambas conhecidos. Efetivamente, não é mais a coreografia, conforme idealizara Mário de Andrade (1937), o elemento unificador da manifestação, e sim o bumbo: atualmente, a maioria dos praticantes, ainda que não reconheça a filiação, sente-se abrangido pelo termo “samba de bumbo”. A discussão em relação à utilização da nomenclatura, enfim, limita-se a alguns poucos escritos, o que evidencia a falta de trabalhos aprofundados sobre o tema – quanto ao uso linguístico do samba em território paulista, rareiam ainda mais. A presente pesquisa, na esteira de outros estudos em andamento sobre o tema, pretende auxiliar a preencher essa lacuna na história do estado de São Paulo.

Outro fator relevante de diferenciação do samba de bumbo é a miscigenação registrada já em seus primórdios. Nos festejos piraporanos as trocas prevaleciam e, ao contrário dos sambas baiano ou carioca, cuja participação era majoritariamente de negros, havia uma significativa presença de caboclos e até de brancos (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 25), espelhando a estruturação racial das fazendas paulistas. Mário de Andrade (1991, p. 67), ao analisar o samba de bumbo dançado na Vila Mariana, durante o carnaval paulistano de 1933, atribui à presença de brancos parte da decadência que a manifestação já enfrentava:

Embora o samba estivesse bastante animado, soube que já decaía dos anos anteriores. Não só o grupo era menor, como a liberdosa irreverência com que gente estranha, brancos da Capital, se intrometiam na dança, atrapalhava e desolava os dançadores verdadeiros.

Possivelmente, os brancos da capital, desusados às características do samba de bumbo, poderiam influir diretamente em seu “bom” andamento. No ambiente interiorano, todavia, eram escassos os brancos que poderiam “atrapalhar” os dançadores “verdadeiros”,

¹⁶ Como Giffoni (1964) e Britto (1986).

vez que, também eles, eram sambadores.¹⁷ Em um de seus sambas, Geraldo Filme (2010), espécie de representante oficial do samba paulista, rememora essa presença ao falar da festa de Pirapora: “Tem branco no samba? Tem sim *sinhô*.”

Geraldo Filme é, com efeito, personagem essencial para a compreensão do samba em São Paulo. Apesar de pertencer a uma geração posterior àquela que organizava os batuques em Pirapora (nasceu em 1927, quando o samba em análise já “pululava” na região), frequentava a cidade com a mãe, esta sim participante ativa dos festejos. Saudoso daquele tempo em que sagrado e profano/pagão se misturavam no chão de terra batida, Geraldão, como era conhecido, compôs alguns sambas que hoje servem de fonte histórica para pesquisadores. Por meio de uma leitura atenta de determinadas letras¹⁸ de suas composições, é possível resgatar os tradicionais batuques de São Paulo, que mais tarde fundiriam suas origens rurais com a urbanidade das capitais paulista e nacional, já que também o Rio de Janeiro em muito influenciaria os rumos dessa musicalidade.

Duas de suas obras merecem especial atenção para reavivarmos o momento histórico investigado no presente trabalho: *Tradições e Festas de Pirapora* e *Batuque de Pirapora*. Vale analisá-las mais detidamente, tendo em vista a riqueza de elementos tradicionais ali contemplados – alguns deles, inclusive, serão retomados quando da análise semântico-lexical e discursiva das unidades lexicais trabalhadas:

Tradições e Festas de Pirapora

À margem do lendário Tietê
Uma nova cidade surgiu
De toda parte vem a romaria
Festejar o grande dia e cantar em seu louvor
Trazemos nessa avenida colorida
Festa do povo e costumes tradicionais
Dar ao povo o que é do povo
O que fazemos nesse carnaval
Pirapora é Pirapora é
Bate o bumbo, nêgo
Quero ouvir o boi gemer
Lá no jardim é a festa de branco
A banda tocava um dobrado
As negras gritavam pregões
E as moças casadoiras procuravam namorado
No barracão a raça sambava a noite inteira
Batia zabumba, jogava rasteira
Ô, cantando alegre a lua de um trovador

¹⁷ Cunha (1937, p. 19) menciona certa impossibilidade dos brancos participarem dos sambas. No entanto, tal impossibilidade derivava muito mais de um preconceito racial, por parte desses mesmos brancos, do que, efetivamente, uma proibição advinda dos negros. Os brancos e caboclos que se aventuravam em meio aos sambadores eram usualmente aceitos. Dona Maria Esther, mais antiga sambadeira de Pirapora, branca, conta-nos que seus pais baniam suas idas aos sambas de pretos. Fugida de casa, encontrava nos barracões a acolhida de todos (informação verbal fornecida em Pirapora do Bom Jesus, em 2014). Já Alencar (s.d.), em *Til*, fala de sujeitos brancos que bem desejavam “entrar na súa e fazer uma perna no batuque; mas, impedidos pela disciplina da fazenda, contentam-se em olhar de fora [...]”.

¹⁸ Quanto à musicologia, Geraldo não chegou a fugir por completo do samba urbano carioca: “Apesar de Geraldo ter criado uma marca que se assenta mais na influência da música rural paulista do que em outros gêneros, ele não deixou de incorporar elementos da tradição musical carioca, notadamente nos arranjos e na execução das canções que registrou em seu único disco.” (PRADO, 2013, p. 222)

Tem branco no samba?
Tem sim sinhô
Ele é batuqueiro, Sá Aninha, ou é cantador? (FILME, 2010)

Como dito anteriormente, a festa católica, ao atingir certa notoriedade, passou a receber frequentadores interessados em conhecer e participar dos batuques (“De toda parte vem a romaria”). Os romeiros que não contavam com muitos recursos alojavam-se em barracões de alvenaria afastados das atenções do clero. Estes barracões (também mencionados por Filme), uma vez distantes, possuíam condições adequadas para manifestações alheias às censuras da Igreja da cidade, que não escondia sua rejeição pelos encontros (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 25). No entanto, com seus sambas e rituais, a parcela “profana” da festa não demorou a ser abolida, tendo a igreja decidido pela interdição e demolição dos barracões, que a ela pertenciam. Tal fato ocorreu em 1937, conjuntamente a outra decisão conservadora e de fundo racista: a proibição dos desfiles de cordões carnavalescos (como o Vai-Vai e o Camisa Verde e Branco) pelas ruas de Santana de Parnaíba. Cunha, ao examinar a decadência da festa de Pirapora, ainda em 1937, traça um quadro bem delineado desse momento, razão pela qual o transcrevemos integralmente:

Havíamos, no primeiro ano [1936], observado uma forte reação da festa religiosa contra o desenvolvimento crescente da festa profana. Os pregadores religiosos censuravam aqueles que vinham a Pirapora e se entregavam a toda sorte de pecados, esquecidos de seus deveres para com o Santo. Os seminaristas não saíam mais nas procissões porque se deseja proteger suas almas da contemplação de cenas e gestos indecorosos, tão comuns, nesses dias, pelas ruas de Pirapora. Em 1937, esta reação foi maior e mais direta: proibiu-se o samba no Barracão. Dada a conhecer com muita antecedência e tendo sido muito divulgada, esta proibição teve o efeito de fazer com que muitas pessoas deixassem, esse ano, de vir para as festas. A ocorrência era inferior à terça parte da do ano anterior. Por outro lado, essa proibição prejudicou extraordinariamente o samba. Foi preciso improvisar, de uma hora para outra, novo local para dansar. Sambaram no meio da rua. Uma poeira sufocante. Automóveis que, debaixo de um tinir enervante de busina, se intrometiam no meio do grupo de dansadores. E muitas vezes o samba se dissolveu por causa da chuva. Interpretamos esta reação como uma prova do crescente desenvolvimento da festa profana, ameaçando, mesmo, a festa religiosa. Era o que notávamos claramente quando, [vez] por outra, comparávamos o número de pessoas que se mantinham de todo ou quasi todo alheias às festas religiosas, presas, porém, de alma e corpo aos sambas e aos fusos.

O autor, mais à frente, pondera que ambas as festas, tanto a religiosa quanto a profana, vinham decaindo por um desequilíbrio causado ao longo dos anos. Enquanto se conservaram de forma harmoniosa, o festejo crescia. A partir do instante em que a parcela profana sobrepuja a religiosa, o equilíbrio virtuoso se quebra. Cunha acrescenta que a facilidade de acesso à cidade poderia ser o fator preponderante para a “desordem” proveniente do crescimento da festa profana. Não chega a questionar, contudo, os possíveis resultados da ação eclesiástica tomada naquele ano de 1937, que se revelariam nefastos para o samba de bumbo. O mesmo declínio é percebido por Mário de Andrade (1937, p. 39), que além de atentar para a determinação dos “padres de mãos dadas com a Polícia”, com relação à privação do samba nos barracões, cita a visível decadência das festas e da manifestação; e também por Luis Saia (1938), que no ano seguinte, em carta direcionada a

Mário, decreta o fim do samba: “A coisa de Pirapora falhou porque a pradaria de lá impediu o samba. Não houve possibilidade nenhuma de convencer o dono da festa religiosa pra deixar os negros fazer um samba mesmo em recinto fechado.”

Ainda na década de 30, o regime varguista, preocupado em formatar o samba praticado no Rio de Janeiro e tomá-lo como a representação cultural do povo brasileiro,¹⁹ acaba por impor novas barreiras à sobrevivência do samba de São Paulo, menos “mercadológico”. Assim sustenta Siqueira (2012, p. 3), ao tratar da identidade nacional arquitetada na Era Vargas:

Essa identidade, construída a partir da esfera cultural, teve como matéria-prima a cultura popular de origem étnica negra, mais precisamente o samba [urbano carioca]. Este, até então de um setor – na visão da elite – perigoso, primitivo e representante da barbárie, passa a ser cooptado pela cultura oficial, tornando-se símbolo de uma brasilidade e identificador do elemento nacional a serviço do Estado.

Esta cooptação pelo discurso nacionalista, segundo o autor, se daria em virtude da utilização do ritmo como meio disciplinador da multidão.²⁰

Obviamente, não foi por conta exclusiva da ação do Estado Novo que o samba urbano carioca foi alçado à condição de símbolo nacional. Até os anos 1930, “os grandes veículos de divulgação da música popular não eram ainda o rádio nem o disco”, e sim a música ao vivo (SANDRONI, 2001, p. 200). A partir do momento em que o samba é comercializado, influenciado pela febre nacionalista que afetava os meios intelectuais e políticos (SODRÉ, 1998, p. 36), passa de elemento cultural da etnia negra a entretenimento das camadas médias, iniciando-se o processo de expropriação (mercadológica e industrial) do samba enquanto “instrumento de expressão popular de matrizes negras” (*ibidem*, p. 37). Tal transformação só pôde ser realizada através do disco, do rádio, do cinema e do consequente mercado que se formou (SIQUEIRA, 2012, p. 199), e não apenas por meio da ação do Estado Novo. Tendo o samba urbano ingressado no sistema de produção capitalista como produto, os sambistas, consequentemente, tornaram-se produtores articulados por um mercado de comercializadores de sambas, mercado este aflorado pelo crescimento vertiginoso dos fonógrafos entre 1930 e 1950 e pelos programas de rádio que contribuíam para o estabelecimento de uma música popular direcionada à massa do público (*ibidem*, p. 187).

¹⁹ Defendemos o conceito de “resistência inteligente” formulado por Simson (2007) e compartilhado por Pagotto (2004), no entanto, acreditamos que a cooptação estatal, ainda que não tenha sido o *único* “mistério” do alastramento do samba urbano carioca, como sustenta Hermano Vianna (2007), foi parcialmente consumada pelo governo Vargas e influenciou os rumos do samba nacional.

²⁰ Squeff e Wisnik (2004, p. 139) sustentam ideia semelhante, apontando ainda a força do efeito contrário: “O poder atribuído à música tem seu eixo numa ambivalência consistente na concepção de que ela pode carrear as forças sociais para o centro político, conferindo ao Estado, através de suas celebrações, um efeito de imantação sobre o corpo social, ou então, ao contrário, pode expelir essas forças para fora do controle do Estado, para um regime de centrifugação onde elas se afirmam pela ‘expatriação radical, longe da vida cotidiana, das ocupações comuns, das servidões impostas.’”

O samba de bumbo, assim como diversas outras manifestações populares, não partilhava de prestígio mercadológico e, portanto, é lícito assegurar que as imposições da Sé configuraram o principal obstáculo para sua sobrevivência. Ainda que o Estado e o mercado dificultassem maior vigor do samba rural em São Paulo, que acabava por importar o padrão carioca, a repressão religiosa “às avessas” (em que passa da aceitação para a repressão, cf. IANNI, 1966), foi, certamente, o fator preponderante para o declínio da manifestação.

Apesar de *Tradições e Festas de Pirapora* ter sido composta algumas décadas depois das desavenças com a Igreja (foi samba-enredo da escola Unidos do Peruche somente em 1971), nela ainda podemos observar certa separação ritualística entre uma “festa de branco” e os barracões. É certo que o branco participava do samba, festa de negro (com algumas exceções), mas não se podia afirmar o contrário. Exemplo disso é quando Geraldo, ainda criança, vai à festa católica, é vítima de racismo e acaba “batizado no samba”, evidenciando o conflito existente.

Em *Batuque de Pirapora* (FILME, 1974) o tema condutor é exatamente esse episódio autobiográfico, pois a mãe do sambador, Dona Augusta, levou-o à procissão do Bom Jesus, onde deveria vesti-lo de anjo para pagar uma promessa: fora curado de uma grave doença. Aos quatro anos de idade a tal doença acometeu o menino e Dona Augusta viu-se obrigada a recorrer à *jurisdição divina*, prometendo levar seu filho para agradecer o Senhor Bom Jesus no caso de graça alcançada. O convalescimento veio e Geraldo venceu a enfermidade. Em Pirapora, ao se unirem ao cortejo para “acertar com o credor”, o garoto foi proibido de participar por ser “menino preto”. Mulher decidida, Augusta levou Filme para os profanos barracões, onde não seriam discriminados; foi lá que ele conheceu os segredos do samba.

Batuque de Pirapora

PARTE I

Eu era menino
Mamãe disse: *vamo* embora
Você vai ser batizado
No samba de Pirapora
(2x)

Mamãe fez uma promessa
Para me vestir de anjo
Me vestiu de azul-celeste
Na cabeça um arranjo

Ouviu-se a voz do festeiro
No meio da multidão
- Menino preto não sai
Aqui nessa procissão

Mamãe, mulher decidida
Ao santo pediu perdão
Jogou minha asa fora
Me levou pro barracão

Lá no barraco
Tudo era alegria
Nego batia na zabumba
E o boi gemia

PARTE II

Iniciado o neguinho
Num batuque de terreiro
Samba de Piracicaba
Tietê e campineiro

Os bambas da Paulicéia
Não consigo esquecer
Fredericão na zabumba
Fazia a terra tremer

Cresci na roda de bamba
No meio da alegria
Eunice puxava o ponto
Dona Olímpia respondia

Sinhá caía na roda
Gastando a sua sandália
E a poeira levantava
Com o vento das sete saias

Lá no terreiro
Tudo era alegria
Nego batia na zabumba
E o boi gemia
(FILME, 1980)

Augusta era mesmo mulher determinada. Anos mais tarde organizou um movimento de mulheres trabalhadoras, fundando o cordão Paulistano da Glória, referência para a resistência de trabalhadoras domésticas (AZEVEDO, 2006). O cordão, depois transformado em “Escola”, apesar de não estar inicialmente associado ao samba (seu caráter era mais sindical), com o tempo tornou-se importante concentração de bambas. Em *Eu vou pra lá*, Geraldão dedica o famoso refrão para a organização de sua mãe: “Eu vou pra lá / Eu vou pra lá / Ai como é bom / Paulistano pra gente sambar” (FILME, 1980).

As mulheres, enfim, tiveram papel de destaque não apenas na vida de Geraldo Filme, mas também no samba do estado.

Retornando a *Batuque de Pirapora*, encontramos citação expressa a três *monumentos femininos* do samba paulista, importantes líderes na construção de micro-áfricas em São Paulo: Madrinha Eunice da Lavapés, Dona Olímpia do Bixiga e Dona Sinhá.

Cresci na roda de bamba
No meio da alegria
Eunice puxava o ponto
Dona Olímpia respondia

Sinhá caía na roda
Gastando a sua sandália
E a poeira levantava
Com o vento das sete saias (grifos nossos)

Madrinha Eunice fundou a Lavapés em 1937, conhecida como a primeira escola de samba da capital. Já Dona Olímpia, ou Tia Olímpia, é figura histórica no cordão e escola

Vai-Vai,²¹ sendo responsável pela vestimenta dos foliões por seguidos anos. Dona Sinhá, por fim, considerada a Dama do Samba, foi uma das fundadoras do cordão Camisa Verde e Branco (antigo Grupo da Barra Funda, o primeiro cordão de São Paulo). Em três versos, Filme arrematou parcela considerável da tradição do samba paulista e paulistano.

Apesar de clarificar estes elementos que acentuam a transição para o meio urbano (entre Pirapora e os cordões/escolas de São Paulo), é preciso ressaltar a preocupação do compositor em estabelecer, reiteradamente, as origens rurais da manifestação. Segundo ele, estas origens eram “a garantia da legitimidade e da diferenciação do samba produzido em São Paulo” (SILVA, V. G. da, 2004, p. 167), a conformação singular que muitos compositores e dirigentes de escolas de samba pareciam esquecer.

Com o término dos festejos realizados em Pirapora do Bom Jesus e o consequente declínio do histórico recinto, tem início o empobrecimento (e hoje quase “extinção”) do samba de bumbo. No interior paulista, este desaparecimento paulatino se dá, ainda, em função da modificação do padrão de vida da cultura caipira tradicional (CANDIDO, 2001).²² De outra parte, adentrando o meio urbano, o samba de bumbo unifica-se ao processo de formação dos cordões carnavalescos e, posteriormente, constitui parte da origem das escolas de samba (HORI, 1981), quando se despoja, enfim, de seus padrões tradicionais.

O momento anterior, enquanto a modalidade ainda pertencia, juntamente com os incipientes cordões, a uma mesma realidade cultural da comunidade negra de São Paulo, reflete importante quadro histórico poucas vezes aprofundado quando comparado ao seu correlato carioca ou baiano.

Atualmente, são poucos os grupos que mantêm viva a tradição da manifestação, já com modificações e incorporando novos elementos rítmicos e coreográficos em comparação àqueles verificados no começo do século XX.

Afirmamos, precedentemente, que os grupos possuem variações importantes até mesmo com relação à denominação do samba, mas, de um modo geral, pode-se dizer que o samba de bumbo caracteriza-se por:

- (i) ser somente composto por instrumentos de percussão, dentre os quais se destacam a caixa, o chocalho e o reco-reco, além, é claro, do bumbo que reina supremo;
- (ii) ter o *solo* no bumbo, instrumento de som grave e para o qual a dança toda se focaliza, e o *acompanhamento* nos instrumentos agudos;

²¹ O Vai-Vai é novamente homenageado com a presença de “Fredericão na zabumba”, que foi um dos criadores do símbolo do cordão na década de 30. (VAI-VAI, s.d.).

²² Os sambeiros de Quadra ainda rememoram quando as comunidades se estruturavam em bairros e os moradores se juntavam para realizar tarefas coletivas, como o mutirão: “A gente fazia o muchirão quando tinha que limpá a roça ou senão recolher (colheita). Reunia os vizinhos do bairro e fazia uma troca de dia. Vamos supor que você tem uma lavoura e eu outra. Daí você diz: ‘Preto, dá pra você ir carpir pra mim em tal dia?’ Aí a gente fazia uma reunida pra carpir” (DIAS, M. S., 2014).

- (iii) possuir um padrão rítmico que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações com a presença da síncope e relacionado ao que Sandroni (2001) convencionou chamar de paradigma do tresillo;²³
- (iv) ser estruturado em quadras e dísticos propostos por um solista e que depois são repetidos pelo coro, inteira ou parcialmente, até que nova quadra ou dístico seja novamente sugerido;
- (v) apresentar coreografia em que os instrumentistas se contrapõem aos dançadores, dispostos ambos os grupos em fileiras opostas que avançam e recuam em passos gingados.

Essas características gerais, no entanto, devem ser relativizadas, pois cada conjunto adquiriu formas específicas de se fazer o samba. Trataremos destas diferenças quando analisarmos cada um deles. Introdutoriamente, vale citar como exemplo os grupos de Mauá e Quadra: no primeiro, utiliza-se o lenço como elemento marcante da coreografia, na qual homens e mulheres fazem fileiras alinhadas com os instrumentistas, além de se incorporar outros instrumentos, como o pandeiro, a zabumba nordestina e a caixa militar (ou tarol); em Quadra, por sua vez, a dança é de par enlaçado, não há presença da caixa (substituída por um grande pandeiro conhecido como Sambão), e as quadras cedem lugar a longas estrofes rimadas e cantadas uniformemente pelo grupo. Não obstante, são as similaridades que unem os grupos tradicionais de samba de bumbo.

1.3. OS GRUPOS TRADICIONAIS

Em julho de 2013, protocolou-se pedido de registro do samba de bumbo como patrimônio imaterial no Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. No pedido (ANEXO A) são elencados os grupos e comunidades *tradicionais* hoje conhecidos: o Samba de Roda e o Grupo Vovô da Serra Japi (Pirapora do Bom Jesus); o Samba do Cururuquara e o Grito da Noite (Santana de Parnaíba); o Samba da Dona Aurora (Vinhedo); o Filhos de Quadra (Quadra); e os Samba-lenço (Mauá e Piracicaba). Outras cidades como Campinas, Embu, Santana de Parnaíba e São Paulo contam com grupos *não tradicionais* que se dedicam à prática dessa expressão e que sustentam contato permanente com as comunidades detentoras do saber.

Buscamos abarcar, no presente trabalho, cinco dos oito grupos *tradicionais* mencionados no inventário enviado ao Iphan, pois consideramos suficientes as

²³ Para o autor, o paradigma do tresillo seria um conjunto de variantes cuja característica fundamental “é a marca recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta mas na quinta posição (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico)” (SANDRONI, 2001, p. 30).

contribuições de um grupo por localidade. Assim, em Santana de Parnaíba e Pirapora do Bom Jesus, cidades que contemplam dois grupos, optamos por apenas um deles, notadamente aquele considerado mais tradicional pela literatura e comunidade local. Ademais, o Samba-lenço de Piracicaba, ainda que mencionado no relatório do Iphan, apenas recentemente foi “reavivado” por uma das descendentes de seus fundadores, razão pela qual não o incluímos na pesquisa. A seguir, detalharemos os pontos linguísticos a que pertencem cada um dos grupos estudados, adaptando o método aplicado por Jules Gillierón (cf. CARDOSO, S. A., 2010, p. 44) e com base no trabalho de Vanderci Aguilera (1994), quando da elaboração do Atlas Linguístico do Paraná, além de tecermos considerações sobre cada um dos grupos em si.

Inicialmente, importa dizer que muitas das características averiguadas em obras clássicas sobre o tema, sobretudo no ensaio de Mário de Andrade, perderam-se e não são mais encontradas. Os conjuntos, ainda vinculados ao conceito de “resistência inteligente”, utilizam o samba de bumbo como forma de conquistar espaços na sociedade brasileira. Entretanto, a íntima espontaneidade que marca seu surgimento, atualmente pouco se verifica e muitas das atividades mais se assemelham a apresentações roteirizadas, sem a intervenção frequente de todos os atores do samba; aos poucos a manifestação foi sendo enquadrada enquanto mercadoria, e a inventividade, o improviso, relegados a segundo plano. Alguns dos mestres e antigos sambadores têm ciência da transformação por que passa a manifestação, mas muitas vezes não se opõem às adequações, relatando impotência ou exaurimento também pela idade. Em muitos grupos, cabe aos jovens sambadores e sambadeiras reavivar o samba de bumbo nas comunidades; frente à ausência dos mestres, acabam assumindo posições de liderança. Para melhor compreendermos esse processo, que atesta uma das hipóteses por nós elaborada, faz-se necessário averiguar a história de cada um dos cinco grupos e comunidades.

1.3.1. MAUÁ²⁴

- Origem do nome: Homenagem a Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá (em tupi: “aquele que é elevado”)
- Data de criação do município: 30 de dezembro de 1953
- Nome anterior: Cassaquera, Pilar
- Gentílico: *mauaense*
- População: 444.136 habitantes
- Altitude: 818 m
- Microrregião a que se submete: São Paulo
- Área Total: 61,866 km²
- Municípios mais próximos: Ferraz de Vasconcelos, Ribeirão Pires, São Paulo e Santo André
- Distância da capital e meio de acesso: 26 km pela Avenida do Estado

A primeira expedição a avançar para o interior do continente brasileiro se utilizou da antiga Estrada do Peabiru, na confluência dos rios Tamanduateí, Anhangabaú e Anhembí, que passava pelo território da atual Mauá. Pela Trilha dos Tupiniquins, chegava-se à região de Cassaquera, que depois viria a ser denominada Pilar, em razão da Capela Nossa Senhora do Pilar, fundada em 1714. Com a construção da estrada de ferro Santos/Jundiaí, que facilitaria o escoamento de parcela importante da produção cafeeira do interior do estado, a vila do Pilar, no caminho entre o litoral e a vila de São Paulo, passou a crescer consideravelmente. Motivada por esse crescimento, a Superintendência da São Paulo Railway Company, empresa responsável pela ferrovia inaugurada em 1867, decidiu instalar uma estação ferroviária na cidade: a estação do Pilar. Tendo em vista a participação ativa de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá (mais tarde Visconde de Mauá), na obtenção de recursos e posterior concretização do projeto da estrada de ferro, a estação logo teve seu nome alterado para Mauá. A homenagem ocorreu em 1926, quando Pilar ainda pertencia ao município de São Bernardo. Em 1953, por meio de um plebiscito realizado com os moradores locais, votou-se pela emancipação do distrito de Mauá.

1.3.1.1. Samba-lenço²⁵

As origens do grupo remetem à década de 1950, quando os antigos praticantes se reuniam para praticá-lo em festas religiosas familiares. Após os estudos realizados por

²⁴ As informações relacionadas às cidades estudadas foram obtidas no sítio eletrônico do IBGE CIDADES (www.cidades.ibge.gov.br). Com relação à população, utilizamos os dados estimados para 2013, fornecidos pelo mesmo instituto.

²⁵ Apresentaremos apenas aspectos gerais de cada um dos grupos, a fim de situá-los historicamente. Quanto aos aspectos musicológicos, conferir o notável trabalho de Pedro Bernardes Neto (2013). Ao final do trabalho, no Apêndice C, ainda trouxemos algumas imagens fotográficas de alguns grupos e festejos.

Marcos Ayala no ano de 1987, em que os aspectos sócio-históricos, bem como os mecanismos de resistência para manutenção do grupo são abordados, a manifestação ganhou notoriedade e interesse por parte de pesquisadores. Atualmente, as figuras de liderança que compõem o Samba-lenço buscam valorizar as tradições da modalidade, fazendo um samba bastante peculiar:

O Samba-lenço apresenta-se com vestimenta bem característica, com as cores vermelha e branca. Reafirmando a filiação religiosa da manifestação, que é confirmada pelo trabalho de Ayala, o grupo carrega consigo uma bandeira de São Benedito. No momento da dança duas fileiras ficam dispostas uma em frente à outra, a primeira composta por homens e a segunda por mulheres. Um samba é cantado sem acompanhamento, até que os demais participantes apreendam a letra, o apito é tocado e os instrumentos começam a ser tocados. Assim, a dança tem início. Homens e mulheres em pares dançam, realizam evoluções e volteios. Os instrumentos tocados são o bumbo, caixas, chocalhos e pandeiros. Interessante notar o uso da denominação “moda” para os sambas tocados, o mesmo nome atribuído às músicas no Batuque de Umbigada. As modas têm seus versos repetidos pelos participantes da dança durante todo o tempo de cada música (DIAS, F.F., 2011).

Uma vez realizada a escolha da “moda”²⁶ a ser entoada, os participantes, em sua maioria negros (apenas um deles é branco), aguardam pela autorização proveniente do apito soado por uma das mestras. Tal procedimento já havia sido notado por Ayala (1987, p. 68), que assim descreveu a organização e estrutura do samba:

Os responsáveis pelos instrumentos são, geralmente homens, embora d^a Sebastiana às vezes tocasse a zabumba e Nenê, quando necessário, dê conta do caracaxá (chocalho). De qualquer forma, é no grupo masculino que ficam os “tocadores”. A pessoa que pode ser chamada, por analogia a outras danças, mestra (d^a Sebastiana e, após sua morte, Nenê), fica próxima aos instrumentistas. Um dos tocadores, ou alguém que se aproxima deles, “tira” um samba ou uma “moda” [...] Se é uma “sambadeira” que tira a moda, estarão, junto com os tocadores, duas mulheres (a que tira o samba e a mestra). Enquanto ouvem a moda, repetida por quem a “tirou”, os tocadores fazem a marcação. Quando a “pegam” (aprendem ou lembram) e têm suficiente entrosamento para acompanhá-la sem vacilação, a zabumba bate mais forte, ao mesmo tempo que a mestra faz soar seu apito – começou o samba.

Abaixo colacionamos alguns exemplos das modas cantadas. Normalmente em forma de quadras, são inteiramente respondidas pelo coro:

Senhora dona da casa
Cabeça de Jacutinga
Quero que você me dê
Mais um golinho da sua pinga (AYALA, 1987, p. 70)

Tem areia, estou com fome
Tem areia, estou com fome
Periquito está dizendo
Que areia canário come
Periquito está dizendo
Que areia canário come (MANZATTI, 2005, p. 308)

²⁶ A unidade lexical *moda* parece ter sido abandonada com o tempo, conforme veremos mais à frente.

1.3.2. PIRAPORA DO BOM JESUS

- Origem do nome: Em tupi, *Pira* significa “peixe”, e *pora* “pula” (salto de peixe)
- Data de criação do município: 18 de fevereiro de 1959
- Nome anterior: Pirapora
- Gentílico: *piraporense/piraporano*
- População: 17.091 habitantes
- Altitude: 700 m
- Microrregião a que se submete: Osasco
- Área Total: 108,519 km²
- Municípios mais próximos: Araçatiguama, Cabreúva, Cajamar, Jundiaí e Santana de Parnaíba.
- Distância da capital e meio de acesso: 61 km pela Rodovia Castelo Branco (SP-312) e Estrada dos Romeiros (SP-280)

Durante longo tempo pertencente ao município de Parnaíba, Pirapora conseguiu sua emancipação no ano de 1959, já depois de ter seu nome alterado para Pirapora do Bom Jesus, em 1944. Até meados do século XVIII, Pirapora não passava de uma localidade circundante a municípios mais movimentados. Em 1725, no entanto, descobre-se à margem do Tietê a imagem de um santo esculpida em madeira, designada pelos que a encontraram como Senhor Bom Jesus de Pirapora. Dias, F. F. (2008, p. 42) relata que

Muitas histórias surgiram para explicar o achado do santo no rio, e muitos milagres foram atribuídos a ele nesta ocasião. Já neste momento, portanto, Pirapora assumia feições de um centro religioso, sendo grande a presença de romeiros e devotos do santo milagroso no período da festa do Bom Jesus em agosto. Com o aumento de visitas de fiéis à cidade, em 1897 foi construída a Paróquia de Pirapora.

Com a organização da festa do Bom Jesus, Pirapora torna-se um santuário religioso de extrema importância para o estado paulista, congregando durante certo período, como vimos no item anterior, os mais variados grupos de samba de bumbo.

1.3.2.1. Samba de Roda

O grupo Samba de Roda de Pirapora, formado em 1994 com o objetivo de valorizar a tradição cultural da cidade, atualmente não conta com nenhum negro entre seus integrantes. Tendo como pedra fundamental duas personalidades-símbolo do samba de bumbo (Maria Esther e João do Pasto), alguns funcionários da prefeitura local propuseram a organização do grupo com o objetivo de “resgatar”²⁷ o samba praticado na localidade, visto que a manifestação vinha sofrendo apagamento considerável ao longo do século XX. Inicialmente praticado por negros forasteiros, o samba em Pirapora logo foi apropriado pelos moradores e grupos da cidade, em sua maioria brancos; o declínio da festa, porém, afastou a sua

²⁷ Termo utilizado pelos funcionários (cf. DIAS, F.F., 2008).

prática, a qual seria reavivada apenas em 1994 com a iniciativa do grupo. Essa última fase, de institucionalização do samba na figura de um conjunto local, teria representado uma mudança mais acentuada à anterior, quando brancos se apropriaram do samba dos negros no início do século XX. Conforme sustenta Dias, (2008, p. 70), neste último “momento, o samba passou a ser idealizado por pessoas, até então, exteriores a ele, salvo a inserção de dois anciãos que passaram a legitimar o movimento”.

Contando principalmente com as informações fornecidas por Dona Maria Esther, que figura como a dona do samba, e João do Pasto, o grupo ainda procurou elementos descritos por Mário de Andrade no ensaio (1937) em que se ocupa de detalhar as características do samba piraporano. A coreografia adotada pelo grupo é idêntica à relatada pelo autor, com os tocadores (homens) defrontando as sambadeiras e dançadores, que evocam o andar “curcuvado”, “da granja” ao dançar (*ibidem*, p. 136). Os instrumentos, salvo o reco-reco que persiste no samba, são similares àqueles utilizados pelo Samba do Cururuquara, em Santana de Parnaíba: caixa, chocalho e o bumbo reinando sobre todos eles. À diferença do samba de Parnaíba, todavia, está a levada do bumbeiro, que parece seguir os apontamentos de Mário de Andrade (*ibidem*, p. 42):

O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia.

No mais, as quadras cantadas não são inteiramente *respondidas* pelo coro. Em Pirapora, costuma-se *puxar o ponto* com a quadra, mas responder somente com a repetição coral do dístico final, diferentemente daquilo que ocorre em Mauá. Como exemplo, temos as seguintes peças:

Eu venho vindo
Chegando agora
Vim visitar
Meu Bom Jesus de Pirapora
coro:
Vim visitar
Meu Bom Jesus de Pirapora

Marrequinho da lagoa
Que deixa seu rasto na areia
Enquanto nós bebe a pinga
Esse samba não arreia
coro:
Enquanto nós bebe a pinga
Esse samba não arreia (MANZATTI, 2005, p. 314)

1.3.3. QUADRA

- Origem do nome: Nomeação usual de pequenas porções de terra
- Data de criação do município: 30 de dezembro de 1993
- Gentílico: *quadrense*
- População: 3.489 habitantes
- Altitude: 638 m
- Microrregião a que se submete: Tatuí
- Área Total: 205,679 km²
- Municípios mais próximos: Cesário Lange, Guareí, Pereiras, Porangaba e Tatuí
- Distância da capital e meio de acesso: 161 km pela Rodovia Castelo Branco (SP-280)

Durante longo tempo pertencente à administração de Tatuí, como distrito, Quadra é um dos mais novos municípios de São Paulo, sendo que seu primeiro prefeito tomou posse apenas no ano de 1997. Segundo consta, todavia, a história da vila de Quadra começa antes mesmo de 1870, quando servia de pouso aos tropeiros que passavam pela antiga Estrada do Peabiru em direção às cidades vizinhas, assim como Mauá (PREFEITURA MUNICIPAL DE QUADRA, s.d.). As famílias que se assentaram na região cediam espaço aos tropeiros e, em uma das sesmarias doadas pela Coroa Portuguesa, ergueram uma capela de sapé em louvor ao Bom Jesus. Assim relata Defensor (s.d.):

Em cada sesmaria poderiam caber fazendas enormes. Indicações históricas mostram que a parte dos Mascarenhas começava perto do ribeirão das Palmeiras, ia pros lados do Aleluia, de lá ia pro Rio Feio (Porangaba), seguia pro bairro do Matão (ou talvez mais além, na Areia Branca) e fechava o terreno de quatro lados, ou seja, fechava a quadra, onde havia começado as divisas. E bem ali, onde se fechava a quadra, surgiu uma pequena vila ficando com o nome de Vila da Quadra. [...] Numa das fazendas dessas famílias, que era pouso de tropeiros, foi erguida uma capelinha de sapé em louvor ao Bom Jesus. Ao contrário dos donos de terras da Vila de Quadra, os donos dessa fazenda permitiam que famílias pudessem construir suas casas neste local. O novo povoado cresceu até que a Vila de Quadra antiga desaparecesse. Primeiramente o lugarejo foi batizado como Bom Jesus das Palmeiras ou Bom Jesus de Quadra, até que ficasse mais conhecido pelo nome da antiga vila, ou seja, simplesmente Quadra.

À medida que muitas famílias deixavam o local em direção a cidades como Tatuí ou Sorocaba, as tradições centenárias da velha Quadra iam desaparecendo. Hoje, o que resta da vila é apenas o cemitério, que data de 1875: “por ironia, a única coisa viva que sobrou da primeira e extinta Vila de Quadra.” (DEFENSOR, s.d)

1.3.3.1. Filhos de Quadra – samba caipira

Dos sete grupos que, em 2008, Gustavo Mello e Luiz Ferraz retrataram no documentário *Samba de Quadra* (2008), apenas o Filhos de Quadra, localizado no bairro de Estância, sobrevive. O *chefe* do grupo, João de Ditão, é quem mantém viva a tradição aprendida com seu pai, Benedito de Andrade, o Nhô Ditão: “Ele não tinha companheiro, mas

cantava de noite lá em casa. Batia num caixão e cantava de noite os versos dele. [...] Depois ele parou e eu comecei [...] aí assumimos o lugar” (SAMBA DE QUADRA, 2008). Com a morte do pai, a turma mais nova levou o samba adiante, mas já um samba “diferente do antigo” ou “original” de Guareí e do bairro da Vileta. Mello (s.d.) retrata a possível origem do samba caipira:

Muita gente vai dizer que o samba caipira da região nasceu no que hoje é a cidade de Guareí e no bairro da Vileta, também em Guareí. Há sambeiro que discorde e quem vai discutir? Mas uma figura pode ajudar a compreender melhor essa história. Trata-se do folclórico Mandu, o mais antigo sambador que se tem registro. Mandu é descrito como um “baiano violento” (matou dois ao longo da vida), falecido com 85 anos, no final da década de 50. Isso mostra que ele deve ter nascido em meados de 1870. Ou seja, é bem possível que Mandu tenha descido da Bahia em direção a São Paulo em busca de emprego nas lavouras de café. E como bom baiano trouxe a cultura do samba de roda. Mas deve ter desistido do café, porque em Guareí ficou trabalhando como cerqueiro mesmo.

Para João de Ditão, o samba tem filiação indígena,²⁸ originário dos batuques de caixa para comemorar vitórias contra inimigos. De qualquer maneira, os sambeiros, mesmo que de bairros distintos, parecem concordar que “o samba veio do mato” (SAMBA DE QUADRA, 2008).

O grupo Filhos de Quadra hoje é composto por quatro integrantes: Chico, Zé Carlos, Preto e João de Ditão, todos brancos. É João quem compõe os sambas, a *corrimaça* de versos, que chegam a ter até dez minutos. Como aspecto peculiar, destaca-se a coreografia do samba caipira, bailado em par enlaçado, como moda de viola. Após uma apresentação do grupo em Pirapora do Bom Jesus, João do Pasto, figura simbólica do samba piraporano, ressaltou que o samba de Quadra se assemelhava à congada (informação verbal),²⁹ evidenciando que o grupo possui influências ainda bastante presentes do universo caipira. Além do bumbo, juntam-se o reco-reco, o pandeiro e o sambão, espécie de pandeiro enorme feito de couro de veado, sem platinela. O bumbo (ou caixa/caixona, como preferem chamar) e o sambão foram confeccionados por Nhô Ditão, pai de João, já possuindo mais de 50 anos de existência (informação verbal).³⁰

²⁸ Interessante notar que João do Pasto, do Samba de Roda de Pirapora do Bom Jesus, remete aos escravos mas também aos índios o surgimento do samba em sua cidade: “Lembro, ô. Derrubaro primeiro. Pedra. Só pedra. Eu num sei come... e quem fez os barracão foi os escravo, os bugre, como falam. Esse Samba começô aqui que diz. Aqui em Pirapora foi achado o Bom Jesus no rio. Que eu sei assim. Acharo o Bom Jesus e foi feito uma capelinha pro Bom Jesus. Não uma igreja. Uma capelinha. Então, os índio, aqui pra dentro de Parnaíba... que tinha uma tribo de índio que morava aí pra dentro de Parnaíba, onde é o Cururuquara, onde ‘tá a igreja lá, aí já moravam. O índio era encampado. Souberam que o Bom Jesus... que era um Cristo que ‘tava aqui, que era um Jesus que ‘tava aqui, então, procurar vim. Fazia o Samba, tocá aqui. Vinha arrodia o santo, porque achava... sabia pela boca do povo que era o Cristo que tinha aparecido aqui em Pirapora. Como de fato o Bom Jesus ‘tá aí. **Começo dois índio a vim com os instrumentinho deles, batê. Daí que começô o Samba.** Daí que começo bolá negócio dos instrumento, que formô o Samba. O Samba de muitos lugar foi formado por isso. Tem o repentista. Essas coisa que vinham cantá também, né? Mas, o que eu sei foi uns índio, uns bugre que vinha arrodia o Bom Jesus que começo esses tipo de dança aqui, do Samba, né? O Samba daqui. Por isso que o Samba veio da raiz. O Samba de Pirapora. Que o nosso Samba nasceu aqui em Pirapora por causa disso daí. Esse povo... tinha a toca da bugra. Inda tem as casinha. Inda há pouco morava bugre ali. Morô bugre. Então, tinha nome a toca da bugra. Agora fizeram um bocado de apedreio. Umas casinha na frente, né? Tem o nome ali. Era mataria. Isso eu conheci. Fiquei conhecendo onde ‘tá a toca.” (MANZATTI, 2005, p. 198, grifo nosso)

²⁹ Informação fornecida por João do Pasto em Pirapora do Bom Jesus, em 2014.

³⁰ Informação fornecida por Chico e João de Ditão em Pirapora do Bom Jesus, em 2014.

As peças cantadas normalmente são bastante longas, com histórias e acontecimentos narrados por João. Assemelham-se ao cururu e diferenciam-se das quadras ou dísticos usualmente cantados pelos outros grupos. O compositor apresenta um verso e, logo depois, todos repetem o mesmo verso, que é cantado, portanto, duas vezes. Assim, todos os versos são repetidos ao menos uma vez. Seguem alguns exemplos das modas de samba caipira apresentadas pelo Filhos de Quadra:

Lá no sertão é muito bom pra ocê viver
 A terra que traz pra mim os cereais e fruta pra mim comer
 Lá no meu rancho ainda usa a tradição
 No meu rancho venha, no meu fogão de lenha, arroz socado no pilão
 De madrugada eu faço um virado de feijão
 Pra encaixa o virado tá dependurado o torresmo em cima do fogão
 (SAMBA DE QUADRA, 2008)

Venho vindo de tão longe, cansado de caminhar
 Eu chego na sua presença e quero tua licença pra mim começá a cantar
 Venho vindo de tão longe eu cheguei aqui agora
 Cantando os verso que eu faço quero trazer um abraço pro povo de Pirapora
 Esse é o meu samba caipira que nasceu lá no sertão
 Gravei o samba em DVD não quero deixar morrer nossa velha tradição
 Eu nasci lá no sertão, é no sertão véio que eu moro
 'Tão destruindo meu sertão, dá uma dor no coração, desde tempo eu ando e choro
 O sertão tá se acabando por causa da evolução
 Foi quando a evolução chegou, evolução veio e levou a beleza do sertão
 Essa tal de evolução o meu coração feriu
 Lá em casa os inseticida () matou os peixe do rio
 (informação verbal)³¹

1.3.4. SANTANA DE PARNAÍBA

- Origem do nome: *Santana*, em homenagem à avó de Jesus. *Parnaíba* significa “rio não navegável”, menção na língua indígena à Cachoeira do Inferno³² (PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTANA DE PARNAÍBA, 2013, p. 10)
- Data de criação do município: 14 de novembro de 1625
- Nome anterior: Parnaíba
- Gentílico: *parnaibano*
- População: 120.998 habitantes
- Altitude: 719 m
- Microrregião a que se submete: Osasco
- Área Total: 179,934 km²
- Municípios mais próximos: Araçariguama, Barueri, Cajamar, Itapevi, Pirapora do Bom Jesus e São Paulo
- Distância da capital e meio de acesso: 42 km pela Rodovia Castelo Branco (SP-312) e Estrada dos Romeiros (SP-280)

Fundado às margens do Rio Tietê no ano de 1580, o povoado de Santana de Parnaíba foi elevado a vila em 1625, sendo a sétima vila criada no estado de São Paulo (MARQUES, 1980). Chegou a englobar os municípios de Pirapora do Bom Jesus, São

³¹ Informação fornecida pelos integrantes do grupo Filhos de Quadra em Pirapora do Bom Jesus, em 2014.

³² Cachoeira que impedia a navegação. O IBGE CIDADES ainda refere Parnaíba como “lugar de muitas ilhas”.

Roque, Cajamar, Itu, Jundiaí, Sorocaba, Barueri e Carapicuíba, além de parte dos atuais municípios de Franco da Rocha e Caieiras. Em razão do número de municípios que tiveram origem no território de Santana de Parnaíba após seu desmembramento, costuma-se afirmar que é a cidade-mãe de boa parte dos municípios paulistas. Ligada ao bandeirismo (conhecida inclusive como “berço dos bandeirantes”), a cidade ainda mantém vestígios da vila colonial, sobretudo na região central, que após o reconhecimento de sua importância pelo governo do estado passou a se chamar Centro Histórico (PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTANA DE PARNAÍBA, 2013, p. 19).

1.3.4.1. Samba do Cururuquara – grupo Treze de Maio

O samba de bumbo parnaibano guarda forte relação com o bairro do Cururuquara,³³ onde se concentrou um número considerável de negros escravizados. A notícia mais antiga que se tem do samba no bairro é com relação à festa realizada em 1888 por ocasião da abolição da escravatura:

De acordo com a tradição oral, os ex-escravos do Cururuquara sambaram por 4 dias e 4 noites comemorando a libertação. É nesse momento que nasce a Festa do Cururuquara. O local escolhido para a realização da festa foi o terreiro em frente à pequena capela de Santa Cruz. Nesse mesmo local, onde sambaram durante toda a festa, os negros, livres a partir daquele momento, teriam plantado oito palmeiras, das quais quatro ainda hoje se encontram no local, dando-lhe o nome de Largo das Palmeiras. Do samba realizado pelos antigos moradores do Cururuquara participam homens e mulheres. Atualmente, algumas mulheres, além de dançarem, também tocam; tocar um instrumento no samba era prerrogativa masculina. (PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTANA DE PARNAÍBA, 2013, p. 65)

Hoje em dia, a festa em devoção a São Benedito tornou-se uma tradição do Samba do Cururuquara e vem sendo levada adiante pelos descendentes dos formatadores da manifestação na região, embora com dificuldades que ainda analisaremos.

Os instrumentos utilizados pelos tocadores, além do bumbo, são a caixa (caixinha) e chocalho. Para a coreografia do samba, os participantes, em grande parte negros, dispõem-se em duas fileiras, uma de frente para a outra (tocadores de um lado, em oposição aos dançadores), que seguem um movimento conhecido como “sobe-e-desce”. Característica dessa coreografia é o corpo curvado, ou “curcuvado”, também semelhante ao que relata Mário de Andrade em *O Samba Rural Paulista* (1937). Diferentemente do Samba de Roda de Pirapora, o canto responsorial em Cururuquara não se fixa no dístico final das quadras e costuma repetir todos os versos cantados. Seguem alguns exemplos de peças:

Botei carro na ladeira
Carro tombô
Eu gritei Nossa Senhora
Carro endereitô

Galo cantô
Galo gemeu

³³ Significando “buraco do sapo” (PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTANA DE PARNAÍBA, 2013, p. 21).

Galo suspirô
E o dia amanheceu (MANZATTI, 2005, p. 307)

1.3.5. VINHEDO

- Origem do nome: Referente à atividade econômica voltada para o cultivo de uvas
- Data de criação do município: 24 de dezembro de 1948
- Nome anterior: Rocinha
- Gentílico: *vinhedense*
- População: 69.845 habitantes
- Altitude: 725 m
- Microrregião a que se submete: Campinas
- Área Total: 81,064 km²
- Municípios mais próximos: Itupeva, Itatiba, Louveira e Valinhos
- Distância da capital e meio de acesso: 75 km pela Rodovia Anhanguera (SP-330)

Na primitiva estrada que ligava São Paulo a Campinas, no início do século XIX, tropeiros faziam pouso em uma roça, que depois seria conhecida como Rocinha. O comércio movimentado entre São Paulo e o oeste cafeeiro fizeram com que a vila progredisse rapidamente, tornando-se distrito. Logo após, receberia grande contingente de imigrantes europeus preocupados em cultivar a uva, lavoura que não somente motiva a alteração do nome da localidade, mas também permite a criação do município em virtude da alta rentabilidade alcançada com seu cultivo.

1.3.5.1. Samba da Dona Aurora

O Samba da Dona Aurora, arrefecido entre as décadas de sessenta e noventa, passa atualmente por uma revitalização (GIESBRECHT, 2010). A falecida Dona Aurora promovia, em sua casa, o samba que aprendera com seus pais e avós. Marisa Marçal, sambadeira e sobrinha daquela que dá nome ao grupo, no documentário *Bumbo dá samba* (2003) nos conta um pouco dessa história:

A história da minha tia Aurora veio da minha bisavó Murícia, né? Que já era daqui desde o tempo do império [...] Ela vivia na senzala, tinha o banzo que tocava bumbo e tudo, e dali saiu. E foi passando a tradição. [...] Aí eu lembro muito bem mais da minha Tia Aurora. Comandava tudo. Distribuía, distribuía o dinheiro pro filho, que os filhos moravam tudo mais ou menos perto e ela tomava conta do dinheiro e distribuía pra todos. E ela tinha o dom de benzê. Até que um dia ela morreu. E ela cuidô tanto tanto desses filho assim ... deu tanta proteção que ela num::: num criô, né? Ela fez tudo e deixô eles que eles não estavam preparados pra morte dela, com mais de cento e poucos anos, que olha ... foi duro pra mim convencê eles pegarem o bumbo. Pela'mor de deus! Nem pensá pegá no bumbo.

Nas últimas décadas, portanto, é que os antigos sambadores e descendentes de Dona Aurora resolvem “pegá no bumbo” novamente e reviver as festas e reuniões que a

matriarca celebrava ao som do samba. No mais, não presenciamos brancos no grupo e os instrumentos são aqueles utilizados pelo Samba do Cururuquara. Nas quadras cantadas, costuma-se variar entre a repetição do dístico final e a repetição de todos os versos:

Oh morena
Não deixe a saia arrastá
Que a saia custou dinheiro
Dinheiro custa ganhar (informação verbal)³⁴

Relógio novo
Em cima da banca
São oito horas
Cozinheira não dá janta (BUMBO DÁ SAMBA, 2003)

³⁴ Informação fornecida pelo grupo Samba da Dona Aurora em Santana de Parnaíba, em 2014.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Um maior interesse pelo léxico, que reflete características da realidade brasileira, é relativamente recente (NUNES, 2002, p. 99-122), demonstrando a também recente busca de construção de uma identidade nacional. Brandão, S. F. (1991, p. 77), quando trata da documentação de falares regionais, aponta que “ao se registrarem os traços fonéticos, morfológicos e/ou lexicais dos falares, registram-se traços de cultura, particularidades étnicas, que, ali expostos, instigam à interpretação”. As perguntas que a autora formula, logo em seguida, sincronizam-se com parte daquelas que norteiam este trabalho:

Que despojos teriam restado, nos falares brasileiros, da luta travada entre essas línguas e essas culturas nos pequenos povoados ou nos grandes centros espalhados pelo país? Que formas teriam restado como vestígios desse entrecostar-se de visões de mundo, de experiências heterogêneas refletidas na linguagem dos grupos étnicos que conformaram nossa identidade cultural? (BRANDÃO, S. F., 1991, p. 77)

Na atualidade, ante as imposições – em grande parte midiáticas – de certos preceitos generalizantes, o processo de transformação do samba é pouco refletido, ignorando-se comumente o contexto de opressão cultural vivenciado por seus formuladores. A profunda historicidade que emana de um estudo pormenorizado sobre o ritmo acabou sendo substituída pelo entendimento genérico – e errôneo – que reduz as particularidades das manifestações musicais e coreográficas trazidos pelos africanos para o Brasil, desde o início da escravidão.

Cabe mencionar a dificuldade de se contar com fontes não somente relacionadas ao samba de bumbo, mas quanto ao samba em geral. Certamente a modalidade de samba analisada neste trabalho é ainda mais difícil de investigar, pois está intimamente ligada ao conceito de tradição oral, mas Siqueira (2012, p. 7) aponta para uma problemática presente em qualquer estudo relacionado ao samba, ainda que urbano:

Um primeiro problema refere-se às fontes. Fazendo uso das palavras de Roberto Moura, “como retomar os contornos desse lado obscurecido da cidade, em geral esquecido pelo jornalismo, pela literatura e principalmente pela história nacional?”. Na humilde condição em que se encontra o autor deste trabalho, deseja-se aqui reparar as palavras do ilustre jornalista, pois o lado obscurecido não foi esquecido, mas omitido. A história não se esquece e, portanto, não merece ser culpada pelos interesses daqueles que a escrevem. Entretanto, as fontes mantêm-se obscurecidas. Buscá-las e interpretá-las é trabalho do historiador.

Britto (1986, p. 102) tece considerações semelhantes:

A quem interessa o registro de fatos relacionados com as classes subalternas? Deixar de registrá-los, equivale a negar-lhe a existência, ou pelo menos minimizá-la, o que faz sentido na perspectiva de uma sociedade de classes.

A partir de determinado momento, o samba urbano carioca passa a receber maior atenção mercadológica e também passa a integrar a tentativa governamental de instauração da identidade/integração nacional por meio de uma tradição inventada (cf. VIANNA, 2007 e SIQUEIRA, 2012). Hobsbawn (2008, p. 271) afirma que grupos sociais, ambientes e contextos sociais “inteiramente novos, ou velhos, mas incrivelmente transformados, exigiam

novos instrumentos que assegurassem ou expressassem identidade e coesão social, e que estruturassem relações sociais”. Ao eleger a tradição do samba urbano carioca como um instrumento capaz de modernizar e efetivamente nacionalizar a sociedade brasileira, é feita, em busca da identidade e coesão social, a opção por um discurso da homogeneidade que vem impulsionado pelas indústrias fonográfica e radiofônica – ainda que, vale lembrar, o impulso inaugural do samba tenha se originado da resistência inteligente do povo negro. Com isso, tem início, acima de tudo, preocupação documental e os registros, antes escassos, tornam-se cada vez mais numerosos, muito embora os primeiros responsáveis pela coleta de informações fossem intelectuais brancos, cidadãos ilustres, que, como afirma Britto (1986, p. 43), mesmo “interessados nos fatos de sua terra, não escondiam sua aversão ante a explosão de uma manifestação cultural que lhes escapava”.

Pelo fato de não incitar o mesmo interesse documental, seja por razões mercadológicas ou políticas, os registros de tradição oral permaneceram como a fonte de maior importância para o samba de bumbo. Nesse sentido, ainda em meados dos anos 1980, Britto (1986, p. 67) evidenciava a impossibilidade de reconstruir de maneira fidedigna as manifestações rurais de samba de bumbo:

Ainda que se pudesse utilizar todo um amplo conjunto de documentos históricos e estudos realizados sobre aquele período – uma pesquisa fantástica – faltaria a palavra dos produtores culturais, impossível de obter devido o seu desaparecimento. Na verdade, os registros destas mesmas manifestações que chegaram até os primeiros anos deste século, residiam no patrimônio cultural daqueles descendentes dos africanos, preservados pela tradição oral e incorporados a outras contribuições, e que de alguma forma estiveram presentes nas expressões culturais desenvolvidas por aqueles grupos.

A antropóloga leva em conta a trôpega sobrevivência do gênero, já apontando para mudanças significativas – e de certa forma irrecuperáveis –, mas também salienta que as classes subalternas registram elas próprias sua história, a qual permanece no *repositório da memória coletiva*. Reside nesse fato a importância de levantar a tradição da manifestação, não a partir de uma visão exterior, mas por meio do único elemento passível de apreensão da memória coletiva transmitida oralmente: a língua. Vilela (2002, p. 373) afirma que somente na língua podemos procurar a memória “genuína” de um povo, já que “as normas morais e éticas, as normas de comportamento, as rotinas de representação e de vivências espelham-se nos seus provérbios, nas suas expressões idiomáticas, nas suas anedotas, nos seus jeitos de categorizar o mundo”. O mesmo autor ainda pontua a importância das escolhas lexicais por revelarem influências, valores, a memória, enfim, de dada sociedade:

Avanços e recuos civilizacionais, descobertas e inventos, encontros entre povos e culturas, mitos e crenças, afinal quase tudo, antes de passar para a língua e para a cultura dos povos, tem um nome e esse nome faz parte do léxico. O léxico é o repositório do saber lingüístico e é ainda a janela através da qual um povo vê o mundo. Um saber partilhado que apenas existe na consciência dos falantes duma comunidade. (*idem*, 1994, p. 6)

Paulo Freire (1983, p. 28) afirma que o homem não é uma ilha, “é comunicação”. Na complexa relação entre língua e sociedade, pode-se dizer que uma não se concebe sem a outra, visto que o homem e a sociedade dependem exatamente da comunicação. Lévi-Strauss (1975), para citarmos um dos estudiosos que frequentaram a antiga festa de Pirapora, lembra que é possível tratar a linguagem como *produto* e também como *parte* da cultura por refletir a cultura geral de uma população, além de constituir um de seus elementos.

Ainda que as escolhas lexicais possam ser vistas como marcas pessoais ou de estilo, também revelam origens e processos migratórios mais marcantes. Bakhtin (1992, p. 31), afirma que “tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia”; e ainda: “[...] por sua onipresença social a palavra é o indicador mais sensível de todas as transformações sociais”. É no léxico de uma língua que o conjunto dos sistemas de valores se traduz, encontrando espaço para processos de produção, acumulação, transformação e diferenciação (cf. BARBOSA, M.A., 1981, p. 158).

Assim afirma Rocha (2008, p. 52-53):

São as unidades lexicais e suas relações em contexto que possibilitam compreender, descrever e explicar a visão de mundo – ideologia, sistemas de valores, práticas socioculturais – de comunidades humanas, de especialistas ou de profissionais, ou seja, de um grupo sócio-lingüístico-cultural (cf. ARAGÃO, 2000, p. 54). É no léxico que a língua se atualiza, adequando-se às novas necessidades de nomeação impostas pelas inovações tecnológicas, ao desenvolvimento dos sistemas de comunicação, que aproxima e integra povos e culturas. O processo de ampliação lexical, seja ele feito pela lógica da língua, com base nos seus próprios padrões lexicais, ou por empréstimos lingüísticos, é dinâmico e constante.

Tendo em vista, portanto, que o léxico revela a historicidade de um povo, realizaremos aqui a análise das escolhas lexicais dos grupos de samba de bumbo existentes, a fim de levantar a memória coletiva e averiguar, por meio da língua, o que permanece de tradicional. Seguimos com o que leciona Silva Neto (apud CARDOSO, A. L. M., 2004, p. 14):

As tradições são testemunho da história de um país, que devem respeitar-se como qualquer documento histórico de valor. Daí a necessidade e, mais do que isso, a urgência da recolha dos traços culturais que são, a bem dizer, o retrato de um povo, a sua memória coletiva.

Isso posto, para proceder à análise semântico-lexical das unidades coletadas, este trabalho realizará os recortes adequados em campos como a lexicologia, a terminologia, a sociolinguística e a sociogeolinguística, além de atentar, posteriormente, para os pressupostos da análise do discurso de linha francesa.

Ao tratar da sociolinguística, Labov (1972) defende que, caso não fosse necessário destacar o contraste entre o trabalho sociolinguístico e o estudo da linguagem fora de todo contexto social, diria se tratar simplesmente de *lingüística*. Para ele, incluir contexto social em *lingüística*, tratando-a por sociolinguística, é redundante.

A sociolinguística sustenta que uma análise voltada apenas para os fatos estruturais e internos de uma língua é insuficiente. Ainda segundo Labov, os fatores sociais externos ao sistema linguístico são imprescindíveis para a compreensão adequada dos processos linguísticos. A língua não é somente um instrumento de comunicação despegado do mundo dos falantes. Existe, efetivamente,

todo um conjunto de *atitudes*, de sentimentos dos falantes para com suas línguas, para com as variedades de línguas e para com aqueles que as utilizam, que torna superficial a análise da língua como simples instrumento. (CALVET, 2002)

A fim de conhecer um grupo humano, não basta “pesquisar sua história, seus costumes ou o ambiente em que vive, é necessário observar a forma particular de ele representar a realidade que o circunda” (BRANDÃO, S. F., 1991), ou seja, *é preciso investigar a língua e suas variações, onde se projeta, efetivamente, a cultura de um povo*. As mudanças sociais e culturais, os conceitos do mundo em que cada sujeito está inserido, refletem-se no sistema linguístico, já que é ele a estrutura que exprime as alterações socioculturais de uma comunidade: na tentativa de dar significado à realidade, manipula-se, sobretudo, o sistema léxico. Ante o exposto, pode-se observar que a sociolinguística permite uma análise de aspectos linguísticos a partir de fatores extralinguísticos, sendo importante para a seleção das unidades lexicais e posterior análise de suas ocorrências (ou não) nas obras lexicográficas consultadas.

Em relação à terminologia, será de grande valia o conhecimento do mais recente campo dos estudos terminológicos: a etneterminologia. Não obstante optemos por conceitos mais próximos à lexicologia, importa ressaltar que a etneterminologia busca ocupar a zona de intersecção entre os estudos dos universos de discursos literários e o das linguagens de especialidade, evidenciando a “tênue fronteira existente entre o termo técnico-científico e o vocábulo da língua geral” (BARBOSA, M. A., 2007, p. 433). Neste trabalho, por sua vez, utilizaremos “vocábulo” para designar a unidade lexical selecionada, e não “vocábulo-termo”, unidade mínima de significação da etneterminologia.

Essencialmente, todavia, nos balizaremos em estudos realizados nos campos da lexicologia, da sociogeolinguística e da análise do discurso, razão pela qual consideramos importante um breve aprofundamento prévio em cada um deles.

2.1. LEXICOLOGIA

Antes de examinarmos este campo de estudo, é importante clarificar alguns conceitos-chave, que constituem a base fundamental para uma correta interpretação desta e das outras ciências do léxico. Passo primeiro, portanto, é compreender seu objeto de estudo: o léxico.

Conjunto de signos usados pelos membros de determinada comunidade linguística, sincronicamente estruturado por subconjuntos específicos diassistemicamente marcados, o léxico é a “soma organizada de todas as unidades da língua” (ALVES, 1999, p. 70). De acordo com Maria Tereza Camargo Biderman (2001, p. 13), ele “constitui uma forma de registrar o conhecimento do universo”.

O homem, ante a necessidade de nomear tudo à sua volta, acaba por utilizar uma das funções do léxico, a de dar nome às coisas. O ambiente humano, contudo, modifica-se, e por isso faz-se necessário criar novas interpretações, novos nomes para novos fenômenos – não é por menos que toda língua que funciona varia, e esta variação implica seu funcionamento. O léxico, entendido como o conjunto de unidades que nos permite pensar, definir, interpretar, codificar e decodificar o mundo, acaba, por outro lado, não sendo a cópia fiel deste mundo que se faz retratar por meio dele, “mas uma forma particular de percebê-lo por uma determinada comunidade e até mesmo por cada indivíduo que compõe esse grupo” (BRITO, 2013, p. 83). Assim define Biderman (1978, p. 139):

O léxico de qualquer língua constitui um vasto universo de limites imprecisos e indefinidos. Abrange todo o universo conceptual dessa língua. Qualquer sistema léxico é a somatória de toda experiência acumulada de uma sociedade e do acervo de sua cultura através das idades. Os membros dessa sociedade funcionam como sujeitos-agentes, no processo de perpetuação e reelaboração contínua do Léxico da língua. Nesse processo em desenvolvimento, o léxico se expande, se altera e às vezes se contrai. As mudanças sociais e culturais acarretam alterações nos usos vocabulares; daí resulta que unidades acarretam ou setores completos do Léxico podem ser marginalizados, entrar em desuso e vir a desaparecer. Inversamente, também podem ser ressuscitados termos que voltam à circulação, geralmente com novas conotações. Enfim, novos vocábulos, ou novas significações de vocábulos já existentes, surgem para enriquecer o Léxico.

Diferentemente do léxico, que abrange todos os signos utilizados pelos membros de uma comunidade linguística, o vocabulário pode ser entendido como o conjunto, passível de descrição, de unidades lexicais usadas por determinado grupo de falantes, em determinada circunstância, para fins comunicativos. É, portanto, um subconjunto do léxico, mais palpável e delimitável, assim como afirma Barbosa, M. A. (1995, p. 21): “uma parte do léxico, que representa uma área de conhecimento”. Apoiando-nos neste conceito de vocabulário, que já representa uma certa “área de conhecimento”, decidimos por não utilizar a definição vocábulo-termo, oriunda da etnoterminologia, e sim vocábulo, compreendido como a unidade de léxico. Nesse sentido, temos os “termos”, enquanto unidades lexicais científicas e técnicas (plano do código), e os vocábulos, como unidades atualizadas no discurso, que “assumem diferentes valores significativos de acordo com o contexto” (ALVES, 1999, p. 70). Vê-se, dessa forma, o porquê de tratarmos do vocabulário do samba de bumbo, atendo-nos às comunidades e praticantes que preservam o gênero no estado de São Paulo.

O levantamento de unidades lexicais que nos permitam conhecer a realidade desses grupos não poderia, certamente, anteceder a conceituação linguística de *palavra*. Nesse sentido, é rica a literatura sobre a unidade lexical, mas uma designação específica e

amplamente aceita é algo ainda inexistente. Biderman (1999, p. 82), face a esta problemática, conclui que “não é possível definir a palavra de um modo universal”, e só se pode identificar a unidade léxica, delimitá-la e conceituá-la no interior de cada língua.

Consultando uma obra lexicográfica, temos a seguinte aceção de palavra:

1. *E. Ling.* Unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado; forma livre. 2. Unidade pertencente a uma das grandes classes gramaticais, como, p. ex., substantivo, verbo, adjetivo, advérbio, abstraídas as diferentes realizações (marcas flexionais) que ela possa apresentar; lexema. Quando referimos um verbo como *amar*, temos em mente não apenas o infinitivo, tomado aí como forma de citação, mas todas as demais formas da conjugação. 3. *E. Ling. V. palavra gramatical.* 4. Nas escritas modernas, unidade constituída por grafemas, delimitada por espaços em branco e/ou sinais de pontuação. [...] (FERREIRA, 1980).

Fica assim evidente a dificuldade de definir precisamente o conceito de palavra. Martinet (1974), por exemplo, abandona essa noção em proveito de *monema* (lexicais e gramaticais) e *sintagma*, ocupando-se somente de parte da palavra. Antes dele, Leonard Bloomfield, em *Language* (1966), aplica o termo *morfema* para designar a menor unidade significativa, distinguindo as formas livres (toda forma que pode ser um enunciado) das formas presas (toda forma que não pode ser um enunciado). Oriundo da escola norte-americana, Câmara Jr. (1954) segue os ensinamentos de Bloomfield, acrescentando o conceito de formas dependentes (sintaticamente), como artigos, preposições e pronomes átonos, mas, assim como o autor estadunidense, não dedicou maiores considerações sobre o tema.

Bernard Pottier (1974), por sua vez, elaborou uma proposta a partir do termo *lexia*, que pode ser simples, composta ou complexa.³⁵ A *lexia* simples é monolexemática (constitui-se de um único lexema) e coincide com a noção de palavra simples da gramática tradicional: *samba*, *casa*, *de*, *um*, *mestre*, etc. Resultado da combinação de *lexias* simples ou derivadas, a *lexia* composta é polilexemática, e contém mais de um tema ou radical: *guarda-chuva*, *pão-de-queijo*, etc. A *lexia* complexa, enfim, também resultado de uma sequência lexemática – e, portanto, polilexemática –, em virtude de seu uso constante na língua, acaba por se transformar em construções fixas, num processo de lexicalização semântica, adquirindo significado único, em graus diversos: *máquina de escrever*, *caderneta de poupança*, *cesta básica*, etc. Nesse sentido, Biderman (1999, pp. 91-92) afirma que se “a combinatória lexical refere um referente único e perfeitamente identificável no universo extra-linguístico, é quase certo que o sentimento linguístico dos falantes os induzirá a considerar esse sintagma lexicalizado como uma *lexia complexa*”.

Com base nisso, importa retomar o conceito de *palavra*, de modo a restringir sua definição. Biderman, na mesma obra, elenca três critérios com que podemos operar para delimitar a *palavra*: critério fonológico, critério morfossintático e critério semântico. Apesar de

³⁵ Há ainda a *lexia* textual, que ultrapassa o nível do léxico (*canção*, *oração*, *hino*, etc.).

considerar a pertinência dos dois primeiros critérios, a autora sustenta que o critério decisório final é o semântico:

A fonologia e a morfossintaxe ajudam-nos a reconhecer segmentos fonicamente coesos e gramaticalmente pertinentes enquanto formas funcionais; contudo, só a dimensão semântica nos fornece a chave decisiva para identificar a unidade léxica no discurso. Assim, no topo da hierarquia, a semântica vem congregar as demais informações de nível inferior para nos oferecer a chave do mistério da palavra (BIDERMAN, 1999, p. 87).

Tendo isso em vista, parece-nos mais adequado, como se pôde notar desde o início deste trabalho, a utilização de *unidade lexical* para referir esta “unidade semântica mínima do discurso”, indecomponível; enfim, a *palavra*, seja ela simples, composta ou complexa.

Uma vez introduzidos os conceitos-chave, cabe agora nos deter na ciência que estuda o léxico, alicerce deste estudo.

Tendo por objetivo a análise do vocabulário do samba de bumbo, isto é, de determinados vocábulos enunciados durante a manifestação e por seus praticantes, a lexicologia é de suma importância, visto que é a ciência que estuda e descreve o léxico de uma variedade linguística. Tem como essência o estudo de um conjunto de unidades lexicais de determinado sistema, ou de um grupo de indivíduos, como universo léxico ou conjunto vocabulário (BARBOSA, M. A., 1990). Esta análise pode ser feita em perspectivas diversas, “de acordo com o recorrente no tempo e no espaço: ponto de vista sincrônico, diacrônico, ou ainda pancrônico, sintópico e diatópico” (BARROS, L. A., 2004). Com efeito, enquanto estudo científico do léxico, a lexicologia tem contribuído para delimitar os vocabulários específicos de uma ciência ou, no presente caso, de uma determinada expressão cultural. Parece-nos que a definição de Rey é capaz de introduzir o conceito e evita reduzi-lo: “O objeto da lexicologia é uma teoria abrangente do fato lexical, tanto ao nível das estruturas (léxico, vocabulários), quanto das unidades (palavra, idioma)” (REY, 1977, p. 159, tradução nossa).³⁶

A fim de clarificar ainda mais este campo de estudo, vale colacionar a definição de Andrade, M. M. de (2001, p. 191), que corrobora a imprescindibilidade dos estudos lexicológicos para este trabalho:

[...] a lexicologia é o estudo científico do léxico, isto é, propõe-se a estudar o universo de todas as palavras de uma língua, vistas em sua estruturação, funcionamento e mudança, cabendo-lhe, entre outras tarefas: *definir conjuntos e subconjuntos lexicais, examinar as relações do léxico de uma língua com o universo natural, social e cultural*; conceituar e delimitar a unidade lexical de base – a *lexia* –, bem como elaborar os modelos teóricos subjacentes às suas diferentes denominações; abordar a palavra como um instrumento de construção e detecção de uma ‘visão de mundo’, de uma ideologia, de um sistema de valores, como geradora e reflexo de sistemas culturais; analisar e descrever as relações entre a expressão e o conteúdo das palavras e os fenômenos daí decorrentes. (grifo nosso)

A lexicologia nos auxiliará, portanto, na elaboração e análise de lista que subsidiará a construção de tabela comparativa das palavras selecionadas, contendo as acepções dadas

³⁶ *L'objet de la lexicologie est une théorie compréhensive du fait lexical, tant au niveau des structures (lexique, vocabulaires) que des unités (mot, idiome).*

pelas obras lexicográficas e o contexto de uso dado pelos sujeitos. É premente a necessidade de estudar o léxico pretendido em seu contexto de uso, caso contrário não haveria como assegurar o levantamento do vocabulário em questão, vez que a interação pode ser considerada a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 2003, p. 265).

Paralelamente à lexicologia, importa ressaltar a lexicografia e a dicionarística, ciências também significativas na identificação do léxico que envolve o campo semântico do samba de bumbo. Enquanto a primeira é o estudo teórico e análise dos dicionários, da sua elaboração (metodologia) e da sua estrutura (metalexicografia), a segunda tem por âmbito o domínio complexo do dicionário, constituído por todos os tipos de dicionários e por tudo que lhe diz respeito, recobrindo simultaneamente o campo do dicionário-observação e do dicionário-objeto de estudo (produção) (cf. QUEMADA, 1987).

2.2. SOCIOGEOLINGUÍSTICA

No Brasil, as pesquisas de Amadeu Amaral, primeiro dialetólogo que trata do dialeto caipira paulista, são de fundamental importância para o estudo da variante brasileira da língua portuguesa. A inaugural tentativa nacional de descrever um falar regional (AMARAL, 1982), de sua autoria, é particularmente interessante para o presente estudo, tendo ainda em vista que sua herança metodológica³⁷ contribuiu para traçar as linhas basilares de como realizar um trabalho investigativo com seriedade (CARDOSO; FERREIRA, 1994). Com efeito, Amaral adota um procedimento metodológico que tarda a chegar ao País, e sua colaboração é significativa para a propagação de estudos dialetológicos regionais e nacionais que culminariam, posteriormente, na proposta do Atlas Linguístico do Brasil.

A dialetologia tem por objetivo identificar, descrever e situar os diferentes usos em que uma língua se diversifica, enfocando essencialmente a variável diatópica, a despeito de atentar para a distribuição sociocultural e cronológica. Dois aspectos fundamentais estariam, segundo Cardoso, S. A. (2010, p. 25), na gênese dessa disciplina:

o reconhecimento das diferenças ou das igualdades que a língua reflete e o estabelecimento das relações entre as diversas manifestações linguísticas documentadas ou entre elas e a ausência de dados registrados, circunscritos a espaços e realidade prefixados.

As primeiras coletas de dados dialetológicos datam do século XVIII, quando os dialetos passam a ser objeto da atenção de linguistas. No século XIX, o método específico da dialetologia, conhecido como geografia linguística, ou geolinguística, passa a auxiliar significativamente no desenvolvimento da área, principalmente com as pesquisas de Georg Wenker e Jules Gilliéron. Em sua obra, intitulada *Sprachatlas Von Nord und Mitteleuropa: auf Grund Von systematisch mit Hilfe der Volksschullehrer gesammeltem*

³⁷ Assim como os estudos de Serafim da Silva Neto, Celso Cunha e Antenor Nascentes.

Material aus circa 30.000 orten (Atlas Linguístico da Alemanha do Norte e do centro, com base em material reunido sistematicamente com a ajuda de professores primários de cerca de 30000 localidades), Wenker (1881 *apud* SANTOS, I. P. dos, 2013) tem como mérito principal o registro da variação diatópica ao observar que as fronteiras políticas não correspondiam às fronteiras linguísticas. É, no entanto, Jules Gilliéron, com o auxílio de Edmond Edmont, quem marca o início da aplicação do método da geografia linguística com rigor científico.

Apesar do trabalho de Gilliéron ter sido recebido com ressalvas por alguns linguistas da época (CARDOSO, S. A., 2010, p. 44), ele define um rumo para os estudos dialetais. Antes de seu Atlas Linguístico da França, elaborado entre 1901 e 1920,³⁸ os estudiosos se preocupavam primeiramente com os sons, depois com as formas gramaticais e, ao fim, com a sintaxe, não demonstrando grande interesse com relação ao vocabulário. Rossi (1980), em razão disso, afirma que o dialetólogo francês

[...] inscreve-se entre os responsáveis por uma das mais importantes tendências da passagem do século XIX ao século XX nos estudos linguísticos: o deslocamento do centro de interesse do som fônico à palavra (da fonética histórica à lexicologia histórica).

Com o passar dos anos, o método elaborado por Gilliéron se aperfeiçoa e inclui outros parâmetros (além do diatópico), buscando retratar peculiaridades etnográficas e variações diastráticas. Ainda assim, é possível afirmar que a dialetologia tem por finalidade essencial o estudo da variação geolinguística, isto é, inventariar, sistematizar e estudar as variedades de uma língua do ponto de vista diatópico (SANTOS, I. P. dos, 2013).

Coseriu (1982, p. 105) define a geolinguística como

o método dialectológico e comparativo [...] que pressupõe o registro em mapas especiais de um número relativamente elevado de formas linguísticas (fônicas, lexicais ou gramaticais) comprovadas mediante pesquisa direta e unitária numa rede de pontos de determinado território, ou que, pelo menos, tem em conta a distribuição das formas no espaço geográfico correspondente à língua, às línguas, aos dialetos ou aos falares estudados.

Esse método dialetológico e comparativo apoia-se em um tripé básico, constituído pela (i) rede de pontos, (ii) os sujeitos-entrevistados³⁹ e (iii) os questionários, e pode ser dividido em duas etapas: uma primeira, de cunho descritivo, e uma segunda, de caráter interpretativo (cf. CARDOSO, S. A., 2010). Definida a rede de pontos e os sujeito-entrevistados, após exaustivo levantamento dos indicadores sociais e o mapeamento histórico-geográfico da localidade, efetua-se a coleta de dados por meio da aplicação de questionário em entrevista *in loco*. Existem tipos diversos de questionários, com vistas ao tipo de dado a ser recolhido: fonético-fonológico, morfossintático, prosódico, pragmático discursivo, metalinguístico, ou, aquele por nós utilizado, semântico-lexical. Parte-se, então,

³⁸ Alguns estudiosos defendem que este período se estende até 1930 (SANTOS, I. P. dos, 2013).

³⁹ A escolha do termo se deve ao fato de, conforme I. P. dos Santos (2013), entendermos o sujeito enquanto ser social, afirmando-o por meio de uma carga semântica positiva e não apenas descritiva. Assim, utilizaremos entrevista, sujeito-entrevistado e sujeito-entrevistador, em detrimento a inquérito, informante e inquiridor.

para uma segunda etapa, quando do tratamento quantitativo dos dados coletados, que visa revelar a frequência e distribuição de dado fenômeno linguístico numa determinada comunidade linguística. Essa etapa interpretativa, segundo Cardoso, S. A. (2010, p. 93), não é obrigatoriedade da dialetologia: “Sugerir caminhos é um compromisso da dialetologia que, todavia, não tem, do ponto de vista metodológico, a obrigatoriedade de oferecer uma posição categoricamente formulada de interpretação dos fenômenos considerados.”

Em síntese, I. P. dos Santos (2013, p. 2) sustenta que a geolinguística, como saber/fazer que se origina da dialetologia, “constitui-se no estudo da variação diatópica numa rede de pontos num determinado espaço, cujos resultados são apresentados sob a forma de cartogramas. A reunião dos cartogramas configura-se no atlas linguístico”.

Ainda que próxima da sociolinguística, a dialetologia dela se diferenciaria na forma de considerar os fenômenos, além de imprimir outra perspectiva à abordagem dos fatos linguísticos. Cardoso, S. A. (2010, p. 26) afirma que a dialetologia julga fatores sociais como elementos relevantes ao realizar a coleta e tratamento de dados. Todavia, a base de sua descrição é a localização espacial dos fatos considerados e é, portanto, eminentemente diatópica, enquanto a “sociolinguística, ainda que estabeleça a intercomparação entre dados diferenciados do ponto de vista espacial, centra-se na correlação entre os fatos linguísticos e os fatores sociais, priorizando, dessa forma, as relações sociolinguísticas”.

Acreditamos, contudo, que não há como desconsiderar fatores extralinguísticos e outras áreas do conhecimento em nossos estudos, uma vez que desejamos não apenas elaborar uma lista de palavras, mas propor um aprofundamento interpretativo com relação aos dados coletados. Os estudos fundadores de Wenker e Gilliéron já apontavam para a existência de espaços sociais e não apenas espaços físicos, demonstrando a influência crescente das ciências sociais na dialetologia. Quanto a essa inter-relação entre áreas diversas, Chambers e Trudgill (1994, pp. 81-82) assinalam:

Alguns dialetólogos começaram a reconhecer que se havia posto muita ênfase na dimensão espacial da variação linguística, excluindo-se, em consequência, a dimensão social. Gradativamente isto se impôs como um juízo para alguns estudiosos, uma vez que a variação social na língua é tão comum e importante quanto a variação espacial. Todos os dialetos são tanto espaciais quanto sociais, uma vez que todos os falantes têm não só um espaço social como uma localização espacial.

As conexões e relações existentes no mundo, portanto, incentivaram um maior contato entre disciplinas até então concebidas separadamente. Nesse ponto, retomamos o conceito de totalidade desenvolvido no início deste trabalho, a fim de justificar nossa escolha pelo termo *sociogeolinguística* em detrimento a *geolinguística* ou, apenas, *dialetologia*.

De modo introdutório, cumpre salientar que o termo surge já no século XXI, inicialmente empregado pelo Grupo de Pesquisa em Dialetologia e Geolinguística da Universidade de São Paulo – GPDG/USP, para designar os estudos geolinguísticos que considerem fatores “tanto geográficos quanto sociais para coleta, registro e análise de

dados linguísticos” (CRISTIANINI; ENCARNAÇÃO, 2008). A preocupação com as relações socioculturais que influenciam o comportamento geolinguístico dos sujeitos motiva a criação e utilização do termo.

Esclarecendo os trabalhos realizados pelo GPDG/USP, I. P. dos Santos (2013) assim pontua:

Na maioria dos trabalhos de geolinguística, consideram-se apenas os itens lexicais que constituem as respostas a uma dada questão. Por essa razão, são destacados e dispostos em listas de frequências, tabelas e gráficos. Por fim, servem como base para elaboração dos cartogramas, que constituem a base dos atlas linguísticos. O contexto ou a reprodução de diálogos ou mesmo observações do pesquisador, quando presentes, aparecem sob a forma de “notas” às cartas. Embora essas notas não estejam incorporadas aos cartogramas, têm merecido estudos posteriores. *No âmbito do [...] GPDG/USP, os pesquisadores têm recorrido aos elementos teórico-metodológicos da Análise do Discurso e da Semântica Interpretativa e têm-se dedicado ao estudo das respostas dos sujeitos-entrevistados. Seus trabalhos têm logrado mostrar que essas respostas revelam práticas discursivas que expressam os sentimentos, crenças e valores de uma dada sociedade situada num determinado espaço e numa época específica.* (grifo nosso)

Diversamente da dialetologia mono e também pluridimensional,⁴⁰ cujo princípio básico é a pluridimensionalidade da análise da variação linguística, combinando-se a dimensão diatópica a dimensões sociais, a sociogeolinguística ainda se preocupa com a interação existente entre sujeitos e procura atentar para a totalidade dos dados coletados de modo a ampliar as variáveis da pesquisa. Bakthin (2003) aborda o papel dos enunciados concretos que, por sua vez, efetivam-se nas relações intersubjetivas, justamente na interação. Assim sendo, cabe apontar que na interação há uma relação de conflito/cooperação que impede a um parceiro receber passivamente o que lhe é proposto; isto é, o Outro tem papel crucial na (re)construção do significado. O sujeito-entrevistado, portanto, não constitui o Outro que responde passivamente ao sujeito-entrevistador, pois enquanto membro de um grupo social localizado num dado espaço, ele reconstrói o significado proposto. Partindo do entendimento de que as unidades lexicais se inscrevem na instância do discurso, não é somente determinada unidade utilizada que é informada pelo sujeito-entrevistado.

De acordo com I. P. dos Santos (2009, p. 354),

[...] os dados linguísticos registrados nos estudos geolinguísticos e atlas linguísticos inscrevem-se nos discursos dessa comunidade, produzidos na interação entre sujeitos, em torno dos quais se organizam as referências de espaço e de tempo [...] Pelo fato de estar atravessado por sentimentos, crenças e valores dos sujeitos, os diferentes discursos expressam a ideologia de uma determinada comunidade. Os vários discursos, nos quais se inserem os dados linguísticos encontrados nos estudos geolinguísticos e atlas linguísticos, produzem sentidos que exprimem as transformações sócio-históricas de uma comunidade de modo explícito ou não.

⁴⁰ A Dialetologia pluridimensional, segundo Thun (2009, p. 549), “desenvolve, sob vários aspectos, as possibilidades já inerentes na Geolinguística monodimensional: prolonga o caminho observável da mudança linguística; transforma a superfície real da variação em espaço linguístico; sem excluir a língua comum ou padrão e o contato com outras línguas, estende o eixo do tempo na direção do mínimo e do máximo; e pode combinar dados linguísticos e dados demográficos”. Não há, portanto, a prerrogativa de se analisar as respostas dos sujeitos com base na análise do discurso ou na semântica interpretativa.

O discurso é produto da interação, e na instância discursiva cada falante ou escritor é reconhecido como sujeito, como um EU. Em virtude do caráter interacional da linguagem, este EU sempre se dirige a um Outro, ao TU, que tem uma atitude altamente “responsiva”: concorda ou discorda do EU total ou parcialmente, complementa-o. Conclui-se, então, conforme Benveniste (1988), que o TU é complementar ao EU: não há um sem o outro.

Enquanto membros de grupos sociais, os sujeitos relacionam-se a determinado tempo sócio-histórico e habitam um dado espaço, razão pela qual outros elementos devem ser considerados na atividade discursiva em sociogeolinguística. Sua inclusão em certo grupo é notada através de um discurso que revela sentimentos, crenças e valores que podem não ser exclusivamente seus, mas deste grupo social (e de um momento sócio-histórico) a que pertence. Além destas características, os sujeitos se situam em relação a um espaço que contempla, na perspectiva discursiva, a presença efetiva de sujeitos que externam particularidades e revelam as transformações por que passa a sociedade (cf. SANTOS, I. P. dos, 2013).

Com o objetivo de conhecer mais especificamente as variações linguísticas, os estudos em sociogeolinguística visam uma aproximação com os integrantes dos variados grupos sociais para, com eles, estabelecer um diálogo, uma interação, “ou apenas compreender melhor a causa dessas diferenças, resultantes de operações de forças sociais, envolvendo grupos étnicos, religiosos, educacionais, econômicos e outros” (CRISTIANINI; ENCARNÇÃO, 2008). Para além do trabalho geolinguístico, portanto, vislumbra-se a fala de sujeitos integrantes de determinados grupos sociais e históricos.

Durante a interação face a face, realizada no momento da aplicação do questionário geolinguístico, afloram elementos do contexto sócio-histórico. Ao lado da variação diatópica, a entrevista desvela elementos da relação intersubjetiva, razão pela qual se pode concluir, seguindo os ensinamentos de Santos e Cristianinni (2012), que a pesquisa sociogeolinguística não se encerra nos cartogramas (produto final da pesquisa geolinguística), pois está baseada na atividade discursiva partilhada por sujeitos em interlocução: as unidades lexicais que integram os atlas são parte constitutiva da atividade linguística produtora de sentidos, em relação a dado tempo histórico e a uma comunidade linguística, constituída de grupos sociais e localizada num determinado espaço.

Nesse sentido, ainda que Wenker tenha realizado um estudo pioneiro ao de Gilliéron, é preciso ressaltar a importância do procedimento adotado por este último no momento da coleta de dados. Enquanto Wenker realizou toda sua pesquisa à distância, por correspondência, Gilliéron, com a ajuda crucial de Edmond Edmont, priorizou a interação face a face. Não obstante tenha negligenciado as “notas” às entrevistas, hoje de suma importância para estudos sociogeolinguísticos, pôde cimentar a pedra fundamental dessa disciplina que nos parece se adequar a um pensamento sistêmico de mundo, de acordo com

o que propõe Edgar Morin (2000) ao defender uma abordagem em que o homem não deve ser compreendido isoladamente, sendo fundamental atentar também para seu contexto e as relações nele estabelecidas. A união das partes, a soma das partes, para Morin (2000), não resulta necessariamente no todo. Para que se tenha uma visão do todo, é preciso compreender as partes, pois todos os elementos influenciam e são influenciados reciprocamente. Com Morin, reiteramos a ideia de totalidade traçada no início do trabalho e somos favoráveis a uma análise que tenha em conta a abstração das partes, mas também se preocupe com a concretude do todo (cf. NETTO, 2011), o que entendemos ser um dos méritos da sociogeolinguística: somar ao estudo diatópico as contribuições da sociolinguística e o tratamento da variação, além de elementos da análise do discurso e da semântica interpretativa. Afinal, buscamos investigar grupos que estão inseridos em cinco localidades/pontos distintos, mas que, essencialmente, fazem parte de uma mesma manifestação cultural.

2.3. ANÁLISE DO DISCURSO: ABORDAGENS

Nesta seção do trabalho apresentaremos breves considerações sobre abordagens de análise do discurso que se coadunam aos preceitos elencados anteriormente, quando sublinhamos a instância das relações intersubjetivas, e que focalizam, portanto, a relação que o sujeito e o funcionamento linguístico estabelecem reciprocamente.

O objeto de estudo de qualquer análise do discurso não se trata tão somente da língua, mas o que há por meio dela: relações de poder, institucionalização de identidades sociais, processos de inconsciência ideológica, enfim, diversas manifestações humanas (MELO, 2009, p. 3). Podemos, porém, dividir suas abordagens entre *críticas* e *não-críticas* (cf. FAIRCLOUGH, 2001): dentre as primeiras, encontram-se a abordagem francesa da análise do discurso (AD) desenvolvida com base na teoria de ideologia de Althusser por Pêcheux (1982), e a análise crítica do discurso (ACD), aqui representada pelo trabalho de Norman Fairclough, que em 1992, com a publicação de *Discurso e Mudança Social*, consolida o quadro teórico-metodológico da disciplina.

As duas práticas contrastam em pontos cruciais, essencialmente com relação a recortes teóricos e esquemas metodológicos, o que poderia suscitar uma ideia de incompatibilidade intransponível entre elas. No entanto, conforme afirma Melo (2009, p. 17), as duas correntes “não estão eximidas de possibilidades de intersecções, haja vista sua tradição histórica em afirmarem-se abertamente políticas e, portanto, potencialmente polêmicas, sendo seus papéis analisar e revelar a função do discurso na (re)produção da dominação social”.

Analisando as (in)congruências entre a vertente francesa e a anglo-saxã, Araújo e Ruchkys (2001) fazem um levantamento comparativo entre os autores acima mencionados e acabam por incluir, ainda, Charaudeau (teórico da AD) no espectro analisado. Investigando, inicialmente, os objetivos propostos por cada um dos teóricos, observam um primeiro sinal de convergência, tendo em vista que a AD, assim como a ACD, ao propor a análise da linguagem em ação, dos efeitos e sentidos sociais produzidos por meio de seu uso, estaria focalizando a opacidade que caracteriza o discurso face ao mundo.

Com relação ao conceito tridimensional de Fairclough – “qualquer ‘evento’ discursivo (isto é, qualquer exemplo de discurso) é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 22) –, Araújo e Ruchkys (2001, pp. 221-222) buscaram averiguar se tal tridimensionalidade seria também contemplada nos teóricos da AD:

Temos, então, em Charaudeau, assim como em Fairclough, o discurso constituindo-se na confluência do (psico)social com o textual, ou seja: ambos consideram a tridimensionalidade proposta no quadro do representante da ACD. [...] Já no quadro que Pêcheux propõe (na verdade uma apropriação do esquema *informacional* de Jakobson) para explicar o mecanismo de produção do discurso, parece-nos serem consideradas as dimensões textual, discursiva e social, porém apenas uma delas se encontraria explicitamente representada: a discursiva [...].

Ao final, as autoras concluem:

Tanto Pêcheux, quanto Charaudeau e Fairclough enfatizam a trilogia inerente à linguagem em ação. O que notamos foi que o sujeito, assujeitado em Pêcheux, passou, em Charaudeau a ter sua “inconsciência”, no processo de absorção ideológica, relativizada (à sua porção “isso” se integra a sua porção “eu”) e em Fairclough, por sua vez, [...] parece ser atribuído um caráter ainda mais dinâmico aos participantes do evento discursivo, já que ao apresentar seu propósito de mudança social, parece pretender lhes dar o poder de, a partir da consciência dos mecanismos através dos quais se institui a opacidade do poder dominante, substituir esse poder através da substituição das formações ideológicas e discursivas reinantes.

Todas as abordagens, enfim, entendem o discurso em uma dimensão mediadora entre o estritamente linguístico e o estritamente social. A maior divergência entre os dois campos consiste no estatuto do indivíduo, se sujeito ou se ator. Ao ressaltar o caráter constituinte e constitutivo do uso da linguagem, Fairclough critica a posição “estruturalista” de autores como Pêcheux, que desconsiderariam essa segunda dimensão, e o consequente assujeitamento por eles apregoado. Para a ACD, “o processo de interpelação ideológica, tal como é descrito na AD, é muito rígido e faz com que o sujeito desapareça, ao estilo estruturalista” (MELO, 2009, p. 16).

Esta abordagem crítica pretende demonstrar o modo como as práticas linguístico-discursivas estão imbricadas com as estruturas sociopolíticas mais abrangentes, de poder e dominação; “em outras palavras, a ACD almeja investigar criticamente como a desigualdade social é expressa, sinalizada, constituída, legitimada, e assim por diante, através do uso da linguagem (ou no discurso)” (WODAK, 2004, p. 225). A abordagem defendida pelos proponentes da ACD permitiria a análise dessas pressões verticalizadas e, ainda, das

possibilidades de resistência às relações desiguais de poder, que figuram como convenções sociais. Fairclough (2001, p. 49), assim, diz se opor ao que chama de ideia prevaiente na AD de que o discurso apenas reproduz as relações e estruturas sociais existentes, não havendo possibilidade de realizar lutas sociais (resistir) nos discursos.

Sabe-se, contudo, que a AD propõe justamente uma reflexão sobre a relação sujeito/história/sentido, a fim de tornar possível ir além da função para analisar o *funcionamento discursivo* (ORLANDI, 2012b, p. 185). Pêcheux rompe com o estruturalismo, passando do terreno do positivismo para o materialismo, pensando o discurso e com ele o sujeito, as condições de produção, a exterioridade, relativamente ao texto (*ibidem*, p. 185). A AD pensa na resistência não na “forma heroica”, “mas na divergência desarrazoada, de sujeitos que teimam em (r)existir” (*idem*, 2012a, p. 234) às formas atuais de assujeitamento do capitalismo. O local da ruptura, que é possível, conforme sustenta Orlandi (2012b, pp. 230-231), dá-se nas relações dissimétricas:

Essa ruptura é possível porque, se, de um lado, [...] na forma capitalista atual, a *falha do Estado é estruturante do sistema capitalista*, de outro, a *ideologia é um ritual com falhas* (M. Pêcheux, 1982). E a falha é o lugar do possível. Daí a contradição: o que segrega é o que torna possível a ruptura do processo de individuação, de identificação, na confluência da falha do Estado no processo de individuação e da falha da ideologia no processo de identificação do sujeito à formação discursiva. Atingindo o reflexo, no sujeito, do modo como a ideologia o interpela, na sua inscrição em uma formação discursiva e não outra. A ideologia, como dissemos, é um ritual com falhas. Mas nem por isso, a ideologia para de funcionar. Na falha, ela se abre em ruptura, onde o sujeito pode ir romper com seus outros sentidos e com eles ecoar na história. Condição para que os sujeitos e os sentidos possam ser outros, “fazendo sentido do interior e do não-sentido”. É a isto que chamo de resistência. E não ao voluntarismo inscrito em teorias que sustentam na onipotência dos sujeitos e dos sentidos que mudam à vontade. Somos sujeitos interpelados pela ideologia e é só pelo trabalho e pela necessidade histórica da resistência que a ruptura se dá quando a língua se abre em falha, na falha da ideologia, enquanto o Estado falha, estruturalmente, em sua articulação do simbólico com o político. *Não é, pois pela magia, nem pela vontade, mas pela práxis que a resistência toma seu lugar.* (grifo nosso)

A ACD entende estar o sujeito, ou ator social, como prefere denominar, situado entre a determinação estrutural e a agência consciente: ao mesmo tempo “em que sofre uma determinação inconsciente, ele trabalha sobre as estruturas, a fim de modificá-las conscientemente. É como se a estrutura estivesse em constante risco material em função de práticas cotidianas de agentes conscientes” (MELO, 2009, p. 16). Prevalece a visão de sujeito como construído por e construindo os processos discursivos a partir da sua natureza de ator ideológico, não como um agente processual com graus relativos de autonomia (PEDRO, 1997, p. 20). Na AD, veremos que essa noção colide com o conceito de “ilusão discursiva do sujeito” (PÊCHEUX, 1975), pois atribui a alguns poucos a capacidade (agência consciente) de ser a fonte de sentido do que diz, desconsiderando a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia. Carmagnani (2014) sustenta que os teóricos fundamentais da AD também defendem a ideia de mudança e resistência. Uma reflexão sobre os discursos e as práticas sociais “colaboram para que sejamos mais críticos com

relação a esses discursos e tomemos iniciativas que busquem diminuir as desigualdades, as injustiças, as práticas que oprimem” (*ibidem*). Contudo, ao assumirmos que estamos inseridos nessa mesma sociedade e que somos afetados de formas diversas por vários discursos, a posição da ACD revela-se conflituosa por apregoar que aqueles que operam com esse tipo de análise não são afetados pela ideologia dominante.

Durante nosso trabalho vimos nos referindo aos participantes de entrevistas, em respeito à tradição da sociogeolinguística, enquanto sujeitos. Seguindo os ensinamentos de I. P. dos Santos (2013), reiteramos que a escolha do termo se deveu ao fato de entendermos o sujeito enquanto ser social, afirmando-o por meio de uma carga semântica positiva e não apenas descritiva (da mesma forma, preferimos entrevista, sujeito-entrevistado e sujeito-entrevistador, em oposição a inquérito, informante e inquiridor). Parece-nos, ademais, que a AD melhor se enquadra nos objetivos de nossa pesquisa pelo fato de perseguirmos a evolução proposta pelos trabalhos em sociogeolinguística, que, retomando a afirmação de I. P. dos Santos (2013), têm recorrido aos elementos teórico-metodológicos da análise do discurso e logrado mostrar que as respostas fornecidas durante a aplicação do QSL “revelam práticas discursivas que expressam os sentimentos, crenças e valores de uma dada sociedade situada num determinado espaço e numa época específica”. Entendemos que tais trabalhos sigam a perspectiva da AD e não da ACD.

Isso posto, para melhor compreendermos os *fundamentos, condicionamentos e limites* da AD, traçaremos resumidas considerações conceituais sobre esta abordagem, enfocando unicamente os pontos relevantes para o presente estudo.

2.3.1. ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA (AD)

Com raízes nos escritos de Bakhtin e Voloshinov (cf. WODAK, 2002), os estudos basilares da AD são atribuídos a Harris, em 1950 com *Discourse Analysis*, e, principalmente, Michel Pêcheux, com a publicação de *Análise Automática do Discurso*, em 1969. Seu surgimento se deve, sobretudo, à tentativa de combater uma tendência “interpretativista/conteudista nas ciências sociais que lida com o texto como se ele fosse uma superfície transparente, onde, naturalmente, os indivíduos mergulham para buscar sentidos” (MELO, 2009, p. 14). De modo geral, consiste numa corrente desenvolvida majoritariamente na França, que trata a língua em seu processo histórico, atende a uma perspectiva não-imanentista e não-formal da linguagem e privilegia as condições de produção e recepção textual, bem como os efeitos de sentido (*idem, ibidem*).

A AD inscreve-se em um quadro que articula o linguístico com o social, trabalhando com a língua no mundo e considerando o homem em sua história. Em sua constituição, relaciona a língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer, ou

seja, à exterioridade da linguagem;⁴¹ a AD se ocupa, enfim, do sujeito em interlocução. Considerando o discurso enquanto palavra em movimento, prática da linguagem, o sujeito objeto de seu estudo é o homem *falando* (ORLANDI, 2012a). A Linguística Geral usualmente considera o sujeito em um contexto social imediato, individualizando-o: um sujeito empírico e *falante*. A diferença central reside, portanto, no fato de que a AD atenta para dada conjuntura sócio-histórico-ideológica na qual se inscreve o interlocutor, visto que o discurso tem existência na exterioridade do linguístico, necessitando-se romper com uma visão estritamente linguística para compreender o sujeito discursivo.

Manifestando-se por meio da linguagem, o homem *falando* constitui-se na interação social e revela um conjunto de outras vozes, razão pela qual encontramos aspectos sociais e ideológicos – extralinguísticos – impregnados em seus enunciados, e que necessitam ser investigados. Essas vozes, responsáveis pela heterogeneidade do sujeito, são diferentes discursos que se negam e se contradizem, dizeres presentes e dizeres que se alojam na memória. Derivantes desse entendimento, surgem os conceitos de *polifonia* e *heterogeneidade*, assim elucidados por Fernandes (2005, p. 36):

Ao considerarmos um sujeito discursivo, acerca de um mesmo tema, encontramos em sua voz diferentes vozes, oriundas de diferentes discursos. À presença dessas diferentes vozes integrantes da voz de um sujeito, na Análise do Discurso, denomina-se *polifonia* (pela composição dessa palavra, temos: poli = muitos; fonia = vozes). Face à não uniformidade do sujeito, à polifonia constitutiva do sujeito discursivo, temos a noção de *heterogeneidade*, que, em oposição à homogeneidade, designa um objeto, no caso um ser, constituído de elementos diversificados. (grifos do autor)

Para a AD, o sujeito é, acima de tudo, um ser social, que existe em um espaço coletivo, em um momento histórico determinado, e isso é exemplificado pela já citada noção de “homem *falando*”: inscrito num espaço/tempo. Assim sendo, a voz que emana do sujeito discursivo revela o lugar social a que pertence, pois dela ecoam um conjunto de vozes integrantes de dada realidade, de um lugar sócio-histórico. Para compreender melhor o conceito de sujeito discursivo, importa esclarecer brevemente os efeitos de sentido e as condições de produção de enunciados, o que também permitirá um melhor entendimento sobre a memória discursiva.

De acordo com essa vertente, então, o discurso não é mera transmissão de informação, de uma mensagem encerrada em si, mas sim um complexo processo de constituição de sujeitos e produção de sentidos. Orlandi (2012a) define discurso como o efeito de sentidos entre locutores, que deriva da ideologia desses mesmos locutores, considerando ainda o modo como apreendem a realidade política e social que os circunda. Isso significa que os sentidos são produzidos de acordo com os lugares ocupados pelos sujeitos em enunciação, e, dessa maneira, pode-se afirmar que “uma mesma palavra pode

⁴¹ Com relação aos dois conceitos nucleares da AD, ideologia e discurso, embasamo-nos em Althusser (1985), Chauí (1980) e Foucault (2005).

ter diferentes sentidos em conformidade com o lugar socioideológico daqueles que a empregam” (FERNANDES, 2005, p. 23). Com efeito, unidades lexicais análogas podem significar diferentemente ao se inscreverem em diferentes momentos e espaços históricos, conforme buscamos demonstrar, mais adiante, em nossa análise discursiva. Assim, as palavras mudam de sentido ao passarem de uma formação discursiva para outra, alterando-se a relação com a formação ideológica (ORLANDI, 1987, p. 83). Conceitos indispensáveis a qualquer análise discursiva, a formação ideológica seria “um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais mas se reportam, mais ou menos diretamente, às posições de classe em conflito umas com as outras” (*ibidem*, p. 27); enquanto as formações discursivas seriam “componentes das formações ideológicas e que determinam o que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada” (*idem, ibidem*). Como exemplo, citemos a unidade lexical *terra*, ou mesmo *nação*, que significam diferentemente para um índio e para um agricultor em razão de seu uso se dar em condições de produção diferentes, podendo ser referidas a formações discursivas diferentes.

Substitui-se, com a AD, a concepção de um signo inerte pela de um signo dialético, vivo, dinâmico. O efeito de sentido da enunciação e, conseqüentemente, o signo, é dependente da inscrição ideológica de onde se enuncia, do lugar sócio-histórico em que os sujeitos enunciadore se encontram. Os aspectos históricos, sociais e ideológicos que envolvem o discurso, o lugar de onde falam os sujeitos e a imagem que fazem de si e do outro são as *condições de produção*. Conforme afirma Brandão, H. H. N. (1994, p. 12), o enfoque da AD amplia os estudos puramente linguísticos:

Como elemento de mediação necessária entre o homem e sua realidade e como forma de engajá-lo na própria realidade, a linguagem é lugar de conflito, de confronto ideológico, não podendo ser estudada fora da sociedade uma vez que os processos que a constituem são histórico-sociais. Seu estudo não pode estar desvinculado de suas condições de produção.

Provenientes da exterioridade das estruturas linguísticas enunciadas, tais condições compreendem não somente os sujeitos e a situação, mas também a memória.

Os sujeitos que exercem uma atividade discursiva, enquanto membros de dada comunidade, produzem discursos que contêm sentimentos, crenças e valores relacionados a um espaço sócio-histórico, e, por conseguinte, expressam a ideologia de sua comunidade. A AD defende que os sujeitos, na interação, recorrem à *memória* de sua comunidade e dela fazem uso para produzir discursos e interpretá-los a todo instante (SANTOS, I. P. dos, 2009).

A memória constitui, portanto, um corpo sócio-histórico-cultural e faz valer as condições de produção do discurso. Quando pensada em relação ao discurso, a memória é tratada como interdiscurso, que pode ser definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Para Orlandi (2012a, p. 31), a memória, ou interdiscurso, é “o

saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”. A maneira como “aciona” as condições de produção é através da disponibilização de enunciados e discursos que afetam o modo como o sujeito significa. Não se refere a lembranças ou recordações do passado, mas a acontecimentos exteriores e anteriores ao texto, refletindo materialidades que intervêm na sua construção.

Assim explana Fernandes (2005, p. 56):

Os discursos exprimem uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos. É uma memória coletiva, até mesmo porque a existência de diferentes tipos de discurso implica a existência de diferentes grupos sociais. Um discurso engloba a coletividade dos sujeitos que compartilham aspectos socioculturais e ideológicos, e mantém-se em contraposição a outros discursos.

Ao falar, o homem revela-se coletivo, pertencente a determinada realidade sociocultural, a determinado espaço e tempo. Um enunciado é também composto por sua historicidade, a memória que o tornou possível para o sujeito-enunciador num determinado momento, e isso revela o registro de dada coletividade.

Uma das manifestações da memória coletiva remete à atualização do léxico na interação linguística. No presente trabalho, investigamos a escolha de determinadas unidades lexicais na atividade discursiva dos sujeitos-entrevistados. Nessa atividade, encontramos escolhas que levam à produção de sentidos diferentes daqueles encontrados em escolhas realizadas por sujeitos diversos, inseridos em outras comunidades. I. P. dos Santos (2009, p. 342) ensina que isso ocorre porque os discursos não são fixos, e transformam-se em função das transformações por que passa a sociedade: “os sentidos variam em função do contexto de produção dos lugares ocupados pelos sujeitos que produzem os discursos”. Deve-se, pois, atentar para os fatores sociais externos ao sistema linguístico a fim de compreender adequadamente os enunciados. A AD coloca questões para a linguística, uma vez que a interpela pela historicidade que ela apaga, e também para as ciências sociais, ao interrogar a transparência da linguagem sobre a qual elas se assentam (ORLANDI, 2012a, p. 16).

Esperamos, enfim, com base nos pressupostos teóricos elencados, avançar criticamente a partir do conhecimento acumulado, nos moldes da perspectiva crítica de Marx, a qual

não se trata, como pode parecer a uma visão vulgar de “crítica”, de se posicionar frente ao conhecimento existente para recusá-lo ou, na melhor das hipóteses, distinguir nele o “bom” do “mal”. Em Marx, a crítica do conhecimento acumulado consiste em trazer ao exame racional, tornando-os conscientes, os seus *fundamentos*, os seus *condicionamentos* e os seus *limites* – ao mesmo tempo em que se faz a verificação dos conteúdos desse conhecimento a partir dos processos históricos reais (NETTO, 2011, p. 18, grifos do autor).

3. METODOLOGIA

Para que este trabalho fosse sistematizado, buscamos na metodologia de algumas disciplinas os critérios e procedimentos para guiar sua construção. As contribuições do método geolinguístico e da sociolinguística, abrigadas sob a sociogeolinguística, nos ajudaram a definir como seria feita a escolha dos sujeitos da pesquisa, além de auxiliarem a recolha das unidades lexicais e a formulação e aplicação do questionário.

3.1. O UNIVERSO DA PESQUISA

Para a realização da pesquisa foi necessário estabelecer a delimitação do objeto de estudo, levando em conta as peculiaridades da manifestação, sua abrangência geográfica e temporal e as fontes de pesquisa. A prática do samba de bumbo, nos dias atuais, restringe-se a alguns poucos grupos, os quais podemos dividir em *tradicionais* e *não tradicionais*. Com relação aos grupos e artistas que se dedicam às expressões culturais de tradição oral, Ikeda (2013, p. 177) propõe uma classificação de acordo com suas formações e propósitos:

- 1) os grupos tradicionais, comumente identificados como folclóricos ou tradicionais;
- 2) os balés folclóricos ou populares;
- 3) os intérpretes de músicas de tradição oral (*folk singer*);
- 4) os compositores de música popular, de gêneros regionais ou “de música raiz”, conforme se costuma denominar no Brasil; e,
- 5) os grupos contemporâneos de vitalização das expressões populares.

Interessam-nos, aqui, os pontos 1 e 5 levantados pelo autor e que correspondem aos grupos *tradicionais* e *não tradicionais* que ainda desenvolvem o samba de bumbo. No ponto 1 encontramos os grupos continuadores das heranças dos antepassados, que cultuam e reverenciam a expressão cultural relacionando-a, na maioria das vezes, a rituais, cerimônias de devoção em festividades religiosas. Para estes, as atividades superam o interesse apenas estético e artístico. Os conjuntos contemporâneos retratados no ponto 5, de vitalização de músicas e danças tradicionais, procuram reproduzir os modelos nos quais se baseiam de modo especializado e profundo. À maneira dos tradicionais, dedicam-se de forma específica a um só tipo de expressão ou a algumas poucas variedades, mas são considerados *não tradicionais*.

Focamo-nos unicamente, nesta pesquisa, nos grupos tradicionais de samba de bumbo, visto que desejamos apreender a forma há mais tempo presente na expressão, manifestada pelas escolhas lexicais dos tradicionais sambadores e sambadeiras. No entanto, destacamos o significativo trabalho de certos grupos contemporâneos de vitalização que continuam dando voz ao samba paulista, ampliando e recriando o modo de praticá-lo. Presenciamos apresentações de alguns destes conjuntos e pudemos notar diferenças e adaptações; dentre eles, parece-nos relevante listar os mencionados no pedido de registro protocolado no Iphan (ANEXO A): Urucungos, Puítas e Quijêngues (Campinas);

Grupo Sambaqui e Kolombolo Diá Piratininga (São Paulo); Teatro Popular Solano Trindade (Embu); e Votubumbá (Santana de Parnaíba). Ao menos quatro cidades paulistas, incluindo grandes centros urbanos, possuem praticantes contemporâneos da expressão.

Por sua vez, os grupos tradicionais de samba de bumbo, listados no ponto 1 por Ikeda (2013), podem ser encontrados em cinco municípios paulistas. A saber: Mauá (Samba-lenço), Pirapora do Bom Jesus (Samba de Roda), Quadra (Filhos de Quadra: samba caipira), Santana de Parnaíba (Samba do Cururuquara) e Vinhedo (Samba da Dona Aurora). Recentemente, um grupo de Piracicaba vem retomando suas atividades, mas entendemos, em razão do restabelecimento ainda recente, não se configurar como grupo tradicional. Nesse sentido, conforme explicitado anteriormente, são aquelas cinco cidades que contemplam os grupos tradicionais por nós investigados, já detalhadas no item 1.3. e consideradas como a rede de pontos.

Para melhor visualização, inserimos as siglas referentes aos pontos referidos no presente trabalho e que compõem nossa rede de pontos:

Tabela 3.1. Rede de pontos e siglas

PONTO – COMUNIDADE	SIGLAS
Mauá	MAU
Pirapora do Bom Jesus	PBJ
Quadra	QUA
Santana de Parnaíba	STP
Vinhedo	VNH

Estabelecido o objeto de estudo, passamos a frequentar as festas e ocasiões em que os cinco grupos se apresentaram e constatamos que, em dados momentos, a atividade mais parecia uma simples representação, já desprovida de elementos tradicionais. Ao tratar da relação entre sociedade civil e grupos tradicionais, Ikeda (2013, p. 182) procura apontar motivações que possam estar em jogo nas apresentações de grupos tradicionais e que explicariam esse fenômeno:

De qualquer modo, em uma visão dialética e macroestrutural, se admitirmos que esses fatos culturais estão ligados a grupos subalternos e periféricos da sociedade, todas as iniciativas, mesmo as governamentais, e até as artísticas e de inclusão social acabam resultando em processos que de algum modo chegam às apropriações e expropriações culturais, ou na transformação de conteúdos e sentidos sociais e políticos, sobretudo quando servem para preencher programações como espetáculos artísticos em instituições culturais, ou mesmo em apresentações oficiais organizadas por órgãos públicos, como referências da cultura nacional. Afinal, o simples ato da transposição desses fatos culturais de seus locais convencionais de realização (comumente inseridos em festas e rituais tradicionais) para outros transforma a atividade em uma simples representação, uma apresentação apenas.

As atividades em que notamos maior desprendimento dos praticantes, alheios às formalidades típicas de representações solenes, foram efetivamente aquelas vinculadas às festas religiosas realizadas nas localidades a que pertenciam cada um dos grupos. Pudemos constatar que o ato de transposição da expressão refletia mudanças bastante aparentes: a preocupação estética e artística sobrepujava as intenções ritualísticas de que se reveste, tradicionalmente, o samba de bumbo. Ainda que tenhamos procurado presenciar o maior número possível de atividades na localidade de origem dos grupos, em algumas situações isso não foi possível, acima de tudo, pela pouca quantidade de atividades propostas. É também escassa a literatura, o que não significa, de outra parte, que o aporte bibliográfico tenha-nos sido insignificante. Na realidade, as obras que tratam do samba de bumbo foram de extrema relevância para este estudo, fornecendo muitos elementos no momento de seleção de unidades lexicais que assumissem um significado específico (em razão do valor simbólico de que se revestem) para o ritual da manifestação.

3.1.1. FONTES DE PESQUISA

A fim de testar o reconhecimento das unidades lexicais entre os grupos de praticantes e não praticantes da manifestação, coletamos material, em uma primeira fase, por meio de investigação documental em material escrito. Para a obtenção do *corpus* da pesquisa, valemo-nos de alguns autores que abordaram a manifestação e revelaram interesse, ainda que secundário, pelo léxico envolvido no samba de bumbo. Elencamos abaixo as obras mais significativas:

O Samba Rural Paulista, de Mário de Andrade (1937) – primeiro estudo etnográfico com preocupação terminológica, apresenta quadras de sambas e conceitua diversos vocábulos referentes à manifestação, constituindo o mais referenciado ensaio sobre o tema.

Festa do Bom Jesus de Pirapora, de Mário Wagner Vieira da Cunha (1937) – centrado nas peculiaridades da tradicional festa de Pirapora, o autor acaba pendendo para observações bastante detalhadas sobre o samba de bumbo, parcela da festa que considera profana e carregada de licenciosidade. A obra é resultado de curso ministrado por Dina Dreyfus.

Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas, de Maria Amália Corrêa Giffoni (1964) – este é o primeiro trabalho em que se opta pelo emprego de *samba de bumbo* ao invés de *samba rural paulista*, *samba de Pirapora*, *samba campineiro* etc., em razão do papel de destaque dado ao instrumento. A autora busca caracterizar a manifestação e disponibiliza, inclusive, “croquis” e imagens da disposição e coreografia do samba.

O Samba de Terreiro em Itu, de Octavio Ianni (1966) – o autor presenciou uma tentativa, já em 1955, de fazer reviver o antigo samba – anterior a 1940 – praticado na cidade de Itu. Traça um paralelo entre esse novo samba e aquele realizado anteriormente, além de compará-lo ao samba registrado por Mário de Andrade e Mário Wagner Vieira da Cunha.

Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural, de Iêda Marques Britto (1986) – ao tratar do samba na cidade de São Paulo, a autora tece considerações sobre o percurso do samba interiorano. Consultando entrevistas daqueles que faziam e viviam o samba, como Dionísio Barbosa, fundador do primeiro cordão carnavalesco de São Paulo, Britto apresenta os termos *samba de bumbo* e *zona batuqueira*, (empregados ao longo deste trabalho), além de utilizar o conceito de resistência dos negros frente a ações de opressão.

O samba-lenço de Mauá: organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa, de Marcos Ayala (1987) – em seu trabalho de mestrado, o autor aborda a prática do samba-lenço e os mecanismos de resistência para a manutenção do conjunto.

Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista, de Marcelo Simon Manzatti (2005) – dissertação de mestrado do autor, esta obra abarca uma farta coleta de entrevistas livres *in loco* e, ainda, a documentação da produção lítero-musical dos grupos praticantes do samba de bumbo, que corresponde a cerca de 80% do repertório conhecido. O estudo representa marco importante no resgate sócio-histórico da manifestação e está anexado ao pedido de registro encaminhado ao Iphan.

Acervo Cachuera! – Este acervo, onde parcela considerável do material recolhido por Manzatti (2005) se encontra armazenado, pertence ao Grupo Cachuera!, “um coletivo de práticas e estudos das tradições populares de música e dança do Sudeste brasileiro, centrado na divulgação de duas vertentes principais desse repertório: os batuques de terreiro e as congadas. Todo trabalho desenvolvido pelo grupo baseia-se nas viagens de campo, na pesquisa teórico-bibliográfica e nos ensaios, realizados ao ar livre no campus da USP” (CACHUERA, s.d.).

Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano, de Olga Von Simson (2007) – nesta obra, a autora contextualiza historicamente o carnaval brasileiro, separando-o entre o carnaval dos negros e aquele festejado pelos brancos. Retoma, assim como Britto, a questão da resistência, aprimorando o conceito enquanto “resistência inteligente”.

Série de documentários Samba à Paulista, de Gustavo Mello, Eduardo Piagge e Yara Camargo (2007) – primeira série já produzida que trata em profundidade a história do samba de São Paulo, com materiais de arquivo inéditos e depoimentos exclusivos, enfatiza o papel do ambiente rural e do samba de bumbo na configuração do samba paulista.

Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo, de Márcio Michalczuk Marcelino (2007) – trabalho realizado como dissertação de mestrado do autor, retrata a migração do samba paulista sob um enfoque geográfico, tratando de como o espaço possibilita ou impossibilita as manifestações culturais (geografia cultural). Por meio de cartas geográficas, aponta o trajeto e fases de desenvolvimento do samba paulista.

Na batida do bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus – SP, de Fernanda de Freitas Dias (2008) – em sua dissertação de mestrado, a autora busca demonstrar as principais ressignificações sofridas pelo samba de bumbo e quais os significados por ele assumidos enquanto representação de autenticidade, ligado atualmente a atividades de mercantilização da cultura, adquirindo dimensão turística na cidade.

Batuqueiros da Paulicéia, de Osvaldinho da Cuíca e André Domingues (2009) – obra com diversas referências à história do samba de São Paulo, sendo que uma das partes é inteiramente voltada à questão da transição do meio rural para o urbano. Conta com a visão pessoal do autor que, por meio de passagens autobiográficas, revela vocábulos específicos do universo do samba no estado.

Samba de Bumbo: música caipira paulista... além da viola, de Pedro Bernardes Neto (2013) – sob orientação de Alberto Tsuyoshi Ikeda, este trabalho de conclusão de curso traz anotações relevantes e inéditas sobre a estrutura poético-musical do samba de bumbo. Traça paralelos entre a influência europeia e africana na análise rítmica da manifestação, aproximando-a mais da primeira.

A passagem de Geraldo Filme pelo samba paulista: narrativas de palavras e músicas, de Bruna Queiroz Prado (2013) – dissertação de mestrado em antropologia social, a obra problematiza a usual associação que se faz das composições de Geraldo Filme (1927-1995) com o universo da cultura caipira, essencialmente do samba de bumbo.

Conforme é possível observar, existe um largo hiato entre os primeiros estudos acadêmicos sobre a manifestação e aqueles elaborados posteriormente, já no século XXI. O interesse pelo tema, portanto, voltou à tona recentemente, mas de modo significativo, visto que as obras mencionadas registram quantidade considerável de dados e entrevistas com os formatadores que vivem e fazem o samba de bumbo.

Em posse desse material, passamos para uma segunda fase, na qual buscamos contatar diretamente os praticantes do samba. Para tanto, frequentamos festas e atividades dos grupos tradicionais, além de, em São Paulo, acompanhar de perto o grupo não tradicional Grêmio Recreativo de Resistência Cultural Kolombo Diá Piratininga, cujo objetivo é “divulgar e valorizar o samba paulista através da realização de rodas, shows, encontros, registros fonográficos, produções audiovisuais e as mais diversas parcerias” (G.R.R.C. KOLOMBOLO DIÁ PIRATININGA, s.d.). O conhecimento dos integrantes do

Kolombolo a respeito da historicidade do samba paulista foi de imensa valia para dirimir dúvidas e corrigir caminhos.

Aprofundamos nossa observação sobre os grupos tradicionais nas seguintes ocasiões:

Carnaval, 2013, 2014 e 2015 em Pirapora do Bom Jesus e Santana de Parnaíba – apresentações dos grupos Vovô da Serra do Japi, Samba de Roda, Jacaré do Rancho, Grito da Noite, Samba do Cururuquara e Votubumbá.

Festa do Bom Jesus de Pirapora, agosto de 2013 e 2014 em Pirapora do Bom Jesus – durante o mês de agosto, em homenagem ao Bom Jesus, repete-se o tradicional samba de bumbo na cidade com o grupo Samba de Roda.

Tombamento do samba urbano paulistano, dezembro de 2013 em São Paulo – apresentação do grupo Samba de Roda em solenidade de homologação do registro do samba urbano paulistano como patrimônio imaterial, ocasião na qual se prestou homenagem ao samba de bumbo como importante formatador.⁴²

Mestres da Paulicéia: bate-papo sobre Geraldo Filme, abril de 2014 em São Paulo – conversa com Seu Carlão do Peruche na sede do Kolombolo Diá Piratininga, com diversas referências aos grupos de samba de bumbo e à festa religiosa de Pirapora do Bom Jesus.

Festa do Cururuquara, maio de 2104 em Santana de Parnaíba – no bairro do Cururuquara festeja-se a abolição da escravatura com um ritual religioso e apresentações de samba de bumbo. Na oportunidade, apresentaram-se o Samba do Cururuquara, Samba da Dona Aurora e o grupo de vitalização Urucungos, Puftas e Quijênges.

Aniversário de 90 anos de Dona Maria Esther, maio de 2014 em Pirapora do Bom Jesus – solenidade organizada com o intuito de homenagear a “Imperatriz Baluarte do samba do estado de São Paulo”. Além de apresentações dos grupos Samba de Roda e Votubumbá, compareceram figuras de destaque do samba paulistano, como Osvaldinho da Cuíca, Seu Carlão do Peruche, T-Kaçula (Camisa Verde e Branco) e a Embaixada do Samba Paulista, evidenciando a reverência prestada às raízes rurais do samba urbano.

Virada Cultural, maio de 2014 em São Paulo – apresentações dos grupos Samba-lenço de Mauá, Samba de Roda e Sambaqui.

Projeto Berço do Samba Paulista, de março a agosto de 2014 e de 2015 em Pirapora do Bom Jesus – realizado com o objetivo de reunir os grupos tradicionais de samba de bumbo, contou com apoio do Programa de Ação Cultural (Proac) e atividades dos conjuntos Samba de Roda, Samba do Cururuquara, Samba da Dona Aurora, Samba-lenço de Mauá, Filhos de Quadra (samba caipira), Samba-lenço de Piracicaba e Votubumbá. Os cinco conjuntos por nós estudados fizeram parte do projeto.

⁴² Cabe ressaltar uma particularidade bastante simbólica do evento: os dois principais destaques foram sambistas “importados”: a carioca Beth Carvalho e o baiano Riachão.

Durante essas atividades, procuramos registrar em fotos e conversar informalmente com participantes (entrevistas livres), a fim de re-selecionar e confirmar a atualidade das unidades lexicais previamente eleitas em pesquisa documental. Cardoso S. A. (2010, p. 42), ao citar as respostas que Gilliéron dera aos críticos de seu trabalho, relata a seguinte afirmação do pesquisador francês: “o questionário... para ser sensivelmente melhor, deveria ser feito após a entrevista.” Com efeito, as entrevistas livres foram de suma importância para o estabelecimento da versão final de nosso Questionário Semântico-Lexical (QSL).

3.2. QUESTIONÁRIO SEMÂNTICO-LEXICAL

Em uma primeira elaboração e aplicação do questionário, verificamos sua eficácia e a pertinência da formulação das perguntas que o integram. Durante a interação com os sujeitos-entrevistados, notamos que uma série de vocábulos encontrados em material escrito deixou de ser utilizada por parte dos praticantes do samba de bumbo. Ademais, os grupos apresentavam respostas divergentes com relação a certos questionamentos, já denotando a heterogeneidade da manifestação e as peculiaridades internas aos conjuntos. Ainda assim, optamos por manter nossa seleção de unidades lexicais, coletadas por meio de entrevistas livres e da bibliografia consultada (incluindo-se, aqui, a produção lítero-musical), em razão de adotarmos o pressuposto de que, por trás de tais divergências, desvela-se a fala dos sujeitos enquanto membros de grupos sociais, com seus sentimentos, crenças e valores. São, pois, documentos da memória coletiva e revelam fatos linguísticos relevantes.

Isso posto, ao apreciar as respostas dos praticantes vinculados aos grupos *tradicionais*, entendemos necessário testá-las com a população não praticante das cinco localidades específicas a que pertencem, ou seja, em cada comunidade de fala; conhecendo a complexidade imanente a todo grupo, ainda intentamos averiguar possível variação diageracional interna. Assim, nossa relação de sujeitos é composta por quatro participantes de cada um dos grupos de samba de bumbo, bem como quatro não participantes de cada uma das localidades investigadas (rede de pontos), totalizando 40 sujeitos-entrevistados divididos, sempre que possível,⁴³ em duas faixas etárias e entre homens e mulheres.

O QSL é um instrumento semidirigido, com a finalidade de saber a designação que o sujeito-entrevistado atribui a determinado objeto do mundo/espço sócio-histórico (SANTOS, I. P. dos, 2008). Apresenta, dessa maneira, certas peculiaridades – do ponto de

⁴³ O grupo Filhos de Quadra não conta com mulheres em seus quadros e também não possui diferença geracional significativa.

vista discursivo (formações imaginárias) – que serão analisadas mais adiante, especificamente durante a análise discursiva.

De todo modo, nosso questionário listado abaixo, que segue as convenções do Projeto ALiB (2001), busca averiguar a hipótese de que a população das localidades onde o samba de bumbo continua sendo praticado já não mais reconhece e utiliza, frequentemente, o vocabulário relacionado à manifestação.

QUESTIONÁRIO SEMÂNTICO-LEXICAL: SAMBA DE BUMBO

1. SAMBA DE BUMBO

Como se chama o (tipo de) samba que o pessoal faz aqui na cidade?

2. BRINCADEIRA

Qual o nome que você dá pra quando querem se reunir pra fazer samba? Como dizem? Vamos fazer ...?

3. RODA

Quando o pessoal se junta pra fazer samba, fica posicionado de um jeito certo. Como se chama isso?

4. SOBE-E-DESCE

... esse jeito de dançar, um de frente pro outro?

5. CHEFE

... a pessoa responsável por organizar o samba, tomar conta do grupo?

6. SAMBADOR

... aquele que é/participa do samba?

7. DANÇADOR

... aquele que participa do samba, mas só dança? que não canta nem toca nada?

8. TOCADOR

E aquele que só toca?

9. MESTRE

... aquele que é um bom batuqueiro? que samba, canta e dança muito bem?

10. BUMBO

... o principal instrumento do _____ (cf. item 1)?

11. BUMBEIRO

... aquele que toca _____ (cf. item 10)?

12. CHOCALHO

... aquele instrumento que levanta no ar e faz assim (mímica)?

13. RECO-RECO

... aquele instrumento que raspa com uma varetinha e faz assim (mímica)?

14. CAIXA

E aquele que se usa com duas varetas, repenicando assim (mímica)?

15. BATER

E quando faz soar esse instrumento, como se diz? Dizer "... o bumbo/caixa".

16. COUROS

Existe algum outro jeito de chamar os instrumentos de batucar?

17. REZA

... aquele canto inicial, antes mesmo de começar o samba?

18. PONTO

... essas músicas cantadas por uma só pessoa e que todo mundo depois repete?

19. DESAFIO

... quando um participante versa provocando o outro?

20. PUXAR

E quando alguém faz o _____ (cf. item 18), como é que se diz?

21. CANTADOR

... essa pessoa que canta pro resto das pessoas repetirem?

22. RESPOSTA

Quando essas pessoas cantam de volta, qual o nome que vocês dão aqui pra isso?

23. CORO

... esse grupo de pessoas que canta os versos de volta?

3.2. CLASSIFICAÇÃO E SELEÇÃO DOS SUJEITOS

Conforme afirmamos, não cabe à dialetologia, necessariamente, mostrar o percurso da variação que se registra e o caminho que tal ou qual fato linguístico persegue. A pesquisa dialetal busca “fotografar” a realidade nos espaços geográficos investigados, sendo, portanto, uma investigação de cunho horizontal. O presente trabalho, por outro lado, procura verticalizar a pesquisa, apreciando também outros fatores estabelecidos pela “teoria da variação linguística”, modelo teórico-metodológico proposto por Labov, na década de 1960, razão pela qual introduzimos critérios adicionais para a classificação, seleção e entrevista dos sujeitos.

Quanto à entrevista, aliás, Labov (1972) recomenda que a superação da distância entre o pesquisador e o sujeito-entrevistado deva acontecer antes mesmo da pesquisa, de modo a “minimizar” eventuais barreiras existentes. Silva, G. M. de O. (2012, p. 126) comenta que o “entrevistado deve-se tornar conhecido do pesquisador no início da pesquisa. O melhor seria ter um longo contato com ele, mas, na prática, torna-se difícil ter esse longo contato prévio e igual para todos os falantes da amostra.” Elaboramos um questionário social (APÊNDICE A) e durante sua aplicação objetivávamos aproximar sujeito-entrevistador e sujeito-entrevistado, além de observar e anotar as características psicológicas reveladas no decurso da entrevista,⁴⁴ bem como a espontaneidade da elocução, conforme alertado por Cardoso, S. A. (2010, p. 95). É certo que a coleta de dados junto aos não participantes do samba praticamente impossibilitava qualquer aproximação prévia e, caso fosse realizada com sujeitos já conhecidos, poderia não constituir o reflexo mais apurado do caso estudado; por tal motivo, em busca de filhos da localidade pesquisada e, sempre que possível, com pais também da área (PROJETO ALIB, s.d.), guiamo-nos de acordo com o que sustenta Tarallo (1994, p. 27):

O critério básico para a seleção de informantes será o da amostragem aleatória. Tal critério deverá ser usado especialmente no caso de a comunidade estudada ser um grande centro urbano. A amostragem aleatória lhe dará a certeza de que você ao menos tenha dado a chance a todos os membros da comunidade de serem entrevistados.

⁴⁴ cf. APÊNDICE A.

Labov (1972) também aconselha o pesquisador a não se apresentar como integrante de uma instituição universitária em razão de provável influência na entrevista, visto que o pesquisador representaria a instituição formal. Utilizamos, então, estratégia mais branda, somente fornecendo esse tipo de informação quando requeridos.

Importa mencionar que nossa Ficha do Sujeito-entrevistado (APÊNDICE A) foi embasada na Ficha do Informante utilizada pelo Projeto ALiB (2001). Serviram-nos de instrumento as orientações contidas no ALiB (ALiB, 2001) somadas àquelas elaboradas por Cardoso, S. A. na segunda parte da obra *Geolinguística: tradição e modernidade* (2010), em que trata dos percursos metodológicos da disciplina.

O fato de termos contado com o inestimável apoio de João Mário Machado, funcionário da Secretaria de Cultura de Santana de Parnaíba e organizador responsável do Projeto Berço do Samba, certamente amenizou a possível tensão subjacente às entrevistas. Praticamente todas as entrevistas com participantes de grupos tradicionais foram facilitadas por ele (apresentou-nos aos sambadores e sambadeiras) e pudemos notar, em algumas delas, a necessidade imperiosa de se contar com essa ajuda, em atenção à timidez e mesmo indisposição dos sujeitos-entrevistados, que, por vezes, preferiam não nos receber, alegando as mais variadas razões. Solicitamos, nessas visitas, que João Mário não permanecesse no mesmo ambiente da entrevista, visto que não desejávamos a interferência de circunstantes; em alguns poucos casos – que evidenciaremos – isso não foi possível. De toda forma, sua presença não influenciou diretamente nas respostas verificadas.

Primeiramente, assim, utilizamo-nos desta contribuição para contatar os componentes da comunidade de prática,⁴⁵ estratificados de acordo com os seguintes critérios:

- a) Quatro componentes por grupo *tradicional*;
- b) Homens e mulheres;⁴⁶
- c) Distribuídos em duas faixas etárias: de 18 a 40 anos (primeira faixa) e de 50 anos em diante (segunda faixa);
- d) Nascidos na localidade correspondente ao grupo *tradicional* ou que ali tenham vivido, obrigatoriamente, os últimos cinco anos.

Tais critérios procuram abarcar questões espaciais, mas, essencialmente, variáveis sociais existentes dentro dos grupos tradicionais, com atenção para as variações diassexual

⁴⁵ Chamaremos *comunidade de prática* ao grupo de praticantes do samba de bumbo, consoante ao conceito apresentado por Eckert e McConnell-Ginet (1992, p. 8): “A community of practice is an aggregate of people who come together around mutual engagement in some common endeavor. Ways of doing things, ways of talking, beliefs, values, power relations - in short, practices - emerge in the course of their joint activity around that endeavor. A community of practice is different as a social construct from the traditional notion of community, primarily because it is defined simultaneously by its membership and by the practice in which that membership engages. Indeed, it is the practices of the community and members' differentiated participation in them that structures the community socially.”

⁴⁶ Os critérios “b” e “c” não foram observados em Quadra, pelos motivos expostos na nota 43.

e diageracional; nesta última, de modo a averiguar possíveis percursos linguísticos (tendência à manutenção e tendência ao desuso em curso dos elementos que compõem o vocabulário) e, conseqüentemente, de apreensão da realidade por que passam os quadros dos grupos. Desejávamos, para esse fim, duas faixas etárias que respeitassem as observações feitas no Projeto ALiB (s.d.)⁴⁷ com relação à distância mais apartada entre elas, ocorre, no entanto, que são pouquíssimos os praticantes com até 30 anos de idade, o que inviabilizaria a pesquisa diageracional. Optamos, em vista disso, por duas faixas etárias mais próximas, mas que, ainda assim, atendem aos objetivos da pesquisa.

Não foi possível atentar para a variação diastrática com relação à escolaridade, pois os participantes mais velhos, na maioria dos casos, haviam cursado até a quarta série do ensino fundamental, enquanto os mais jovens haviam todos concluído o ensino médio e alguns deles possuíam, até mesmo, cursos universitários. Quanto à proveniência, desejávamos, de início, sujeitos que tivessem nascido na localidade e que fossem, preferencialmente, filhos de pais nascidos no mesmo local. No decorrer do trabalho, contudo, esse critério demonstrou-se inviável, razão pela qual estabelecemos um período mínimo (cinco anos)⁴⁸ de vivência na localidade pesquisada.

A seleção dos sujeitos foi feita com base no lugar que ocupam dentro do samba de bumbo. Ao aproximar-nos dos grupos, buscamos contato inicial com as figuras indicadas por João Mário, espécies de representantes oficiais de cada um dos conjuntos. Expusemos a eles as características (sexo e idade) dos sujeitos que interessariam à pesquisa e, por meio de indicações, chegamos à seleção final. Aqueles da segunda faixa etária são mestres e há bastante tempo participantes da manifestação, com ancestralidade normalmente associada aos antigos sambadores: são filhos, netos, sobrinhos de antigos mestres. Os sujeitos da primeira faixa, por sua vez, possuem atributos semelhantes de centralidade, muitas vezes substituindo os mestres e assumindo o papel de vitalização interna dos grupos. O recente interesse pela cultura tradicional no estado de São Paulo fez com que, nos últimos anos, muitos indivíduos ingressassem nos grupos. A triagem realizada foi importante para evitarmos entrevistar aqueles integrantes que não representassem efetivamente o conjunto ou, ainda, não vivessem a pelo menos cinco anos nos pontos investigados.

É verdade que, com tais critérios, as dificuldades para encontrar o número adequado de sambadores aumentaram e, em alguns casos, foram insuperáveis. O grupo Filhos de Quadra, por exemplo, é composto apenas por quatro homens, todos com mais de 50 anos de idade. Não obstante, ao invés de abrir mão dos critérios relacionadas à idade e sexo dos

⁴⁷ “Na impossibilidade de se documentarem três diferentes faixas etárias, o que acarretaria um aumento de custos, optou-se pelo registro de informantes de faixas mais distanciadas. Tal opção procura atender às possibilidades de melhor confronto entre usos por diferentes faixas etárias e, também, propiciar a análise da variação e da mudança linguísticas” (ALiB, s.d.).

⁴⁸ Baseamo-nos em Thun (2009) para estabelecer o período mínimo de cinco anos.

demais conjuntos, optamos por mantê-los e relativizá-los quando confrontados com a ausência de dados.

Após aplicarmos o QSL junto à comunidade de prática, fomos aos cinco pontos a fim de aplicá-lo à população local não envolvida com o samba de bumbo. Da mesma forma, portanto, buscamos grupos de sujeitos que pudessem nos mostrar um reflexo do quanto a manifestação ainda está presente no cotidiano e na lembrança das pessoas, para então observar, por meio de suas respostas, se as unidades lexicais que representam e traduzem o fazer do samba de bumbo apresentavam tendência à manutenção ou ao desuso. Os critérios adotados foram idênticos àqueles estipulados para os praticantes de grupos tradicionais, quais sejam:

- a) Quatro sujeitos por localidade;
- b) Homens e mulheres;
- c) Distribuídos em duas faixas etárias: de 18 a 40 anos (primeira faixa) e de 50 anos em diante (segunda faixa);
- d) Nascidos na localidade ou que ali tenham vivido, obrigatoriamente, os últimos cinco anos.

Como buscávamos respeitar o critério básico da amostragem aleatória, ilustrado por Tarallo (1994, p. 27) e citado anteriormente, procuramos nossos sujeitos, completamente desconhecidos, nos locais centrais e de maior movimentação de cada um dos pontos. Estabelecemos um padrão que repetimos em todas as outras visitas, atendo-nos às praças centrais, próximas às igrejas matrizes e dentro dos “centros históricos” – não fomos, por exemplo, às periferias ou áreas marginais.⁴⁹

Em MAU percorremos os arredores das praças do Relógio e XXII de Novembro, com grande movimentação de pessoas e próximas à estação de trem (CPTM – Mauá). Já em PBJ e STP tivemos dificuldade para encontrar sujeitos que atendessem aos nossos critérios, provavelmente por conta da proximidade com São Paulo. Assim como a capital, os dois pontos concentram grande número de migrantes provenientes de outros estados do País e, em razão disso, tivemos que visitá-los várias vezes a fim de descobrir sujeitos autóctones ou que tivessem, pelo menos, vivido os últimos cinco anos no local. Nestas cidades também focalizamos os bairros históricos (que acabam não passando de umas poucas quadras), o que delimitou ainda mais nossa pesquisa. Não presenciamos a mesma dificuldade em QUA e VNH. Com relação a QUA, pensávamos, em um primeiro momento, que pela quantidade de habitantes (pouco mais de três mil) demoraríamos a encontrar sujeitos. Decerto, a pequena cidade concentra pouquíssimas pessoas na praça central, em frente à igreja do

⁴⁹ Um sujeito que frequenta as áreas centrais ou até mesmo vive em seus arredores diferencia-se de outro que não tem contato com essa parte da cidade, onde normalmente sediam-se as prefeituras e a maior parte dos eventos culturais locais. Justamente por isso, padronizamos as zonas em que buscávamos entrevistar os sujeitos.

Bom Jesus, mas, por sorte, pudemos aplicar o QSL sem maiores problemas: eram poucos os habitantes presentes, mas praticamente todos eram quadrenses. Na cidade de VNH, por fim, também nos deparamos com a maioria de sujeitos vinhedeneses, próximos à paróquia Sant'Anna, no bairro central.

Em virtude de não conhecermos os sujeitos, as entrevistas não fluíram da mesma forma que aquelas realizadas com os praticantes do samba de bumbo. Houve casos em que os sujeitos-entrevistados apresentaram postura até mesmo agressiva, mas como correspondiam a todos os critérios pré-estabelecidos, consideramos também estes em nossa análise, visto que descartá-los certamente enviesaria a pesquisa.

A seguir, podem-se observar os resultados obtidos pela aplicação do questionário com esses diferentes grupos de sujeitos. Por meio de quadros contrastivos, procuramos mostrar os dados obtidos, averiguando o quanto a população foi afetada pelas marcas de sua história sociocultural, no reconhecimento em maior ou menor grau do vocabulário do samba de bumbo.

4. ESTUDO SEMÂNTICO-LEXICAL DO SAMBA DE BUMBO

No presente capítulo apresentaremos análises e resultados relacionados ao *corpus* delimitado para esta dissertação. Inicialmente, efetuaremos a análise contrastiva, apoiados nos pressupostos teóricos da lexicologia e da sociogeolinguística, sem nos limitarmos à apresentação de uma mera lista de palavras selecionadas a partir da aplicação do QSL. Analisaremos o processo de aquisição das unidades lexicais além de atentarmos para sua relevância histórica dentro de cada ponto. Superada essa etapa, trataremos, em seguida, da análise discursiva com base na AD da Escola Francesa, quando buscaremos suplantarmos esses primeiros comentários, sem deixarmos de evidenciar as disparidades que apartam as disciplinas. De toda sorte, a investigação lexicográfica inicial revela indícios significativos que aproveitaremos posteriormente, oferecendo evidências que nos ajudarão a empreender a análise discursiva de determinadas unidades lexicais.

4.1. ANÁLISE CONTRASTIVA

A fim de melhor visualizar os dados obtidos por meio da aplicação do QSL, dispusemo-los em quadros e tabelas. Além das respostas referidas pelos sujeitos-entrevistados, incluímos abonações provenientes de nossas fontes de pesquisa, comparando-as com as acepções encontradas em obras lexicográficas, a fim de melhor compreender o fenômeno estudado.

Para a análise do vocabulário do samba de bumbo, dividimos as unidades coletadas em quadros relacionados às perguntas e entradas esperadas durante a aplicação do QSL. O Quadro 1, por exemplo, remete à pergunta 1 do QSL e tem como título a unidade lexical de referência (no caso, *samba de bumbo*). Como subitens destes quadros, elencamos todas as variantes⁵⁰ oferecidas *pela* comunidade de prática, ou seja, desconsideramos os vocábulos empregados *somente* por não praticantes – tendo em vista que desejamos estudar o vocabulário do samba de bumbo. Isso não significa que deixaremos de analisar, quando acharmos relevante, as unidades assinaladas apenas por estes sujeitos (ademais, ao final de cada quadro elencamos brevemente tais unidades).

As variantes oferecidas pela comunidade de prática, subitens dos quadros, estão dispostas de acordo com uma ordem decrescente de prevalência: a unidade lexical com

⁵⁰ Entendemos variantes como todas as formas concorrentes a uma unidade lexical de referência, que corresponde a uma pergunta do QSL. Há casos em que dois vocábulos, apesar de referidos sinonimicamente, diferem em seus conteúdos. Assim, distanciamos-nos de uma definição mais restrita como a oferecida por Tarallo (1994, p. 8) - “variantes linguísticas são diversas maneiras de dizer a mesma coisa em um mesmo contexto, com o mesmo valor de verdade” – para nos aproximarmos de uma conceituação ampla, presente em Brito (2013, p. 84) – “A variação linguística refere-se aos diferentes usos da língua num mesmo estágio, ou seja, sincronicamente. A essas formas concorrentes chamamos variantes que motivam um fenômeno variável [...]”.

maior índice de escolha (dentro da comunidade) figurará acima daquela com menor índice.⁵¹ Na eventualidade dos índices se apresentarem equivalentes, adotaremos a ordem alfabética. De resto, somente em casos específicos optamos por incluir, entre os subitens, vocábulos não mencionados pelos praticantes. Estes vocábulos ou se tratavam de unidades referidas massivamente na bibliografia estudada e, portanto, que mereciam um aprofundamento analítico (como *samba rural paulista*, *samba*, *batuque*, *bombo*, *caracaxá* etc.), ou foram elencados previamente como unidade de referência, mas, mesmo assim, acabaram não sendo empregados pelos praticantes (como é o caso de *brincadeira*, que intitula o Quadro 2). Nesses casos, as unidades figurarão após aquelas efetivamente recolhidas junto à comunidade de prática, durante a aplicação do QSL.

Inaugurando cada um dos quadros, dispusemos uma tabela de escolha das unidades por praticantes e não praticantes do samba de bumbo, localizados nos cinco pontos estudados. Utilizamos, nestas tabelas introdutórias, os seguintes símbolos gráficos, cada um correspondendo a uma unidade lexical específica e atendendo à ordem de preferência de escolha pelos praticantes, sendo 1 a unidade de maior frequência e 7 a de menor frequência:

1. ◆
2. ○
3. □
4. ⊙
5. ☿
6. ★
7. ✦

Nos subitens que sucedem esta relação, apresentaremos a abonação das unidades lexicais escolhidas, seguida por uma tabela com a porcentagem de escolha dos sujeitos, por sexo e faixa etária. Também apresentaremos tabelas comparativas com o registro encontrado nas obras gerais e específicas pesquisadas. Nos casos em que nenhuma das obras consultadas registram a unidade ou, ainda, nos casos em que os registros existentes não se aproximam da acepção presente no universo do samba de bumbo, optamos por remover tais tabelas comparativas, de modo a simplificar a leitura. Apontaremos no texto estas situações. Pretendemos, dessa forma, observar a tendência de cada comunidade quanto à utilização das unidades lexicais, atentando para a sua tendência à manutenção ou ao desuso. Por último, analisaremos e comentaremos os dados apresentados, seguindo método aplicado por Brito (2013) em sua dissertação de mestrado.

⁵¹ As 23 unidades com maior índice de escolha, entre os praticantes, integram o vocabulário do samba de bumbo, listado no Apêndice B.

É certo que o dicionário reflete dado momento histórico e não podemos esperar que englobe todo o léxico de uma comunidade; nesse sentido, escolhemos as obras lexicográficas listadas mais adiante, em meio a tantas outras, por abrangerem dois séculos (XX, XXI) e permitirem, assim, uma comparação histórica das unidades lexicais. Ademais, optamos por inserir obras de conteúdo específico, voltadas para o folclore e música brasileiros, além de um dicionário banto, pela significativa influência deste grupo etnolinguístico nas tradições afrodescendentes – notadamente no samba.⁵² De um total de 21 obras consultadas, entre específicas e gerais, decidimos inserir apenas 12 delas nas tabelas contrastivas, pelos motivos que passaremos a expor.

Em virtude de o samba ser uma manifestação nacional, demos preferência imediata às obras publicadas no Brasil. De outra parte, pelo fato de *samba* surgir na imprensa somente no ano de 1838, com Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, focamo-nos nos dicionários veiculados da segunda metade do século XIX em diante (o próprio samba de bumbo é uma manifestação do final daquele século). Obras clássicas, como as de Pe. Raphael Bluteau (de 1712- 1728), Antônio de Moraes Silva (de 1813) e Luiz Maria da Silva Pinto (1832), apesar de examinadas, foram descartadas por tais motivos. Já as obras de Antonio Joaquim Macedo Soares (1875-1888) e de Beaurepaire-Rohan (1889), embora nacionais e publicadas no final do século XIX, são dicionários de brasileirismos, com poucos vocábulos, razão pela qual também não foram incluídas em nossas tabelas.⁵³ Adentrando o século XX, deixamos de lado a *Enciclopédia da Música Brasileira: samba e choro* (2000), por não apresentar diferenças relevantes com relação à versão geral, de 1977 – por nós utilizada –, e também substituímos o dicionário de Borba (2004), que pretendíamos utilizar inicialmente, por outros que se revelaram mais completos e pertenciam a período semelhante. Estas obras, portanto, não farão parte de nossas tabelas comparativas, mas, quando necessário, serão mencionadas pontualmente.

Com relação às obras de cunho geral, os primeiros dicionários monolíngues brasileiros de língua portuguesa, que melhor atendem a este estudo, surgem apenas em meados do século XX (NUNES, 2010, p. 10). O mais expressivo deles é o de Laudelino Freire, publicado entre os anos de 1939 e 1944 e com o qual iniciamos nossa lista:

⁵² “Em grandes linhas, podemos assim resumir o percurso da musicalidade dos dois principais grupos étnicos da diáspora africana no Brasil: os sudaneses jêje-nagôs da África Ocidental concentrados principalmente em zonas urbanas do Nordeste deixaram sua marca cultural quase exclusivamente nos domínios da religião afrobrasileira (candomblés), enquanto os bantos da África Centro-Meridional, fixados em sua maioria em áreas rurais, com maior densidade no Nordeste e sobretudo no Sudeste brasileiro, impregnaram vivamente com sua música festejos populares de diversas ordens, sejam eles da religião afrobrasileira, do catolicismo popular ou de celebrações profanas na cidade ou no campo, além da música popular urbana” (DIAS, P., s.d.).

⁵³ O dicionário de Soares, inclusive, teve apenas o primeiro volume (com vocábulos até a letra c) publicado em 1888, nos anais da Biblioteca Nacional. Em 1954-55, seu filho, Julião de Macedo Soares, colige, revê e completa o vocabulário principiado por seu pai. Já não refletia, desse modo, o período em que o primeiro volume fora publicado.

DICIONÁRIOS GERAIS		
Autor	Ano	Título
Freire	1939-1944	<i>Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa</i>
Aulete	1964	<i>Dicionário contemporâneo da língua portuguesa</i>
Mirador	1976	<i>Novo dicionário da língua portuguesa</i>
Ferreira	1986	<i>Novo dicionário da língua portuguesa</i>
Houaiss e Villar	2003	<i>Dicionário Houaiss da língua portuguesa</i>
Houaiss e Villar	2009	<i>Dicionário eletrônico Houaiss</i>
Aulete Digital	2015	<i>Dicionário Aulete Digital</i>

Conforme se observa, incluímos dois dicionários digitais, buscando neles um retrato mais atual. O Aulete Digital (2015), inclusive, diz estar em “construção, atualização e correção permanentes”. Com relação ao Houaiss Eletrônico (2009), devido à proximidade com o dicionário de Houaiss e Villar (2003) e novamente visando facilitar a leitura das tabelas, decidimos incluí-lo apenas nos comentários – quando a aceção da versão eletrônica for igual à do dicionário de 2003, com atualização unicamente ortográfica, evitaremos comentá-la.

Com relação às obras específicas, nossa lista se inicia no ano de 1909:

OBRAS ESPECÍFICAS		
Autor	Ano	Título
Machado	1909	<i>Diccionario musical</i>
Borba e Graça	1962	<i>Dicionário de música</i>
EMB	1977	<i>Enciclopédia da música brasileira</i>
Cascudo	1984	<i>Dicionário do folclore brasileiro</i>
Andrade	1989	<i>Dicionário musical brasileiro</i>
Lopes	2003	<i>Novo dicionário banto do Brasil</i>

Apenas a obra específica de Borba e Graça (1962) foi publicada fora do País (em Lisboa). Não obstante, decidimos inseri-la na lista por pertencer a um período relativamente recente, posterior à consolidação das formas mais conhecidas de samba.

Importa dizer que deixamos, nos registros dos dicionários, o número correspondente às diferentes aceções para uma mesma entrada. A título de exemplo, a unidade lexical *ponto*, com significado próximo ao verificado no samba de bumbo, recebe na obra de Ferreira o número 43, evidenciando outras tantas aceções precedentes. Em outros casos, mantivemos o registro que indica área do conhecimento, regionalismo brasileiro, tipo de linguagem, gíria, baixo calão, lusitanismo etc.

As abonações apresentadas nos subitens foram transcritas de acordo com as normas do Projeto de Estudo da norma urbana culta (NURC) (cf. PRETI, 2005), e, quando não se tratavam de entrevistas por nós realizadas, transpostas assim como as encontramos nas obras consultadas.

Ainda adotamos o seguinte sistema para referir os sujeitos-entrevistados:

O exemplo acima corresponde a uma mulher praticante, da primeira faixa etária, pertencente ao grupo de Mauá. Se se tratasse de um homem não praticante, da segunda faixa etária e originário de Santana de Parnaíba, teríamos: H2^{n.stp}.

Conforme alertamos, os praticantes de QUA não podem ser estratificados por sexo e idade, pois são todos homens que integram a segunda faixa. Para esse grupo, de quatro sujeitos-entrevistados, ao invés de utilizarmos um numeral seguido da letra correspondente ao sexo do sujeito, preferimos referi-los como HA, HB, HC e HD, sendo o sujeito A o mais jovem e o D, por conseguinte, o mais idoso.

Por fim, importa esclarecer que priorizamos a discussão dos graus de tendência à manutenção e ao desuso somente das unidades lexicais de referência/entrada, ou seja, aquelas elencadas no QSL. Reiteramos, uma nova vez, que tais unidades foram selecionadas a partir de extensa consulta à literatura, seguidas de entrevistas livres e controladas que serviram para aprimorar ainda mais o questionário. Portanto, a nosso ver, tais unidades respeitam e representam a tradição da manifestação. Quanto aos graus de tendência, focalizamos nossos comentários por localidade e, em vista disso, consideramos tendência à manutenção (em determinado ponto) quando pelo menos um sujeito da primeira faixa etária, praticante (manutenção interna ao conjunto) ou não praticante (manutenção externa), oferecer a unidade lexical de referência. Inversamente, há tendência ao desuso quando nenhum jovem daquele ponto referi-la.⁵⁴ Optamos por deixar a análise geral dos dados, atentando para a comunidade de prática como um todo, para as considerações finais da pesquisa.

Isso posto, vejamos os quadros listados a seguir, que contêm a descrição de cada uma das unidades lexicais selecionadas e encontradas em nosso *corpus*, assim como sua

⁵⁴ Em QUA, o grupo tradicional possui apenas sujeitos da segunda faixa etária. Os praticantes relatam que as tentativas de chegar aos mais jovens têm falhado nos últimos anos e parece não haver interesse, dessa faixa etária, em continuar o samba caipira. A tendência, portanto, será sempre ao desuso, ainda que todos os integrantes empreguem um mesmo vocábulo.

abonação por praticantes do samba de bumbo. As respectivas tabelas e uma breve análise/comentário dos dados apresentados complementam estes quadros.

QUADRO 1. SAMBA DE BUMBO

Como se chama o (tipo de) samba que o pessoal faz aqui na cidade?

Tabela 4.1. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	⊙	◆	□	◆	○	
		Mulher	◆	○	□	◆	○	
	II. mais de 50 anos	Homem	⊙	○	□	◆	○	
		Mulher	⊙	○	□	◆	◆	
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		⌘	□			
		Mulher			⌘	★	⌘	
	II. mais de 50 anos	Homem		○	⌘	◆	⌘	
		Mulher		○	□	◆	⌘	

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ samba de bumbo
2. ○ samba de roda/samba-roda
3. □ samba caipira
4. ⊙ samba-lenço
5. ⌘ samba
6. ★ batuque |
|--|

Q1.1.⁵⁵ SAMBA DE BUMBO

A unidade lexical *samba de bumbo* abrange as manifestações relacionadas ao samba germinado no interior do estado de São Paulo, desde meados do século XIX. Juntamente com o batuque de umbigada e o jongo, o samba de bumbo compõe a trilogia das manifestações culturais negras de terreiro originadas no tempo da escravidão e que ainda permanecem sendo praticadas em São Paulo. Representam, ao lado dos Zé Pereiras, Boizinhos, Caiapós e Cordões, as matrizes culturais formadoras do carnaval paulista (MANZATTI, 2005, p. 59).

É, a nosso ver, a unidade lexical mais adequada para englobar o samba aqui analisado, em comparação a denominações locais também bastante utilizadas. Conforme esclarecido ao longo deste trabalho, *samba de bumbo* ainda se refere à unidade *samba*

⁵⁵ O signo “Q1.1” representa a variante com maior índice de escolha do Quadro 1 (Q1). Os subitens dos quadros seguintes apresentarão signos semelhantes (quando concernentes ao Quadro 2, Q2, Quadro 3, Q3, e assim por diante).

rural paulista, terminologia empregada em consonância com os estudos inaugurais de Mário de Andrade (1937); ao contrário desta, no entanto, é efetivamente utilizada pelos participantes da manifestação, com destaque para Santana de Parnaíba.

Há, como foi possível depreender desde o início da pesquisa, contradições imanentes quanto à nomenclatura. Osvaldinho da Cuíca e André Domingues (2009, p. 23), afirmam que

A palavra “samba”, em São Paulo, só ganhava sentido comum, entendido por gente de qualquer parte do estado, quando se falava no **samba-de-bumbo** das popularíssimas festas de Bom Jesus de Pirapora. Aquela era, sem dúvida, a manifestação mais popular que levava o nome de samba por essas bandas. (grifo nosso)

Samba de bumbo: Modalidade paulista de samba, dançada ao som do bumbo, instrumento este que figura como elemento principal da manifestação; designação que agrupa diversas expressões semelhantes no estado de São Paulo.

Tabela 4.2. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba de bumbo* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		3/12 (25%)		0/10 (0%)		2/10 (20%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	2/4	1/8	2/4	0/5	0/5	1/5	1/5

A unidade lexical *samba de bumbo* não aparece em nenhuma das obras lexicográficas consultadas, apesar de ser uma das maneiras mais aceitas de se nomear o samba paulista. Nem ao menos as obras específicas registram a unidade, fato que aponta para uma inescusável lacuna nas obras lexicográficas do português brasileiro.

Ao iniciar nossos estudos, acreditávamos que alguns praticantes da manifestação pudessem preferir formas mais específicas para denominar o samba de bumbo, o que, em parte, se confirmou por meio da aplicação do QSL. Cada grupo sustenta um modo correlato, porém com particularidades diversas, de fazer o samba. Assim, também aludem a nomenclaturas que separam seu samba dos demais. Desenvolveremos uma reflexão sobre essa profusão de nomenclaturas mais adiante, ao tratarmos da análise discursiva. Nesse ponto, importa dizer que, apesar de estarem academicamente abrigados sob o vocábulo mais genérico *samba de bumbo*, certos grupos sentem-se melhor representados por unidades lexicais que vêm sendo empregadas há longo tempo, desde seus antepassados, como *samba-lenço*, em Mauá; *samba caipira* (ou *do mato*), em Quadra; *samba de roda*, em Pirapora do Bom Jesus; e até mesmo *samba do Itororó* (H2^{p.vnh}) em Vinhedo. É certo que muitos dos praticantes (quase a totalidade), ao serem perguntados a respeito de outros nomes para a manifestação, acabavam referenciando *samba de bumbo*, comprovando que este vocábulo tem utilização irrestrita entre os praticantes.

Como dissemos, a dissertação de Manzatti (2005) em muito influenciou os estudos recentes sobre o tema. O autor demonstra cuidado terminológico ao justificar sua preferência por *samba de bumbo* (escolha já identificada em Giffoni, nos idos dos anos 1960) em detrimento a outras denominações. Tendo em vista a importância de tal trabalho para o universo do samba de bumbo e, ainda, sabendo-se que os jovens praticantes dessa expressão cultural se empenham, cada vez mais, em investigá-la a fundo, esperávamos maior frequência de uso da unidade entre os sujeitos da primeira faixa etária, de 18 a 40 anos, conforme se verificou. Em contrapartida, praticantes da segunda faixa etária de STP e VNH também optaram pela unidade em análise, o que nos leva a crer que *samba de bumbo* não encontra suas referências somente em trabalhos acadêmicos. Tomamos emprestadas as considerações que Siqueira (2012) elabora sobre os vocábulos *samba* e *batuque*, colacionadas anteriormente, para concluir que *samba de bumbo* não é mais uma unidade de fora (da cultura) para dentro, como se poderia supor de sua prevalência em trabalhos acadêmicos, mas sim de dentro para fora. Com efeito, houve casos em que os praticantes optaram por unidades lexicais presentes na nomenclatura do conjunto a que pertencem, mas *samba de bumbo* foi frequentemente lembrada no momento em que ampliávamos as indagações sobre outras denominações para a manifestação. Em STP, inclusive, os sujeitos da segunda faixa afirmaram que *samba de bumbo* é a forma original de se denominar a manifestação. Acreditamos, portanto, tratar-se de um processo endogênico, cuja aceitação se origina dentro dos próprios grupos; apesar de, num primeiro momento, poder ter sido importada por alguns destes mesmos conjuntos (seguramente, não aquele de STP).

Os dados apontam para a tendência ao desuso da unidade somente em QUA e VNH, onde nenhum dos novos praticantes a empregou. Em meio aos sujeitos da primeira faixa etária, a frequência de uso da unidade é considerável, atingindo 50% deles, espalhados em três pontos distintos.

Quanto aos não praticantes, observa-se que apenas os sujeitos da segunda faixa etária de STP fazem referência à unidade, corroborando a maior recorrência entre os praticantes daquele ponto. Diante disso, fora da comunidade de prática se verifica a tendência ao desuso da unidade, enquanto entre os praticantes a tendência clara é de manutenção, pelo destaque entre os mais jovens sambadores e sambadeiras.

De toda sorte, *samba de bumbo* concorre em um processo de variação, conforme se verifica da diversidade de respostas oferecidas à pergunta 1 do QSL.

Q1.2. SAMBA DE RODA / SAMBA-RODA

Outra nomenclatura empregada para esse samba paulista é *samba de roda*, ou sua variante *samba-roda*. Menos acadêmica que *samba rural paulista* e quase tão usual quanto *samba de bumbo*, *samba de roda* é muito frequente em PBJ, onde o grupo praticante mais importante da cidade se rotula da mesma maneira. Apesar de suas diferenças aparentes, tal nome acaba por aproximá-lo do samba de roda baiano, causando confusão. Em seus estudos, Osvaldinho da Cuíca e André Domingues criticam esse processo:

O próprio nome “**samba-de-roda**” tem sido usado para qualificar aquela música, o que é um absurdo, pois, mesmo que alguns sambistas antigos chamassem o batuque assim, sua presente adoção é evidentemente baseada no conhecidíssimo ritmo da Bahia. (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 32, grifo nosso)

Entretanto, é bastante comum o uso desta unidade lexical por praticantes tradicionais do samba de bumbo:

E, de repente, o cara não se toca que é uma coisa diferenciada, daqui do Estado de São Paulo. Então, eu sempre uso o termo Samba de Bumbo, mas aqui em Campinas o pessoal sempre falou **Samba de Roda**. Sempre. (MANZATTI, 2005, p. 299, grifo nosso)

Samba de roda/Samba-roda: O mesmo que samba de bumbo; modalidade típica do samba de bumbo.

Tabela 4.3. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba de roda* / *samba-roda* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		3/12 (25%)		0/10 (0%)		2/10 (20%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	2/4	2/8	1/4	0/5	0/5	1/5	1/5

Tabela 4.4. Comparação da unidade lexical *samba de roda* / *samba-roda* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não há registros.	Não há registros.	S.-roda. s.m. ⁵⁶ Folc. Uma das modalidades do samba rural paulista já sincretizada com o fandango.	Samba-de-roda. s.m. Denominação do samba baiano. Samba-roda. s.m. Bras., SP. Modalidade de fandango.	s.m. Variedade de samba de ritmo bem marcado com palmas ou instrumentos, em que os dançarinos fazem grande roda e cada um deles dança e a seguir escolhe um substituto com uma umbigada.	Samba de roda. 1. Tipo de samba de ritmo marcado com palmas ou percussão, com os sambistas dispostos em roda, dançando um deles no centro e escolhendo seu sucessor com uma umbigada.

⁵⁶ De modo a ganhar espaço, utilizamos as seguintes abreviações: adj. adjetivo; f. feminino; m. masculino; s. substantivo; v. ver.

Tabela 4.5. Comparação da unidade lexical *samba de roda* / *samba-roda* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	<i>Samba-de-roda</i> . s.m. Protótipo do samba rural e, em especial, do samba baiano. <i>Samba-roda</i> . s.m. Modalidade de fandango – De samba.

Dos dicionários gerais pesquisados, aqueles publicados nos últimos 40 anos registram a unidade *samba de roda* ou *samba-roda*. Tanto o Aulete Digital quanto o Houaiss trazem acepção genérica, semelhante à que encontramos no verbete *batuque*, mas ainda condizentes com o universo da manifestação. O Houaiss Eletrônico, de 2009, define como um “tipo de samba rural paulista já fundido com o fandango” – o que também faz Mirador. Ferreira, depois de traçar distinção significativa entre *samba-de-roda* (baiano) e *samba-roda* (paulista), vai além e aduz se tratar, assim como em *samba-lenço*, de “modalidade de fandango”. Cascudo, ainda que não registre a unidade como entrada, chega a mencioná-la no verbete *Samba*, relacionando-o às pesquisas de Edison Carneiro. A única obra específica que anota como entrada é a de Lopes, para quem, além de modalidade de fandango, o *samba-roda* é *modalidade de samba*.

Interessa notar que as obras que fazem referência direta à unidade *samba rural paulista* (Mirador, Houaiss Eletrônico) deixarão de registrá-la mais adiante. Concebem, além do mais, uma sincretização inexistente, uma vez que o fandango possui atributos bastante distantes da tradição do samba de bumbo. Essa dança institui certos preceitos coreográficos e, por assim dizer, disciplinantes, que foram sim assimilados pelos negros caipiras do estado de São Paulo. É um equívoco, contudo, falar em incorporação do gênero.

Borba (2004), lexicógrafo que optamos por não listar em nossa pesquisa, define, talvez influenciado pela obra do grupo Mirador, como “Dança em ritmo de samba executada na Bahia e no interior paulista, onde já está sincretizada com o fandango”. O que nos interessa em sua definição – e na de Ferreira – é a confusão explícita entre o samba baiano e o samba paulista, confusão que Osvaldinho da Cuíca já apontara, alertando para a obscuridade causada pela denominação sinonímica. Vê-se, portanto, que a acepção dada por Borba (2004) carece de maior detalhamento.

Quanto à frequência de uso entre os sujeitos-entrevistados, pudemos confirmar a relação com a denominação do grupo tradicional de PBJ, grupo Samba de Roda – o único praticante que não deu preferência imediata à unidade mencionou *samba de roda* seguidas vezes durante a entrevista. Interessante observação faz João do Pasto, mais antigo sambador do grupo: “Primeiro ero o samba de imbigada, depois do samba de imbigada ficou samba de bumbo, e agora samba de roda. Tem três nome” (H2^{p.pbj}). Assim como em MAU, com relação a *samba-lenço* (item Q1.4), os praticantes optam pela unidade lexical presente na nomenclatura do conjunto local ao invés de *samba de bumbo*, muito embora se

identifiquem com este vocábulo. Em VNH, no entanto, onde o grupo é conhecido como Samba da Dona Aurora, a frequência entre praticantes é a mesma, com adoção irrestrita dos sujeitos da primeira faixa etária. Aqui, é impossível se falar em aproximação em razão do nome do conjunto. O praticante da segunda faixa etária que opta pela unidade, refere, ainda, o vocábulo *samba de Itororó*, que pode se reportar tanto ao município de Itororó situado no centro-sul baiano, quanto ao ribeirão do Itororó, na capital paulista. Novamente São Paulo e Bahia. Esses dados corroboram o seguinte comentário de Manzatti (2005, p. 64):

Vi muitos gestores culturais, autores e comentaristas criticarem o uso que os sambadores tradicionais fazem do nome Samba de Roda, como se quisessem desfazer uma possível confusão dos antigos mestres da dança. No entanto, o desenrolar da pesquisa demonstrou que a expressão Samba de Roda esteve bastante assentada em diferentes comunidades praticantes do Samba paulista, formulada a partir de uma dinâmica histórica própria, sem nenhum cruzamento com o gênero baiano citado.

Apenas não praticantes de PBJ empregaram a unidade, sendo todos da segunda faixa etária.

Q1.3. SAMBA CAIPIRA

Sinônimo de *samba de bumbo*, esta unidade lexical restringe-se ao universo dos *sambeiros* de Quadra, hoje representados pelo grupo Filhos de Quadra. Abaixo, temos um exemplo de sua utilização em música de João de Ditão, compositor do conjunto:

Minha casa é amarrada com cipó e com imbira
 Bem no meio do sertão, junto com João de Ditão é que mora o **samba caipira**
 No esteio e pendurada minha caixa e meu pandeiro
 A caixa eu guardo com carinho, co'a caixa eu defendo um pouquinho do folclore brasileiro (SAMBA DE QUADRA, 2008)

Samba caipira ainda pode significar uma espécie de *samba de bumbo*, já que possui peculiaridades contrastantes com as outras formas que compõem o gênero.

Samba caipira: O mesmo que samba de bumbo; modalidade de samba de bumbo.

Tabela 4.6. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba caipira* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		4/12 (33%)		1/10 (10%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	4/8	0/4	1/5	0/5	0/5	1/5

A forma *samba caipira* também é ignorada por todas as obras pesquisadas, inclusive as específicas. Encontramos reiterados registros relacionados a variedades de samba, como *samba batido*, *samba canção*, *samba corrido*, *samba de breque*, *samba de enredo*, *samba de partido-alto*, *samba raiado* e até mesmo *samba-lenço* e *samba-roda*, mas *samba*

caipira, cuja escolha dos sujeitos atinge o número de 75% em QUA, é deixada de lado. Há que se atentar, de outra parte, que somente esse, dos cinco pontos, apresenta preferência pelo emprego da unidade. Sendo QUA um município com pouco mais de três mil habitantes, era de se esperar que a escolha dos praticantes da manifestação prevalecesse na região, ou ao menos chegasse ao conhecimento da população não praticante.

Quando perguntados sobre outras formas de denominar o samba praticado pelo grupo Filhos de Quadra, seus integrantes mencionaram-no como *samba do mato*, *samba do Matão*, *samba de Guareí*, mas em nenhum momento como *samba de bumbo*. Ao fim da aplicação do questionário, buscamos saber qual o posicionamento de cada um deles a respeito do enquadramento da expressão neste último vocábulo. Percebemos que todos têm conhecimento do assunto, mas não se sentem devidamente acolhidos por tal expressão, enfatizando que pertencem à tradição do *samba caipira*. Veremos adiante que o grupo costuma referir o próprio *bumbo* como *caixa* ou *caixona*, fato que seguramente influencia na resistência por *samba de bumbo*.

Q1.4. SAMBA-LENÇO

Assim como *samba caipira*, designa uma modalidade de *samba de bumbo*, com singularidades coreográficas e rítmicas. Atualmente, dois grupos tradicionais paulistas, pertencentes à tradição do samba de bumbo, autointitulam-se *samba-lenço*. Em Mauá, onde o conjunto remonta à década de 1950, praticamente todos seus integrantes reconhecem-se no vocábulo. Vejamos em composições do grupo:

Quem é aquela de saia rendada,
Ela é manca de uma perna só,
Ela é filha de Lourenço, ela é bamba pra **sambar de lenço**.
Ela é filha de Lourenço, ela é bamba pra **sambar de lenço**.

O **Samba Lenço** é povo
Samba Lenço é raiz
O **Samba Lenço** é lindo
É o samba que tem raiz
É o samba que tem raiz
É o samba que tem raiz (MANZATTI, 2005, p. 310, grifos nossos)

Samba-lenço: O mesmo que samba de bumbo; modalidade de samba de bumbo.

Tabela 4.7. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba-lenço* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		2/12 (16%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.8. Comparação da unidade lexical *samba-lenço* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não há registros.	Não há registros.	s.m. Folc. Uma das modalidades do samba rural levado para os salões.	s.m. Bras., SP. Modalidade de fandango.	Não há registros.	Não há registros.

Tabela 4.9. Comparação da unidade lexical *samba-lenço* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	s.m. Variante coreográfica do samba existente em São Paulo.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. Forma de samba dançado em filas, no qual homens e mulheres, de lenço na mão, acenam para os pares com quem desejam sambar.

O samba-lenço vem descrito em algumas das obras lexicográficas pesquisadas, tanto gerais como específicas. Dentre os dicionários gerais, Mirador e Ferreira registram-no de modos contrastantes: enquanto o primeiro estabelece uma conexão direta entre a manifestação e um certo “samba rural”, Ferreira cita um parentesco com o fandango, dança de origem europeia hoje praticada no sul e sudeste do Brasil, já discutido no item Q1.2. Mirador ainda menciona uma migração desse samba para os salões, acepção que também encontramos, com pequena variação, na versão eletrônica de Houaiss (2009): “s.m. modalidade de samba rural levado para os bailes urbanos”. A versão impressa deste dicionário (2003), de alguns anos antes, não registrava a unidade. Dentre as obras específicas, por sua vez, tanto a EMB quanto Lopes apontam acepções mais condizentes ao samba-lenço verificado em Mauá. Lopes, com uma definição mais ampla, discorre somente sobre o modo de dançar da manifestação. Já a EMB introduz o verbete como “variante coreográfica do samba existente em São Paulo”, e assim continua:

Os pares, dispostos frente a frente em fileira, dançam, movimentando-se para diante e para trás; a escolha do parceiro é feita por um aceno de lenço defronte à dama ou cavalheiro com quem se deseja sambar. A dança começa quando dois cantadores, acompanhados pelos ‘segundas’ ou contramestres, lançam a quadrinha, cabendo um dístico a cada um. Às vezes a quadrinha completa é entoada por um dos cantadores e, dentro da mesma ‘toada’, prosseguem eles cantando outras quadrinhas. No desafio, hoje raro, os cantadores jogam versos corridos, seguindo uma rima determinada – ou, como eles dizem, ‘dentro de uma carreira’. É nesse ponto que se inicia a parte coreográfica propriamente dita, movimentando-se violeiros, cantadores e dançarinos, cada um a seu turno. A coreografia do samba-lenço, em Piracicaba SP, consiste em duas figuras: puxa-a-fiera (fieira) e carreirinha. [...] Além da caixa, principal instrumento acompanhador, aparecem também pandeiros, chocalho e guaiá.

Essa definição específica, próxima à realidade do samba-lenço, traz uma peculiaridade que não pudemos verificar em nenhuma das apresentações por nós frequentadas: a presença de “violeiros”. A despeito desse dado, que não nos parece acertado, a EMB consegue retratar satisfatoriamente a manifestação paulista. Por fim, Cascudo, em que pese a inexistência da entrada *samba-lenço* em seu dicionário, menciona a unidade, uma nova vez, no verbete *Samba*, como motivo coreográfico estudado por Edison Carneiro.

Com relação à aplicação do QSL, conforme se verifica, a maioria dos participantes de Mauá entrevistados identifica-se como pertencente ao samba-lenço. Um deles, inclusive, faz afirmação interessante que serve para aumentar a problemática matéria da denominação no samba de bumbo: “Chama *samba-lenço*, né? Alguns até confundem com *samba de bumbo*, mas não tem nada a vê, né?” (H1^{p.mau}). Ou seja, para ele, samba-lenço é manifestação bastante distante de samba de bumbo. Há que se ressaltar, contudo, que o outro sujeito da mesma faixa etária, do sexo feminino, afirmou que o grupo pratica exatamente o samba de bumbo, incongruência que pode ser correlacionada a outros fatores que não etários, os quais investigaremos em nossa análise discursiva. De um modo geral, no entanto, parece-nos que a unidade lexical é mais uma que se relaciona ao samba de bumbo de maneira ambivalente (como sinônimo e modalidade), sendo que sua acepção específica, concernente a uma modalidade deste tipo de samba, parece-nos mais próxima de seu contexto de uso.

Q1.5. SAMBA

Quanto a esta unidade lexical, interessa-nos seu contexto de uso. A despeito de sua amplitude, quando produzida por algum praticante do samba de bumbo, refere-se claramente a esta modalidade. Sinônimo de *batuque*, representa a manifestação cultural, incluindo sua produção lítero-musical, intimamente relacionada ao interior do estado de São Paulo. No mais, o vocábulo pode ainda ser entendido como a forma reduzida das diversas nomenclaturas que recebe o samba de bumbo.

Eu fui pra Pirapora. Nós sempre ia de à cavalo, de à pé pra Pirapora, viajá, lá. E, daí, vinha vortano, chegemo num bairro lá. Bairro do Aterrado, parece. Aí, eu cheguei, nós entremo lá, parece que era um bar. Chegemo, entremo lá, já oie, tinha um terno de **Samba**. Tinha bumbo, caixa, guaiá. (MANZATTI, 2005, p. 176, grifo nosso)

Quanto às abonações presentes nas composições:

Peça 143.
Eu cheguei aqui nesse **samba**
Falei com Maria Esther
Eu não quero confusão
Vim buscá minha mulhé

Peça 145.
Marrequinho da lagoa
Deixa seu rastro na areia
Enquanto nós bebe a pinga
Esse **samba** não arreia

Peça 323.
Zacumbira macatrapa
Cabeça maió que o corpo.
Tá bancando rei do **samba**
Pra roubá muié dos outro.

Peça 335.
Sinhora dona Francisca
Me empresta seu cachiné,
No **samba** o mais engraçado
É o home virá muié

Peça 336.
Eu já ia indo embora,
Do caminho eu vortei
Buscá meu botão de rosa
Que no **samba** eu deixei. (MANZATTI, 2005, p. 317-29, grifo nosso)

Samba: Dança afro-brasileira; forma reduzida de diversas modalidades de samba.

Tabela 4.10. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		0/12 (0%)		3/10 (30%)		3/10 (30%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	0/4	1/5	2/5	2/5	1/5

Tabela 4.11. Comparação da unidade lexical *samba* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Dança cantada, de origem africana, compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado; Espécie de dança de roda com características de batuque. ⁵⁷	s.m. Dança cantada, de origem africana, em compasso binário e acompanhamento sincopado. [...] A estrofe é improvisada pelo cantor e o coro responde. No caráter musical e na coreografia, esse samba rural difere profundamente do samba urbano.	s.m. 1. Dança popular brasileira, de origem africana, com variedades urbana e rural, cantada e muito saracoteada, compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado, que se tornou dança de salão universalmente conhecida e adotada. 2. Composição musical própria para essa dança. 3. Espécie de dança de roda com características de batuque.	s.m. Dança cantada, de origem africana, compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado.	s.m. 1. Dança de roda semelhante ao batuque, com dançarinos solistas e eventual presença da umbigada, difundida em todo o Brasil com variantes coreográficas e de acompanhamento instrumental (O samba urbano carioca foi tb., inicialmente, dança de roda.). 2. qualquer baile popular, urbano ou rural, onde ger. predomina o samba como música; arrasta-pé. 3. Gênero de canção popular brasileira de ritmo ger. 2/4 e andamento variado, surgido a partir do início do sXX. (eletrônico é ainda menos explicativo)	s.m. 1. Dança de roda cantada, de or. africana, em compasso binário e acompanhamento sincopado, acompanhada ou não de umbigada e difundida pelo país com variantes coreográficas (O samba carioca, tal como hoje se apresenta, é já uma versão modificada deste samba de roda.) 2. A música dessa dança, surgida no Brasil no início do séc. XX.

⁵⁷ Traz interessante acepção no número 5. "Conflito", o que denota a dificuldade em se fazer samba àquela época.

Tabela 4.12. Comparação da unidade lexical *samba* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. Dança de origem chilena, actualmente muito vulgarizada na Argentina e outros países da América do Sul. É dançada por um só par. Os sambas que gozam de maior estima são os brasileiros, sendo especialmente apreciados mais pelo sotaque da língua que os canta que pela música, se bem que esta se baseie numa sincopação muito original e muito interessante.	s.m. 1. Palavra provavelmente procedente do quimbundo <i>semba</i> (umbigada), empregada para designar dança de roda (de coreografia semelhante à do batuque) popular em todo o Brasil, geralmente com dançarinos solistas, aparecendo quase sempre a umbigada. Os sambais mais conhecidos são os da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. [...] Segundo Luís da Câmara Cascudo, pode-se observar a influência da cidade no samba pelo fato de ele ser também dançado por par enlaçado.	Baile popular urbano e rural [...]. Dança popular em todo o Brasil. Dança de roda, inicialmente o mesmo batuque [...], é actualmente dançado, como elemento citadino, com par enlaçado. [...] O samba possui actualmente uma grande variedade de tipos e de formas, nos quadros rurais e urbanos, e, no Rio de Janeiro, a variedade, que é uma das velocidades iniciais, é o samba do morro.	s.m. 1. Qualquer bailarico popular. [...] 3. Dança de roda.	s.m. 1. Nome genérico de várias danças populares brasileiras. 2. A música que acompanha cada uma dessas danças.

Seguramente, ao se referirem ao samba de bumbo ou qualquer uma de suas manifestações, os sujeitos utilizam a forma reduzida *samba*, que é largamente empregada em todo o território nacional – o que acarreta confusões, do mesmo modo que *batuque*. Os lexicógrafos que registram a unidade lexical, optam por acepções mais generalizantes, reunindo os variados tipos de samba que o vocábulo designa e atentando para a herança do batuque. Aulete destaca uma diferenciação coreográfica e musical entre o samba rural e o samba urbano, descrevendo o modo típico de se fazer samba no interior do estado: “A estrofe é improvisada pelo cantador e o coro responde.” As obras específicas trazem elementos interessantes e que merecem maior atenção. Apenas Machado não a registra, e Borba e Graça dizem se tratar de uma dança de origem chilena (provável confusão com *zamba*) já vulgarizada na América do Sul. Nascidos em Portugal, Borba e Graça afirmam que, em virtude do sotaque da língua daqueles que os cantam, os sambas brasileiros gozam de maior estima. A EMB, após registrar que os sambas mais conhecidos são os da Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro, especifica o que seria o samba paulista:

Em São Paulo, o samba passou do domínio negro para o caboclo. E, na zona rural, pode apresentar-se sem a tradicional umbigada. Há, também, outras variantes coreográficas, podendo os dançarinos dispor-se em fileiras opostas, homens de um lado, mulheres de outro. São instrumentos do samba em São Paulo as violas, os adufes, os pandeiros.

Salvo a relação dos instrumentos, que efetivamente não fazem parte do samba de bumbo, a Enciclopédia lista coreografia ainda hoje presente em alguns grupos da

manifestação e também refere, juntamente a Cascudo, a dança de par enlaçado encontrada no samba caipira de QUA. Andrade mantém a generalização verificada nas outras obras, porém inscreve informação importante e que merece ser aqui reproduzida:

Em São Paulo o termo já era conhecido em 1889 pelo que se infere do relato das atas da Câmara Municipal de Avaré. No Natal daquele ano José Antônio Piranha infringira o Código das Posturas e para defender-se delatou o Capitão Antonio Gabriel que, por sua vez, foi defendido pelo fiscal municipal que registrou: “Não me consta que houvesse *jogo* de búzio e cateretê ou fandango em outras casas, nas quais apenas fizeram tocatas que são divertimentos próprios da Noite do Natal havendo nos quartos do capitão Gabriel um divertimento denominado samba, o qual não me pareceu proibido pelas posturas.” (pp. 453-454)

De todo modo, o emprego genérico também é feito pelos não praticantes do samba. Em QUA, dois sujeitos-entrevistados chegaram a mencionar o nome de João de Ditão, responsável pelo grupo Filhos de Quadra, mas não sabiam que o samba por eles praticado se tratava de uma modalidade específica. Entendiam-no, logo, apenas como *samba*. O mesmo não ocorreu em VNH e PBJ, onde os não praticantes sequer conheciam grupos que praticassem um tipo específico de samba, referindo *samba* como vocábulo generalizante da manifestação, em conformidade ao verificado nas obras analisadas e ao processo metonímico por que passou (e passa) o samba no Brasil. Os praticantes do samba de bumbo, ao serem perguntados sobre o *tipo* de samba que faziam, buscavam logo especificar a prática.

Q1.6. BATUQUE

Podendo referir o samba de bumbo, a utilização desta unidade lexical verificou-se em entrevistas livres coletadas por Manzatti:

Marcelo – O pessoal chamava a brincadeira como? Só Samba mesmo? O nome que dava?

Abílio – Era Samba. Samba mesmo.

Marcelo – Ninguém falava Batuque ou outro nome qualquer, não?

Abílio – Falava. Falava **Batuque** também. (MANZATTI, 2005, p. 163, grifo nosso)

Eu ia lá com ele, num sítio, lá. Nós fazia uns **batuque** lá pra casa do Nhô Bento Missé. (*idem*, p. 207, grifo nosso)

Batuque: Denominação genérica para samba de bumbo; mesmo que samba de bumbo.

Tabela 4.13. Porcentagem de escolha da unidade lexical *batuque* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		0/12 (0%)		1/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	0/4	0/5	1/5	0/5	0/5

Tabela 4.14. Comparação da unidade lexical *batuque* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Dança de negros com sapateados, palmas, cantigas e toque de tambor.	s.m. Nome genérico dado às danças negras, com sapateado, palmas e cantigas. Baile popular, batucada.	s.m. 2. Dança de negros com sapateados, palmas, cantigas e toques de tambor; 3. Baile de gente do povo.	s.m. 1. Designação comum a certas danças afro-brasileiras acompanhadas de cantigas e de instrumentos de percussão. 2. Baile popular ao som de instrumentos de percussão; batucada.	s.m. Denominação genérica de algumas danças afro-brasileiras acompanhadas de percussão e, por vezes, também canto.	1. Ritmo criado por instrumentos de percussão, ou o som ritmado desses instrumentos. [...] 3. Qualquer música ou dança, esp. de origem ou influência afro-brasileira, acompanhada por percussão.

Tabela 4.15. Comparação da unidade lexical *batuque* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. Designação que damos às manifestações festivas dos indígenas da nossa África Oriental e Ocidental, nas quais entram, necessariamente, suas danças e cantares, com acompanhamento dos instrumentos regionais, de que o tambor e a marimba são o fulcro.	s.m. Dança considerada originária de Angola e do Congo (África). [...] A palavra deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão.	Dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor quando é de negros, ou também de viola e pandeiro, quando entra gente mais asseada, dizia Macedo Soares numa definição que se vulgarizou. [...] Batuque é denominação genérica para toda dança de negros na África. Nome dado pelo português. [...] Será propriamente a dança em geral, o ajuntamento para o baile.	s.m. O batuque parece ser, das nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências. [...] No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. [...] A palavra batuque deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão. .	s.m. 1. Designação comum a certas danças afro-brasileiras.

Assim como em *samba*, os dicionários gerais dão significado abrangente, de modo que o samba de bumbo pode considerar-se absorvido pela definição. As obras específicas seguem a mesma linha, à exceção da EMB, que novamente especifica o assunto: “Em São Paulo, pelo menos na região de Tietê e Piracicaba, onde é também chamado de samba, o batuque é dança de terreiro e sua coreografia é em fileiras opostas, com a presença do modista e do carreirista.”

O único praticante a referir *batuque* como sinônimo de samba de bumbo foi João do Pasto, homem da segunda faixa etária de PBJ. Mesmo assim, somente mencionou a unidade depois de perguntado sobre outros nomes para a manifestação, quando então afirmou: “Esses de cavaquinho e de violão eu não sei o nome, mas pra esse tipo de samba

aqui tem o *samba de batuque*, que é o de Piracicaba e é o do Márcio, Vovô do Japi, aquelas batida deles lá é *batuque*” (H2^{p.pbj}). Em meio aos não praticantes, um sujeito-entrevistado, mulher da primeira faixa etária de STP, emprega o vocábulo para definir o que seria o samba de bumbo: “Eu esqueci o nome mas eu acho que eu sei o que você tá falando, é um batuque, assim, mas não é bem um samba” (M1^{n.stp}). O samba de bumbo, visto desta perspectiva, é apenas batuque e não “bem um samba” – provavelmente em virtude de não contar com instrumentos de cordas e o ato de batucar (*batuque*) estar diretamente associado à percussão.

Q1.7. SAMBA RURAL PAULISTA

Na primeira metade do século XX, quando as manifestações populares paulistas passaram a ser observadas mais atentamente por estudiosos, os diversos tipos de samba do estado foram reunidos sob o nome *samba rural paulista*. Vale dizer, uma vez mais, que foi Mário de Andrade, em 1937, que utilizou o adjetivo *rural* para designar a forma de samba por ele encontrada em Pirapora do Bom Jesus:

Mas, se não tenho a menor intenção de negar haja danças sexuais e que muitas danças primitivas guardam um forte e visível contingente de sexualidade. Não consigo ver neste **samba rural** coisa que o caracterize mais como sensual. (grifo nosso)

Todavia, ainda hoje esta unidade lexical é pouquíssimo empregada pelos praticantes da manifestação, servindo apenas como base acadêmica para sua conceituação.

Samba rural paulista: O mesmo que samba de bumbo; designação acadêmica para o samba praticado no interior do estado de São Paulo.

Tabela 4.16. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba rural paulista* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Novamente, como em *samba de bumbo*, não há qualquer registro feito pelos dicionaristas. Importa repetir que, dentre as formas empregadas para designar o samba paulista, apenas *samba-lenço* e *samba de roda/samba-roda* foram encontradas nas obras analisadas. No mais, duas obras gerais – Mirador e Houaiss Eletrônico – anotam a unidade lexical quando tratam de *samba-lenço* e *samba-roda*, para depois olvidarem, inexplicavelmente, sua apreciação. Lopes, no que se refere às obras específicas, adota expediente similar ao anotar “samba rural” no verbete *samba-lenço* e não registrá-lo adiante. Em Andrade, por fim, obra que leva o nome do responsável por cunhar a expressão aqui

analisada, também não encontramos o verbete. Sabemos que Mário de Andrade, ainda que tenha levantado diversos elementos para este *Dicionário Musical Brasileiro*, pouco o redigiu, ficando a cargo de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni sua coordenação. É compreensível, deste ponto de vista, que a unidade *samba rural paulista*, embora ausente enquanto entrada, possa ser encontrada no verbete *Samba* com outras duas variações (*samba rural de negros paulistas* e *samba paulista*):

O *samba rural de negros paulistas* (e possivelmente de toda região central do país) se distingue bem na coreografia e no ritmo musical, dos sambas e baianos nordestinos. Este se aproxima bem mais do maxixe, tem a síncopa (existente ou não) como elemento básico do ritmo. Já o *samba paulista*, também na terminologia popular nomeado 'bатуque', não tem a síncopa como base rítmica e é um verdadeiro one-step bem batido nos tempos, exigindo a coreografia andadeira do one-step. O passo se faz balanceado prá frente do corpo, sem o balanceamento lateral de ancas próprio do maxixe e dos sambas e mesmo cocos do Nordeste. [...] Nota de Mário de Andrade: "Bananêra pode ser tomado como exemplar cientificamente folclórico do *samba rural paulista*" (grifo nosso).

No que concerne à escolha por parte dos sujeitos-entrevistados, apesar de não ter sido preferida em nenhum momento, a unidade foi mencionada por praticantes da primeira faixa etária quando perguntados sobre outras formas de se denominar o samba. Constatamos que a unidade é somente empregada em trabalhos acadêmicos, seguindo a tradição de Andrade. Revela-se, com esse dado, o crescente interesse dos praticantes mais jovens, muitas vezes em posições de liderança, responsabilizando-se pelo processo de vitalização interna do grupo, por pesquisar o samba. Sua especificidade é verificada pelos dados acima apresentados.

Outros vocábulos referidos à pergunta 1 do QSL por não praticantes: *capoeira*; *comunidade do samba*.

QUADRO 2. BRINCADEIRA

Qual o nome que você dá pra quando querem se reunir pra fazer samba? Como dizem? Vamos fazer ...?

Tabela 4.17. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	◆			□	○	○
		Mulher	◆			□	○	⌘
	II. mais de 50 anos	Homem	◆	★		□	⊙	○
		Mulher	◆	◆		□	⊙	⌘
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem						
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher						

* Em Quadra (QUA), desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ apresentação
2. ○ samba
2. □ treino
4. ⊙ bumbada
4. ⌘ samba de roda
6. ★ festa/festinha

Q2.1. APRESENTAÇÃO

Inicialmente, pensávamos identificar, com a aplicação da pergunta 2 do questionário, vocábulos próximos à acepção de *brincadeira*, *festa*, conforme encontramos na entrevista de João do Pasto a Manzatti (2005, p. 211):

Prantava mandioca. Levava de saco, as mandioca. Que, daí, as muié pegava e descascava a mandioca, lá. O dia que era pra fazê a **brincadeira**, botava a mandioca pra cozinhá, a lingüiça no fogo, assano, e nós bateno o Samba e cantano lá. Era pra diverti. Tocava e cantava o Samba dentro da casa dele, na rua, ali. Depois, nós ia comê a mandioca. (grifo nosso)

O mesmo João do Pasto, com efeito, quando entrevistado por nós, mencionou “fazer uma reunião, fazer uma festinha” (H2^{p.pbj}), unidades que correspondem à espontaneidade que buscávamos averiguar no ato de se reunir para sambar. Entretanto, verificou-se, entre os praticantes, a preferência por *apresentação*:

Aqui, na verdade, a gente não tem espaço, entendeu. E aqui é incomunicável. Na verdade, se a gente tivesse um espaço talvez a gente até faria ensaios ou algo mais. Aqui em Mauá a gente quase nunca faz isso. É geralmente **apresentações** e de lá a gente faz o aquecimento. (M1^{p.mau}, grifo nosso)

Apresentação: Ato de se reunir para sambar.

Tabela 4.18. Porcentagem de escolha da unidade lexical *apresentação* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		3/12 (25%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	1/8	2/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.19. Comparação da unidade lexical *apresentação* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.f. Ato ou efeito de apresentar.	s.f. Ato de apresentar ou apresentar-se, apresentação.	s.f. 1. Ato ou efeito de apresentar.	s.f. 1. Ato ou efeito de apresentar(-se).	s.f. 2. Exibição de uma peça, números de dança ou canto; espetáculo.	s.f. 6. Execução de um espetáculo artístico.

Tabela 4.20. Comparação da unidade lexical *apresentação* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

As obras específicas não registram o verbete, enquanto os dicionários gerais, em sua maioria, referem-se genericamente ao ato de se apresentar e, quando muito, de apresentar espetáculos artísticos.

Os praticantes de MAU, em sua totalidade, utilizam *apresentação* para designar a execução do samba de bumbo. Em PBJ, um dos praticantes (M2^{p.pbj}) emprega a mesma expressão e ainda relata que, atualmente, o samba só é praticado quando o grupo recebe algum tipo de convite. Um único sujeito-entrevistado referiu *brincadeira* ao ser perguntado, mas fazia parte dos não praticantes do samba de bumbo.

Q2.2. SAMBA

Já expusemos, no item Q1.5 deste capítulo, a análise contrastiva da unidade *samba*, que, para alguns praticantes, também se refere à atividade do samba de bumbo, à reunião feita para se sambar. Veremos que *samba* será novamente referido, mais à frente, quando tratarmos das músicas cantadas durante a manifestação. Esse fato aponta para os diversos significados que a unidade encerra, demonstrando seu uso nos mais variados contextos.

Samba: *Fazer samba*: Ato de se reunir para sambar.

Tabela 4.21. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	1/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Há maior ocorrência entre os praticantes da primeira faixa etária, sendo que apenas em STP e VNH a unidade foi oferecida, pontos em que a manifestação ainda preserva certa espontaneidade. *Samba*, nesse quadro, concorre em um processo de variação.

Q2.3. TREINO

A espontaneidade também não foi citada nos diálogos com os praticantes de QUA: “Na verdade a gente fala: vamos treinar samba” (HA^{p.qua}); “Nós treina e depois nói sai” (HB^{p.qua}).

Treino: Ato de se reunir para sambar.

Tabela 4.22. Porcentagem de escolha da unidade lexical *treino* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		4/12 (33%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	4/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.23. Comparação da unidade lexical *treino* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Ato de se treinarem ou adestrarem pessoas ou animais para torneios ou festas de exercícios físicos.	s.m. Exercícios físicos e continuados para se adestrarem pessoas ou animais para fastas, corridas, etc.	s.m. 1. Ato ou efeito de treinar.	s.m. 1. Ato de se treinarem ou adestrarem pessoas ou animais para torneios ou festas de esportes; adestramento.	s.m. 1. Acção, processo ou efeito de treinar(-se).	s.m. 1. Ação ou resultado de treinar(-se), de adestrar(-se), de preparar(-se) para alguma atividade, tarefa, competição etc.

Tabela 4.24. Comparação da unidade lexical *treino* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Os dicionários gerais registram *treino* como ato ou efeito de se treinar. Aulete Digital parece-nos trazer a acepção mais próxima àquela encontrada em QUA: preparar-se para uma atividade. Todos os praticantes dessa localidade mencionaram a unidade e podemos

deduzir que o treino destina-se às apresentações realizadas pelo grupo. Nenhum dos outros sujeitos-entrevistados referiu *treino* à pergunta 2 do QSL.

Q2.4. BUMBADA

Sinônimo para *fazer samba*, a nomenclatura bumbada advém do principal instrumento da manifestação.

Falavam fazer uma bumbada: “Vamo fazer uma bumbada hoje, fulano? É, vamo ficá até uma hora, duas horas”, respondia assim. (M2^{p.stp})

Bumbada: *Fazer bumbada:* Ato de se reunir para sambar.

Tabela 4.25. Porcentagem de escolha da unidade lexical *bumbada* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		2/12 (16,6%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.26. Comparação da unidade lexical *bumbada* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Tabela 4.27. Comparação da unidade lexical *bumbada* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	s.f. Ato ou efeito de tocar bumbo.	Não há registros.

A única obra que registra *bumbada* como entrada é a de Andrade, mas a acepção não é inteiramente condizente com a reunião para se sambar. Ainda assim, ali encontramos definição perfeitamente aplicável, pois sem o bumbo, sem a bumbada, não há samba de bumbo. Os dois praticantes da segunda faixa etária de STP referiram *fazer uma bumbada* para a pergunta 2 do QSL. Dentro, e também fora da comunidade de prática, mais nenhum sujeito ofereceu resposta semelhante.

Q2.5. SAMBA DE RODA

Assim como em *samba*, alguns sujeitos utilizaram *fazer samba de roda* para designar o ato de executar o samba de bumbo, de se reunir para sambar. Já analisamos a unidade no item Q1.2 deste capítulo, razão pela qual nos deteremos à tabela de frequência.

Samba de roda: *Fazer samba de roda*: Ato de se reunir para sambar.

Tabela 4.28. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba de roda* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		1/12 (8,3%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	1/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Apenas as mulheres praticantes de VNH ofereceram *fazer samba de roda*. Os únicos pontos em que os sujeitos empregam *samba de roda* para designar o samba de bumbo são PBJ e VNH, mas interessa notar que apenas em VNH a forma permanece como sinonímia à execução do samba. Em PBJ encontramos a forma *apresentação*, denotando a falta de espontaneidade, enquanto em VNH nenhum dos praticantes a utiliza. Apenas em STP e VNH os praticantes rejeitam *apresentação* ou *treino*. De toda sorte, *fazer samba de roda* concorre em um processo de variação dentro da comunidade de prática.

Q2.6. FESTA/FESTINHA

Muitos dos grupos de samba de bumbo costumavam se reunir para sambar nas festas relacionadas a divindades, como forma de agradecimento e homenagem. Mencionamos, inclusive, que a festa do Bom Jesus de Pirapora foi responsável por congregar os grupos, que sambavam em devoção. Foi em PBJ, inclusive, que nos deparamos com a unidade *festa* para designar a execução do samba de bumbo.

Festa: Ato de se reunir para sambar.

Tabela 4.29. Porcentagem de escolha da unidade lexical *festa/festinha* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.30. Comparação da unidade lexical *festa/festinha* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.f. 3. Divertimento ou função pública ou particular.	s.f. Divertimento, função pública ou particular.	Não consta com essa acepção.	s.f. 1. Reunião alegre para fim de divertimento.	s.f. 1. Reunião de pessoas de carácter informal ou solene, em espaço público ou privado.	1. Reunião de pessoas para fins comemorativos e/ou recreativos.

Tabela 4.31. Comparação da unidade lexical *festa/festinha* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.	Não há registros.

Das seis unidades que concorrem como formas sinonímicas para designar o samba de bumbo, *festa* ou o diminutivo *festinha* é a que mais se aproxima de *brincadeira*, vocábulo que esperávamos e que não foi oferecido por nenhum dos praticantes. Os dicionaristas associam *festa* a um divertimento, reunião informal, alegre, para fins comemorativos, características que vêm sendo substituídas pelo formalismo quase profissional das *apresentações* que dependem de *treinos* para ocorrerem convenientemente.

Q2.7. BRINCADEIRA

Influenciados por outros trabalhos, e também por entrevistas e experiências anteriores, esperávamos certa preferência pela unidade lexical *brincadeira* em meio aos praticantes do samba de bumbo para referir a reunião feita para sambar. Tendo frequentado os carnavais de PBJ e STP, acostumamo-nos a ver o samba de bumbo sendo praticado de modo espontâneo, em meio à festa carnavalesca, e *brincadeira* pareceu-nos, num primeiro momento, o vocábulo esperado para pergunta 2 do QSL, até mesmo porque, durante as entrevistas livres, a unidade foi manifestada outras vezes. Isso, no entanto, não voltou a acontecer ao longo da aplicação do QSL. Com efeito, apenas uma mulher *não praticante* de QUA ofereceu *brincadeira* para designar “fazer uma sambinha, uma samba” (M2^{n.qua}), como ela mesma completou.

Brincadeira: Ato de se reunir para sambar.

Tabela 4.32. Porcentagem de escolha da unidade lexical *brincadeira* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		0/12 (0%)		0/10 (10%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	1/5

Tabela 4.33. Comparação da unidade lexical *brincadeira* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
4. Baile improvisado.	s.f. Divertimento, folgança.	s.f. 5. Baile improvisado.	s.f. 3. Passatempo, entretenimento, divertimento.	s.f. 8. Reunião social improvisada.	9. Reunião de pessoas para fins comemorativos e/ou recreativos; festa. 10. Pop. Festa, ger. improvisada e informal, em que há dança; bailarico.

Tabela 4.34. Comparação da unidade lexical *brincadeira* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não consta com essa acepção.	V. Brinquedo. <i>Brinquedo</i> : s.m. No Nordeste é sinônimo de canto e de dança.	Não há registros.

Os dicionários gerais referem *brincadeira* de modo abrangente. Se entendermos que o samba se trata de um divertimento, dança ou baile, todas as obras gerais contemplam a acepção. Um não praticante foi o único a referir *brincadeira*, além do solitário praticante da segunda faixa etária (*feita/festinha* – H2^{p.pbj}) que também atribuiu às reuniões de samba um caráter de divertimento. No capítulo seguinte averiguaremos se esse espírito comemorativo, de folgança, permanece nos dias atuais, ou se o samba desobrigado, das festinhas, cede mesmo lugar ao samba oficioso, das apresentações. Por fim, a obra específica de Andrade relaciona *brincadeira* ao nordeste brasileiro, onde, efetivamente, o vocábulo permanece com força – *brincantes* são os foliões que participam das festas folclóricas.

Mesmo que essa unidade lexical não tenha sido escolhida por nenhum praticante, em evidente tendência ao desuso, decidimos discuti-la mais profundamente pelos motivos já esclarecidos.

Outros vocábulos referidos à pergunta 2 do QSL por não praticantes: *esquenta*; *recomenda*.⁵⁸

⁵⁸ Em alusão à Recomenda das Almas que acontece na quaresma – é uma ação de oração dirigida às almas do purgatório.

QUADRO 3. RODA

Quando o pessoal se junta pra fazer samba, fica posicionado de um jeito certo. Como se chama isso?

Tabela 4.35. Escolha da unidade lexical *roda* entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					◆
		Mulher		◆			
	II. mais de 50 anos	Homem					
		Mulher					
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	◆		◆	◆	
		Mulher					
	II. mais de 50 anos	Homem				◆	
		Mulher			◆		

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ roda

Q3.1. RODA

Em certos momentos do samba, alguns grupos juntam seus praticantes em roda para dançar e celebrar o samba. Uma praticante de PBJ, cujo grupo intitula-se Samba de Roda, assim afirma: “Os outros sambam indo pra frente e pra trás. O nosso é em roda” (M1^{p.pbj}). Algumas canções atestam o mesmo uso:

Peça 37.
Ô Maria
Entra na **roda**

Peça 334.
Entra na **roda** as muié
Qui os home num sabe dança (MANZATTI, 2005, p. 329, grifo nosso)

Mário de Andrade diz não ter visto este “volteio” em Pirapora, mas relata registros de Luis Saia que dão conta de sua existência:

Em Pirapora não houve nem este volteio completo, nem o circuito dos dançarinos pelos tocadores, mas Luís Sáia, em São Roque, viu no dia 7 de julho de 1937, num ensaio de samba, preparatório da festa que se realizava no 10, o “bumbeiro”, seguido pelos homens (tocadores de outros instrumentos) e pelas mulheres, fazerem um circuito completo. (ANDRADE, 1991, p. 135)

Roda: Disposição coreográfica de alguns grupos de samba de bumbo.

Tabela 4.36. Porcentagem de escolha da unidade lexical *roda* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		0/12 (0%)		3/10 (30%)		2/10 (20%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	0/4	3/5	0/5	1/5	1/5

Tabela 4.37. Comparação da unidade lexical *roda* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.f. Grupo de pessoas em círculo.	s.f. Círculo de pessoas; sociedade ou grupo de pessoas dispostas em círculo.	s.f. 13. Grupo de pessoas em forma de círculo.	s.f. 13. Agrupamento de pessoas em círculo.	s.f. 12. Grupo de indivíduos dispostos em círculo.	s.f. 4. Círculo formado por pessoas ou coisas.

Tabela 4.38. Comparação da unidade lexical *roda* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.	Danças de roda eram conhecidas pelos indígenas. Portugueses e africanos trouxeram as suas. Nenhuma novidade de maior porque a informação das danças de roda é milenar.	s.f. 2. Também se chama assim a disposição coreográfica do samba, embora não seja propriamente uma roda.	Não há registros.

Todos os dicionários gerais registram o vocábulo de modo abrangente, fazendo alusão ao fato de que a roda pode ser formada por pessoas. Ferreira trata de uma definição específica sobre capoeira, mas deixa de lado qualquer modalidade de samba: “22. Bras. Cap. Conjunto dos ritmistas e jogadores que formam um semicírculo para as exibições de capoeira em público.” A obra específica que mais se aproxima do universo do samba de bumbo é a de Andrade, que diz se tratar de “disposição coreográfica do samba, embora não seja propriamente uma roda”. Não sabemos ao certo de qual tipo de samba o autor (ou autores) se refere, mas a definição enquadra-se naquela do samba de bumbo, que nem sempre adquire propriamente a forma de uma roda, ainda que seja assim chamada.

Nenhum dos praticantes da segunda faixa etária emprega o vocábulo. Dois dos praticantes da primeira faixa etária, sendo um de PBJ e outro de VNH, utilizam *roda* para designar a disposição coreográfica de seus grupos, frequência parecida à encontrada junto aos não praticantes mais jovens. Essa prevalência entre os mais jovens pode ser explicada pela proximidade à unidade lexical *roda de samba*, já popularizada pelos grupos de samba urbano. Com base nisso, pode-se afirmar que há tendência à manutenção interna nos conjuntos de PBJ e VNH.

Outros vocábulos referidos à pergunta 3 do QSL por não praticantes: *fileira*.

QUADRO 4. SOBE-E-DESCE

Como se chama esse jeito de dançar, um de frente pro outro?

Tabela 4.39. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	◆				◆	
		Mulher	◆	⊙				
	II. mais de 50 anos	Homem					○	
		Mulher					○	◻
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem						
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher						

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ sobe-e-desce
2. ○ vaivém
3. □ pra frente pra trás
3. ⊙ roda

Q4.1. SOBE-E-DESCE

Ainda no que concerne à coreografia do samba de bumbo, este é o movimento mais usual e presente em todos os grupos. Andrade (1991, p. 133) retrata o sobe-e-desce da seguinte forma: “O movimento geral é um avançar e recuar em filas. Quando os instrumentistas avançam, as filas de dançantes recuam, e se estas avançam, a fila dos instrumentistas é que recua.”

Sobe-e-desce: Movimento coreográfico do samba de bumbo.

Tabela 4.40. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sobe-e-desce* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.41. Comparação da unidade lexical *sobe-e-desce* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. Acto ou movimento de subir e descer.	Não há registros.

Tabela 4.42. Comparação da unidade lexical *sobe-e-desce* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

De todas as obras específicas ou gerais pesquisadas, apenas Houaiss registra o vocábulo, sendo que a versão eletrônica do dicionário não traz o verbete. Ainda assim, como se nota, a definição encontrada só se aproxima ao sentido empregado no samba de bumbo se estendermos (e muito) sua interpretação.

Analisando a tabela de frequência, vemos que, entre os praticantes da primeira faixa etária, o vocábulo apresenta um alto índice de escolha. O mesmo não ocorre com relação aos praticantes da segunda faixa etária e também aos não praticantes de ambas as faixas, apontando o processo de variação em que a unidade concorre, visto que recolhemos outras unidades oferecidas como sinônimo a *sobe-e-desce*. Em MAU e STP identificamos a tendência à manutenção semântico-lexical da unidade, fato que não se verificou nos outros pontos.

Q4.2. VAIVÉM

Esta unidade lexical surgiu como sinonímia para *sobe-e-desce*, referindo a mesma forma de dançar, em que tocadores e dançadores avançam e recuam uns em direção aos outros. Assim relata Seu Carmelino: “Não ficava todo mundo em roda. Assim: as muié pra lá os ômi aqui. O vai e vem” (H2^{p.stp}).

Vaivém: O mesmo que *sobe-e-desce*.

Tabela 4.43. Porcentagem de escolha da unidade lexical *vaivém* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Ainda que parte das obras pesquisadas registrassem *vaivém*, nenhuma delas associou a uma forma específica de sambar, com acepções genéricas e descontextualizadas. Quando muito, anotavam o movimento de ir e vir de pessoas, de um

lado a outro. A frequência de uso dos sujeitos é baixa, com apenas dois deles, da segunda faixa etária em STP, respondendo *vaivém* para a pergunta 4 do QSL.

Q4.3. PRA FRENTE E PRA TRÁS

Outra forma correspondente para *sobe-e-desce*, *pra frente* e *pra trás* não foi encontrada em nenhuma das obras lexicográficas analisadas.

Pra frente e pra trás: O mesmo que *sobe-e-desce*.

Tabela 4.44. Porcentagem de escolha da unidade lexical *pra frente* e *pra trás* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Apenas uma mulher praticante, da segunda faixa etária, empregou *pra frente* e *pra trás* como forma substantiva para se denominar a coreografia do samba de bumbo. A frequência de escolha da unidade entre os praticantes é, portanto, baixíssima, em 5%. Esse dado demonstra que a unidade lexical não é frequente nem ao menos dentro da comunidade de prática.

Q4.4. RODA

O vocábulo *roda* fora devidamente analisado no item Q3.1 do presente capítulo e não encontramos acepção condizente ao ir e vir, em fileiras, que buscamos retratar com a pergunta 4 do QSL.

Roda: O mesmo que *sobe-e-desce*.

Tabela 4.45. Porcentagem de escolha da unidade lexical *roda* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Todavia, um sujeito-entrevistado respondeu-nos *roda* como a designação correta para o modo de dançar o samba, não somente para o modo de se posicionar. Efetivamente, é a mesma mulher, da primeira faixa etária, que afirma não existir em PBJ o dançar “um de frente para o outro” (v. item Q3.1), pois ali se samba em roda. Pudemos constatar, nas diversas ocasiões em que presenciamos o grupo tradicional de PBJ, que o *sobe-e-desce* de

fato cedeu lugar à dança em roda. Alguns dizem que por imposição de Dona Maria Esther, que prefere se ver “protegida” do público por uma roda de participantes, enquanto samba livre no meio do círculo, acompanhada do bumbeiro. Em suas próprias palavras: “Samba de bumbo dança quem qué. Só não pode chegá perto do cantor, que é a Maria do Samba que faz o samba ali no meio” (DONA MARIA ESTHER, 2014). Observando a tabela da escolha dos sujeitos, vê-se que em PBJ a única resposta oferecida foi mesmo *roda*, enquanto os outros praticantes não souberam responder.

QUADRO 5. CHEFE

Como se chama a pessoa responsável por organizar o samba, tomar conta do grupo?

Tabela 4.46. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		◆		○	○
		Mulher		⊙	◆	⌘	
	II. mais de 50 anos	Homem		○	◆	□	◆
		Mulher		❖		□	★
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					
		Mulher			◆		
	II. mais de 50 anos	Homem					
		Mulher			◆		

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1.	◆ chefe
2.	○ dono (do samba)
3.	□ mestre
4.	⊙ imperatriz
4.	⌘ matriarca
4.	★ organizador
4.	❖ responsável

Q5.1. CHEFE

É comum, nos grupos de samba de bumbo, encontrarmos uma figura de destaque, que costuma se responsabilizar pela organização do samba e que tem certa proeminência hierárquica. Em entrevista a Manzatti (2005, p. 147), Seu Carmelino emprega o vocábulo:

O tio Inácio era sambadô, o seu pai, o tio Andreilino. Ele num era muito sambadô, mas ele acompanhava a turma. Agora, sambadô, memo, era o seu pai e o tio Inácio. Ele era o **chefe**. (grifo nosso)

E Mário de Andrade (1991, pp. 114-115) explica a função exercida por essa figura:

Reúne-se um grupo de indivíduos, na enorme maioria negros e seus descendentes, para dançarem o samba. Frequentemente esse ajuntamento mantém uma noção de coletividade, quero dizer, forma realmente um grupo, um rancho, um cordão, uma associação, enfim, cuja entidade é definida pela escolha ou imposição de um **chefe**, o “dono-do-samba”. Este **chefe** é quem toma determinações gerais e manda em todos. Manda sem muita força, obedecido sem muita obrigação. (grifo nosso)

Andrade cita ainda uma outra unidade, *dono-do-samba*, que analisaremos em seguida, pois foi a segunda com maior frequência de escolha entre os praticantes do samba.

Chefe: Responsável pela direção do grupo de samba de bumbo.

Tabela 4.47. Porcentagem de escolha da unidade lexical *chefe* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		3/12 (25%)		1/10 (10%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	3/8	0/4	0/5	1/5	0/5	1/5

Tabela 4.48. Comparação da unidade lexical *chefe* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Aquele que tem a autoridade ou a direção.	s.m. O que dirige ou comanda.	Não consta com essa acepção.	s.m. 1. O principal entre outros.	s.m. Pessoa que é, reconhecidamente, a maior autoridade dentro de um grupo social, cultural, religioso etc.	s.m. 5. Líder de um grupo social, cultural, religioso etc.

Tabela 4.49. Comparação da unidade lexical *chefe* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Conforme é possível notar das tabelas acima, nenhuma obra específica registra *chefe*. Os dicionários gerais, por seu turno, quando registram o vocábulo, fazem-no de maneira abrangente, com definições que se aplicam e podem ser estendidas ao samba de bumbo. A obra de Andrade, autor que trata da unidade lexical em seus trabalhos, como observou-se acima, novamente não a registra.

O emprego de *chefe* entre os praticantes verifica-se maiormente na segunda faixa etária, com utilizações em QUA e VNH. Na primeira faixa etária, verificamos somente um sujeito de PBJ, do sexo masculino, o que nos leva a crer que, a despeito da tendência à manutenção neste ponto, o vocábulo está em processo de apagamento para referir o responsável pela direção do grupo. O fato é que a quase totalidade dos grupos aqui investigados passam por um momento de reestruturação interna, em que os antigos sambadores, antigos *chefes* dos grupos, deixam a organização das atividades a cargo de integrantes mais jovens que não são imediatamente identificados como novos *chefes*.

Q5.2. DONO (DO SAMBA)

Sinônimo de *chefe*, o dono do samba é também responsável pela organização e direção do grupo. Em alguns casos, como atesta Andrade (1991, pp. 114-115), fica a seu cargo a distribuição de pinga entre os integrantes, atribuição ainda presente no grupo de MAU:

O chefe deste samba paulistano – o “**dono do samba**” como é chamado – era um preto já velhusco, de seus 60 anos ou mais [...]. Está o grupo reunido pra dançar. A

pinga circula. Eis justamente uma das atribuições do **dono do samba**. Ele é que, de garrafa e copinho, vai de um a um dando pinga. (grifo nosso)

Dono (do samba): O mesmo que chefe.

Tabela 4.50. Porcentagem de escolha da unidade lexical *dono (do samba)* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		1/12 (8,3%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.51. Comparação da unidade lexical *dono (do samba)* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	s.m. 2. Chefe (de uma casa).	Não consta com essa acepção.	s.m. 3. Aquele que tem controle sobre algo

Tabela 4.52. Comparação da unidade lexical *dono (do samba)* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Dentre as obras lexicográficas pesquisadas encontramos, outra vez, definições generalizantes e que, justamente por isso, englobam a especificidade da unidade no universo do samba de bumbo. Ainda que em Houaiss, no ano de 2003, não constasse acepção semelhante, em 2009, na versão eletrônica, há a seguinte generalização correspondente: “s.m. Indivíduo que exerce a liderança.” As obras específicas, como se vê, não registram *dono* entre seus verbetes.

Verificou-se, nos pontos PBJ e STP, o emprego de *dono* para designar o responsável pelo grupo, sendo que, em VNH, um dos praticantes referiu *Dona Aurora*, antiga sambadeira e *dona* do samba de Vinhedo. Em PBJ, algo semelhante ocorreu entre os não praticantes do samba de bumbo, pois dois deles mencionaram indivíduos específicos como *donos* dos grupos: Alcides e Dona Maria Esther.

Q5.3. MESTRE

Apenas em um dos cinco pontos estudados os sujeitos-entrevistados referiram mestre como o responsável por organizar o samba: “É mais mestre que fala. Porque daí ele comanda, ele fala com todo mundo o que é o que não é, como é e como não é, e samba junto com nós” (M2^{p.stp}).

Mestre: O mesmo que chefe.

Tabela 4.53. Porcentagem de escolha da unidade lexical *mestre* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		2/12 (16,6%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Não encontramos *mestre* como forma de denominar aquele que organiza o samba em nenhuma das obras pesquisadas, razão pela qual não colacionamos a tabela de obras lexicográficas. Mais adiante, no quadro 9, a unidade voltará a aparecer com acepção correlata à investigada. Neste ponto, no entanto, isso não ocorre.

Durante nossa longa conversa com os sujeitos da segunda faixa etária de STP, foi interessante notar o novo papel ocupado pelos *mestres* ou *chefes* dos grupos. Referindo-se ao bumbeiro do grupo, jovem da primeira faixa etária, Dona Luiza disse ser ele o novo *mestre* do Cururuquara: “Mais mestre pra falá a verdade agora é esse menino aí. A gente já tá no fracasso. Quando a gente vai é mesmo pra não desfazê do gosto dele” (M2^{p.stp}).

Q5.4. IMPERATRIZ

A unidade *imperatriz* foi registrada como sinônimo de chefe, dono(a) do samba.

Imperatriz: O mesmo que chefe.

Tabela 4.54. Porcentagem de escolha da unidade lexical *imperatriz* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		0/12 (0%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Os dicionários gerais e as obras específicas não registraram acepção próxima à encontrada durante a pesquisa. Uma jovem praticante de PBJ foi a única a referir *imperatriz* e pode-se compreender o registro em virtude da figura de maior importância dentro do grupo: Dona Maria Esther, conhecida como a Imperatriz Baluarte do samba do estado de São Paulo.

Q5.5. MATRIARCA

Assim como em *imperatriz*, uma nova vez a figura feminina ocupa o posto de maior importância dentro do grupo: “A Dona Mariazinha que fazia, ela era a matriarca” (M1^{p.stp}).

Matriarca: o mesmo que chefe.

Tabela 4.55. Porcentagem de escolha da unidade lexical *matriarca* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		0/12 (0%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Todos os dicionários gerais assinalam o vocábulo, mas trazem acepção associada à ideia de dominação, o que não se verifica nos grupos de samba de bumbo. De resto, a unidade foi somente encontrada entre uma praticante mais jovem de STP, integrando o conjunto de formas que concorrem em processo de variação.

Q5.6. ORGANIZADOR

Os dois últimos vocábulos que nos foram oferecidos estavam contidos na própria pergunta 5 do QSL, o que pode ter influenciado a resposta dos sujeitos-entrevistados. Essa situação costumou se repetir durante entrevistas em que os sujeitos não apresentavam postura muito colaborativa. *Organizador* não apareceu sequer uma vez ao longo de nossas pesquisas prévias, seja em material da modalidade oral ou da modalidade escrita.

Organizador: O mesmo que chefe.

Tabela 4.56. Porcentagem de escolha da unidade lexical *organizador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.57. Comparação da unidade lexical *organizador* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. O que organiza.	s.m. Que ou o que organiza.	s.m. Que ou aquele que organiza.	s.m. Aquele que organiza.	s.m. 1. Que ou aquele que organiza, tem capacidade de organizar. 2. Que ou o que ordena, planea, regulariza.	3. Aquele ou aquilo que organiza.

Tabela 4.58. Comparação da unidade lexical *organizador* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Como era de se esperar, tendo em vista a pouca especificidade da unidade, os dicionários gerais registraram-na sem exceção. Somente uma das praticantes, da segunda faixa etária em VNH, preferiu *organizador* às outras formas acima relatadas.

Q5.7. RESPONSÁVEL

Caso similar ao apontado no item anterior, a unidade *responsável* aparece na própria pergunta por nós elaborada e certamente induz o sujeito a empregá-la.

Responsável: O mesmo que chefe.

Tabela 4.59. Porcentagem de escolha da unidade lexical *responsável* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (10%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.60. Comparação da unidade lexical *responsável* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	5. Aquele ou aquela que se incumbiu de determinada tarefa.

Tabela 4.61. Comparação da unidade lexical *responsável* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Interessa notar que somente o Aulete Digital traz acepção condizente. Todas as outras obras não anotam definição sequer próxima à que encontramos.

A praticante que ofereceu *responsável* como resposta faz parte do grupo de PBJ, localidade em que os outros três praticantes citaram unidades diversas, indicando um processo de variação interna altamente acentuado.

Outros vocábulos referidos à pergunta 5 do QSL por não praticantes: *Alcides*; *equipe*; *Dona Maria Esther*.

QUADRO 6. SAMBADOR

Como se chama aquele que é/participa do samba?

Tabela 4.62. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	☐	⊙	◯	◆		
		Mulher	◆	◆	◯	◆	☐	
	II. mais de 50 anos	Homem	◆	◆	◯	◆	◆	
		Mulher	◆	◆	◯	◆	◆	
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	☐	☐	☐	☐	☐	☐
		Mulher					☐	☐
	II. mais de 50 anos	Homem	☐	◆	◯			☐
		Mulher	☐	☐			◆	☐

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ sambador
2. ○ sambeiro
3. □ sambista
4. ⊙ tocador

Q6.1. SAMBADOR

Assim como *sambeiro*, a forma *sambador* parece ter fincado raízes no estado de São Paulo, diferentemente do que ocorre no Rio de Janeiro, onde a unidade lexical *sambista* é praticamente unânime. Por influência desse uso, aos poucos a forma *sambista* vem ganhando força dentro do universo do *samba de bumbo*, mas continua sendo pouco utilizada, carregando uma carga simbólica diversa de *sambeiro* e *sambador*:

De um contingente considerável de cidades e grupos praticantes no passado, o Samba de Bumbo enquistou-se contemporaneamente em alguns poucos redutos tradicionais, restando uma pálida memória de sua existência entre os **sambistas** atuais, e não mais **sambadores**, como se dizia antigamente. (MANZATTI, 2005, p. 67, grifo nosso)

O *sambador* é, portanto, aquele que faz o samba. O sufixo *-or* designa o agente que pratica o samba, e era esta a forma corriqueiramente atribuída aos hoje chamados *sambistas*. Há, contudo, ao menos no estado de São Paulo, algo de especial em ser caracterizado como *sambador* (ou *sambeiro*) em detrimento a *sambista*. Talvez seja pelo sentimento de pertencimento a uma “estirpe” em vias de extinção, que luta com suas últimas forças para conter o apagamento de um ritmo que, a estes *sambadores* e *sambadeiras*,

mais se assemelha a uma religião. O fato é que *sambeiro* ou *sambador* é um título, em terras paulistas, que poucos ainda carregam. São dançadores, cantadores, ou apenas participantes do samba, que se distanciam do contexto mercadológico impresso pela indústria em nome de uma institucionalização cultural.

A figura do *sambador* ou *sambeiro* reflete sua condição protagonista de notável praticante, como vemos nas palavras de Carmelino Eusébio de Jesus, de STP:

Então, ali perto do cemitério, era tudo limpo. Lá era a barraca deles. Eles e mais gente que iam lá, né? Fincava o pau no chão e fazia aquela barraca lá. E, os home, então, ficava bagunçando lá embaixo, na festa. As muié ia na missa, lá, e os home ficava com o João Diogo, lá. E vinha embora, aquela conversaria de João Diogo, lá: “**Sambadô** é João Diogo!” [...] Não, eles dizia... vinha o João Diogo, que era o rei dos **sambadô**, lá. E, vinha mais gente acompanhano ele. Assim eles contava. O meu sogro. O meus tio, tudo, e os tio dela, tudo iam lá, sambá. Que ele ficava na festa, ali, só acompanhava a procissão. Depois, num ia pa lugá nenhum. Era só sambá com João Diogo [...]. (MANZATTI, 2005, p. 144, grifo nosso)

O uso da unidade lexical em meio à manifestação, como dissemos, é também frequente:

Peça 4.
Quem foi que disse?
Quem que falô?
Que no Cururuquara
Não havia **sambadô**

Peça 196.
Quem foi que disse
Quem que falô
Que Parnaíba
Não tem nego **sambadô**

Peça 221.
Quem foi que disse?
Quem que falô
Que nessa terra não havia **sambadô**

Peça 284.
Eu choro e hesito
Quando morre um **sambadô**. (MANZATTI, 2005, p. 305-25, grifo nosso)

Sambador: Aquele que pratica o samba com esmero, seja cantando, dançando, compondo, etc.; diz-se do tradicional sambista paulista.

Tabela 4.63. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sambador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		8/12 (66,6%)		0/10 (0%)		2/10 (20%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	3/4	4/8	4/4	0/5	0/5	1/5	1/5

Tabela 4.64. Comparação da unidade lexical *sambador* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
adj. e s.m. O (ô) que dança o samba.	adj. e s.m. Que ou quem dança o samba; sambista; sambeiro.	adj. e s.m. O mesmo que <i>sambista</i> , exceto na acepção 2 ⁵⁹ do substantivo.	s.m. V. <i>sambista</i>	adj. s.m. Que ou aquele que samba muito bem; sambista.	adj. e s.m. Que ou quem dança o samba; sambista; sambeiro.

Tabela 4.65. Comparação da unidade lexical *sambador* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. Aquele que dança samba, o mesmo que sambista.	adj. e s.m. Sambista.

Os lexicógrafos de dicionários gerais associam a unidade ao verbete *sambista* e, nos casos de Aulete e Aulete Digital, também a *sambeiro*, aproximando-se da acepção obtida no *corpus* da pesquisa. Chama atenção o significado presente em Mirador, que diz ser *sambador* aquele que não compõe, mas somente participa e dança o samba (v. nota 59). As únicas obras específicas que tratam de *sambador* são as de Andrade e Lopes, onde a associação a *sambista* permanece.

Com relação à frequência de uso entre os praticantes, destaca-se a segunda faixa etária, na qual apenas QUA aponta unidade lexical diversa (unanimemente *sambeiro*). A primeira faixa etária de praticantes também demonstra número considerável, com 50% dos sujeitos-entrevistados referindo *sambador* e não outra forma. Em STP, todos os sujeitos empregam a unidade. Os dados evidenciam a prevalência da unidade em meio às demais formas de se denominar aquele que participa do samba, atestando seu uso recorrente pelos praticantes do samba. À exceção de QUA e VNH, todos os outros pontos apresentam tendência à sua manutenção.

Em meio aos não praticantes, apenas sujeitos da segunda faixa etária, em PBJ e STP, mencionaram o vocábulo, totalizando 10% dos não praticantes entrevistados. De resto, os outros 90% deixaram de referir *sambador* até mesmo quando indagados a respeito de outros nomes para quem participa do samba, elegendo, no mais das vezes, *sambista*, o que aponta para a especificidade cada vez maior da unidade e seu pertencimento quase exclusivo ao universo de sambas rurais.

Q6.2. SAMBEIRO

Sinônimo de *sambador*, também representa o exímio praticante do samba, seja no verso, na dança; é também aquele que apenas participa das *rodas*. Interessa notar que esta unidade lexical, no Rio de Janeiro, possui forte carga pejorativa, significando “aquele que

⁵⁹ “sambista, [...] 2. Pessoa que compõe sambas.” (MIRADOR INTERNACIONAL, 1976)

não sabe sambar”, em completa contradição com seu significado no universo do samba de bumbo. Em seu contexto de utilização encontramos:

Lá tinha nego que sabia bebê e sabia diverti. Nego batia que levantava poeira do chão. Dito Buraco, Dito Fabrício, Isaac, Justino. Tudo era **sambeiro** que gostava de tocá o Samba. Uns home véio que eu conheci lá. (MANZATTI, 2005, pp. 201-202, grifo nosso)

Sambeiro: O mesmo que sambador.

Tabela 4.66. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sambeiro* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		4/12 (33%)		0/10 (0%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	4/8	0/4	0/5	0/5	1/5	0/5

Tabela 4.67. Comparação da unidade lexical *sambeiro* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
adj. e s.m. O que gosta de sambar; frequentador de sambas.	adj. e s.m. Que ou quem dança o samba; sambista; sambador.	adj. O mesmo que <i>sambista</i> .	V. <i>sambista</i>	adj. s.m. O mesmo que sambista ('dançarino').	adj. s.m. 1. Ver <i>sambista</i> . 2. Indivíduo que não é músico, compositor ou dançarino, mas que participa do mundo do samba. [Pode ter conotação pej.]

Tabela 4.68. Comparação da unidade lexical *sambeiro* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. e adj. Dançador de samba. [...] O mesmo que sambista e sambador.	adj. e s.m. 1. Que ou aquele que dança ou canta sambas. 2. Mau sambista.

Todos os dicionários gerais registram a unidade lexical e acabam por aproximá-la da definição de *sambador* e *sambista*, assim como as duas obras específicas que a registram (Andrade e Lopes). Todavia, nas obras mais recentes, tanto gerais quanto específicas, verifica-se outra definição para o verbete, relacionada, como dissemos, ao Rio de Janeiro e, mais especificamente, ao samba urbano carioca. Aulete Digital, em sua definição de número dois, cita que o *sambeiro* se trata de “um Indivíduo que não é músico, compositor ou dançarino, mas que participa do mundo do samba”, ou seja, um intruso, intrometido no meio de sambistas, e por isso o dicionário aponta para a possível conotação pejorativa. Lopes, reconhecido pesquisador do samba, é mais direto, e na segunda definição que dá a *sambeiro* indica: “mau sambista.”

Com relação à frequência de uso, QUA foi o único ponto em que verificamos a opção pela unidade lexical. Se, por um lado, a utilização entre os *praticantes* do samba é unânime, há que se ressaltar a escolha feita por um dos *não praticantes* da segunda faixa etária na mesma cidade, fator provavelmente devido a determinações geográficas. Visto que os *sambeiros* de QUA todos possuem mais de 50 anos e que não verificamos o emprego da

unidade entre os mais jovens (praticantes ou não praticantes), é válido dizer que o vocábulo tende ao desuso à medida que o samba caipira carece de sucessores.

Q6.3. SAMBISTA

Existem lados que se opõem quanto à utilização das unidades lexicais *sambador*, *sambeiro* e *sambista*, sendo que esta última não aparece comumente sequer em composições do samba de bumbo. Refere-se, de todo modo, a uma designação mais recente para aquele que participa do samba de bumbo, oriunda do universo urbano carioca e presente já em Andrade em 1937 (1991, p. 115): “Três destes **sambistas** paulistanos, dois homens e uma mulher, vi que traziam consigo desses cantis de soldado, suspensos a tiracolo. Só que, em vez de água, pinga.” (grifo nosso)

Sambista: O mesmo que sambador.

Tabela 4.69. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sambista* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		0/12 (0%)		7/10 (70%)		5/10 (50%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	0/4	5/5	2/5	2/5	3/5

Tabela 4.70. Comparação da unidade lexical *sambista* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
adj. e s.m. O que frequenta sambas; 2. Compositor de sambas.	s.m. e f. Compositor de sambas. adj. s.m. e f. Que ou quem dança o samba; sambeiro.	adj. Diz-se da pessoa que dança o samba; sambador; sambeiro. s.m. e f. 1. Essa pessoa. 2. Pessoa que compõe sambas.	s.m. e f. 1. Exímio dançarino de samba, sambador, sambeiro; 2. Compositor de sambas.	adj. s.m. e f. 1. que ou aquele que samba, que é exímio dançarino de samba; sambador; sambeiro; 2.compositor de sambas; 3. que ou aquele que tem atividades ligadas às escolas de samba; integrante ou frequentador de escolas de samba.	s.m. e f. 1. Compositor ou cantor de sambas. 2. Aquele que dança bem o samba. 3. P.ext. Indivíduo que realiza trabalhos numa escola de samba.

Tabela 4.71. Comparação da unidade lexical *sambista* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. e f. Pessoa que dança samba; que gosta de dançar samba. O mesmo que sambador e sambeiro.	s.m. e f. Cantor, compositor ou dançarino de samba (AN).

Das obras analisadas, as específicas anteriores a Andrade não listam *sambista*. A forma é, certamente, a mais usual nos dias de hoje. Borba (2004), por exemplo, que intende registrar o português dito *contemporâneo* em sua obra, sequer atenta para as formas

sambador e *sambeiro* – já estranhas ao mundo pós-moderno –, mas registra, em compensação, a unidade *sambista*.

A frequência de uso, como esperávamos, é muito maior na categoria dos não praticantes do samba de bumbo: 60% deles optaram por *sambista*, 20% não souberam responder, 15% responderam *sambador/sambeiro* e 5% mencionaram *pagodeiro*.

Dois praticantes registram a opção por *sambista*, precisamente da primeira faixa etária, mais influenciável às transformações midiáticas e institucionais contemporâneas. Em MAU, aliás, é o mesmo sujeito que atesta veementemente a diferença entre o samba-lenço e o samba de bumbo. Assim, 25% dos praticantes mais jovens utilizam a unidade, verificando-se o processo de variação, ainda que *sambador* continue como a forma privilegiada por 50% da mesma faixa etária. Em meio aos mais velhos, *sambista* não foi mencionada sequer uma vez.

Q6.4. TOCADOR

Tocador, unidade que será devidamente esmiuçada mais adiante (item Q8.1), surgiu como sinônimo àquele que participa do samba.

Tocador: O mesmo que sambador.

Tabela 4.72. Porcentagem de escolha da unidade lexical *tocador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Nas obras analisadas, as definições de *tocador* não correspondem à oferecida pelo sujeito de PBJ. Segundo ele, não havia uma nomenclatura diferente para participantes do samba, pois este era composto unicamente por tocadores. Quando perguntado sobre a denominação das pessoas que dançavam, disse não existir pois “só a Dona Maria era quem dançava” (H1^{p.pbj}).

Outros vocábulos referidos à pergunta 6 do QSL por não praticantes: *pagodeiro*.

QUADRO 7. DANÇADOR

Como se chama aquele que participa do samba, mas só dança? Que não canta nem toca nada?

Tabela 4.73. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS				
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem			○	◆
		Mulher	◆	◆	○	◆
	II. mais de 50 anos	Homem	□		○	◆
		Mulher			○	◆
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem				
		Mulher				
	II. mais de 50 anos	Homem				
		Mulher				

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ sambador/sambadeira
2. ○ dançador
3. □ dançarino

Q7.1. SAMBADOR/SAMBADEIRA

Conforme se depreende do título do presente quadro, esperávamos a prevalência da forma *dançador*. A unidade sambador já foi anteriormente esmiuçada e, como se vê, também engloba o frequentador que somente dança nos sambas. *Sambadeira*, por sua vez, significa o mesmo que *dançadora* no universo do samba de bumbo, visto que a presença de mulheres em meio aos tocadores ainda é diminuta. Encontramos *sambadeira* em um contexto de utilização que corresponde à denominação para aquela que participa do samba dançando, junto a sambadores:

É porque eu vi mais Samba em Pirapora do que aqui, em Campinas. Aqui em Campinas tinha... eu acho que foi só naquele clube, o Machadinho. Que é um clube cultural ativo de Campinas que, quando fazia festa junina, então, tinha Samba lá. E, no Cambuí, que foi um reduto de sambadores, **sambadeiras**, eu nunca vi Samba lá. Eu via Samba só em Pirapora. (MANZATTI, 2005, p. 297, grifo nosso)

Sambador/sambadeira: Diz-se daquele ou daquela que dança o samba de bumbo.

Tabela 4.74. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sambador/sambadeira* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Em nenhuma das obras pesquisadas encontramos *sambadeira*, apesar de a unidade ter sido empregada por praticantes da primeira e segunda faixa etária. Cabe ressaltar que os praticantes, ao referirem aqueles que dançam o samba de bumbo, costumavam empregar apenas *sambadeira*, tendo em vista que apenas as mulheres dançavam, prática que vem mudando ao longo do tempo (ANDRADE, 1991, p. 132). Entre não praticantes, não houve qualquer menção ao vocábulo.

Q7.2. DANÇADOR

Dançador, forma menos abrangente que *sambador* e *sambadeira*, também remete àquele que unicamente dança nos sambas, isto é, que não toca nenhum instrumento.

Ressoa o apito. Os **dançadores** acham-se em fila e iniciam o toque dos instrumentos, sambando sem sair do lugar. As mulheres, evoluindo em saracoteados de grande agilidade, dirigem-se aos tocadores, segurando um lenço branco na mão. (COMENDA, 1969, pp. 149-150, grifo nosso)

Dançador: Diz-se daquele que dança o samba de bumbo.

Tabela 4.75. Porcentagem de escolha da unidade lexical *dançador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		4/12 (33,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	4/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.76. Comparação da unidade lexical *dançador* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. 1. Aquele que dança. 2. O que gosta de dançar. 3. Aquele que dança por ofício; bailarino, dançarino.	s.m. Que ou o que dança; o que gosta de dançar.	s.m. 1. Aquele que dança ou gosta de dançar. 2. Dançarino.	s.m. 2. Aquele que dança ou gosta de dançar.	s.m. 1. Que ou aquele que dança; dançante; dançarino. 1.1. Que ou quem dança profissionalmente; dançarino; bailarino. 1.2. Que ou aquele que gosta de dançar.	1. Diz-se de indivíduo que dança ou gosta de dançar, ou do que dança por profissão; dançarino.

Tabela 4.77. Comparação da unidade lexical *dançador* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. Homem que dança, sabe dançar, gosta de dançar.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Dançador consta desde os primeiros dicionários gerais brasileiros do século XX. A definição imediata é relacionada ao gosto pela dança, àquele que dança, apreciador da dança. Posteriormente, costuma-se associar *dançador* a um ofício, profissão. Esse procedimento, veremos a seguir, é inverso no vocábulo *dançarino*, que primeiro remete ao profissional para depois aludir o diletante.

Somente os praticantes de QUA, todos da segunda faixa etária e do sexo masculino, empregaram *dançador*. No samba caipira a disposição de tocadores e dançadores, conforme pudemos observar, é mais definida do que em outros grupos. Os tocadores do grupo ficam posicionados sem jamais tomar parte na coreografia daqueles que dançam. Coreografia esta, aliás, que difere de todos os grupos de samba de bumbo, uma vez que a dança é de par enlaçado. Pela presença do vocábulo somente entre praticantes da segunda faixa etária, podemos falar em tendência ao seu desuso em todos os pontos investigados.

Q7.3. DANÇARINO

Referir o participante que dança como *dançarino* é conduta pouco usual no samba de bumbo. Não obstante, um dos praticantes de MAU fez uso da unidade, mas ainda assim de modo um tanto inseguro:

Nome assim específico num tem, sabe que ... todo mundo sabe que tem que dançá, dança aquela dança, mais num tem. Tem nome, Cida? Tem nome de quem dança? ((pergunta a uma circunstante que por ali passava e não responde)) Não, só tem o *dançarino* e quem toca esse instrumento é o tocado lá. (H2^{p.mau}, grifo nosso)

Dançarino: Diz-se daquele que dança o samba de bumbo.

Tabela 4.78. Porcentagem de escolha da unidade lexical *dançarino* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.79. Comparação da unidade lexical *dançarino* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Homem que dança por ofício. 2. O mesmo que dançador.	s.m. Homem que dança em público por ofício; bailarino.	s.m. 1. Homem que dança por ofício. 2. Dançador.	s.m. 1. Homem que dança por ofício; bailarino.	s.m. 1. Que ou aquele que dança; dançadeiro; dançador. 1.1. Que ou o que gosta de dançar ou que dança bem; dançador; dançante. 1.2. Que ou o que dança profissionalmente; bailarino; dançadeiro; dançante.	1. Homem que dança, esp. aquele que o faz por ofício; bailarino. 2. Homem que dança bem, ou que gosta de dançar.

Tabela 4.80. Comparação da unidade lexical *dançarino* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. Aquele que faz da dança a sua profissão.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Todos os dicionários gerais anotam definição similar à oferecida pelo sujeito-entrevistado. Cabe mencionar que a primeira acepção constante nos dicionários costuma ser relacionada ao profissional que dança. O *dançador*, por sua vez, seria aquele que dança de forma não profissional.

O único praticante que referiu a unidade, pediu auxílio a uma circunstância (que não soube responder). Parece-nos que é levado à primeira resposta que lhe vem à mente de modo a satisfazer a curiosidade do pesquisador.

QUADRO 8. TOCADOR

E aquele que só toca?

Tabela 4.81. Escolha da unidade lexical *tocador* entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		◆	◆	○	
		Mulher	◆	◆	◻	○	◆
	II. mais de 50 anos	Homem	◆			◆	
		Mulher				◆	
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					
		Mulher					
	II. mais de 50 anos	Homem					
		Mulher					

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆	tocador
2. ○	sambador
3. □	sambeiro

Q8.1. TOCADOR

Para designar os instrumentistas dos grupos, a unidade lexical mais empregada é, sem dúvida, *tocador*.

[...] e quem toca esse instrumento é o **tocador**. (H2^{p.mau}, grifo nosso)

Na verdade tem os **tocadores** e os sambadores. (M1^{p.mau}, grifo nosso)

Os **tocadores** são sempre homens e dançam obrigatoriamente. Os outros dançadores são geralmente mulheres. No samba de Pirapora, o mais organizado dos que vi, só dançavam sistematicamente mulheres. [...] Tenho que, a não ser os homens que tocam, o samba paulista em seu melhor conceito, é só dançado por mulheres dum lado e **tocadores** do outro. (ANDRADE, 1991, p. 132, grifo nosso)

Tocador: Aquele que toca algum instrumento no samba de bumbo.

Tabela 4.82. Porcentagem de escolha da unidade lexical *tocador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		4/12 (33,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	3/4	3/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.83. Comparação da unidade lexical *tocador* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. O que toca.	s.m. Que ou quem toca qualquer instrumento.	s.m. 1. O que toca qualquer instrumento.	s.m. 2. Aquele que toca.	s.m. 1. Que ou aquele que toca.	s.m. 1. Aquele que toca um instrumento

Tabela 4.84. Comparação da unidade lexical *tocador* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. O que tange ou executa qualquer instrumento músico.	s.m. Designação genérica para o músico instrumentista.	Não há registros.	s.m. Aquele que toca. O mesmo que instrumentista ou músico.	Não há registros.

As obras que trazem o verbete formulam definições genéricas e que se encaixam na acepção oferecida por nossos sujeitos. Vê-se que entre os participantes a frequência de uso é maior na primeira faixa etária, o que revela tendência à manutenção semântico-lexical interna nos grupos de MAU, PBJ e VNH. Em STP, há clara preferência por *sambador*, que concorre com *tocador* em um processo de variação. Nenhum dos não praticantes entrevistados soube designar o instrumentista do samba de bumbo.

Q8.2. SAMBADOR

O vocábulo *sambador* aparece mais uma vez, sendo hiperônimo de *dançador* e *tocador*. Nas palavras de uma praticante: “Aquele que toca é sambador também ... é tudo sambador” (M1^{p.stp}).

Sambador: Aquele que toca algum instrumento no samba de bumbo.

Tabela 4.85. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sambador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

A abrangência do vocábulo *sambador* foi tratada no item Q6.1 deste capítulo. Neste ponto em específico, cabe mencionar que 25% dos praticantes mais jovens utilizam *sambador*, e não *tocador*, para referir o instrumentista do samba. Ainda que 50% destes jovens utilizem a unidade *tocador*, evidencia-se um processo de variação interna.

Q8.3. SAMBEIRO

Da mesma forma que *sambador* surge como hiperônimo para outras unidades mais específicas, para um dos praticantes, *sambeiro* também abrange o vocábulo *tocador*.

Sambeiro: Aquele que toca algum instrumento no samba de bumbo.

Tabela 4.86. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sambeiro* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Sambeiro, já esmiuçado anteriormente no item Q6.2, tem baixa frequência de escolha entre os sujeitos. Somente em QUA um dos praticantes empregou a unidade para denominar o *tocador*.

QUADRO 9. MESTRE

Como se chama aquele que é um bom batuqueiro? Que samba, canta e dança muito bem?

Tabela 4.87. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		◆	◆		○	
		Mulher					○	
	II. mais de 50 anos	Homem	◆	◻			⊙	
		Mulher					◆	
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem						
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher						

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ mestre
2. ○ sambador
3. □ embaixador
4. ⊙ fora de série

Q9.1. MESTRE

O vocábulo *mestre* é empregado em diversas manifestações brasileiras para designar aquele indivíduo que ocupa um lugar de destaque, cuja história está atrelada à manifestação. À diferença de outras expressões culturais, em que os mestres carregam essa espécie de título (como mestre Darcy e mestre Fuleiro no jongo; mestre Dito na congada; mestre Amaral no tambor de crioula, para citar alguns poucos exemplos), no samba de bumbo isso não ocorre. Ainda assim, a unidade é utilizada como sinal de respeito e admiração.

Peça 47.

Ei, **mestre**, fui fazê uma pescaria

Num tinha rede, joguei meu boné no mar

Ei, **mestre**, peixe estranho na maré

Pesquei baleia com rabo de jacaré

Pesquei baleia com rabo de jacaré (MANZATTI, 2005, p. 308, grifo nosso)

A gente chama de **mestre**. Que nem quando vinha o Toniquinho Batuqueiro, esses caras eram tudo **mestre**. (H1^{p.pbj}, grifo nosso)

Mestre: Indivíduo admirado e respeitado pela figura de destaque que ocupa no samba de bumbo.

Tabela 4.88. Porcentagem de escolha da unidade lexical *mestre* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		3/12 (25%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	2/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.89. Comparação da unidade lexical *mestre* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. 2. O que é perito ou versado em qualquer ciência ou arte.	s.m. Homem que ensina qualquer arte ou ciência; professor. Adj. Diz-se de pessoa ou coisa que ocupa um lugar proeminente ou distinto com relação a outros.	s.m. 2. Aquele que é versado em uma arte ou ciência.	s.m. 2. Aquele que é perito ou versado numa ciência ou arte.	Não consta com essa acepção.	s.m. 2. Aquele que é perito, especialista ou versado em qualquer atividade, ciência ou arte. 3. Fig. Pessoa que tem muitos conhecimentos.

Tabela 4.90. Comparação da unidade lexical *mestre* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Mestre de Musica (<i>mestre</i>), s.m., o que ensina a ler a musica; porém geralmente dá-se esta denominação ao sujeito encarregado de dirigir uma banda militar. [...] Todo o mestre de musica, quer militar, quer sacra, deveria saber a composição, embora ele não executasse musicas suas, mas pela razão de que semelhante cargo seria muito conveniente que fosse desempenhado por pessoa cabalmente instruída em musica, o que nem sempre succede.	s.m. O que rege ou dirige qualquer organismo musical.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	s.m. Aquele que dirige ou rege um grupo musical.	Não há registros.

Encontramos a unidade lexical em quase todas as obras pesquisadas e as definições, abrangentes, aproximam-se da acepção referida pelos sujeitos-entrevistados. A versão impressa de Houaiss, ainda que não contenha definição correlata, é bastante específica em uma delas: “7. Nordeste. Título dado a todo bom instrumentista, esp. aos bons tocadores de sanfona”; a versão eletrônica do dicionário registra *mestre* como “chefe ou iniciador de um movimento cultural, espiritual, etc.”. Nas obras específicas, a definição dada por Machado é significativa, uma vez que associa o *mestre* ao ato formal do ensino de música, razão pela qual este mestre deveria ter conhecimentos sobre composição. A EMB, de 1977, já registra o verbete em círculo distante do erudito: “s.m. Em danças folclóricas, geralmente é a denominação genérica dada ao violeiro principal, que faz a primeira voz e dirige a coreografia, junto com o contramestre.” Sabemos, de qualquer forma, que *mestre* vem sendo empregado há muitos anos dentro do universo do samba, seja ele rural ou urbano.

Parte considerável dos sujeitos-entrevistados não soube responder à pergunta 9 do QSL e alguns praticantes afirmaram não existir essa figura no samba de bumbo; no entanto, em quatro pontos distintos verificamos seu uso, sendo que somente em PBJ evidencia-se a tendência à manutenção semântico-lexical. Vale acrescentar que o vocábulo *bamba*, unânime dentro do samba urbano carioca, foi citado por um não participante de MAU, enquanto *mestre* foi rejeitado por esse conjunto.

Q9.2. SAMBADOR

Uma nova vez *sambador* aparece como hiperônimo para uma forma específica. Afirmamos anteriormente que *sambador* pode designar uma estirpe em vias de extinção. Com base nessa conceituação pode-se compreender o destaque dado à unidade, que assume o estatuto de mestre.

Sambador: Indivíduo admirado e respeitado pela figura de destaque que ocupa no samba de bumbo.

Tabela 4.91. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sambador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Cabe dizer, mais uma vez, que os registros mais detalhados para esta unidade se encontram no item Q6.1. De resto, foram os mesmos praticantes da primeira faixa etária de STP, que previamente sustentaram *sambador* em lugar de *dançador* e *tocador*, os únicos a escolher *sambador* para designar o indivíduo da mais alta linhagem no samba de bumbo.

Q9.3. EMBAIXADOR

Sinônimo de mestre, o vocábulo *embaixador* foi oferecido por João do Pasto que, inclusive, carrega o título de *Embaixador do Samba de Pirapora*.

Embaixador: Indivíduo admirado e respeitado pela figura de destaque que ocupa no samba de bumbo.

Tabela 4.92. Porcentagem de escolha da unidade lexical *embaixador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Nenhuma das obras pesquisadas registra acepção semelhante para *embaixador*; relaciona-se, no mais das vezes, o cargo diplomático. Com relação à tabela de frequência, apenas um praticante, justamente o histórico sambador João do Pasto (H2^{p.pbj}), referiu a unidade.

Q9.4. FORA DE SÉRIE

Outra forma sinonímica para *mestre é fora de série*, de uso mais geral e, portanto, menos específica.

Fora de série: Indivíduo admirado e respeitado pela figura de destaque que ocupa no samba de bumbo.

Tabela 4.93. Porcentagem de escolha da unidade lexical *fora de série* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.94. Comparação da unidade lexical *fora de série* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Subitem de <i>série</i> : 2. Fora do comum, incomum, excepcional, singular.	Subitem de <i>série</i> : 2. Fora do comum; excepcional, singular.	Subitem de <i>série</i> : 2 Fig. Excelente, muito acima do padrão; incomum, singular.

Tabela 4.95. Comparação da unidade lexical *fora de série* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

A unidade lexical *fora de série*, quando encontrada nos dicionários figura como subitem da entrada *série*. Presente em Ferreira, Houaiss, Houaiss Eletrônico e Aulete Digital, designa algo excepcional, acima do padrão. Antes de Ferreira, aliás, nenhum dos

dicionários gerais pesquisados registra a unidade, assim como nenhuma das obras específicas. Quanto à utilização por parte dos praticantes, somente Seu Carmelino (H2^{p.stp}), da segunda faixa etária de STP, é que a mencionou.

Outros vocábulos referidos à pergunta 9 do QSL por não praticantes: *bamba*; *campeão*.

QUADRO 10. BUMBO

Como se chama o principal instrumento do samba de bumbo/caipira/etc.?

Tabela 4.96. Escolha da unidade lexical *tocador* entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	○	○	□	◆	○	
		Mulher	○	◆	□	◆	◆	
	II. mais de 50 anos	Homem	○	◆	□	◆	◆	
		Mulher	○	◆	□	◆	◆	
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		◆				
		Mulher			□			
	II. mais de 50 anos	Homem		◆	□	◆		
		Mulher		◆	□	◆		

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆	bumbo
2. ○	zabumba
3. □	caixa

Q10.1. BUMBO

O instrumento mais característico do samba de bumbo é compartilhado por outros folguedos brasileiros (cf. MANZATTI, 2005). Contudo, tratando-se de sambas, este é um elemento unicamente paulista (que depois chegaria a outros estados, como Minas Gerais), sempre presente na prática da manifestação. De acordo com Cuíca e Domingues (2009), o samba de bumbo teria nascido com a inclusão do bumbo nas cantorias profanas dos devotos, pois os primitivos tambus – tambores escavados em troncos de árvores –, comuns nos batuques paulistas, não eram frequentes em Pirapora pela dificuldade em transportá-los. No mais, alguns sambistas atribuem ao instrumento forças míticas, religiosas e sobrenaturais, assim como os atabaques nos cultos afro-brasileiros, evidenciando sua importância.

Em 1937, Mário de Andrade anotou a presença marcante do bumbo no samba paulista: “Enfileirados os instrumentistas, com o **bumbo** ao centro, todos se aglomeram em torno deste, no geral inclinados pra frente como que escutando uma consulta feita em segredo” (grifo nosso). E complementa: “Persiste no samba paulista, muito caracterizada,

talvez como em nenhuma outra dança afrobrasileira, a supremacia do bumbo para o qual a dança toda se focaliza. É tradição afronegra.” (1991, p. 183, grifo nosso)

João do Pasto rememora o contexto de uso do bumbo, ensinando como produzir o instrumento e diferenciando-o do surdo moderno:

Ah, nós tinha **bumbo** grande e mais pequeno. Nós tinha uns par de **bumbo**. Caixa. Tinha uma caxinha pequetica de couro. ‘Cê via a caxinha bem puxadinha, igual essas que ‘cê fez. Esse sistema da cordinha era o jeito dele. Só que o dele era couro. Era uns pedaço de couro. Hoje, não. Tem um pedaço de couro que eu tenho lá, mas, agora, ‘cê, pa mandá fazê um tem que mandá ele curti. Tem que matá um boi bão e curti o couro pa fazê um **bumbo**. ‘Cê vai vê lá. Uma hora a gente tem que ir no Rasgão procê vê os do Márcio, né? Os instrumento dele. Ele fez num estilo quase igual o vosso. Mas eu acho que o coro dele é bem forte também. Mais grosso, que tem um batido gostoso, rapaz. Tem um batido forte. Bem bão os instrumento dele, lá. Tem mais cumprido, que é um... aquele é um... tem um **bumbo**, tem a caxinha... o surdo. Faz lá um sistema surdo. O **bumbo** tem que sê mais chato. Mas, funciona como um **bumbo**. No ritmo do **bumbo**, funciona que nem um **bumbo**, a mesma coisa. (MANZATTI, 2005, p. 202, grifo nosso)

E ainda o bumbo inserido em letra de música do Samba-lenço de Mauá:

Porteira nova
Tem arenga no fechar,
Tourinho novo,
Quando berra, quer mamar,
Sacode o **bumbo**,
Que esse **bumbo** não travaia,
Sacode o **bumbo**,
Como a mulher faz com a saia. (MANZATTI, 2005, p. 312, grifo nosso)

Sempre presente no folguedo paulista, o instrumento é por vezes cunhado como *zabumba*, que outrora fora entendida sinonimicamente. Tendo em vista o desenvolvimento do vocábulo *zabumba* em festas nordestinas, quando passou a se referir a instrumento diverso do bumbo paulista, com o passar dos anos incluiu-se a zabumba nordestina no samba de bumbo: uma tentativa de resgate histórico mal sucedida, “resultado de uma lamentável ignorância de que os termos ‘bumbo’ e ‘zabumba’ eram utilizados indistintamente pelos sambistas e estudiosos do passado” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 32).

De todo modo, o bumbo, ou *bombo*, como encontramos nas obras lexicográficas, é instrumento que, no samba, parece se limitar às fronteiras do estado de São Paulo. Em levantamento lexical feito por Barbosa, F. de A. (2011, p. 165) sobre a obra de três grandiosos compositores cariocas (Ismael Silva, Cartola e Paulo da Portela), não há sequer menção ao bumbo, como é possível observar:

14) Vocabulário de especialidade do samba
- instrumentos musicais: agogô; bojo; braço; caixa surda, cavaquinho; corda de aço; cuíca; ganzá; pandeiro; pinho; tambor; tamborim; violão.

Bumbo: Principal elemento do samba de bumbo; instrumento de percussão similar ao tambor, de som grave e fisicamente grande.

Tabela 4.97. Porcentagem de escolha da unidade lexical *bumbo* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		6/12 (50%)		1/10 (10%)		4/10 (40%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	3/4	3/8	3/4	1/5	0/5	2/5	2/5

Tabela 4.98. Comparação da unidade lexical *bumbo* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. O mesmo que <i>bombo</i> .	s.m. O mesmo que <i>bombo</i> .	s.m. V. <i>bombo</i> .	s.m. V. <i>bombo</i> .	s.m. O mesmo que zabumba.	sm.1. Tambor grande de som grave, com membranas nas duas extremidades, que ficam em posição vertical, e que se tocam com macetas dos dois lados (quando pendurado à frente do corpo) ou com um pedal (quando fixo, como em orquestra); <i>bombo</i> ; zabumba.

Tabela 4.99. Comparação da unidade lexical *bumbo* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. É, no vocabulário popular, o mesmo que <i>bombo</i> .	s.m. O mesmo que zabumba.	Não há registros.	s.m. Instrumento de percussão, o mesmo que <i>bombo</i> .	s.m. 1. O mesmo que <i>bombo</i> , tambor de grandes dimensões e sonoridade grave. 2. Qualquer tambor – Controverso: ou do italiano <i>bombi</i> ; ou masculinização de bumba. Cp. O quicongo <i>mbombo</i> , tamanho.

Na maior parte dos casos, a unidade lexical *bumbo* está associada a *bombo*, que, ordenada primeiramente em dicionários, traz a acepção completa (é o mesmo caso de zabumba, como veremos adiante). Houaiss, em contrapartida, correlaciona o vocábulo a *zabumba*, e não a *bombo*. Interessa-nos a definição de Lopes, que associa *bumbo* a *bombo* (tambor de grandes dimensões) mas registra acepção totalmente diversa para esta última unidade. Esse “deslize” cometido pelo pesquisador da música popular dá indícios do uso quase inexistente de *bombo* nesse meio, o que se confirmará adiante, quando analisaremos mais detidamente o vocábulo.

Apesar de figurar como o elemento principal do samba, inclusive responsável pela denominação usualmente atribuída à manifestação, o vocábulo *bumbo* não é unanimidade entre os praticantes. Ainda que PBJ, STP e VNH registrem frequência bastante alta, MAU e QUA não contêm nenhuma ocorrência, preferindo *zabumba* e *caixa (caixona)*, respectivamente. O emprego de *bumbo* prevaleceu em 50% dos casos de ambas as faixas etárias e, quando perguntamos outros nomes para o principal instrumento do samba, a unidade foi lembrada por todos os praticantes, sem exceção. Quanto ao emprego de *bumbo* por não praticantes do samba, as cidades que mais fomentam apresentações dos conjuntos locais (PBJ e STP) foram exatamente aquelas que contaram com registros, de tal modo que

o conhecimento sobre a manifestação está diretamente atrelada à sua divulgação efetiva, seja por meio de apresentações pontuais ou, ainda, nos carnavais e festas das cidades. De resto, um único sujeito não praticante da primeira faixa etária referiu o vocábulo. Diante disso, verifica-se a tendência à manutenção do vocábulo em PBJ, STP e VNH com relação aos praticantes, e novamente PBJ com relação aos não praticantes.

Q10.2. ZABUMBA

O registro mais antigo da presença da zabumba no samba paulista se dá em meados do século XIX:

Ao escurecer, acendiam-se as duas enormes fogueiras. Quando subiam as primeiras flamas, já começava o som dolente da enorme **zabumba**, convidando à dança. Os pretos formavam-se em grande círculo, ficando o centro reservado para as danças. Um deles entrava na lição, com três ou quatro voltas, com passos, movimentos e trejeitos vários; aproximava-se depois de alguma jovem, ou de alguma roliça matrona, ou mesmo de um rapaz e, erguendo os braços, exclamava: "Eh, iauê! taco uma embigada na mecê, iauê!". Era o convite. Voltava o preto para a roda e outro saía, dando mais ou menos os mesmos passos. [...] Os últimos versos eram repetidos inúmeras vezes, sempre com a mesma animação. A origem das quadrinhas era desconhecida. [...] Dormia já toda a família e os pretos ainda folgavam. Pela manhã, bem cedo, ouviam-se ainda ao longe alguns sons isolados da **zabumba** ou a voz de algum preto retardatário, que vagava por entre os tições apagados da fogueira. (BARROS, M. P. de, 1998, p. 103-8, grifo nosso)

É sinônimo de *bumbo* e a unidade lexical era usada indistintamente pelos praticantes do samba paulista. Como mencionado, atualmente tem-se confundido a zabumba, sinônimo de *bumbo*, com a zabumba nordestina, instrumento diverso, o que derivaria do uso indistinto por tradicionais praticantes. Carmelino, por exemplo, usa ambas as unidades lexicais para identificar o mesmo objeto:

Ahn? Eu num lembro. O tio Inácio falava assim... pegava o **zabumba** e falava assim... segurando o **bumbo** aqui e falava: "Do chifre do boi vô fazê um berrante". "Aaaaai". "Do rabo vô fazê o espanadô". "Aaaaai". "Para abaná as morena quando tiverem com calô". "Aaaaii". (MANZATTI, 2005, p. 150, grifo nosso)

Tal qual o *bumbo*, forças míticas são atribuídas à zabumba, e sua importância é evidenciada na personificação descrita nesta peça:

Peça 123.
A zabumba teve fio
 Mandaro batizá
 Se fô mulhé é Maria
 Se fô home é Vardemá (MANZATTI, 2005, p. 316, grifo nosso)

Zabumba: O mesmo que *bumbo*.

Tabela 4.100. Porcentagem de escolha da unidade lexical *zabumba* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
3/4	1/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.101. Comparação da unidade lexical *zabumba* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. <i>Pop.</i> Tambor grande; bombo.	s.m. O mesmo que bombo.	s.m. V. <i>bombo</i> .	s.m. e f. O mesmo que bombo.	s.m. 2. Tambor de sonoridade grave e membranas nas duas extremidades; bombo, bumba, caixa grande, zambê, zambumba, zé-pereira.	s.m. 1. Instrumento de percussão com som grave e membranas nas duas extremidades; bombo; bumba; bombo; caixa grande; zambê; zambumba.

Tabela 4.102. Comparação da unidade lexical *zabumba* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
s.m. O grande tambor, indispensável nas bandas militares; este instrumento de percussão, além de sonoro, tem a conveniência de marcar o compasso e produz efeito nas grandes orquestras; syn. <i>Bombo</i>	s.m. Designação que nas províncias do Norte de Portugal e nalgumas do Brasil se dá a um grande tambor (o bombo vulgar), que o tocador suspende do ombro esquerdo por meio de uma correia ou uma corda, percutindo-o com uma forte maceta.	s.m. Grande tambor cilíndrico, com corpo de madeira e pele nas duas bocas, também chamado caixa grande, tambor grande, bombo, bumba, bombo ou zé-pereira. O tocador dependura-o no ombro esquerdo com uma correia ou corda e toca-o com a massa, pedaço roliço de madeira com ponta esférica recoberta de couro, também conhecida por resposta ou maçaneta. [...] Aparece no maracatu, samba rural, congadas, nas orquestras e bandas populares, e também no acompanhamento de gêneros de música nordestina, como o baiano ou baião.	Segundo os léxicos modernos, é o nome chulo ou popular dado ao Bombo, instrumento de percussão. [...] O zabumba é o instrumento popular, predileto, inseparável, dos nossos sambas, batuques, maracatus, pastoris e zé-pereiras e constituindo como que a nota predominante, característica, daqueles divertimentos populares.	s.m. e f. Instrumento (de percussão). Variante de bombo. [...] Tambor grande, com duas membranas, percutido na posição vertical com duas vaquetas. O mesmo que xabumba e bombo.	s.f. 2. Tambor grande, bombo.

Em relação a esta unidade lexical, vale notar que, à exceção de Cascudo (não revela a classe ou gênero), apenas Ferreira e Andrade consideram-na um substantivo comum de dois gêneros, e Lopes diz se tratar de substantivo unicamente feminino. Os outros lexicógrafos registram-na como substantivo masculino. Em meio aos praticantes do samba de bombo, é frequente a utilização de “a *zabumba*”, enquanto “o *zabumba*”, ainda que presente na maior parte dos dicionários, hoje em dia é raramente empregado. De todo modo, as acepções encontradas nos dicionários gerais elaborados no século XX harmonizam-se, todas elas, ao universo do samba no estado de São Paulo. Quanto às obras específicas, Machado é aquele que mais se distancia deste universo, remetendo “o” *zabumba* a bandas militares e atribuindo-lhe a responsabilidade de marcar o compasso. Certamente, Machado trata de instrumento similar mas cujas funções em muito se diferenciam. No samba de bombo, a *zabumba* “domina tudo” (ANDRADE, 1991, p. 150) e não se encarrega apenas de “marcar o compasso”. A EMB, enfim, remete o instrumento ao “samba rural” e Cascudo a “nossos sambas”.

Diferentemente de *bumbo*, nenhum dos não praticantes registrou *zabumba*. Em contrapartida, a unidade foi empregada em três dos cinco grupos estudados, com destaque para o samba-lenço de Mauá, que apresentou unanimidade. O conjunto de Mauá, aliás, é o único a contar, efetivamente, com uma zabumba nordestina em complemento ao bumbo tradicional. O uso indiscriminado do vocábulo, fato atentado por Osvaldinho da Cuíca e Domingues (2009), pode ter influenciado a inclusão do instrumento nordestino. No mais, os praticantes do grupo possuem uma maneira peculiar de nomear seus instrumentos, atribuindo-lhes nomes como *perereca* ou *sete-léguas*, sendo comum a preferência por tais nomenclaturas em detrimento à terminologia instrumental.

Q10.3. CAIXA

Geralmente, no samba de bumbo, costuma-se denominar *caixa* ou *caixinha* o instrumento que acompanha o bumbo, sendo bem menor que este e tocado com duas baquetas. Em QUA, contudo, utiliza-se *caixa* para designar justamente o bumbo tocado por João de Ditão, conforme vemos:

O principal instrumento é aquela caixa antiga lá, que chama de caixa. Parece um bumbo, mas é conhecido como **caixa**. (HA^{p.qua}, grifo nosso)

Principal instrumento é a **caixa**, tem o sambão, o pandeiro e o reque-reque. (HC^{p.qua}, grifo nosso)

Caixa: O mesmo que bumbo no samba de Quadra.

Tabela 4.103. Porcentagem de escolha da unidade lexical *caixa* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		4/12 (33,3%)		1/10 (10%)		2/10 (20%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	4/8	0/4	0/5	1/5	1/5	1/5

Tabela 4.104. Comparação da unidade lexical *caixa* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	s.f. 9. Designação comum a vários instrumentos de percussão do gênero tambor.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.

Tabela 4.105. Comparação da unidade lexical *caixa* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.

Considerando todas as obras pesquisadas, gerais e específicas, apenas Ferreira traz acepção abrangente e que pode ser estendida ao *bumbo*. As obras restantes referem *caixa* como instrumento similar ao tambor e de tamanho pequeno. Colacionamos tais definições

mais à frente, ao tratarmos novamente dessa unidade, mas referindo outro instrumento que não o *bumbo*.

Analisando as tabelas de escolha e frequência de uso, constata-se que 90% dos sujeitos-entrevistados em QUA mencionaram *caixa* como o principal instrumento do samba da cidade – o único sujeito que não empregou *caixa* disse conhecer o samba caipira e referiu *bumbo* como *tambor*, ou seja, também mais próximo de *caixa* do que, efetivamente, de *bumbo*. Este é o único ponto em que encontramos a unidade com a acepção acima, o que nos leva a crer se tratar de nomenclatura específica.

Q10.4. BOMBO

Optamos por analisar a entrada *bombo* em virtude de muitos dicionários apresentarem nela a acepção completa para *bumbo* e *zabumba*, uma vez que antecede essas duas unidades lexicais.

Em 1937, Mário de Andrade já se referia a *bumbo* como o instrumento presente no samba rural paulista, e não *bombo*. No entanto, é possível entrever a concorrência de ambas as unidades no seguinte trecho elaborado pelo autor: “Também em 1931, o **bombeiro** que fiz dançar atrás, tocava exatamente desse jeito, com as duas mãos, o seu **bumbo**.” (ANDRADE, 1991, p. 151, grifo nosso) *Bombeiro*, referência direta ao *bombo*, e *bumbo* estão presentes na mesma frase do autor.

Bombo: O mesmo que *bumbo*.

Tabela 4.106. Porcentagem de escolha da unidade lexical *bombo* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.107. Comparação da unidade lexical *bombo* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. <i>Mús.</i> Tambor muito grande que representa o baixo entre os instrumentos de pancada; zabumba.	s.m. Tambor muito grande, que representa o baixo entre os instrumentos de percussão. [Tem o nome vulgar de zabumba].	s.m. 1. Espécie de tambor muito grande, de fuste metálico ou de madeira, que difere do tambor propriamente dito por ser tocado em posição vertical, com uma só maçaneta	s.m. 1. Tambor de grandes dimensões e sonoridade grave, percutido com macetas, tocado com as peles em posição vertical, e usado em bandas militares e orquestras, bem como para marcar o ritmo na	s.m. 1. Tambor cilíndrico de fuste de madeira e membrana nas duas extremidades, executado pendurado no ombro esquerdo; zabumba.	s.m. 1. Grande tambor de som grave, com fuste de madeira e pele nas duas extremidades, tocado com macetas em bandas e orquestras e na marcação do ritmo nos sambas-enredos; bombo; bumba; zabumba; zambê.

ou maceta. [...] música popular.
Var.: *bumbo* e
zabumba.

Tabela 4.108. Comparação da unidade lexical *bombo* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
s.m. (do lat. <i>bombus</i>), caixa grande, syn. zabumba.	s.m. Instrumento de percussão e membrana, que é parte integrante da bateria das bandas militares.	s.m. O mesmo que zabumba.	Bumbo, tambor grande, zabumba, bumba.	s.m. 1. Instrumento de percussão, tambor de grande tamanho.	Não consta com essa acepção.

Acima é possível observar que Ferreira vincula o instrumento às bandas marciais, provavelmente de onde se originou por influência do *bombo* da península ibérica. A posterior apropriação pelos negros paulistas, todavia, não resta clara na acepção trazida pelo dicionarista. Manzatti (2005, p. 20) atesta que

originário dos Bombos da Península Ibérica ou dos Bumbos das Bandas Marciais, ambos de tradição europeia, o instrumento foi apropriado pelos negros paulistas e africanizado como veículo de expressão musical, mantendo, contudo, fortes vínculos com a musicalidade cadenciada dos brinquedos populares europeus e com as Marchinhas que tanto marcaram os primórdios do Samba no Brasil.

Os dicionários gerais apresentam *bombo* como sinônimo para *bumbo*, *zabumba*, dentre outros. Entre as obras específicas, interessa-nos particularmente a obra de Machado, que já na segunda metade do século XIX atesta a existência do vocábulo, em consonância com as informações de procedência europeia do *bombo*, visto que o samba de bumbo, à essa época, ainda passava por um processo constitutivo. O fato de nenhum sujeito-entrevistado preferir *bombo*, ao invés de *bumbo*, revela alteração fonético-fonológica através de rebaixamento vocálico, com mudança do timbre de *o* para *u*.

Outros vocábulos referidos à pergunta 10 do QSL por não praticantes: *cavaquinho*; *pandeiro*; *sanfona*; *tambor*; *tamborim*; *violão*.

QUADRO 11. BUMBEIRO

Como se chama aquele que toca bumbo/zabumba/caixa?

Tabela 4.109. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	○	○	⊙	◆		
		Mulher	○	◆	◻	○		
	II. mais de 50 anos	Homem	○	◆		◆	◆	
		Mulher	○	◆		◆	◻	
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem						
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher						

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ bumbeiro
2. ○ zabumbeiro
3. □ batedor
4. ⊙ sambeiro

Q11.1. BUMBEIRO

O tocador de bumbo é comumente chamado de bumbeiro pelos praticantes do samba. Vejamos o emprego da unidade por parte de João do Pasto:

Mas, contá coisa do Romeuzinho, do Samba, que ele sambava, Romeuzinho... a vida do Romeuzinho sempre foi trabalhano. Aprendeu porque gostava. O Honorato era parente dele, também, ué? Aquele... do Missé. A Zeza é prima do Honorato, fia de Nhô Bento, e ele era primo segundo do Honorato. Por isso que ele acompanhava. Ele gostava de pequeno. Ele gostava do Samba. E ele tinha o ritmo. E **bumbeiro** bão, hein? Ele tinha o ritmo de tocá, de cantá. Ritmo de Samba memo. De fazê o Samba. Tinha na cabeça. (MANZATTI, p. 225, grifo nosso)

No quadro anterior pudemos observar que Mário de Andrade faz menção ao *bombeiro* como tocador do instrumento. Entretanto, na mesma obra (1991, p. 135) o autor registra a forma *bumbeiro* – o faz entre aspas, demonstrando a especificidade do rebaixamento vocálico no samba de bumbo: “Luís Sáia, em São Roque, viu [...] o ‘bumbeiro’ [...]”.

Bumbeiro: Aquele que toca bumbo.Tabela 4.110. Porcentagem de escolha da unidade lexical *bumbeiro* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		5/12 (41,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	3/8	2/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.111. Comparação da unidade lexical *bumbeiro* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. Aquele que toca bumbo.	Não há registros.

Tabela 4.112. Comparação da unidade lexical *bumbeiro* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. Aquele que toca bumbo.	Não há registros.

Vimos, anteriormente, que as obras registram *bombo* como a forma mais corriqueira para designar o instrumento. *Bombeiro*, portanto, seria agentivo para o tocador de *bombo*, dado que pudemos constatar durante nossa pesquisa lexicográfica. De outra parte, os dicionários gerais e quase todas as obras específicas anotam a entrada *bombo*, ainda que referindo-se ao *bombo* e à *zabumba*, de onde se presume a existência da entrada *bumbeiro* nos mesmos moldes, referindo-se a *bombeiro*. Ocorre que somente Houaiss e Andrade trazem o vocábulo, enquanto todas as outras obras olvidam-no. Chama atenção o fato de que o Houaiss Eletrônico, dicionário mais recente que a versão impressa, simplesmente deixa passar a definição anotada anos antes.

O total de 25% dos praticantes mais jovens e mais de 40% dos praticantes da segunda faixa etária mencionaram *bumbeiro* como o tocador do principal instrumento do samba de bumbo. Apenas em PBJ e STP observa-se a tendência à sua manutenção. Em MAU, QUA e VNH, a tendência é ao desuso. Enquanto a nomenclatura *bombo* é preferida por 50% dos participantes, *bumbeiro* é adotada por somente 35% deles. Já os não praticantes aparentam desconhecer a unidade, tendo em vista que nenhum deles ofereceu a em resposta à pergunta 11 do QSL. No mais, encontramos formas sinonímicas que concorrem com o vocábulo, o que aponta para a variação semântico-lexical dentro dos grupos tradicionais.

Q11.2. ZABUMBEIRO

Sinônimo de *bumbeiro*, indica o tocador de *bumbo* ou *zabumba* e costuma ser utilizada por aqueles que preferem esta última forma para indicar o principal instrumento do samba de bumbo. “Aquele que toca zabumba é o zabumbeiro” (H2^{p.stp}).

Zabumbeiro: Aquele toca zabumba.

Tabela 4.113. Porcentagem de escolha da unidade lexical *zabumbeiro* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	2/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.114. Comparação da unidade lexical *zabumbeiro* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Tocador de zabumba.	s.m. Tocador de zabumba.	s.m. Tocador de zabumba.	s.m. Tocador de zabumba.	s.m. 2. Percussionista que toca o zabumba.	s.m. 1. Tocador de zabumba.

Tabela 4.115. Comparação da unidade lexical *zabumbeiro* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	adj. 1. Tocador de zabumba.

À diferença de *bumbeiro*, que consta em apenas um dos dicionários gerais que consultamos, *zabumbeiro* aparece em todos eles. Com relação às obras específicas, apenas Lopes, que não registrara *bumbeiro*, relaciona a unidade, enquanto Andrade, que registrara *bumbeiro*, deixa-a de fora.

A maior propensão entre os praticantes da primeira faixa etária (50%) é significativa e corresponde ao mesmo número verificado no quadro referente a *zabumba*. De resto, com relação à segunda faixa etária, apenas os praticantes de MAU preferiram *zabumbeiro* a outra variedade correlata.

Q11.3 BATEDOR

Também sinônimo de *bumbeiro* e *zabumbeiro*, o batedor de bumbo é responsável por tocar esse instrumento. “É batedor de bumbo, só” (M2^{p.vnh}).

Batedor (de bumbo): Aquele que toca bumbo ou zabumba.

Tabela 4.116. Porcentagem de escolha da unidade lexical *batedor (de bumbo)* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres

0/4	0/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

Em nenhuma das obras pesquisadas encontramos acepção semelhante à empregada pelos praticantes do samba de bumbo. *Batedor* não consta nem ao menos como o tocadour de algum instrumento.

Quanto à frequência de escolha, observa-se que apenas sujeitos (participantes do samba) da segunda faixa etária escolheram o vocábulo.

Q11.4. SAMBEIRO

Outro caso de hipônimo para a unidade *sambeiro*. Era de se esperar que os praticantes de QUA preferissem outras formas que não *bumbeiro*, uma vez que o *bumbo* que utilizam é por eles denominado de *caixa*.

Sambeiro: Aquele que toca bumbo ou zabumba.

Tabela 4.117. Porcentagem de escolha da unidade lexical *sambeiro* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

A comparação do vocábulo *sambeiro* entre os dicionários gerais e obras específicas pode ser encontrada no item Q6.2 deste capítulo. No que concerne à escolha entre os sujeitos, restringe-se a um praticante de QUA, pelos motivos acima expostos.

Outros vocábulos referidos à pergunta 11 do QSL por não praticantes: *batuqueiro*.

QUADRO 12. CHOCALHO

Como se chama aquele instrumento que levanta no ar e faz assim (mímica)?

Tabela 4.118. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	◆	◆		◆	□
		Mulher	◆	◆		◆	□
	II. mais de 50 anos	Homem	◆	◆		○	○
		Mulher	○	◆		○	○
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					
		Mulher				◆	
	II. mais de 50 anos	Homem		○			
		Mulher				◆	

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ chocalho
2. ○ chacoalho
3. □ guaiá

Q12.1. CHOCALHO

O chocalho é um instrumento musical de acompanhamento que consiste em um objeto oco contendo pedras ou sementes e que produz som ao ser sacudido. Recebe nomes diversos e Andrade (1991, p. 152) confirma essa confusão terminológica:

Digna de nota é a mistura de nomes dados a certos instrumentos. Assim **chocalho** foi por um dos informantes de Pirapora chamado de “**caracaxá**”, sinonímia bastante comum. Mais importante é a pronúncia que lhe deu outro instrumentista de Pirapora “**chocoáio**” com o segundo o surdo, foneticamente “**chôcuáiu**”. É visível a mistura entre “**chocalho**” e “chacoalhar” (“chacuaiá”). E mais interessante ainda, com perda de sílaba deste verbo, alguns dos negros de Pirapora chamavam o instrumento de “**cuaia**” (cha-coalhar?), voz também colhida em 1936 por Mário Wagner. (grifo nosso)

Efetivamente, encontramos quase todas essas formas durante a aplicação do QSL, sendo que **chocalho**, ou “chocoáio”, foi aquela predominante. Abaixo, temos o contexto de sua utilização coletado por Manzatti (2005, p. 252):

Deco – O Miguel num era do Samba. O Miguel saía porque ele bebia. Ele saía... o Esquerdinha tocava muito bem **chocalho**, porque **chocalho** num é fácil. **Chocalho** é complicado, porque **chocalho** precisa tê braço forte. E, esse povo, eles tinham porque a maior parte era servente de pedreiro, né? Ficava carpindo a roça deles, lá, sabe? Então, o cara tinha um braço bom pra tocá aquilo lá. (grifo nosso)

Chocalho: Instrumento musical que consiste em um objeto oco contendo pedras ou sementes e que produz som ao ser sacudido.

Tabela 4.119. Porcentagem de escolha da unidade lexical *chocalho* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
6/8 (75%)		3/12 (25%)		1/10 (10%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
3/4	3/4	2/8	1/4	0/5	1/5	0/5	1/5

Tabela 4.120. Comparação da unidade lexical *chocalho* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. 2. Cabaça que, com pedras dentro, se agita.	s.m. Campainha cilíndrica mais ou menos longa e de som surdo, que se prende ao pescoço do gado, e das bēstas de carga; Cabaça ôca ou vaso com pedras dentro, que se agita para dar sons como o do chocalho.	s.m. 2. Cabaça ou vaso com pedras dentro, constituindo instrumento para produzir certos efeitos em determinadas músicas. 3. Nome genérico de certo tipo de instrumentos de percussão, ligados desde o início à nossa música e dança folclóricas, como, p. ex., afuxé, ganzá, maracá.	s.m. 2. Cabaça que, agitando-se com pedras dentro, produz som parecido ao do chocalho.	s.m. 5. Categoria de instrumentos que consistem numa estrutura oca contendo pedras ou sementes e que produzem som ao serem sacudidos.	s.m. 2. Instrumento musical (ger. um objeto oco em que se põem pedrinhas, grãos etc.) que produz uma rápida sucessão de sons secos ou estalos.

Tabela 4.121. Comparação da unidade lexical *chocalho* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. Campainha com a forma de um cilindro achatado, de sonoridade baça, escura, cavernosa mesmo, que se coloca ao pescoço do gado para efeitos de reconhecimento. Como instrumento musical só tem aplicação nos dispositivos de <i>jazz-band</i> .	s.m. Nome genérico de instrumentos de percussão, idiofones, de várias formas e materiais, tais como maracá, piano-de-cuia, caxixi, maçaquaia, paia, pernanguma, xere etc. O corpo oco é enchido com pedras, sementes etc., a fim de que, agitados, produzam um ruído que serve para marcar os passos de certos bailes populares e acompanhar a maioria das manifestações musicais brasileiras.	Não há registros.	s.m. Instrumento de percussão, ou antes, nome genérico dado aos instrumentos universais de percussão que têm por princípio o choque de dois corpos duros, em que um envolve o outro.	Não há registros.

Por meio das obras consultadas é possível observar duas definições majoritárias: uma diz respeito ao chocalho presente no samba de bumbo e outra faz referência àquela espécie de badalo que se atrela ao pescoço de animais. Os dicionários gerais trazem, sem exceção, ambas as acepções. Nas obras específicas, EMB e Andrade registram a primeira definição, e Borba e Graça aludem exclusivamente à segunda, também relacionando esse tipo de chocalho ao jazz.

Se desconsiderarmos o grupo de QUA, que não utiliza esse instrumento, mais de 50% dos praticantes optaram pelo vocábulo, com maior preferência junto aos mais jovens. No conjunto de não praticantes, apenas dois sujeitos de STP também mencionaram-no. Em MAU o grupo de samba-lenço utiliza um outro tipo de chocalho, presente em escolas de samba e feito com chapinhas (ou soalhas) que são perfuradas por fileiras de hastes, formando uma espécie de grade. Em vista disso, um dos praticantes referiu este tipo de chocalho como *gradieira*, unidade que não encontramos em nenhuma das obras gerais e específicas analisadas. “A gradieira ela faz o mesmo:: é a mesma função do chuquáio, né? Só que ela já é uma grade, então tem vários chuquáios, né?” (H1^{p.mau}). Excetuando-se QUA e VNH, há tendência à manutenção semântico-lexical do vocábulo, dentro da comunidade de prática, em todos os outros pontos. Fora da comunidade de prática, a tendência à manutenção limita-se a STP.

Q12.2. CHACOALHO

O chacoalho, ou chaqualho(io), como às vezes vem grafado, é sinônimo de *chocalho* e, seguindo as observações feitas por Andrade e citadas no quadro acima, parece advir do verbo chacoalhar.

João – Ah, eu gostava de tocá, cantá com eles, lá. Eles diziam: _ “O Pirapora ‘tá aí! O Piraporinha ‘tá aí”. Eu, às vez nós ia ali. Tocava um **chaquaio**. Chaquaiava um **chaquaio**. (MANZATTI, 2005, p. 208, grifo nosso)

Chacoalho: O mesmo que chocalho.

Tabela 4.122. Porcentagem de escolha da unidade lexical *chacoalho* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		5/12 (41,6%)		0/10 (0%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	3/8	2/4	0/5	0/5	1/5	0/5

Tabela 4.123. Comparação da unidade lexical *chacoalho* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não há registros.	s.m. Ato de chacoalhar.	s.m. Ato de chacoalhar.	Não há registros.	Não há registros.	Não consta com essa acepção.

Tabela 4.124. Comparação da unidade lexical *chacoalho* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Nenhuma das obras específicas anota o vocábulo e, em meio aos dicionários gerais, Aulete e Mirador são aqueles que mais se aproximam da acepção oferecida pelos sujeitos, mas deixam de associar o “ato de chacoalhar” com o instrumento.

Por meio da observação da tabela de frequência notamos uma diferença considerável entre a utilização dessa unidade pelo grupo de sujeitos mais idosos e o grupo dos mais jovens. Em verdade, nem ao menos um dos sujeitos da primeira faixa etária mencionou *chacoalho*. Dentre os praticantes mais velhos, foi a unidade lexical que prevaleceu.

Q12.3. GUAÍÁ

Em entrevista a Marcelo Manzatti, o sambeiro Abílio oferece *guaiá* como sinônimo para *chocalho* e *chacoalho*, e ainda explica como era feito esse instrumento:

Abílio – João Ferraz era daqui. É desta casa aqui.
 Marcelo – Que aparelho que ele tinha? Como que era os aparelho?
 Abílio – Ele tinha apareio de... o bumbo, caixa e *guaiá*. *Guaiá* é uma lata de...
 Companheiro – Chaquaio, né?
 Abílio – Uma lata de Chaquaia.
 Marcelo – Como que é essa...
 Abílio – Lata de óleo.
 Marcelo – Ela tinha uma alça, assim, ou era inteira?
 Abílio – Não. Num tem, não. Chaquaia ela. Uma lata de óleo.
 Marcelo – Chaquaia com as duas mão, assim, ou...
 Abílio – É. Chaquaia com as duas mão.
 Carlos – Que que ele punha dentro pra fazê barulho?
 Abílio – Põe pedra, chumbo, quarqué coisa. (MANZATTI, 2005, p. 161, grifo nosso)

Mário de Andrade (1991, p. 121) faz a seguinte observação sobre essa sinonímia, aproximando-se da grafia encontrada em obras lexicográficas:

Indo criança pra Campinas, aprendeu o samba lá, se tornando sambador célebre, conforme indicação de terceiro. Isidoro ainda guarda saudosamente um bumbo que possui há trinta anos e mais um “*guaió*” (“*cuaia*”?) de folha-de-flanders cilíndrico, de 10 cm de diâmetro e 20 de comprimento, com alça nas duas bases circulares. (grifo nosso)

Guaiá: O mesmo que chocalho.

Tabela 4.125. Porcentagem de escolha da unidade lexical *guaiá* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.126. Comparação da unidade lexical *guaiá* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não há registros.	s.m. 3. Instrumento idiofônico, feito de cabaça ou porunga, em cujo interior se colocam sementes ou bagos de chumbo. Hoje é também feito de lata.	s.m. 1. Bras., SP. Espécie de chocalho, usado no batuque.	s.m. Tipo de chocalho usado em batuque, fabricado com folha-de-flanders, em forma de dois cones unidos pela base, com um cabo oco; mineiro.	s.m. 1. Chocalho metálico formado por dois cones unidos pela base, us. no batuque.

Tabela 4.127. Comparação da unidade lexical *guaiá* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	s.m. Instrumento folclórico de percussão, chocalho de origem africana. [...] Em São Paulo é usado preferencialmente no jongo, batuque e samba-lenço. Sua função, quando balançado, é de parar o ponto cantado ou um sinal para outro cantador recomençar a música com novo ponto ou desatando o anterior.	“Ou chocalho, usado pelos negros. Em outros tempo, era feito de cuietê ou porongo e, agora, de folha-de-flanders, sob a forma de dois cones, ligados pela base, com um cabo oco, em cujo interior se colocam sementes ou bolinhas de chumbo. Uso: Batuque e Samba-Lenço” (Rossini Tavares de Lima, <i>Folclores de São Paulo</i> , 120, S. Paulo, sem data). É uma modalidade do maracá.	Não há registros.	s.m. Espécie de chocalho de palha usado em várias danças afro-brasileiras – Do umbundo <i>nguaia</i> (<i>ngwaya</i>), cabaça de pedúnculo comprido, para servir de empunhadura, e com seixos ou sementes duras introduzidas no interior, como estriduladores (Redinha: 1984:132).

Os dicionários anteriores a Mirador não registram o vocábulo, ao passo que todos os dicionários subsequentes anotam acepção idêntica àquela oferecida pelos sujeitos-entrevistados. Destaca-se Ferreira, que anota regionalismo paulista. No que concerne às obras específicas, a EMB também relaciona o verbete diretamente ao estado de São Paulo, ao passo que, em Andrade, não encontramos qualquer referência a *guaiá*.

Vê-se, nos dados acima, que os praticantes da primeira faixa etária de VNH, e exclusivamente eles, empregaram a unidade para designar o chocalho, não havendo outras ocorrências.

Q12.4. CARACAXÁ

Incluímos *caracaxá* em nossa pesquisa, pois, no ano de 1937, Andrade dizia se tratar de sinonímia bastante comum para *chocalho*. Retomando a citação acima elencada: “Digna de nota é a mistura de nomes dados a certos instrumentos. Assim chocalho foi por um dos informantes de Pirapora chamado de ‘**caracaxá**’, sinonímia bastante comum.” (1991, p. 152)

Encontramos outro registro no trabalho de Ayala (1987, p. 68) sobre o samba-lenço de Mauá:

Os responsáveis pelos instrumentos são, geralmente homens, embora d^a Sebastiana às vezes tocasse a zabumba e Nenê, quando necessário, dê conta do **caracaxá** (chocalho). (grifo nosso)

Caracaxá: O mesmo que chocalho.

Tabela 4.128. Porcentagem de escolha da unidade lexical *caracaxá* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.129. Comparação da unidade lexical *caracaxá* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Espécie de chocalho de lata, para crianças; canzá.	s.m. Reco-reco.	s.m. 3. Ganzá, maracá ou reco-reco.	s.m. V. Reco-reco.	s.m. 1. Chocalho infantil. 2. Tipo de chocalho, feito de lata, us. para marcar o compasso; canzá, ganzá, maçarã. (igual no eletrônico)	s.f. O mesmo que reco-reco.

Tabela 4.130. Comparação da unidade lexical *caracaxá* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	s.m. Denominação de dois instrumentos folclóricos de percussão: 1) espécie de maracá, também chamado ganzá, canzá ou amelê (Bahia); 2) reco-reco, conhecido na Bahia por ganzá ou canzá.	Instrumento idiofone. Reco-reco, reque-reque. Pode se apresentar sob a forma de um pedaço de bambu ou taquara com talhos transversais, um caneco cilíndrico de lata com uma tira ondulada do mesmo material, pregada na parte exterior, ou uma cabaça comprida, na qual se adapta um pedaço de madeira denteada. Executa-se raspando-o com uma vareta de madeira ou ferro.	s.m. Segundo G. de Melo é o mesmo que Maracá pros ameríndios.	[2] s.m. Chocalho (BH) – De origem banta. “A origem desta palavra foi cuidadosamente documentada em Moçambique, entre o povo Chirima, um sub-grupo dos Macuas” (Schneider, 1991). Segundo A. Valente de Matos, citado por Schneider, esse povo chama, a um de seus chocalhos, <i>karakasha</i> ou <i>kashaka</i> .

Ainda que algumas das obras pesquisadas tragam acepção próxima à referida por Andrade e Ayala (como Freire, Houaiss e Lopes), nenhum dos praticantes empregam *caracaxá* como sinônimo de chocalho. No universo do samba de bumbo, portanto, a despeito das considerações dos autores acima citados, a unidade tende claramente ao desuso.

QUADRO 13. RECO-RECO

Como se chama aquele instrumento que raspa com uma varetinha e faz assim (mímica)?

Tabela 4.131. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		◆	◆	◆		
		Mulher	◆	◆	○			
	II. mais de 50 anos	Homem	◆	○				◆
		Mulher		◆				◆
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem				◆		
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem				◆		
		Mulher				○		

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ reco-reco
2. ○ reque-reque

Q13.1. RECO-RECO

Não são todos os grupos de samba de bumbo que adotam o reco-reco, instrumento de percussão cujo som é produzido por raspagem. “O reco-reco nunca teve. Quando nós fomo a São Paulo que a turma colocou” (M2^{p.vnh}); “Nós tínhamos o reco-reco mas é difícil entrar. Entra mais os chocalhos” (M1^{p.mau}). Ainda assim, sua presença é marcante, principalmente nos conjuntos de QUA e PBJ.

Reco-Reco: Instrumento idiofone de percussão cujo som é produzido por raspagem.

Tabela 4.132. Porcentagem de escolha da unidade lexical *reco-reco* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		5/12 (41,6%)		1/10 (10%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	2/4	3/8	2/4	1/5	0/5	1/5	0/5

Tabela 4.133. Comparação da unidade lexical *reco-reco* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. 2. Toro de bambu raiado, que ao atrito de uma vara produz esse ruído.	s.m. Pedaco de bambu com entalhes, no qual se esfrega uma vara para produzir um ruído que serve a acompanhamento a danças e descantes. Tem ainda os nomes de caracaxá, querequexê, canzá, ganzá e a var. reque-reque.	s.m. 1. Folc. Gomo de bambu com entalhos transversais, no qual se esfrega uma vara para produzir um ruído que serve de acompanhamento a danças e descantes.	s.m. 1. Instrumento de percussão que produz um ruído rascante e intermitente, causado pelo atrito de duas partes separadas, e que, em seu feitiço mais conhecido, consiste num gomo de bambu no qual se abrem regos transversais e que se faz soar passando por estes uma varinha ou tala.	s.m. 1. Instrumento de percussão geralmente feito de madeira ou de bambu seco com entalhes transversais, sobre os quais se esfrega uma vareta, produzindo som rítmico para acompanhamento em música popular; ganzá, rapa, reque-reque, querequexê.	<i>Recoreco</i> . s.m. 1. Mús. Instrumento de percussão, ger. feito de madeira, bambu etc., com entalhes transversais sobre os quais se fricciona uma vareta para produzir som; ganzá; caracaxá; querequexê.

Tabela 4.134. Comparação da unidade lexical *reco-reco* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	s.m. Instrumento idiofone, de percussão, que produz um som de rapa causado pelo atrito de duas partes separadas. [...] Mário de Andrade encontrou em Pirapora SP uma moldura de madeira, com cabo, onde são esticados um ou mais fios de arame cheios de tampinhas de garrafas de cerveja [...]	Nome dado a instrumentos de percussão, que traduzem um som de rapa, causado pelo atrito de duas partes separadas. [...] Parece que o povo é fértil em criar reco-reco. No samba que observou em Pirapora, Mário de Andrade encontrou um reco-reco que “consistia numa reprodução exata desses instrumentos de fazer contas por meio de bolinhas de madeira corrediças em fios de arame, esticado paralelamente numa moldura de madeira com cabo. Apenas as bolinhas de madeira eram substituídas por cápsulas de garras de cerveja.”	s.m. Instrumento de percussão; na sua forma mais conhecida, consiste de um pedaço de bambu no qual se abrem estrias transversais e que se faz soar passando sobre elas uma varinha. Produz um ruído rascante e intermitente.	Não há registros.

Algumas definições das obras consultadas fazem menção a um outro instrumento que não o reco-reco verificado no mundo do samba de bumbo. Assemelha-se muito mais ao chocalho ou ao ganzá as acepções dadas por Cascudo e descritas na EMB. No *Dicionário Musical Brasileiro*, cuja autoria é atribuída a Andrade, o registro é o mesmo que o oferecido pelos sujeitos.

Um número significativo de participantes, de ambas as faixas etárias, manifestaram a unidade *reco-reco* para se referir a este instrumento. Ainda assim, QUA e VNH apresentam

tendência ao seu desuso na comunidade de prática. QUA, todavia, foi o único ponto em que não praticantes mencionaram o vocábulo, superando até mesmo a quantidade de praticantes locais que optaram por ele. Durante as entrevistas recolhemos outra unidade próxima a *reco-reco* e que lhe é sinonímica.

Q13.2. REQUE-REQUE

Sinônimo de *reco-reco*: “O **reque-reque** deles, também. Tinha o **reque-reque** de taquara e de baú, né? Baúva. O pau de embaúva, ele é oco, faz um cabão, também. É” (MANZATTI, 2005, p. 208, grifo nosso).

Reque-Reque: O mesmo que *reco-reco*.

Tabela 4.135. Porcentagem de escolha da unidade lexical *reque-reque* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	2/8	0/4	0/5	0/5	0/5	1/5

Tabela 4.136. Comparação da unidade lexical *reque-reque* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Instrumento de fricção usado por pretos.	s.m. O mesmo que <i>reco-reco</i> .	s.m. V. <i>reco-reco</i> .	s.m. V. <i>Reco-reco</i> .	s.m. Mesmo que <i>reco-reco</i> .	s.m. O mesmo que <i>recor.reco</i> .

Tabela 4.137. Comparação da unidade lexical *reque-reque* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. Nome que se dá a um instrumento muito popular, uma espécie de rela, que se importou das colônias da África e que consiste numa cana dentada sobre a qual se passa um sarrafo duro.	s.m. O mesmo que <i>reco-reco</i> .	Não há registros.	s.m. Mesmo que <i>reco-reco</i> .	Não há registros.

Os dicionários gerais relacionam *reque-reque* à forma padrão *reco-reco*, sem exceções. Dentre as obras específicas, cabe mencionar que Borba e Graça registram o vocábulo – consoante à acepção dada pelos sujeitos –, mas preterem justamente a unidade *reco-reco*, que não encontra guarida na obra. Tal fato, associado à tabela de frequência que aponta o uso da unidade somente entre sujeitos mais idosos, aponta para o surgimento anterior deste vocábulo. Freire, que não se preocupa em descrever as características do instrumento, como o faz na entrada *reco-reco*, apresenta acepção genérica dizendo se tratar de instrumento “usado por pretos”. A descrição dada pelo lexicógrafo distancia *reque-reque* de *reco-reco* com base nos tocadores, mas não é possível saber se refere o mesmo instrumento.

QUADRO 14. CAIXA

E aquele que se usa com duas varetas, repenicando assim (mímica)?

Tabela 4.138. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem			○		○	◆
		Mulher	◆		◆		◆	
	II. mais de 50 anos	Homem	◆		○		○	○
		Mulher	◆		○		○	○
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem						
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher					◆	

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ caixa
2. ○ caixinha

Q14.1. CAIXA

Acompanhando a batida pesada do bumbo, a caixa, ou caixinha, realiza a marcação rítmica do samba e faz parte da sua instrumentação secundária. Com corpo de madeira e couro nas duas bases, diferencia-se das caixas militares e lembra um pequeno surdo, razão pela qual também é chamada, em alguns poucos casos, de surdinho ou bumbinho. É percutida com duas baquetas de madeira em apenas um dos lados (ao contrário do bumbo), repenicando de modo a entremear as “bumbadas”.

Abílio – Eu fui pra Pirapora. Nós sempre ia de à cavalo, de à pé pra Pirapora, viajá, lá. E, daí, vinha vortano, cheguelo num bairro lá. Bairro do Aterrado, parece. Aí, eu cheguei, nós entremo lá, parece que era um bar. Cheguelo, entremo lá, já oie, tinha um terno de Samba. Tinha bumbo, **caixa**, guaiá. (MANZATTI, 2005, p. 176, grifo nosso)

Andrade (1991, p. 154) já observara a caixa no carnaval de 1933:

Esses foram os instrumentos que apareceram em Pirapora. No Carnaval de 1933 o instrumental se compunha de dois bumbos, um enorme e esplendidamente sonoro e outro menor mais rouco; uma **caixa**, e dois chocalhos feitos com latas cilíndricas duns 15 centímetros de diâmetro. (grifo nosso)

Caixa: Instrumento de acompanhamento no samba de bumbo, possui corpo de madeira e couro em ambas as extremidades. Toca-se repenicando apenas um dos lados com duas baquetas.

Tabela 4.139. Porcentagem de escolha da unidade lexical *caixa* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	3/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	1/5

Tabela 4.140. Comparação da unidade lexical *caixa* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.f. 12. Tambor.	s.f. O tambor.	s.f. 9. Tambor.	s.f. 9. Designação comum a vários instrumentos de percussão do gênero tambor.	s.f. 15. Tipo de tambor pequeno, com membranas nas duas extremidades.	s.f. 11. Instrumento de percussão pequeno e parecido com um tambor.

Tabela 4.141. Comparação da unidade lexical *caixa* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
<i>Caixa, de rufo</i> – caixa surda. Syn: de tambor.	s.f. Tambor de sinais, usado nos regimentos de infantaria.	s.f. Pequeno tambor cilíndrico, com corpo de madeira e couro nas duas bases, percutido de um só lado com duas baquetas de madeira. [...] Usada, entre outras danças, no Moçambique, congadas, samba rural, folia-de-reis e folia-do-divino.	Não há registros.	s.f. 1. Instrumento de percussão; cilindro de madeira ou metal, fechado nas duas extremidades por membranas.	Não há registros.

Unidade lexical de registro antigo em nossa língua, *caixa* consta em todos os dicionários gerais pesquisados, diretamente associada ao tambor ou a um tipo de tambor. As obras específicas, por sua vez, dão definições mais precisas. Vê-se que, até a publicação da EMB, as outras obras (Machado e Borba e Graça) referem-se exclusivamente a instrumentos militares, como a caixa de rufo ou o tambor de sinais utilizado nos regimentos de infantaria. Com a Enciclopédia temos aceção idêntica à encontrada no samba de bumbo, tanto é que ali encontramos menção ao seu uso no “samba rural”.

À exceção dos praticantes de QUA, pertencentes a um grupo que não utiliza a *caixa* e que, como vimos, costuma denominar o seu principal instrumento (bumbo) de *caixa* ou *caixona*, em todos os outros grupos se observa o emprego do vocábulo. Destaca-se que somente em MAU os praticantes da segunda faixa etária ofereceram *caixa*, número baixo se comparado com os 50% dos mais jovens. Fora do universo do samba, um único sujeito, em STP, referiu a unidade. Estes dados apontam para a tendência ao desuso entre os não praticantes e para a tendência à manutenção semântico-lexical interna em todos os grupos

que contam com integrantes da primeira faixa etária, fato que não se repetiu com nenhuma outra unidade lexical estudada.

Q14.2. CAIXINHA

Durante nossa pesquisa, encontramos a forma diminutiva *caixinha* como sinônimo de *caixa*.

Tinha uma **caixinha** pequeteca de couro. 'Cê via a **caixinha** bem puxadinha, igual essas que 'cê fez. (MANZATTI, 2005, p. 202, grifo nosso)

Deco –Era... eu lembro que tinha esse Samba, esse bumbo do Cacique, que o Henrique Preto tocava. Depois, tinha esse corda. Esses bumbo de corda, que devia tê uns dois ou três, né? Umas duas ou três **caixinha**. (MANZATTI, 2005, p. 256, grifo nosso)

Caixinha: O mesmo que caixa, instrumento de acompanhamento no samba de bumbo.

Tabela 4.142. Porcentagem de escolha da unidade lexical *caixinha* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		6/12 (50%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	0/4	3/8	3/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Em nenhuma das 13 obras pesquisadas foi possível localizar acepção próxima à apresentada pelos sujeitos-entrevistados, nem ao menos no conjunto de obras específicas. É sabido que os dicionários não costumam incluir todas as formas flexionadas dos verbetes, mas em Freire, Aulete, Mirador, Houaiss e Aulete Digital consta a entrada *caixinha*, com outras definições.

Em meio aos sujeitos, diferentemente de *caixa*, cuja frequência de escolha verificou-se maior entre os praticantes da primeira faixa etária, *caixinha* foi empregada por 50% dos praticantes mais idosos. Desconsiderando QUA, onde o grupo não utiliza o instrumento, este número sobe para 75%. Por fim, a quantidade de jovens praticantes que optaram por *caixinha* é relativamente baixa.

QUADRO 15. BATER

Quando faz soar esse instrumento, como se diz?

Tabela 4.143. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		EDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	TP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem			○		◆	
		Mulher	◆			◆	◆	○
	II. mais de 50 anos	Homem			◆	◆	◆	◆
		Mulher	◆		○	◆	◆	◆
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem						
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher					◆	

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ bater
2. ○ tocar

Q15.1. BATER

No samba de bumbo a unidade *bater* costuma ser empregada para designar a ação de fazer soar, tocar um dos instrumentos de percussão.

O bumbeiro 'tá **batendo** o bumbo... na hora que precisá **batê**, ele **bate**. (MANZATTI, 2005, p. 205, grifo nosso)

Geraldo Filme utiliza o vocábulo em algumas de suas canções, como em *Tradições e Festas de Pirapora* e *Batuque de Pirapora*:

Pirapora ê / Pirapora ê / **Bate** o bumbo negro / Quero ouvir o boi gemer (SILVA, V. G. da, 2004, p. 166, grifo nosso)

Lá no barraco / Tudo era alegria / Nego **batia** na zabumba / E o boi gemia (FILME, 1974, grifo nosso)

Bater: Percutir instrumento para tirar o som.

Tabela 4.144. Porcentagem de escolha da unidade lexical *bater* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		9/12 (75%)		0/10 (0%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	1/4	6/8	3/4	0/5	0/5	0/5	1/5

Tabela 4.145. Comparação da unidade lexical *bater* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	15. Percutir; ferir: bater o tambor.	t.d. 20. Golpear algo para tirar som; percutir.	4. Percutir, batucar.

Tabela 4.146. Comparação da unidade lexical *bater* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Percutir, dar pancadas.	Não há registros.	Não há registros.	1. Soar, retinir instrumento, que não seja de sopro.	Não há registros.

Bater, como forma de referir o ato de percutir um instrumento, parece ter surgido nos dicionários gerais apenas mais recentemente. Anteriormente, a acepção mais frequente dizia respeito a “dar uma ou mais pancadas em”, que poderia ser estendida à produção de som por meio de pancadas. A definição própria do samba de bumbo, no entanto, foi mesmo inserida mais recentemente, ainda que não figure em lugar privilegiado na ordem adotada pelos lexicógrafos: em Ferreira aparece como a 15ª definição, em Houaiss como a 20ª e em Aulete é a 4ª. As obras específicas que registram o vocábulo são as de Borba e Graça e também Andrade. Considerando-se que a primeira delas fora inicialmente publicada em 1956, as lacunas em Aulete (1964) e Mirador (1976) tornam-se mais evidentes.

Quanto às respostas oferecidas pelos sujeitos, destaca-se que a unidade foi identificada em todos os cinco grupos, com prevalência na segunda faixa etária. Ao longo da pesquisa verificamos que algumas perguntas do QSL poderiam favorecer a escolha por *tocar* (as de número 7, 8, 11 e 13 utilizam o vocábulo), mas isso não se verificou, o que valoriza a preferência por *bater*. Homens acabaram referindo *bater* em maior número do que mulheres, provavelmente em virtude de serem eles os instrumentistas. No mais, um único não praticante, da segunda faixa etária, referiu a unidade lexical. Conclui-se, assim, que dentro da comunidade de prática, excetuando-se PBJ e QUA, existe tendência à manutenção, enquanto fora dela a tendência é ao desuso.

Q15.2. TOCAR

Concorrendo com *bater*, a unidade lexical *tocar* também está relacionada ao ato de fazer soar um instrumento de percussão – única modalidade existente no samba de bumbo.

Tocar: O mesmo que bater.

Tabela 4.147. Porcentagem de escolha da unidade lexical *tocar* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.148. Comparação da unidade lexical *tocar* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
23. Fazer soar por meio da percussão (qualquer objeto sonoro), extrair sons de.	Fazer soar por meio da percussão (qualquer objeto sonoro), extrair sons de.	Fazer soar, assoprando, tangendo ou percutindo.	4. Tirar sons de; fazer soar; tanger.	28. Fazer soar um ou mais instrumentos musicais.	4. Fazer soar (instrumento musical); tanger.

Tabela 4.149. Comparação da unidade lexical *tocar* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Executar em instrumento.	Acção de executar, soprando, tangendo ou percutindo, qualquer instrumento.	Não há registros.	Não há registros.	1. Tanger, fazer soar, tirar sons de um instrumento; executar música.	Não há registros.

Enquanto a forma *bater* foi observada somente a partir do dicionário de Ferreira, *tocar* está presente em todos os dicionário gerais. A EMB, Cascudo e Lopes são os únicos a não registrarem o vocábulo. Vê-se, de outra parte, processo de variação em razão de 25% dos praticantes mais jovens empregaram *tocar* e não *bater*.

QUADRO 16. COUROS

Existe algum outro jeito de chamar os instrumentos de batucar?

Tabela 4.150. Escolha da unidade lexical *couros* entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	◆				
		Mulher				◆	
	II. mais de 50 anos	Homem					
		Mulher	◆				◆
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					
		Mulher					
	II. mais de 50 anos	Homem			◆		
		Mulher					

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ couros

Q16.1. COUROS

Os instrumentos de batucar, quando referidos em conjunto, passam por um processo metonímico e são também denominados *couros*: “A gente ainda chama de couro” (M1^{p-stp}).

Couros: Os instrumentos de percussão feitos desse material.

Tabela 4.151. Porcentagem de escolha da unidade lexical *couros* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	2/4	0/5	0/5	1/5	0/5

Em nenhuma das obras consultadas encontramos definição relacionada a qualquer instrumento musical. A frequência de escolha entre os praticantes jovens e idosos é aproximada, porém baixa se comparada com o número total. Pode-se, mesmo assim, falar em tendência à manutenção nos conjuntos de MAU e STP, ao passo que fora da comunidade de prática há tendência ao desuso. Cabe ressaltar que os praticantes referiram outros vocábulos, mas todos eles relacionados a uma maneira muito específica, nome

próprio atribuído a um único instrumento, como é o caso de *manhoso* (caixa), *perereca* (tarol), *sambão* (pandeiro), *sete léguas* (bumbo), *campanha* (zabumba), etc.

QUADRO 17. REZA

Como se chama aquele canto inicial, antes mesmo de começar o samba?

Tabela 4.152. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	◆	○			◆	
		Mulher	○	○			◆	
	II. mais de 50 anos	Homem	◆	◆			◆	
		Mulher	◆	○			◆	
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem						
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher						

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ reza
2. ○ oração

Q17.1. REZA

Alguns grupos de samba ainda mantêm a tradição de fazer uma prece antes das festividades (ou apresentações) das quais participa. Em Santana de Parnaíba, diz-se da reza cabocla. Carmelino e Dona Luiza, mais antigos sambadores do Cururuquara assim relatam:

Carmelino – Então ficava ali, de dia. Na casa do vô dela, onde era casa dele, enchia de gente. Ficava. Na véspera da festa, falavam: “Vô na casa do Leandro. Vô na casa do Leandro”. Ficava lá. Daí, depois, na festa, iam tudo pra festa. E, na casa dela, também ficava o pessoal, ali, que vinha vesti o santo. Porque era bem arrumadinho. Punha no andor, né? Bem arrumadinho ele. Ela ajeitava tudo, arrumava ele, e, quando chegava de noite, saía todo mundo pra festa. Romaria pra lá. Quando chegava, tudo acabava, aí a romaria encostava lá. Punha em cima da mesa, **rezava**, depois tomava... “Agora, ‘cês num vão embora sem tomá café”. Aí, saía no terreiro e formava um bailão, Samba. Divertiam no terreiro da casa dela. Daí, depois, ia cada qual pra sua casa. (MANZATTI, 2005, p. 129, grifo nosso)

E Dona Luiza:

Luiza – [...] Minha irmã pegô e falô assim: “Escuta, mas essa garoa num vai derretê ninguém. Vamo tirá o São Benedito daí, que a chuva ‘tá passando, e nós vamo caminhá assim mesmo. É mais melhor pra nós caminhá do jeito que está, do que nós i na perua com São Benedito”. Eu falei: “É mesmo, né Nega? Esqueci das coisa”. Aí, o Norberto tirô o São Benedito de novo, e nós fomo a pé. Cadê a chuva? Sumiu. Quando chegô naquela primeira porteira que sai do Norberto, que era da vô Marcolina, já não tinha mais. Aí nós damo uma paradinha ali e nós **reza** o que eles

rezava antigamente e seguimos. Cadê a chuva? Num tinha mais chuva. (*idem*, pp. 141-142, grifo nosso)

Reza: Ritual feito por alguns grupos antes de principiar o samba de bumbo.

Tabela 4.153. Porcentagem de escolha da unidade lexical *reza* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		5/12 (41,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	1/4	3/8	2/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.154. Comparação da unidade lexical *reza* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.f. Ato ou efeito de rezar; oração.	s.f. Orações feitas por obrigação ou devoção.	s.f. Ação ou efeito de rezar.	s.f. 2. Prece, oração.	Não consta com essa acepção.	s.f. 2. Súplica feita à divindade; oração; prece.

Tabela 4.155. Comparação da unidade lexical *reza* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

As obras consultadas apresentam definições amplas e que podem ser estendidas ao universo do samba de bumbo. Embora as obras específicas não tragam qualquer registro da unidade, em Houaiss e Aulete Digital encontramos uma acepção bastante peculiar, com pequena diferença entre os dicionários: “reza de capoeira: música ritmada, cantada na abertura da roda da capoeira.” Diferentemente da prece da capoeira, a reza no samba de bumbo, também cantada na abertura do samba, não recebeu o mesmo “registro específico”.

Analisando os dados, pode-se constatar que os grupos de QUA e VNH foram os únicos a não registrarem, com pelo menos um sujeito, a unidade lexical. Com efeito, tais grupos não realizam qualquer ritual antes do samba e a ausência de registro, portanto, era esperada. Com relação à estratificação entre praticantes jovens e mais idosos, observa-se número bastante similar nos dois conjuntos, apontando para a tendência de manutenção da unidade dentro dos grupos de MAU e STP, que continuam exercendo essa prática ritualística.

Q17.2. ORAÇÃO

Em outros grupos, a prece que antecede as apresentações é conhecida como oração. Em PBJ, Dona Maria Esther, histórica sambadeira, abre o samba com a sua famosa *Oração de Pirapora*, direcionada aos romeiros:

A pedido dum amigo,
dum velho companheiro,
hoje eu faço a oração,

homenagem aos romeiro.
 Romeiro de toda parte,
 também do interior,
 que presta homenagem
 a Bom Jesus nosso Senhor.
 Se Cristo é rodoviário
 Grandes cavaleiro
 Aqueles que vêm a pé
 E também os charreteiro
 Todos têm seu presidente
 Têm a sua devoção
 Os que morrem fica na lembrança
 E os que fica segue a tradição
 Vinha vindo em Pirapora, É
 Vim aqui pra visitar, Ah
 Bom Jesus de Pirapora, É
 Ele vai nos ajudar, Ah (PIRAPORA DO BOM JESUS: O BERÇO DO SAMBA
 PAULISTA, 2013)

Oração: O mesmo que reza.

Tabela 4.156. Porcentagem de escolha da unidade lexical *oração* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	2/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.157. Comparação da unidade lexical *oração* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.f. 4. Liturg. Invocação dirigida a Deus ou aos santos; súplica religiosa; reza.	s.f. Invocação dirigida a Deus ou aos santos.	s.f. 5. Invocação dirigida a Deus ou aos santos; prece.	s.f. Súplica religiosa; reza.	s. f. 1. Súplica, pedido dirigido a Deus, a santo, a uma divindade; reza, prece.	s.f. 1. Prece dirigida a Deus ou a um santo, reza

Tabela 4.158. Comparação da unidade lexical *oração* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros	É sempre uma fórmula de pedido a Deus.	Não há registros.	Não há registros.

Assim como em *reza*, as obras que registram a unidade dão acepção genérica. Das obras específicas, Cascudo (que não registra *reza*) trata *oração* como fórmula de pedido a deus. No quadro de escolha dos sujeitos-entrevistados, verifica-se maior ocorrência justamente em PBJ, onde se encontra Dona Maria Esther. QUA e VNH, uma nova vez, não apresentam referências.

Outros vocábulos referidos à pergunta 17 do QSL por não praticantes: *recomenda*⁶⁰; *ritual*.

⁶⁰ V. nota 58.

QUADRO 18. PONTO

Como se chamam essas músicas cantadas por uma só pessoa e que todo mundo depois repete?

Tabela 4.159. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	❖	◯	⌘	◻	◯	
		Mulher	◯	★	◆	◻	★	
	II. mais de 50 anos	Homem	⊙	◆	◆			
		Mulher	⊙	◯	◆	⌘	◻	
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	◆		◆			
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher			◆			

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ samba
1. ○ verso
3. □ ponto
4. ⊙ entoada
4. ⌘ moda
4. ★ rima
7. ❖ cantiga

Q18.1. SAMBA

Nas pesquisas prévias que embasaram a elaboração do QSL, a unidade *ponto* aparecia como aquela de referência para a pergunta 18. Ainda assim, não foi o vocábulo que prevaleceu, superado por *samba* e *verso*.

Trouxemos, no item Q1.5 do capítulo, as definições lexicográficas para a unidade *samba*. Algumas delas, além de se referirem à dança, aludem também à melodia. Em Lopes, por exemplo: “s.m. 1. Nome genérico de várias danças populares brasileiras. 2. A música que acompanha cada uma dessas danças.” Essa segunda definição é a que mais se aproxima de samba enquanto música cantada e depois repetida, como “composição” do samba de bumbo.

Samba: Versos cantados por uma pessoa e que depois são repetidos em coro pelos demais.

Tabela 4.160. Porcentagem de escolha da unidade lexical *samba* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		4/12 (33,3%)		2/10 (20%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	4/8	0/4	2/5	0/5	0/5	1/5

Analisando a porcentagem de escolha, destaca-se o fato de nenhum dos praticantes mais jovens empregar *samba*. Na primeira faixa etária, unicamente não praticantes ofereceram o vocábulo como resposta à pergunta 18 do QSL. Em meio aos praticantes, também vale mencionar que nenhuma mulher referiu *samba* para designar as músicas cantadas e repetidas. Este é um dado importante, tendo em vista que as mulheres, na maior parte do tempo, são as responsáveis por cantar e improvisar melodias.

No mais, surgiram outras seis variantes. Analisando a tabela que abre o presente quadro, com relação à comunidade de prática vemos que, em MAU, há preferência por *cantiga*, em PBJ prefere-se *verso*, 75% de QUA usam *samba*, em STP prevaleceu *ponto*, e somente em VNH as variantes escolhidas (três) distribuem-se proporcionalmente.

18.2. VERSO

As músicas cantadas estruturam-se em estrofes, geralmente em dois ou quatro versos. O vocábulo *verso*, entretanto, foi referido como forma de designar os dísticos e quadras cantadas.

Verso: Versos cantados por uma pessoa e que depois são repetidos em coro pelos demais.

Tabela 4.161. Porcentagem de escolha da unidade lexical *verso* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	1/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.162. Comparação da unidade lexical *verso* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção	Não consta com essa acepção	s.m. 4. Quadra ou estrofe qualquer.	s.m. 3. Qualquer quadra ou estrofe que se declama.	s.m. 3. Qualquer quadra ou estrofe.

Tabela 4.163. Comparação da unidade lexical *verso* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.	Poesia rimada e ritmada. Toda e qualquer composição poética. Para o sertão alude unicamente à quadrinha, de rimas simples, ABCB, correspondendo à “copla” espanhola. Era o processo normal e comum da produção popular.	s.m. 1. Segundo Luis da Câmara Cascudo verso, para o sertanejo, é a quadra, enquanto que na designação culta o verso é cada uma das linhas do poema.	Não há registros.

Em todos os dicionários gerais listados há o registro de *verso* como entrada, mas é de Ferreira em diante que se observa a definição verificada junto aos praticantes: “quadra ou estrofe.” Das três obras específicas, duas delas (Cascudo e Andrade) também trazem acepção semelhante.

De todas as unidades referidas para a pergunta 18 do QSL, *verso* foi aquela que prevaleceu em meio aos praticantes da primeira faixa etária, com quase 40% deles a empregando.

Q18.3. PONTO

Em contato com obras de significativa importância para o samba de bumbo, como *Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora*, de Cunha (1937), e *Samba Rural Paulista*, de Andrade (1937), encontramos apenas duas formas concorrentes para designar “as músicas cantadas” e depois repetidas no samba de bumbo: *deixa* e *ponto*, respectivamente.

Percebe-se a importância que tem a **deixa** no samba. As expressões cortar o samba, equivalentes a interromper o canto de uma certa **deixa**, e recomeçar o samba, indicando que nova **deixa** foi lançada, mostram como se tende a confundir o samba com a **deixa**. Na verdade todo o samba é cantado. A natureza da **deixa** pode mesmo influir na maneira de dansar. (CUNHA, 1937, p. 23, grifo nosso)

Andrade (1991, p. 121), relatando conversa entre Luis Saia e Isidoro, “um negro velho, com perto de cem anos de idade, filho de Moçambique e nascido em Minas”, que aprendeu o samba ainda criança na cidade de Campinas, menciona:

Ao que os observados por Mário Wagner [Vieira da Cunha] deram o nome de “deixa”, isto é, ao samba propriamente dito, Isidoro chamava “**ponto**”. “**Ponto**” é palavra bastante generalizada na terminologia musical afro-brasileira, e significa melodia, toada, coisa assim. Nas macumbas cariocas chama-se “ponto de Ogum”, “ponto de Xangô”, aos cânticos dedicados aos santos. No jongo que vi nas proximidades de São Luís do Paraitinga, também os negros chamavam de “**ponto**” a cada melodia. (*idem, ibidem*, grifo nosso)

Em visita ao samba de Dona Aurora, Giesbrecht (2010) usa a expressão seguidas vezes: “Este batuque acompanha a cantoria dos **pontos**, breves cantigas cujos temas giram em torno dos tempos de escravidão, do trabalho na roça, do cotidiano dos antepassados, dos louvores a santos católicos e, por vezes, a orixás” (grifo nosso). Raquel Solano Trindade (filha de Solano Trindade, *griô* e pesquisadora das tradições paulistas) é outra a empregar não só ponto, mas o ato de puxar o ponto: “O samba de bumbo tem o homem que puxa os

pontos e as mulheres respondem. Dançando é mais as mulheres, os homens ficam tocando. O **ponto** é quando tem um símbolo e a pessoa responde aquele símbolo" (BUMBO DÁ SAMBA, 2003, grifo nosso).

Durante as entrevistas livres que embasaram a elaboração de nosso QSL, não houve sequer uma menção à unidade *deixa*, razão pela qual estabelecemos *ponto* como unidade de referência. Mesmo após a aplicação do QSL, *deixa* acabou não sendo oferecida pelos sujeitos-entrevistados, enquanto *ponto*, como vimos, não figura como o vocábulo preferido dentro da comunidade de prática.

Ponto: Versos cantados por uma pessoa e que depois são repetidos em coro pelos demais.

Tabela 4.164. Porcentagem de escolha da unidade lexical *ponto* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.165. Comparação da unidade lexical *ponto* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	s.m. Bras. Verso cantado em macumbas e candomblés. <i>Tirar o ponto</i> , cantar ou compor êsse verso. <i>Abrir o ponto</i> .	Não há registros.	s.m. 43. Ponto cantado: Nos sincretismos afro-brasileiros, cantos rituais para propiciar a descida dos espíritos.	s.m. 44. Na umbanda, cântico ou desenho formado por sinais mágico-simbólicos com que se chama à sessão determinada entidade ou com que ela é identificada. [...] 48. No batuque, canto que precede a dança. 49. No jongo, canto que acompanha a dança, por vezes um enigma que deve ser decifrado, também em versos, pelo contendor (que tenta 'desamarrar o ponto'), outras vezes, uma quadrinha que precede a dança. 50. Melodia ou estrofe cantada em macumbas e candomblés.	s.m. 29. Melodia, canto em macumbas e candomblés.

Tabela 4.166. Comparação da unidade lexical *ponto* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	s.m. No batuque paulista, é uma quadrinha improvisada, cantada pelo modista e pelos batuqueiros, que antecede a dança.	Não há registros.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.

Aulete, Ferreira, Aulete Digital e a versão eletrônica do Houaiss (2009) se aproximam da acepção ao relacionar *ponto* a uma espécie de canto/melodia, mas um canto que ocorreria em macumbas e candomblés, nos sincretismos afro-brasileiros. Ainda com relação aos dicionários gerais, a versão impressa do Houaiss, na definição de número 48, é a que

mais se assemelha ao conceito de *ponto* que averiguamos no samba de bumbo, como “canto que precede a dança”. Quanto às obras específicas, a EMB é precisa ao também associar a unidade ao universo paulista, descrevendo-a como “uma quadrinha improvisada, cantada pelo modista e pelos batuqueiros, que antecede a dança”. Parece-nos que estas últimas acepções, de Houaiss e da EMB, ainda que concernentes ao batuque, correspondem adequadamente ao registro oferecido pelos praticantes do samba de bumbo (que em algumas obras se confunde com o batuque).

A “quadrinha improvisada” de que trata a EMB (às vezes em forma de dísticos) está presente em quase todos os grupos, com exceção do Filhos de Quadra, no qual o improviso é levado a cabo por um único praticante e os demais respondem verso a verso. Em razão disso, os praticantes de QUA não registram *ponto* ou *deixa*, e concebem o verso como *moda* ou mesmo *samba*. Um deles referiu *corrimaça*, que encontramos em Andrade (1991, p. 122) da seguinte forma, diferenciando-se do *ponto* propriamente dito:

Importantíssima foi a interpretação dada por Isidoro a estes dois sambas... simbolistas! O negro se irritava afirmando que samba que não tivesse carreira historiando algum fato que sucedeu, não era samba. Podia ser “**corimá**”, jongo batuque, samba é que não. [...] **Corimá**, conforme Isidoro, é “quase como jongo”. (grifo nosso)

Com a presença de *ponto* entre os mais novos praticantes de STP, constata-se a tendência à manutenção da unidade unicamente dentro daquela localidade. Fora dela, incluindo-se os não praticantes, há clara tendência ao desuso.

Q18.4. ENTOADA

Não há registro de entoada em nenhum dos dicionários. Os praticantes da segunda faixa de MAU foram os únicos sujeitos a empregá-la: “Isso daí chama entoada. Só que quem compõe a maioria das entoada, as entoada é tudo dela. [...] Música curta porém de fácil assimilação” (H2^{p.mau}).

Entoada: Versos cantados por uma pessoa e que depois são repetidos em coro pelos demais.

Tabela 4.167. Porcentagem de escolha da unidade lexical *entoada* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (12,5%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

É provável que os praticantes que empregaram a unidade tenham feito confusão entre o verbo entoar e toada. Um dos sujeitos (M2^{p.mau}) chega, inclusive, a mencionar *toada* em uma ou outra parte da entrevista, além de posteriormente referir *cantiga*, em

consonância com outro praticante de MAU que analisaremos adiante. Com relação à toada, Oneyda Alvarenga afirma o seguinte:

Talvez porque, abrangendo várias regiões, a Toada reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, em vez de nome de um tipo especial de canção, a palavra Toada seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de Moda) ou como designação de qualquer canto sem destinação imediata. (EMB, 1977, p. 754)

A toada, nesse caso, corresponde ao que ambos os praticantes chamam de entoada.

Q18.5. MODA

Sinônimo para as formas anteriores, *moda* surgiu como resposta em QUA e STP. No samba de Cururuquara, inclusive, canta-se o seguinte verso: “Peça 20. Ô moçada corta a **moda** / Ô moçada corta a **moda**” (MANZATTI, 2005, p. 306, grifo nosso).

Moda: Versos cantados por uma pessoa e que depois são repetidos em coro pelos demais.

Tabela 4.168. Porcentagem de escolha da unidade lexical *moda* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.169. Comparação da unidade lexical *moda* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.f. 3. Cantiga, ária, modinha.	s.f. Cantiga, ária, modinha.	s.f. 4. Cantiga, ária, modinha.	s.f. 6. Ária, cantiga.	s.f. 8. Denominação genérica de canção, canto, música de salão ou folclórica, portuguesa.	8. Mús. Canção, cantiga; modinha.

Tabela 4.170. Comparação da unidade lexical *moda* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.f. Canção típica do folclore português.	s.f. Palavra que em Portugal e no Brasil tem o significado genérico de canto, melodia ou música.	Não há registros.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.

Encontramos *moda* registrada em todos os dicionários gerais. Houaiss e Houaiss Eletrônico associam *moda* a Portugal (assim como a obra de Borba e Graça), enquanto os outros dicionaristas generalizam e acabam relacionando-a a *cantiga*, vocábulo mais abrangente, como veremos em item subsequente. Dentre as obras específicas, Machado não registra *moda* e sim *modinha*: “Modinhas, s.f.pl. (dim. de moda), poesias lyricas postas em musica; pequenas composições que andão em voga, e que qualquer curioso póde

compôr.” Em Andrade encontramos definição ainda mais restrita e que, por tratar diretamente do universo sociocultural caipira, interessa-nos:

Moda (s.f.) – Poesia cantada com acompanhamento especialmente de viola e às vezes de violão. É o conceito popular caipira que nas minhas viagens pude identificar. O caipira distingue com certa firmeza o que seja uma moda. Esta se distingue por ser o reconto dum caso qualquer mais ou menos sensacional, ou dum fenômeno importante da vida quotidiana, historiado. *Assim é bem raro que um cantador caipira legítimo cante como sendo uma moda uma série de quadras soltas. A isto chamará de cantiga, toada, samba, etc.* (grifo nosso)

Os praticantes de QUA e STP, que empregaram a unidade, certamente não nos parecem cantadores caipiras “ilegítimos”, e mesmo assim cantam série de quadras soltas e chamam-na de *moda*.

Q18.6. RIMA

Ainda outra forma referida como resposta à pergunta 18 do questionário, *rima* é caso semelhante ao de *verso*, em que se opera uma sinédoque substituindo a estrofe por um dos elementos que a compõem.

Rima: Versos cantados por uma pessoa e que depois são repetidos em coro pelos demais.

Tabela 4.171. Porcentagem de escolha da unidade lexical *rima* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

As obras gerais e específicas registram a unidade, mas com acepção diferente. Dentro da comunidade de prática, somente dois sujeitos-entrevistados optaram por *rima*.

Q18.7. CANTIGA

Oferecida como sinonímia para os dísticos e quadras cantados no samba, *cantiga* está presente em Giffoni (1964, p. 237): “As cantigas do Samba de Bumbo aproximam-se do Gongo e do Côco.” E também junto aos praticantes:

Marcelo – Tinha muita diferença do Samba...?
João – Não. Era quase iguar. Só que eles tinham o... eles tinham um ritmo bão de batida, né? Era bão de batida e de cantá. Cantá, cantava fininho. Às vez, cantava até meio desafinado. Uma **cantiga** meia fina, só que o Samba era cumprido. E eles gostavam daquilo, né? As muié. As muié memo eram fora do nosso ritmo, né? De cantá. (MANZATTI, 2005, p. 208, grifo nosso)

Cantiga: Versos cantados por uma pessoa e que depois são repetidos em coro pelos demais.

Tabela 4.172. Porcentagem de escolha da unidade lexical *cantiga* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.173. Comparação da unidade lexical *cantiga* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.f. 2. Quadra para cantar.	Não consta com essa acepção.	s.f. 2. Quadra para cantar.	s.f. 2 Quadra(s) para cantar; canção, cantar, cantadela.	s.f. 3. Qualquer composição popular destinada ao canto; quadra ('estrofe') musicada.	3. Qualquer composição de caráter popular, ou folclórico, em versos cantados; os versos ou quadras desse tipo de composição.

Tabela 4.174. Comparação da unidade lexical *cantiga* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.f. Ária popular, quadra musicada, cântico ou rimance.	s.f. Em sentido próprio, canção, poesia cantada.	Não há registros.	s.f. Poesia cantada em versos.	Não há registros.

Cantiga aparece no verbete *batuque* das obras de Freire, Aulete, Mirador, Ferreira e Cascudo. Como entrada, Aulete e Cascudo deixam de registrá-la. De resto, as obras que a contemplam dão a mesma acepção presente no samba de bumbo. MAU foi o único ponto em que um praticante se referiu a esta unidade lexical, evidenciando um uso específico.

Outros vocábulos referidos à pergunta 18 do QSL por não praticantes: *frase*; *música*; *poesia*; *repente*.

QUADRO 19. DESAFIO

Como se chama quando um participante versa provocando o outro?

Tabela 4.175. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		◆		○	
		Mulher					
	II. mais de 50 anos	Homem		◆			
		Mulher					
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					
		Mulher					
	II. mais de 50 anos	Homem					
		Mulher					

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ desafio
2. ○ demanda

Q19.1. DESAFIO

Por vezes os sambeiros, sambadores e sambadeiras provocam uns aos outros por meio de versos improvisados. O improviso, conforme alertamos ao longo deste trabalho, é hoje raridade nos principais grupos de samba de bumbo. De todo modo, as apresentações, mesmo que de certa forma roteirizadas, continuam resguardando essa tradição provocativa, que costuma denominar-se *desafio*. Em PBJ, por exemplo, as mulheres são desafiadas pelos homens e logo respondem com outro desafio. Um praticante do sexo masculino inicia a provocação:

A mulher gorda
É bonita de se olhar
Mas quando ela morre
É duro de carregar

Uma praticante rebate:

O homem com mais de setenta
Parece um garanhão
Quando vê as menininha
Vai logo passando a mão

O homem segue provocando:

Tomara que o mato seque
Pra ver o que as cobra come
Já tá chegando o tempo

Das muié pagar pros hóme

E a mulher continua no desafio:

O homem com mais de quarenta

Pensa que é o bonzão

Se não fosse o Viagra

Ficava com aquilo na mão (SAMBA DE RODA DE PIRAPORA, 2012)

Alguns grupos, como o de VNH, rechaçam essa conduta e reprovam aqueles que fazem esse tipo de zombaria. Preferem versos mais recatados, sem polemizar, aproximando-se ao relatado na EMB:

[...] O desafio, na zona caipira, aparece raramente e os poucos exemplos documentados estão longe de revelar a mesma força dos que se conhecem no Nordeste. Parece que o costume mais corrente no Centro é o encontro amistoso de cantadores em festas.

Desafio: Diálogo cantado em versos e dirigido para provocar um outro participante.

Tabela 4.176. Porcentagem de escolha da unidade lexical *desafio* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.177. Comparação da unidade lexical *desafio* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. 2. Chama-mento a duelo, pe-leja, etc.	s.m. <i>Cantar ao desafio</i> , cantar improvisadamente com outrem, despi-cando, provocando graciosamente (nas esfolhadas, etc.).	s.m. 2. Competição. 3. Provocação. 4. Folguedo sertanejo, em que se canta e se dança à por-fia.	s.m. 3. Cantoria em duelo, mais violenta do que a cantoria comum.	7. Disputa poética em forma de diálogo can-tado e improvisado, ger. acompanhada de música, em que os cantadores se alternam na composição de versos que obrigam a uma resposta da parte contrária, sendo derro-tado aquele que se en-gasga numa rima difícil, titubeia ou fica sem resposta.	s.m. 6. Dis-puta musical em que dois cantadores se alternam com versos improvisados.

Tabela 4.178. Comparação da unidade lexical *desafio* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. Duelo lírico que nas desfolhadas e bailaricos os cantadores de boa casta imprimem, com graça inventiva, aos seus diálogos felizes na arte de bem trovar.	s.m. Canto puro que às vezes pode aparecer em danças cantadas. Consiste essencialmente num torneio poético em que dois cantadores medem seus talentos de improvisação.	Disputa poética, cantada, parte de improviso e parte decorada, entre os cantadores.	s.m. Diálogo cantado popular.	Não há registros.

Desde a primeira metade do século XX, *desafio* vem registrado em dicionários gerais da língua portuguesa. Observa-se que Freire não relaciona a unidade a “cantoria”, “disputa poética”, “disputa musical”, como fazem os outros dicionaristas que notam o verbete, e

assinala uma definição abrangente. As obras específicas, por seu turno, parecem associar *desafio* a um estilo musical. Cascudo diz se tratar de um gênero que recebemos de Portugal e “conhecido em todo o Brasil, mantido especialmente no Nordeste brasileiro, mais no sertão do que na orla litorânea. Os instrumentos de acompanhamento são a viola e rabeca no Norte, a sanfona, o violão, no Sul, sem que se possam fixar preferências.”

São poucos os praticantes que realmente empregam a unidade lexical e um deles, inclusive, encontra-se em VNH, local em que o *desafio* (e principalmente *demanda*) é contestado. Os não praticantes desconhecem o vocábulo, até mesmo porque raramente participam das atividades, podendo-se afirmar que há tendência ao seu desuso fora da comunidade de prática. Dentro dela, a tendência é de manutenção somente no conjunto de PBJ.

Q19.2. DEMANDA

Sinônimo de *desafio*, é utilizada para designar aqueles versos provocativos e dirigidos a outro sambador.

Demanda: O mesmo que desafio.

Tabela 4.179. Porcentagem de escolha da unidade lexical *demanda* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.180. Comparação da unidade lexical *demanda* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	s.f. 3. Disputa, discussão.	s.f. 4. Combate, peleja, pugna.	6. Confronto violento; combate, luta, peleja.	s.f. Combate, confronto, peleja.

Tabela 4.181. Comparação da unidade lexical *demanda* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

A partir de Mirador, todas os dicionários gerais contemplam a unidade lexical. Nenhuma das obras específicas, a seu turno, chega a registrá-la. Apenas um dos 40 sujeitos-entrevistados referiu *demanda* como sinonímia para *desafio*. O praticante de STP da primeira faixa etária associou a um vocábulo também bastante utilizado no jongo: “Eu já vi isso também em jongo [...]” (H1^{p.stp}).

Outros vocábulos referidos à pergunta 19 do QSL por não praticantes: *cururu*.

QUADRO 20: PUXAR

E quando alguém faz o samba/ponto/etc., como é que se diz?

Tabela 4.182. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS						
		Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem			○		○	◆
		Mulher	○		○		⊙	◆
	II. mais de 50 anos	Homem	□		⌘	◆		◆
		Mulher	★		◆		◆	◆
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem						
		Mulher						
	II. mais de 50 anos	Homem						
		Mulher						

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ puxar
2. ○ cantar
3. □ botar
3. ⊙ firmar
3. ⌘ homenagear
3. ★ pegar

Q20.1. PUXAR

Puxar, às vezes referida somente como *puxada*, diz respeito ao momento em que determinado cantor (modista, solista) introduz um verso que depois deverá ser *respondido* pelos outros praticantes do samba de bumbo, isto é, ressoado pelos demais. É uma característica peculiar do samba paulista, que Mário de Andrade (1937) notara em visita a Pirapora do Bom Jesus:

É pois a coletividade que decide do texto-melodia com que vai sambar. No grupo em consulta, **um solista propõe um texto-melodia**. Não há rito especial nesta proposta. O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes, é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim, aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia. Quando acaso os sambistas não conseguem responder certo ou memorizar bem, ou, por qualquer motivo, não gostam do que lhes propôs o solista, a coisa morre aos poucos. (grifo nosso)

O *solista*, referido pelo autor modernista, é responsável por *puxar o samba/ponto*, que deve ser respondido pelos demais, caso aceitem. Tradicionalmente, as mulheres eram responsáveis pela *resposta*, enquanto os homens ocupavam-se por fazer ressoar os instrumentos e pela *puxada*, o que tem mudado sensivelmente. O sambista João do Pasto traz lição sobre o tema:

João – Dava. Umas inventada lá na hora de começá o Samba? Dava, mas, não. Cada um ficava com o chaquiao no lugar certo, né? Daí, o bumbeiro memo... quase que quem puxava o Samba era outro. Tinha outro que puxava, né? Ele... porque, 'cê 'tá tocano o bumbo, 'cê tem que prestá atenção no que 'tá fazendo. O certo é outro **puxá** o Samba, né? E 'tão fazendo aí. O bumbeiro 'tá batendo o bumbo... na hora que precisá batê, ele bate. Tem um que **puxa**, que 'tá cantando, e outro responde. (MANZATTI, 2005, p. 205, grifo nosso)

E depois:

A **puxada**: a hora que a gente canta, mais vez 'ocê repete, né? Eu 'tô cantando, por exemplo:

'Eu venho vindo / Cheguei agora / Vim visitar / O Bom Jesus de Pirapora'

E, você responde:

'Vim visitar / O Bom Jesus de Pirapora'

'Eu vim de longe / Cheguei agora / Vim visitar / Bom Jesus de Pirapora / Vim visitar'

Você responde:

'Bom Jesus de Pirapora' (*idem*, p. 206, grifo nosso).

Em *Batuque de Pirapora*, composição colacionada mais acima, Geraldo Filme também emprega o vocábulo:

Cresci na roda de bamba

No meio da alegria

Eunice **puxava o ponto**

Dona Olímpia respondia (FILME, 1980, grifo nosso)

Puxar: Introduzir, com o canto, o verso a ser entoado no samba de bumbo; diz-se do momento em que um cantador inicia, sozinho e geralmente de improviso, o canto-base do samba, que deverá ser seguido pelos demais participantes.

Tabela 4.183. Porcentagem de escolha da unidade lexical *puxar* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		5/12 (41,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	2/8	3/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.184. Comparação da unidade lexical *puxar* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
33. Começar, presidir a (reza, ladainha, etc.): "Puxar o terço"	Não consta com essa acepção.	20. Começar, presidir a: Puxar o terço, puxar a ladainha.	9. Começar (música, reza, etc.) para que outros acompanhem.	10. Dar início e comandar uma actividade colectiva.	6. Iniciar, provocar (conversa, reza, briga etc.).

Tabela 4.185. Comparação da unidade lexical *puxar* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Registrada na maior parte das obras gerais sob o verbete *puxar*, a acepção dada pelos dicionaristas é similar à coletada em nosso *corpus* de análise. Com destaque para Ferreira, que chega até mesmo a mencionar o começo de “música”, como é o caso da puxada de ponto no samba paulista. As obras específicas, despreocupadas com a confrontação de verbos, não registram a unidade lexical, sequer como *puxada*. Em obras contemporâneas, Borba (2004), Houaiss e Aulete Digital incluem o verbete *puxador*: aquele que comanda o samba-enredo na avenida.

Um número razoável de praticantes do samba registrou de imediato a unidade *puxar*, conforme se verifica na tabela de frequência, e outra parcela considerável demonstrou conhecê-la após indagarmos outras formas para referir o ato de introduzir o canto no samba. Não obstante, no interior da comunidade de prática, apenas em VNH pode-se falar em tendência à manutenção da unidade, em razão do processo de variação em que a unidade concorre. Exteriormente à comunidade, o vocábulo tende ao desuso.

Ainda nos chamou atenção a carga pejorativa que certos sambadores e sambadeiras atribuem à “puxada” e, acima de tudo, ao “ponto”, tendo em vista sua associação a cultos de origem africana. O fenômeno do preconceito religioso, por sua recorrência em nossas entrevistas, merecerá destaque na análise discursiva que empreenderemos adiante.

Q20.2. CANTAR

Vocábulo de uso muito mais generalizado, cantar apareceu como forma sinônima para *puxar*.

Cantar: O mesmo que puxar.

Tabela 4.186. Porcentagem de escolha da unidade lexical *cantar* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
4/8 (50%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	2/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.187. Comparação da unidade lexical *cantar* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Formar com a voz uma série de sons musicais.	Formar com a voz uma série rítmica de sons musicais.	1. Formar, emitir com a voz sons ritmados e musicais.	Dizer ou exprimir por meio do canto.	1. Expressar-se vocalmente por meio de frases melódicas, entoar.	1. Produzir com a voz os sons (e as palavras) que formam melodia(s) ou música; expressar ou realizar por meio do canto.

Tabela 4.188. Comparação da unidade lexical *cantar* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Executar com a voz.	Formar com a voz sons mais ou menos musicais.	Não há registros.	Não há registros.	Formular melodias, frases musicais, com ou sem letra. Organizar notas segundo regras estabelecidas ou improvisando, seguindo a inspiração do momento.	Não há registros.

Como era de se esperar, as obras gerais e específicas registram *cantar* de modo abrangente e capaz de englobar a acepção referida pelos praticantes do samba de bumbo. No que diz respeito à porcentagem de escolha, 50% dos praticantes mais jovens preferem *cantar* em detrimento a *puxar*, enquanto nenhum dos mais idosos escolheu o primeiro vocábulo. Os dados demonstram que as formas para designar esse canto-base têm mudado.

Q20.3. BOTAR

Sinônimo para *puxar* o samba, *botar* apareceu somente em entrevista com um sujeito da segunda faixa etária de MAU.

Botar: O mesmo que puxar.

Tabela 4.189. Porcentagem de escolha da unidade lexical *botar* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.190. Comparação da unidade lexical *botar* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Botar discurso, recitá-lo.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.

Tabela 4.191. Comparação da unidade lexical *botar* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não consta com essa acepção.	<i>Botar versos</i> : Cantar estrofes, muitas vezes improvisadas na hora, em coreografias cantadas. <i>Botar jongo</i> : Improvisar versos para a dança acompanhando-se de um tambor.	Não há registros.

Em meio aos dicionários gerais, Aulete traz a unidade e acepção semelhante. Soares (1888), no final do século XIX apresentava o seguinte registro: “Vn. Botar a, começar.” É na obra específica de Andrade, no entanto, que encontramos definição mais próxima à oferecida pelo sujeito de MAU, com clara alusão a *botar versos*, que poderíamos

remodelar para *botar sambas, botar pontos*, sem nenhum prejuízo para o que o autor descreve.

Q20.4. FIRMAR

Significando o mesmo que *puxar*, *firmar* é usado mais raramente, e pode ser relativo a tornar firme o ponto, dar-lhe sustentação, ou mesmo *afirmar*, como encontramos na seguinte peça registrada em PBJ:

Peça 35.
Afirma, afirma!
Não bambiê.
Afirma, afirma!
Não bambiê. (MANZATTI, 2005, p. 307)

Firmar: O mesmo que puxar.

Tabela 4.192. Porcentagem de escolha da unidade lexical *firmar* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Em nenhuma das obras consultadas encontramos acepção equivalente, nem ao menos que fizesse referência à esfera musical. Um único sujeito da primeira faixa etária referiu *firmar* para o ato de introduzir cantando os versos do samba de bumbo, indicando uma vez mais o processo de variação em que estas unidades concorrem.

Q20.5. HOMENAGEAR

Um praticante de PBJ ofereceu a seguinte resposta para a pergunta 20 do QSL: “Diz fazê uma homenagem pra Bom Jesus, fazê uma homenagem pros amigo” (H2^{p.pbj}).

Homenagear: O mesmo que puxar.

Tabela 4.193. Porcentagem de escolha da unidade lexical *homenagear* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Homenagear, com a acepção referida pelo sujeito, não surgiu nas obras que consultamos. Fica o registro de como o samba é visto por este praticante, no sentido de reverenciar amigos e divindades por meio do canto.

Q20.6. PEGAR

Forma concorrente às apresentadas anteriormente, *pegar* foi empregada por um sujeito-entrevistado de MAU: “Ela já sobe no palco e ela mesma é que pega a cantiga [...]” (M2^{p.mau}).

Pegar: O mesmo que puxar.

Tabela 4.194. Porcentagem de escolha da unidade lexical *pegar* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.195. Comparação da unidade lexical *pegar* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
27. Começar, principiar.	Começar, principiar..	19. Começar.	28. Começar, principiar, entrar.	6. Começar, principiar.	Não consta com essa acepção.

Tabela 4.196. Comparação da unidade lexical *pegar* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Encontramos nos dicionários a unidade *pegar* com o sentido de começar, principiar, e que pode ser estendido à definição dada pela praticante. A pequena porcentagem, verificada unicamente entre os mais idosos, já indica a utilização incomum por praticantes e não praticantes.

QUADRO 21: CANTADOR

Como se chama essa pessoa que canta pro resto das pessoas repetirem?

Tabela 4.197. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		○		○	□
		Mulher				□	○
	II. mais de 50 anos	Homem	◆	◆		◆	
		Mulher	◆			□	◆
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					
		Mulher					
	II. mais de 50 anos	Homem					
		Mulher					

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ cantor(a)
2. ○ cantador
3. □ puxador

Q21.1. CANTOR(A)

Ao contrário do que esperávamos no início da pesquisa, *cantor* e *cantora* foram as formas mais empregadas para designar a pessoa que principia o canto ao propor uma estrofe inicial. Ao tratar da consulta coletiva, Mário de Andrade (1991, p. 116) refere-se ao cantor como *solista*: “Às vezes é o mesmo solista que, percebendo pouco viável a sua proposta, propõe novo texto-melodia, interrompendo a indecisão em que se está. Às vezes surge outro solista. Desse jeito vão até que uma proposta pegue e toca a sambar.”

A troca de um solista por outro ainda permanece em alguns grupos, nos quais qualquer praticante pode improvisar e propor o texto-melodia. Em outros, apenas um participante assume essa função e introduz os versos cantando, não havendo qualquer consulta à coletividade.

Cantor(a): Indivíduo que introduz o texto-melodia a ser repetido pelos demais.

Tabela 4.198. Porcentagem de escolha da unidade lexical *cantor(a)* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		5/12 (41,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	3/8	2/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.199. Comparação da unidade lexical *cantor(a)* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. 1. Indivíduo que canta, principalmente por profissão.	s.m. O que canta por hábito; que tem a profissão de cantar.	s.m. 1. Indivíduo que canta. 2. Artista que canta por profissão.	s.m. 1. Aquele que canta por profissão. 2. Aquele que canta.	s.m.1. Que ou aquele que canta. 2. Diz-se de ou indivíduo que tem o ofício de cantar.	2. Quem canta, ger. como profissional

Tabela 4.200. Comparação da unidade lexical *cantor(a)* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
s.m. O que canta ou sabe a arte de cantar; músico que canta em concerto.	s.m. O que sabe cantar ou exerce profissionalmente a arte de cantar.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. Aquele que canta; poeta.	Não há registros.

Assim como em *dançarino* e *dançador*, *cantor* e *cantador* são apartados pelos dicionários em virtude da relação formal que estabelecem com o trabalho. Enquanto a unidade *cantor* é muitas vezes associada àquele que exerce profissionalmente algum ofício vinculado ao canto, *cantador* simboliza o amadorismo, o popularesco. Nos dicionários gerais, já em Ferreira observamos que o cantor “canta por profissão”, definição que se arrasta até os dias atuais. Com a redução da consulta coletiva e a afirmação de um único solista, era de se esperar que o *cantor*, ou *cantora*, assumisse sentido quase profissional no samba de bumbo. Não acreditávamos, contudo, que os praticantes da segunda faixa etária pudessem empregar o vocábulo, e sim os mais jovens, teoricamente mais influenciáveis à transformação por que passa a manifestação. Esse fato nos leva a crer que muitos dos praticantes da primeira faixa etária têm consciência do papel que exercem nos grupos e, por isso, reafirmam alguns valores de modo a resistir inteligentemente às mudanças que vêm sendo impostas. Aprofundaremos essa questão no próximo capítulo. Nesse ponto, cabe dizer que a unidade tende ao desuso dentro da comunidade de prática, onde concorre com as formas *cantador* e *puxador*.

Q21.2. CANTADOR

Cantador é sinônimo de *cantor*, *cantora*, e vem citado já em Júlio Ribeiro, no romance *A Carne*: “A voz do cantador, fresca, modulada, de um timbre sombrio, coberto, tinha uma doçura infinita, um canto inexprimível” (RIBEIRO, 1930, p. 105). Ao iniciar a pesquisa, esperávamos que esta fosse a unidade mais frequente em meio à comunidade de prática, fato que não se verificou, tendo a forma *cantor(a)* prevalecido.

Cantador: O mesmo que cantor.

Tabela 4.201. Porcentagem de escolha da unidade lexical *cantador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.202. Comparação da unidade lexical *samba rural paulista* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. Cantor popular.	s.m. Que ou o que canta; cantor popular.	s.m. Que canta.	s.m. 2. Cantor popular.	s.m. Que ou aquele que canta.	2. Aquele que canta. 3. N.E. Cantor ou poeta popular que improvisa versos ao som da viola ou rabeça.

Tabela 4.203. Comparação da unidade lexical *samba rural paulista* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	s.m. Cantor popular que improvisa cantigas.	Não consta com essa acepção.	Cantor popular nos estados do nordeste, este e centro brasileiro. É um representante legítimo de todos os bardos, menestrelis, <i>glee-men trouvères</i> , <i>mesitersänger</i> , <i>minnesingers</i> , escaldos, dizendo pelo canto, improvisado ou memorizado, a história dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e de derrubas de touros, enfrentando os adversários nos desafios que duram horas ou noites inteiras, numa exibição assombrosa de imaginação, brilho e singularidade na cultura tradicional.	s.m. Cantor popular que improvisa cantigas.	Não há registros.

A maioria dos dicionários gerais relacionam *cantador* ao cantor popular nordestino. Em Mirador, por sua vez, consta a seguinte definição: “Folc. Cantor popular, que, cantando, narra a história dos homens e do ambiente que o cerca. No est. de São Paulo é conhecido por modinheiro.” Em São Paulo, portanto, o cantador seria o modinheiro, unidade que não foi referida por nenhum dos sujeitos-entrevistados. O emprego entre os jovens praticantes, além de apontar para a tendência à manutenção semântico-lexical em PBJ, STP e VNH, denota a variação em que a unidade concorre.

Q21.3. PUXADOR

Puxador, para alguns praticantes, seria a forma adequada de se referir àquele que introduz os pontos, ou sambas, no samba de bumbo. Nossa pesquisa revelou um único registro antecedente da unidade *puxador*, que acabou surgindo durante a aplicação do QSL. Vejamos:

Por duas ou três vezes estas paradas entre sambas deram ocasião a improvisações solistas longas. A impressão que se tinha era que o *puxador* estava procurando um texto coral e uma linha melódica de todos (ANDRADE, 1991, p. 123, grifo nosso).

Um dos praticantes de VNH, ao falar de Dona Lázara, responsável por cantar e apresentar boa parte dos versos no grupo, exemplifica o contexto de utilização da unidade: “A Lázara é a puxadora do samba” (H1^{p.vnh}).

Puxador: O mesmo que cantor.

Tabela 4.204. Porcentagem de escolha da unidade lexical *puxador* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
2/8 (25%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	1/4	0/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.205. Comparação da unidade lexical *puxador* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	s.m. 3. Pessoa que puxa (reza, canto, vaia etc.).	s.m. 4. Aquele que inicia ou serve de guia em canto, oração, recitativo.

Tabela 4.206. Comparação da unidade lexical *puxador* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Apenas Houaiss e Aulete Digital apresentam acepção condizente com aquela oferecida pelos sujeitos. Este último, inclusive, inclui subitem que esperávamos encontrar em outras obras: “*Puxador de samba*. 1. Bras. Pop. Cantor que, nas escolas de samba, durante todo o desfile canta o samba ao microfone, para que, amplificado ao longo das linhas da escola, seja acompanhado sincronicamente por toda a escola.” O *puxador de samba* seria, portanto, aquele que canta durante os desfiles das *escolas de samba*. A referência é direta ao samba urbano carioca, ou ao samba de avenida, samba de escola. Dona Lázara, que para alguns praticantes entrevistados seria considerada a puxadora de samba, não estaria representada por esta definição, visto que o samba de bumbo não é formado por escolas e não “desfila”. Não obstante, vimos que Andrade utiliza *puxador*, já em 1937, para referir justamente aqueles que, como Dona Lázara, puxam os cantos da manifestação.

QUADRO 22. RESPOSTA

Quando essas pessoas cantam de volta, qual o nome que vocês dão aqui pra isso?

Tabela 4.207. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem	◆	◆		◆	
		Mulher	◆	◆		◆	
	II. mais de 50 anos	Homem	○	◆	◆	◆	◆
		Mulher	◆	◆		◆	◆
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					
		Mulher					
	II. mais de 50 anos	Homem					
		Mulher			◆	◆	

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ resposta
2. ○ acompanhar

Q22.1. RESPOSTA

Depois da *puxada de ponto*, feita comumente por apenas um dos praticantes, a *resposta* é dada por todos os outros presentes. Uma vez apreendido o texto-melodia, soam os instrumentos, especialmente o bumbo, no exato momento de *responder*. Mais uma vez, João do Pasto ensina-nos a acepção de *resposta*:

Tem um que puxa, que 'tá cantando, e outro **responde**. Aqui ainda 'tá meio esquisito o... 'tá bão o Samba de Roda, aí, o ritmo, mas tinha que sê mais comprido, mais longo a cantiga. Eu canto um Samba, mas já cortam logo. Tem que sê mais cumprido. Eles pegarem mais bem. As muié, por exemplo, que **responde**, que pegam, dá a **resposta** pra mim, e nós cantá mais. Num pega de ouvido, num aprende o Samba, né? (MANZATTI, 2005, p. 265, grifo nosso)

O samba feito no improviso dependia da aceitação – e compreensão – dos outros que participavam. Sendo assim, o *cantador* sempre buscava criar versos relacionados à vida da população, fatos que poderiam ser facilmente assimilados pelos outros participantes. A *resposta*, em grande medida impulsionada pelo coro feminino, dá o ritmo para a entrada do bumbo. Nesse outro excerto, João do Pasto lamenta a falta da filha de Zé Espeto, exímia em *responder* determinadas *puxadas de ponto*:

Eu gosto do jeito daquela muié cantá. Ela **responde**. Faz falta quando ela num 'tá no Samba. Ela **responde** que dá certo. No ritmo de gravação dá certo. Porque a

pessoa tem que **respondê** no tempo certo a coisa. Nem muito grito, nem muito baixo. Tem que sê mais ou meno um ritmo meio arto, né? E ela tem uma batida de Samba bom. (MANZATTI, 2005, p. 237, grifo nosso)

Resposta: Momento em que o coro ou indivíduo ressoa o verso introdutório do samba de bumbo.

Tabela 4.208. Porcentagem de escolha da unidade lexical *resposta* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
6/8 (75%)		8/12 (66,6%)		0/10 (0%)		2/10 (20%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
3/4	3/4	4/8	4/4	0/5	0/5	0/5	2/5

Tabela 4.209. Comparação da unidade lexical *resposta* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
<i>Responder.</i> Repetir o som.	<i>Responder.</i> Fazer o mesmo ou outro tanto.	Intr. <i>Responder.</i> 6. Repetir a voz, o som.	s.f. 11. Na liturgia, a parte que cabe ao coro em seu diálogo com o celebrante.	s.f. 12 Parte que cabe ao coro no seu diálogo com o celebrante. <i>Responder.</i> 4. Intr. Repetir a voz, o som; dizer ou cantar em resposta.	s.f. 10. A parte que compete ao coro no seu diálogo com o celebrante. <i>Responder.</i> 11. Repetir voz ou som.

Tabela 4.210. Comparação da unidade lexical *resposta* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não consta com essa acepção.	Não há registros.	Não consta com essa acepção.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Assim como *puxar (o ponto)*, a unidade lexical *resposta* (e também *responder*) é encontrada com acepção semelhante àquela referida pelos sujeitos e praticantes do samba de bumbo. As obras específicas, uma nova vez, não registram o verbete ou trazem acepção não correspondente. Em contrapartida, todos os outros dicionaristas do século XX se aproximam de *resposta* que se segue à introdução do cantador solista. Aulete registra como “fazer o mesmo ou outro tanto”, e deixa de mencionar expressamente a repetição sonora. Freire, Mirador, Ferreira e Houaiss referenciam o som, e este último aprofunda ainda mais o conceito ao mencionar “cantar em resposta”.

Todos os conjuntos tradicionais analisados contêm pelo menos um praticante que registrou a unidade. Até mesmo em QUA, onde inexistia resposta coral para o samba local, um integrante demonstrou utilizar o vocábulo.

Os não praticantes, por sua vez, não referiram a unidade frequentemente. Somente em QUA e STP mulheres da segunda faixa etária, que já haviam presenciado a manifestação, mencionaram o ato de responder. As apresentações dos conjuntos, cada vez mais apartadas da improvisação, espontaneidade e, principalmente, participação popular, têm-se mostrado enclausuradas. A partir do momento em que o cidadão de uma das

localidades não se vê representado em tais performances, deixando de integrá-las, as características internas do samba de bumbo não são assimiladas.

Pela alta frequência dentro da comunidade de prática, é válido concluir que há tendência à manutenção da unidade (ressalvando-se QUA, onde a tendência é ao desuso), fato que não se verifica no conjunto de não praticantes, onde a tendência ao desuso prevalece.

Q22.2. ACOMPANHAR

A forma verbal *acompanhar* foi oferecida como sinônimo para *resposta/responder*, sendo a única unidade concorrente verificada.

Geralmente quem canta a entoada é a Claudete, né? Aí a gente acompanha, a gente acompanha e dança. E tem um pessoal que toca e acompanha no ritmo dos instrumentos. (H2^{p.mau})

Acompanhar: O mesmo que resposta/responder.

Tabela 4.211. Porcentagem de escolha da unidade lexical *acompanhar* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.212. Comparação da unidade lexical *acompanhar* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	Não consta com essa acepção.	6. Realizar a mesma acção ou actividade que (outrem); ter o mesmo comportamento ou agir da mesma maneira que. 7. Seguir, com voz ou instrumento, a melodia.	9. Agir do mesmo modo, ou realizar a mesma atividade, ou ter o mesmo comportamento de. 10. Mús. Executar o acompanhamento (8) de um trecho musical, ou executá-lo junto com (solista).

Tabela 4.213. Comparação da unidade lexical *acompanhar* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Seguir consonantemente outra ou mais partes; o acompanhador deve subjeitar-se rigorosamente á parte que acompanha, ora esperando-a, ora seguindo-a a seu gosto, e nunca excede-la no som.	Na musicologia, <i>acompanhar</i> tem o significado restrito de seguir, secundar ou completar um todo harmônico.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Nos dicionários gerais de Freire, Aulete, Mirador e Ferreira foi possível encontrar o registro da unidade, mas a acepção não correspondia àquela dada pelo sujeito-entrevistado. Geralmente se associava ao acompanhamento, ainda que musical, a algum instrumento. Apenas em Houaiss (ambas versões) e Aulete Digital há uma generalização capaz de

incorporar a mesma definição de *reposta*. Um único sujeito da segunda faixa etária, dentro da comunidade de prática, referiu a unidade.

Outros vocábulos referidos à pergunta 22 do QSL por não praticantes: *completar*.

QUADRO 23. CORO

Como se chama esse grupo de pessoas que canta os versos de volta?

Tabela 4.214. Escolha das unidades lexicais entre os sujeitos

		REDE DE PONTOS					
	Faixa etária	Sexo	MAU	PBJ	QUA*	STP	VNH
Praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem		☐		◆	⊙
		Mulher		◆	⌘	◆	
	II. mais de 50 anos	Homem		◯			
		Mulher		◯			
Não praticantes	I. 18 a 40 anos	Homem					
		Mulher					
	II. mais de 50 anos	Homem					
		Mulher				◆	

* Em Quadra, desconsiderar a divisão entre sexo e faixa etária com relação aos *praticantes* do samba, visto que são todos homens, com mais de 50 anos.

1. ◆ coro
2. ○ grupo
3. □ agregado
3. ⊙ backing vocal
3. ⌘ dupla

Q23.1. CORO

Após o cantador iniciar com versos cantados, o coro é quem responde, cantando toda a quadrinha ou repetindo apenas o dístico final. Mário de Andrade (1991, p. 116) registra esse ato de canto e resposta, atentando para o papel desempenhado pelo coro: “O solista canta [...]. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder.” Ao entrevistar Dona Luiza e Seu Carmelino, Manzatti (2005, p. 150) presenciou a seguinte conversa:

Luiza - Conforme eles ia dizendo ali, o pessoal fazia assim: “Uááááá”. Né, Carmelino?
 Carmelino – É. Respondia.
 Luiza - Fazia o **coro**. Aí, depois de cantá o **coro**, era os versinho. (grifo nosso)

Coro: Grupo de pessoas que repetem em conjunto os versos iniciados pelo cantador.

Tabela 4.215. Porcentagem de escolha da unidade lexical *coro* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
3/8 (37,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		1/10 (10%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
2/4	1/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	1/5

Tabela 4.216. Comparação da unidade lexical *coro* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. 2. Reunião de pessoas que cantam juntas.	s.m. Reunião de pessoas que cantam juntas.	s.m. 2. Grupo de pessoas que cantam juntas.	s.m. 1. Conjunto vocal que se expressa pelo canto ou pela declamação.	s.m. 1. Conjunto de cantores que cantam trecho musical em uníssono ou em várias vozes; coral.	s.m. 1. Conjunto de pessoas que cantam juntas; coral.

Tabela 4.217. Comparação da unidade lexical *coro* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
s.m. Concerto vocal: ajuntamento de cantores.	s.m. Grupo de cantores aos quais compete executar os coros de certos organismos musicais.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. 1. Conjunto de pessoas, em número variável, que cantam juntas músicas em uníssono ou a várias vozes, com acompanhamento de instrumentos ou sem ele.	Não há registros.

Todas as obras gerais pesquisadas registram esta unidade lexical. Ainda encontramos registros nas obras mais antigas que pesquisamos, de Freire (dicionário geral) e Machado (obra específica), datadas de 1939 e 1909 respectivamente. Em contrapartida, o emprego da unidade em meio aos praticantes não é irrestrito. Na realidade, verificou-se um número bem menor do que o esperado, visto que *coro* pode ser mesmo entendido como vocábulo de uso geral, pois presente em diversas manifestações e gêneros musicais. A segunda faixa etária da comunidade de prática não ofereceu a unidade sequer uma vez, ao passo que quase 40% dos jovens utilizaram-na. A tendência é de manutenção semântico-lexical nos conjuntos de PBJ e STP.

Q23.2. GRUPO

Forma concorrente à unidade lexical *coro*, *grupo* é suficientemente ampla a ponto de abrangê-la.

Grupo: O mesmo que coro.

Tabela 4.218. Porcentagem de escolha da unidade lexical *grupo* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		2/12 (16,6%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	1/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.219. Comparação da unidade lexical *grupo* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
s.m. 2. Certo número de pessoas reunidas.	s.m. Um certo número de pessoas reunidas.	s.m. 1. Certo número de pessoas reunidas.	s.m. 4. Pequena associação ou reunião de pessoas ligadas para um fim comum.	s.m. 1.1. Reunião de várias pessoas.	1. Conjunto de pessoas ou objetos perto uns dos outros formando um todo.

Tabela 4.220. Comparação da unidade lexical *grupo* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

As obras específicas, como se vê, não registram a unidade, muito provavelmente em virtude de seu caráter extensivo. Os dicionário gerais, a seu turno, referem-na como reunião de um certo número de pessoas, o que um *coro* efetivamente é. Foi citada apenas por dois praticantes de PBJ, ambos da segunda faixa etária. Em todas as outras vezes que surgiu durante as entrevistas, a unidade designava diretamente os *grupos* tradicionais como um todo.

Q23.3. AGREGADO

Em PBJ, apenas um praticante referiu *agregado* como forma sinonímica para o grupo de pessoas que responde ao canto introdutório do samba de bumbo.

Agregado: O mesmo que coro.

Tabela 4.221. Porcentagem de escolha da unidade lexical *agregado* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Nas obras lexicográficas, não encontramos acepção parecida, ainda que a unidade tenha sido registrada por grande parte delas. Parece-nos, assim, que *agregado* não é forma corrente para designar o *coro*, ainda que tenha sido aludida por um dos praticantes.

Q23.4. BACKING VOCAL

Anglicismo muito comum na música contemporânea em geral, *backing vocal* pode ser traduzido como o vocal de apoio, definição que certamente se encaixa naquela de *coro*.

Backing vocal: O mesmo que coro.

Tabela 4.222. Porcentagem de escolha da unidade lexical *backing vocal* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
1/8 (12,5%)		0/12 (0%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
1/4	0/4	0/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Tabela 4.223. Comparação da unidade lexical *backing vocal* entre os dicionários gerais

Freire	Aulete	Mirador	Ferreira	Houaiss	Aulete Digital
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	s.m. Som de vozes, ger. em segundo plano, que acompanha um solista, num arranjo musical.	Não há registros.

Tabela 4.224. Comparação da unidade lexical *backing vocal* entre as obras específicas

Machado	Borba & Graça	EMB	Cascudo	Andrade	Lopes
Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.	Não há registros.

Esse empréstimo linguístico, conforme se verifica nas tabelas acima, foi recentemente incorporado em nossos dicionários. Somente no Houaiss de 2003 e em sua versão eletrônica de 2009 podemos encontrar o registro de *backing vocal*, fato que indica o seu uso também recente, até porque, em Ferreira e Mirador, já encontrávamos anglicismos como *background* e *backup*. Era de se esperar, portanto, que a unidade tivesse sido oferecida por um sujeito da primeira faixa etária, indicando o processo de variação em que ela concorre.

Q23.5. DUPLA

Dupla surgiu como sinonímia de *coro* ao longo de nossas entrevistas, acepção que nenhuma das obras consultadas registra.

Dupla: O mesmo que coro.

Tabela 4.225. Porcentagem de escolha da unidade lexical *dupla* entre os sujeitos

Praticantes				Não praticantes			
I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos		I. 18 a 40 anos		II. mais de 50 anos	
0/8 (0%)		1/12 (8,3%)		0/10 (0%)		0/10 (0%)	
Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
0/4	0/4	1/8	0/4	0/5	0/5	0/5	0/5

Quem mencionou a unidade foi um praticante de QUA, onde o grupo tradicional não utiliza mais o expediente “solista-coro” ou “canto-resposta” encontrado nos outros grupos, ou seja, onde não existe a figura do coro. Este praticante de QUA, ao lhe dirigirmos a pergunta 22, inicialmente demonstrou não saber respondê-la, e somente após alguns instantes ofereceu a unidade *dupla*, escolha que compreendemos ao longo da conversa e após a seguinte afirmação: “Agora nós tãmo cantano os quatro junto, mas de primêro nós cantava:: os quatro, nós cantava em dupra. Dois cantava a metade do verso e os outros dois respondia. Agora tá tudo junto” (HB^{p.qua}).

*

Mais à frente, em nossas considerações finais, apresentamos os dados a partir de uma perspectiva geral, atentando para a inserção de cada unidade lexical de referência dentro da comunidade de prática, e não mais por localidade/grupo, como fizemos até agora.

Nesse ponto, com a intenção de aprofundar a análise realizada, confirmar as hipóteses delineadas no início do trabalho e evidenciar conexões e causas ocultas para a ocorrência de alguns dos resultados exibidos, somos obrigados a adentrar um outro campo do saber.

4.2. ANÁLISE DISCURSIVA

Em artigo intitulado *Geolingüística e práticas discursivas: o léxico paulistano*, I. P. dos Santos (2008) apresenta o seguinte ensinamento:

Quer os itens lexicais estejam em bancos de dados, quer estejam em cartas, eles se integram na atividade discursiva. Dessa forma, é possível afirmar que o saber/fazer geolingüístico pressupõe uma atividade discursiva que ultrapassa as respostas do questionário e os itens lingüísticos das cartas. Os dados lingüísticos estampados nos atlas lingüísticos são parte constitutiva da produção discursiva que os sujeitos desenvolvem na interação social. Trata-se de uma atividade que constrói e reconstrói sentidos, se desenvolve em relação a um dado tempo sócio-histórico e no seio de uma comunidade lingüística localizada num determinado espaço.

A autora menciona uma atividade discursiva que “ultrapassa” as respostas do questionário e as unidades lexicais das cartas – ou tabelas, como é o nosso caso. Essa afirmação evidencia que a geolingüística se limita a observar, ou mesmo interpretar (que não é o mesmo que compreender) os dados lingüísticos coletados pela aplicação do

método, mas desconsidera a produção discursiva que os sujeitos desenvolvem. Esta análise posterior, que “ultrapassa” o saber/fazer geolinguístico, é fruto de outra concepção de língua e sujeito.

Para a AD, todo dizer é ideologicamente marcado. Desnaturaliza-se, por meio desse tipo de análise, a relação palavra-coisa, pois as palavras mudam de sentido segundo a posição daqueles que as empregam, e os sentidos, portanto, não estão apenas nas palavras ou nos textos, “mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos” (ORLANDI, 2012a, p. 30). Uma mesma palavra, na mesma língua, significa diferentemente, a depender da posição do sujeito, da formação discursiva a que se submete. Eis, enfim, a razão de não haver um sentido único e prévio, de mera representação, uma vez que o sentido é instituído historicamente na relação do sujeito com a língua e faz parte das condições de produção do discurso (*ibidem*, p. 52). Na AD, a ilusória relação palavra-coisa, que pressupõe uma relação de literalidade, não é algo fixo e irredutível:

A literalidade é uma construção que o analista deve considerar em relação ao processo discursivo com suas condições. Se a ilusão do sentido literal – ou do efeito referencial, que representa a relação imanente entre palavra e coisa, considerando que as ‘estratégias’ retóricas, ‘manobras’ estilísticas não são constitutivas da representação da realidade determinada pelos sentidos de um discurso – faz o sujeito ter a impressão da transparência, é tarefa do analista de discurso expor o olhar leitor à opacidade do texto, [...] para compreender como essa impressão é produzida e quais seus efeitos. (*idem, ibidem*)

A língua é sujeita ao equívoco e a incompletude é condição da linguagem. Por isso os sujeitos, os sentidos e os discursos não estão prontos e acabados. Para compreendermos o sentido do texto, não basta perguntarmos aos interlocutores ou avaliarmos segmentos isolados desse texto: há uma característica *indefinível* que só podemos apreender se levamos em conta a unidade, a totalidade do texto (*idem*, 1987, p. 180).

Brandão (1994) ensina que a linguagem é lugar de conflito, de confronto ideológico, não podendo ser estudada fora da sociedade, pois os processos que a constituem são histórico-sociais. Sustentamos, ao longo deste trabalho, que seu estudo não pode estar desvinculado de suas condições de produção, da exterioridade do linguístico. Importam-nos a situação, o contexto sócio-histórico, ideológico, as circunstâncias da enunciação, os interlocutores e, em razão disso, devemos empreender um primeiro movimento de análise e realizar a passagem da superfície linguística (o material de linguagem bruto coletado) para o objeto discursivo, já de-superficializado. Isso significa que deveremos, de imediato, analisar *o quem diz, o como se diz, em que circunstância diz*, atentar, enfim, à materialidade linguística, a fim de desconstruirmos a ilusão da transparência da linguagem.

Para tanto, somos obrigados a incorporar o sujeito e sua história. Os símbolos que utilizamos na seção anterior (como M1^{p.mau}) facilitaram a visualização dos dados coletados;

mas, por outro lado, dissolvem a existência social do sujeito. Substituiremos essa noção e consideraremos três níveis de sujeito da linguagem no funcionamento discursivo: o sujeito do enunciado, da enunciação e textual. De-superficializado o *quem diz*, poderemos compreender as formações imaginárias e as posições discursivas dos interlocutores, observando os seguintes fatores que determinam as condições de produção: (i) relação de sentidos – não há discurso que não se relacione com outros; (ii) antecipação – todo sujeito tem a capacidade de se colocar no lugar em que o seu interlocutor “ouve” suas palavras; e (iii) relação de forças – o lugar do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz, suas palavras significam de modo diferente (cf. ORLANDI, 2012a). Passa-se a considerar a imagem que se faz de um sambador, sambista ou sambeiro, de que lugar fala um praticante-pesquisador, como os sujeitos antecipam suas respostas frente ao questionário, todas as variantes, em suma, que implicam o funcionamento discursivo.

Elaboramos, então, um dispositivo de análise que buscará

colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras. (*ibidem*, p. 59)

Desejamos compreender como as interpretações funcionam, como um objeto simbólico produz sentidos, e, através da compreensão, explicitar os processos de significação presentes no texto (não se trata de desvelar uma “verdade” oculta atrás do texto) e estudar, do ponto de vista linguístico, as condições de produção desses textos.

O nosso dispositivo analítico é constituído das entrevistas, livres e controladas, além do aporte bibliográfico, já referenciados como fontes da pesquisa, e (constatando-se que a manifestação investigada passa por um processo forçado de desaparecimento) está fundamentado na seguinte pergunta inicial: *quais os fatores que influenciaram o paulatino apagamento do samba de bumbo?*

Esta pergunta desencadeia a análise e será retomada quando formos elencar os resultados alcançados. Para respondê-la, dividiremos a presente seção em três tópicos temáticos, cada qual contendo uma ou mais unidades lexicais encontradas por meio da aplicação do QSL e que nos orientam:

- (i) Preconceito: religião e racismo
 - *Ponto, samba, verso*
 - *Demanda*
- (ii) Indústria cultural: espetacularização e o exótico
 - *Treino e apresentação – Brincadeira e festa*
 - *De bumbo: caipira, de roda, lenço, rural paulista, batuque, samba*
- (iii) Samba uno: hegemonia
 - *Sambador, sambeiro, sambista*

▪ *Coro, backing vocal*

Partimos dos vestígios encontrados durante a análise contrastiva para investigarmos, a fundo, o que representam estas unidades lexicais dentro do universo do samba de bumbo. A extensão do texto é irrelevante para a AD e, com base nisso, entendemos que tais unidades lexicais fornecem elementos profícuos para a análise, já que correspondem a unidades de significação em relação à situação. A noção fundamental é a de *funcionamento*, somente por isso é possível analisar unidades de qualquer nível ou de qualquer tipo de categoria sob a perspectiva do discurso.

Pode-se trabalhar, na perspectiva da análise de discurso, com unidades de vários níveis – palavras, sentenças, períodos, etc. – sob o enfoque do discurso. Isso não significa que essas unidades não tenham a especificidade de seu nível – isto é, lexical, morfológico, sintático, semântico – mas sim que a perspectiva discursiva também é constitutiva delas, também fornece dados. (ORLANDI, 1987, p. 116)

Procederemos analiticamente a partir da totalidade e não das partes segmentadas. Isso posto, em cada tópico temático pretendemos de-superficializar os dados coletados e (re)contextualizar historicamente os embates ali desenvolvidos, atentos à perspectiva da totalidade, argumento recorrente deste nosso trabalho.

4.2.1. PRECONCEITO: RELIGIÃO E RACISMO

*“Ôô, ôô, a nossa escola
Enaltece a negra gente
Que nunca ficou chorando
Sempre viveu cantando,
Fingindo contente”*

Talismã

4.2.1.1. Ponto, samba, verso

Os africanos trazidos ao Brasil fizeram sobreviver, pela resistência, suas tradições culturais. Em um primeiro momento, essa resistência inteligente atuou no campo religioso, “aproveitando brechas criadas pela Igreja e transformando espaços ligados ao culto em espaços de luta e afirmação social” (SIMSON, 2007, p. 236). Pierre Verger (2002, p. 28) conta como, na Bahia, as diversas “etnias” se organizavam dentro dos postulados católicos para articular cultos pagãos:

A instituição de confrarias religiosas, sob a égide da Igreja Católica, separava as etnias africanas. Os pretos de Angola formavam a Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (gêges) reuniam-se sob a devoção de Nosso Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção dos Homens Pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade baixa. Os nagôs, cuja maioria pertencia à nação Kêto, formavam duas irmandades: uma de mulheres, a de Nossa Senhora da Boa Morte; outra reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios. Essa separação por etnias completava o que já havia esboçado a instituição dos batuques do século precedente e permitia aos escravos, libertos ou não, assim reagrupados, praticar juntos novamente, em locais situados fora das igrejas, o culto de seus deuses africanos.

Olga von Simson (2007, p. 237) cita um exemplo bastante característico, retirado de Thomas Ewbank, a respeito da resistência atuante na esfera religiosa do Rio de Janeiro: para minimizar a carga de trabalho, os negros paravam em frente aos oratórios existentes nas paredes das residências de famílias devotas; sem ter como culpá-los por isso, os brancos acabaram retirando, aos poucos, os santos e oratórios.

O sincretismo religioso na umbanda é outro exemplo de como os negros escravos simulavam aceitar imposições para, inteligentemente, abolirem-nas. Olhava-se para Jesus Cristo, São Jorge, São Jerônimo, mas via-se Oxalá, Ogum, Xangô. É importante não confundir esse momento como passividade em relação à condição segregacionista, mas afirmação e resistência à imposição de preceitos alheios. Naturalmente, a sociedade possuía canais de ascensão intimamente relacionados aos valores ocidentais e costumes cristãos; assim, os negros, obrigados a seguir esta vereda, deveriam renegar crenças ancestrais, permanecendo em certo limbo cultural, entre o ocidental e o africano. *Acabaram por forjar uma cultura própria*, vinculada ao conceito de resistência inteligente.⁶¹

O candomblé, a seu turno, que representa a transferência geográfica da prática religiosa africana para o Brasil, possibilitava que o negro exercesse sua personalidade profunda, seus valores mais íntimos e ligados ao inconsciente coletivo africano. Siqueira (2012, p. 71) afirma que pelo fato de o candomblé ser uma “manifestação originalmente preservada pela tradição oral africana no Brasil, torna-se ele uma fonte primária de informações sobre a cultura dos povos africanos”, e o autor chega mesmo a analisar as estruturas rítmico-musicais do candomblé a fim de traçar paralelos com o samba urbano carioca.

O samba de bumbo, conforme afirmamos mais acima, faz parte daquilo que se convencionou chamar trilogia das manifestações culturais negras de terreiro, ao lado do batuque de umbigada e do jongo. Originou-se no tempo da escravidão, também como resistência por meio da dança e do canto, formas de expressão presentes tanto na umbanda quanto no candomblé. Como pudemos averiguar pelos dados demonstrados no Quadro 18 da análise contrastiva, a música cantada, os versos entoados durante os cultos destas religiões são conhecidos como *pontos*. Não é por menos que Mário de Andrade (1937) e Luis Saia, em visita a Pirapora do Bom Jesus, encontraram esta unidade lexical na fala de sambadores como referimento a praticamente o mesmo elemento: a música cantada, os versos entoados durante os sambas.

Derivante de uma mesma matriz negra, era de se esperar que no samba de bumbo os praticantes preservassem o emprego de *ponto*, como acontece no jongo, por exemplo.

⁶¹ Em relação à região Centro-Sul do Brasil, Robert Slenes (2000) afirma que “em nenhuma outra região do Brasil e em nenhum outro período as condições foram tão favoráveis para o surgimento de uma identidade em comum entre os escravos africanos”.

Ocorre que *ponto* figurou apenas como a terceira unidade de preferência da comunidade de prática, atrás de *samba* e *verso*, vocábulos mais gerais, o que nos estimulou a investigar o porquê de seu escasso uso. A partir dos estudos de Cunha (1937) e Andrade (1937), conclui-se que no começo do século XX eram duas as formas mais frequentes que concorriam como referentes para as músicas cantadas no samba: *deixa* e *ponto*. Quase 80 anos depois, *deixa* parece estar em desuso enquanto *ponto* concorre com outras seis unidades (*samba*, *verso*, *entoada*, *moda*, *rima* e *cantiga*). Por meio da aplicação do método geolinguístico foi possível levantar a informação de que parcela dos praticantes não utiliza mais o vocábulo *ponto*. Restava-nos saber por quais motivos isso passou a acontecer, o que motivou a comunidade de prática a utilizar seis outras denominações, a preferir *samba* e *verso* em detrimento às demais – principalmente a *ponto*, unidade lexical que esperávamos como entrada. Para tanto, somos obrigados a de-superficializar a materialidade linguística (cf. ORLANDI, 2012a), observar as condições de produção que envolveram as entrevistas que aqui nos interessam e incorporar o sujeito falante, como indivíduo, em nossa análise.

Tomemos como exemplo a fala (que vamos chamar de Texto A) de Jaqueline Felipe de Andrade, jovem sambadeira do grupo Samba de Roda, coletada durante entrevista livre na Casa do Samba em PBJ, momentos após a aplicação do QSL. Encontrávamos, pesquisador e entrevistada, na parte externa desta casa que remete a toda uma história do samba de bumbo, em cujas paredes havia fotos das mais variadas épocas da manifestação. Jaqueline, branca, com 23 anos e superior incompleto em enfermagem, participa há mais de dois anos do samba, seguindo uma tradição de família. Durante a aplicação do QSL, Jaqueline respondeu *rima* à pergunta cuja unidade lexical de referência era *ponto* e, por esse motivo, na entrevista livre que sucedeu a entrevista controlada, indagamos se os praticantes utilizavam outras formas para referir o canto inicial do samba de bumbo, ou samba de roda, e mencionamos todos os outros vocábulos encontrados ao longo da pesquisa. Obtivemos o seguinte depoimento:

Se rolá de falar um *ponto* e alguma pessoa de fora ... já interpretam tão mal, sabe? É, acaba mudando. Se você for falar que uma rima dessa é um *ponto* eles já acham que é ruim, uma gira, alguma coisa. Então eu acho que ia rolá um pouco de bochicho. (Texto A)

Em sua resposta, podemos destacar de imediato a necessidade de zelar pela “pessoa de fora”, aquela que vem ao samba mas dele não faz parte, o espectador. Essa pessoa, desacostumada ao rito, pode interpretar “mal” se alguém disser que uma rima é um ponto: “eles já acham que é ruim, uma gira, alguma coisa”.

Pirapora é famosa por sua festa religiosa, quando a cidade recebe inúmeros devotos. O comércio da cidade é prioritariamente voltado aos fiéis de Bom Jesus: permanece em repouso ao longo da semana para se intensificar aos sábados e domingos, com turistas que vêm visitar a igreja e o seminário Premonstratense de 1897. Além dos

habitantes do pequeno município, são estas pessoas que acabam frequentando a Casa do Samba, que muitas vezes entram ali curiosas, atrás de alguma atração e sem muita convicção. O espectador do samba de Pirapora costuma ser, portanto, um cristão praticante que poderia interpretar “mal” o uso da unidade *ponto* por algum sambador e associar o conjunto a uma gira (como são conhecidos os cultos de umbanda). É por isso que a confusão com gira deve ser evitada, pois a gira, conforme se depreende da fala de Jaqueline, é algo visto com certa contrariedade, de maneira negativa pela pessoa de fora – usualmente cristã. Dentro do grupo, ao que tudo indica, não há risco de interpretação enviesada, mas os praticantes acabam abandonando *ponto* em razão de uma imposição externa, para não entrar em conflito com os espectadores que assistem às suas *performances* e evitar “bochicho”.

O Texto A não aponta qualquer tentativa, por parte do grupo, de afirmar o uso de unidades que possam remeter a outras religiões, e sim uma sujeição à vontade do público. Se podemos entender esse ato como novas táticas de resistência inteligente, em que o conjunto encontra na submissão oportunidade de sobrevivência, também podemos compreendê-lo como ajuste empreendido conscientemente pelo grupo, que pode querer se distanciar dos sincretismos afro-brasileiros e, por conseguinte, das tradições africanas que originaram a manifestação. Hoje o Samba de Roda não conta com nenhum negro em seu quadro, apenas brancos e caboclos, o que atesta a recente influência que o samba de bumbo recebeu na região. É verdade que Dona Maria Esther, sambadeira mais antiga de PBJ, apesar de católica, possui hábitos vinculados ao sincretismo afro-brasileiro, certamente provenientes do tempo em que frequentava o samba dos negros, fugida dos pais. João do Pasto, por sua vez, o mais antigo sambador do grupo, é benzedeiro e “muito católico” (informação verbal)⁶², assim como a maior parte dos outros integrantes.

E com relação a Jaqueline, qual a sua religião?

É “espírita, umbandista”, e passou por uma relação atribulada com os pais católicos:

No começo foi complicado. Eu frequentei [terreiro] dois anos sem minha mãe sabê. E não era nem um preconceito, vamo dizê assim, era um medo ... um medo do desconhecido e aí ... a criação ... foi a criação.

Desde que começou a frequentar os terreiros de umbanda, portanto, Jaqueline decidiu evitar a censura de sua mãe. Sabe bem como uma “pessoa de fora”, agora da umbanda, pode interpretar “mal” a sua religião. Afirma que não é culpa (ou preconceito) de sua mãe, mas sim da criação (subentende-se católica) a que ela foi submetida, que opera com o medo do desconhecido. Ocorre que, sendo umbandista, era de se esperar que Jaqueline buscasse afirmar sua crença ou, ao menos, emitisse certo juízo de valor sobre o fato de pessoas acreditarem que uma gira “é ruim”, o que não faz no Texto A.

⁶² Informação fornecida por João do Pasto em Pirapora do Bom Jesus, em 2014.

Vejamos agora um outro texto (Texto B), entrevista retirada do trabalho de Marcelo Manzatti (2005, p. 296), em que o pesquisador conversa com o músico Alceu Estevam:

[Alceu] Isso eu peguei da minha mãe. E é recente. Qué dizê, ela poderia tê cantado esse **ponto** pra mim há muito tempo, né? Desde quando eu comecei a trabalhá em cima disto, mas ela é bem tímida nesse sentido.

[Marcelo] Fala ponto, é o nome mesmo que eles davam?

[Alceu] É. Eles davam **ponto**.

[Marcelo] Não era moda, não era marcha, nada?

[Alceu] Não. Eu vim conhecê o Samba, o nome Samba, depois. Inclusive tem diferença, né? O que é um **ponto** e o que é um Samba. Na minha época, quando eu tive contato, sempre eu vi falá de **ponto**. **Ponto, ponto, ponto**. (Texto B, grifo nosso)

Membro-fundador do grupo de vitalização Urucungos, Puítas e Quijêngues, Alceu é negro e originário de Campinas, mesma cidade do histórico negro Isidoro e que chegou a receber enorme contingente de africanos escravos. O grupo foi fundado em 1988 após um curso de extensão ministrado por Raquel Trindade na Universidade Estadual de Campinas, o que já demonstra a preocupação acadêmica que o esteia. Alceu Estevam viveu o samba de bumbo durante sua infância, mas é também um pesquisador que pretende “resgatar, preservar e divulgar a cultura popular brasileira” (URUCUNGOS PUÍTAS E QUIJÊNGUES, s.d.), principalmente danças afro-brasileiras.

Ao contrário daquilo que encontramos no Texto A, o Texto B revela uma evidente preferência pela unidade **ponto**. Analisando atentamente, identificamos as diferentes formações discursivas em que os sujeitos se inscrevem. Embora os dois façam parte de grupos de samba de bumbo, a memória discursiva a que remetem são distintas. Jaqueline é umbandista, mas participa de um grupo sem qualquer integrante negro, onde a influência cristã é incontestável, e sua experiência pessoal indica que a associação entre **ponto** e religião afrodescendente implica numa possível contrariedade indesejada pelos frequentadores do samba. Ainda que siga a umbanda, em seu lugar fala a cosmovisão cristã, fala o romeiro espectador que teoricamente prefere *rima* como metáfora a **ponto** – não obstante ela reconheça a unidade como plenamente possível dentro do samba de bumbo. Seu interdiscurso disponibiliza o dizer dos praticantes do grupo Samba de Roda: católicos, brancos ou caboclos, preocupados com a *performance* e aceitação do público.

No entanto, por mais que o grupo de PBJ busque se aproximar dos ritos católicos, por mais que evite a relação com a ancestralidade negra, acaba sendo rotulado como *macumba* pelas “pessoas de fora” do samba. Ao conversar com a secretária de Cultura e Turismo de PBJ, no ano de 2007, Dias, F. F. (2008) questiona a falta de identificação até mesmo dos habitantes da cidade:

[Graziela, secretária] [...] A gente ganha mídia, a gente ganha repercussão, mas não tem o que a gente precisa que é criar o vínculo em Pirapora do Bom Jesus, que é criar uma admiração, e respeito e identificação com a pessoa como cidadão piraporano, que hoje olha pro grupo e não tem isso. Hoje ele olha e vai assistir uma apresentação no meio da rua do grupo, você vai entrevistar vinte pessoas, essas vinte pessoas não vão ser da cidade. Quem para pra ver o grupo, quem escuta o

grupo, quem aprecia o grupo, claro que com raras exceções, tem muita gente que gosta do grupo de samba de roda daqui, mas.....

Fernanda – Tem uma falta de identificação das pessoas daqui?

Graziela – Muito grande. E isso eu fui observando antes de ser secretária, porque eram pessoas aqui da prefeitura. Então, eu observava eu fazia matéria deles e entrevistava: você não quer falar sobre o grupo? E a pessoa da cidade falava: não gosto. Eles não gostam, não mentem. Ah, a dona Maria Esther é engraçada – eles falam assim. Eu falo muito, sabe a importância que ela tem? Ah, pelo amor de deus... essa batida... essa **macumba**. (grifo nosso)

No Texto B, por sua vez, o intertexto remete diretamente a uma afetividade, e Alceu chega a afirmar que samba e ponto são coisas diferentes. A memória discursiva transpõe o músico aos tempos de negro Isidoro, seu conterrâneo campineiro, que chamava de ponto o “samba propriamente dito” (ANDRADE, 1991, p. 121), e também ao seu avô, bumbeiro do samba:

[Alceu falando sobre o avô] E era bumbeiro, essas coisa toda. Tinha uma... assim, ele era católico e espírita, não é? A linhagem dele era linha das almas.

[Marcelo] Espírita, umbanda, 'cê fala?

[Alceu] É. Linha das almas. (MANZATTI, 2005, p. 294)

No Texto B, fala toda uma tradição afro-brasileira. Nele, afirma-se essa tradição. O sincretismo é evidente, já que o grupo participa de diversas festividades católicas, mas nem por isso deixa-se de sustentar o legado negro por imposições externas – assim como o avô de Alceu, concilia-se “católico e espírita”.

Quando elaboramos a Ficha do sujeito-entrevistado, optamos por inserir perguntas sobre a religião ou culto frequentado pelo sujeito. Chegamos aos seguintes dados:

	Praticantes	Não praticantes	Total
Católicos	65%	75%	70%
Espíritas ou umbandistas	30%	0%	15%
Evangélicos	0%	15%	7,5%
Sem religião específica	5%	10%	7,5%

Os grupos em que os praticantes optaram pela utilização de *ponto* (STP e VNH) são aqueles que contam com maior número de espíritas ou umbandistas. Nenhum dos praticantes (entrevistados) faz parte da religião evangélica e em MAU, por meio de conversas informais, soubemos que antigos integrantes abandonaram o grupo após se converterem e buscavam convencer outros a seguir o mesmo caminho, o que nos remete à perseguição religiosa crescente no país. Os crimes relacionados à intolerância religiosa têm se intensificado ano após ano. Ataques a templos, como ocorreu recentemente em Caxambi (FREIRE, J. R. B., 2015); a expulsão de mães e filhos de santo dos morros do Rio, por traficantes evangélicos (SOARES, R., 2013); a morte de mãe Dedé de Iansã em Camaçari (MELO, D., 2015); a pedrada desferida contra uma criança de 11 anos, depois de um culto de umbanda (GLOBONEWS, 2015), são apenas alguns poucos exemplos atuais desse preconceito que segue vigente.

Se hoje os grupos acabam sofrendo maior preconceito religioso por parte dos adeptos de religiões neopentecostais, vimos que, no começo do século passado, foi a igreja

católica que perseguiu a manifestação, especialmente em Pirapora, lugar em que ela apresentava maior vigor. Em 1937, Cunha menciona que o samba de bumbo era dançado “somente no barracão B, a qualquer hora, do dia e da noite”.

Figura 4.2.1. Mapa 2 – Barracões A e B, de propriedade da Igreja (CUNHA, 1937, p. 4)

Proprietária do barracão, primeiro a igreja proibiu o samba dentro dele. O samba reagiu e ganhou as ruas. A igreja então demoliu os barracões, destinados aos mais pobres, negros em sua maioria, *donos do samba* que não possuíam dinheiro para pernoitar em outro lugar. Dessa vez o samba não teve como reagir e ainda hoje resiste sofregamente. Carvalho (2010, p. 44) afirma que a marca fundante da cultura popular na América Latina tem sido sua capacidade de resistir “à pressão das elites para homogeneizar uma cultura nacional segundo a perspectiva da cultura erudita nacional”. Nessa perspectiva homogeneizadora, segundo o autor, inclui-se o cristianismo, como cosmovisão dominante, e a religião católica como instituição paraestatal de controle simbólico das populações. Essa pressão homogeneizadora ainda atua nos pontos pesquisados, onde o preconceito religioso caminha junto ao preconceito racial. Um exemplo de perseguição bastante recente pode ser visto em Cururuquara, junto ao grupo Treze de Maio, em seu principal rito anual.

A festa do Cururuquara teve início no dia 13 de maio de 1888, com a abolição da escravidão. Os negros escravos se reuniram em frente à capela de São Benedito, conhecida como capela das Palmeiras, e sambaram por quatro dias e quatro noites em agradecimento ao santo protetor. Daquele momento em diante, a celebração se repete na mesma data, no

mesmo local (cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTANA DE PARNAÍBA, 2013). Atualmente, todavia, o samba de bumbo vem sendo escanteado pela comissão organizadora da festa, que a cada ano diminui o tempo concedido às apresentações, além de impor limites de horário. O samba, que outrora atravessava a noite, hoje acaba com o apagar das luzes instaladas pelos organizadores. O tempo, “um dos maiores patrimônios intangíveis” dos sambadores, é ameaçado pela compressão exigida na indústria cultural do capitalismo contemporâneo (CARVALHO, 2004, p. 9). A comissão, formada apenas por brancos “de bom poder aquisitivo”, conforme nos conta João Mário, bumbeiro do Cururuquara, não vê o samba de bumbo “com bons olhos”. Nas reuniões que antecederam a festa deste ano, João Mário foi o único representante do samba a comparecer, e explica a tensão existente:

Assim, sempre tem problema, só que sempre por causa do barulho, num qué mais tanto samba, num qué mai muito grupo de samba, porque o samba num dá nada de bom pra festa, num sei o quê. Aí dessa vez, cara, eu cheguei lá, eles marcaro a reunião numa sexta-feira, à noite, lá na Aldeia da Serra, pra falá inclusive também da festa da Aldeia, do Santo Antônio da Aldeia, aí de lambuja já falava do Cururuquara. E aí não convidaro ninguém nem nada, simplesmente marcaro a reunião, eu discolei e fui. Chegô lá, óbvio que todo mundo ficô em choque de me vê chegando na reunião, né? Aí sabe o que que eles começaram a falá dessa vez, cara? Teve uma minina lá, Luciana, que é filha do Dorival, que também é comparsa do Alberto tudo mais, começô a falá pra mim que a comunidade parô de ir na festa, a festa tá se acabano porque o bumbo tá sendo a desgraça da festa do Cururuquara, porque o pessoal tá vendo que aquilo é pura macumba, e ninguém qué participá de macumba. Então a macumba tá acabando com a festa. E aí num certo momento até a secretária tinha falado de divulgá lá na Aldeia, porque o pessoal tem dinheiro, aí ela falô assim: “Ah não, o pessoal da Aldeia todo ia, num vai mais porque virô macumba.” Comecei a fala: “Vocês tão cum preconceito.” Aí falei pro padre: “Sabe o que acontece, padre, é que nego batendo bumbo é macumba, ninguém qué sabê o que que é isso aqui.” Como que é macumba se tá vinculado a uma procissão, se tá vinculado a uma missa? Num tem nada a ver. Ali, no samba, tem gente que é da macumba, tem gente que é católica, tem gente que é evangélica, mas todo mundo faz o samba porque é uma brincadeira. Tentei explicar, mas ninguém queria sabê. (informação verbal)⁶³

O samba de bumbo, que simboliza toda uma ancestralidade negra, é “a desgraça da festa” que surgiu em comemoração à libertação dos negros escravos. Não é a desgraça porque é mal executado ou por outra questão performática, mas sim porque é “pura macumba”. De acordo com João Mário, ao longo da reunião, o diácono sugeriu que os integrantes se atentassem às letras, que não cantassem “coisa que lembra macumba”. Quando a capela de São Benedito foi reformada, há poucos anos, a discórdia provocou até mesmo a remoção da imagem do santo negro do altar, substituída pela de Jesus. O santo, depois, perdeu também seu lugar de destaque na procissão:

E agora tem dois ano que São Benedito não vem mais na frente na procissão. Ele emparelha com Nossa Senhora [do Carmo] e vem junto os dois, que eles não deixam mais São Benedito vim na frente. [...] Eles se apegam mais à Nossa Senhora do Carmo porque é branca também, entende? (*idem*)

Quando afirmamos que o preconceito religioso caminha ao lado do preconceito racial, procuramos evidenciar que a religião pode ser um pretexto para acobertar um

⁶³ Informação fornecida por João Mário em Santana de Parnaíba, em 2015.

preconceito racial e vice-versa. Associar o samba de bumbo à macumba nos parece, neste caso, uma veemente expressão de discriminação racial escamoteada através do controle simbólico da religião. O desprestígio cultural ratifica a desigualdade de classe: a presença dos antigos moradores do Cururuquara é que é indesejada. No bairro moravam os negros escravizados por Nhô Bueno e que dele ganharam parcelas de terras. Com a construção da Rodovia Castelo Branco e a crescente especulação imobiliária, o bairro enobreceu e moradores locais perderam suas casas. Como consequência, a festa se desestruturou e os filhos e netos dos antigos negros escravos levaram tempo para reorganizá-la. Agora que não estão mais no bairro, a comissão responsável pela festividade julga que essas pessoas não devem ser consultadas sobre ela, ou seja, julga que não devem mais participar, tomar parte da festa. João Mário conta que

todo ano é uma briga, só que a comissão diz assim: “Pô, esses cara [do samba de bumbo] nem tão aqui o ano inteiro, a gente que tá aqui o ano inteiro e eles querem vim dá palpite agora, não é assim não.” Mas eles não tão lá não é porque eles não querem, todos eles querem voltá pra lá, todos eles sonham ainda com a terra do Cururuquara, sabe? A gente tem a mãe Dita, a Dona Mariazinha que elas brilha o olho quando fala do Cururuquara. Seu Carmelino até hoje tem papéis e papéis de advogados e advogados que eles tentam reaver as terras. (*idem*)

Não por acaso, no grupo Treze de Maio canta-se o seguinte *ponto*: “A minha roça era bonita / Tudo que eu plantava dava / Mas os corvo me tomô / As terra do Cururuquara” (*idem*).

De volta aos Textos A e B, vemos que a confusão samba/gira que Jaqueline (Texto A) quer evitar (ao não mencionar *ponto*) já está sedimentada em STP, na própria Festa do Cururuquara. Em PBJ, conforme observamos acima, por vezes o samba de bumbo também é confundido com macumba. Exemplo mais palpável da ainda persistente discriminação na cidade são os diversos painéis pintados nos muros do seminário, que tematizam a história de Pirapora e sequer aludem à presença marcante do samba, negro e pagão, na formação da localidade; mas nada perto do que acontece em STP, onde o grupo sofre com a censura e está próximo de ser banido de sua principal festa ritualística. Podemos apreender, no Texto A, o desejo de não enfrentar o preconceito religioso, até porque o grupo da cidade possui relação direta com a festa católica do Bom Jesus. A necessidade de agradar as pessoas de fora, de passar uma imagem condizente com o que o público espera ver, são fatores que certamente permeiam o Texto A. A espetacularização – que será analisada em seguida – se faz por meio do apagamento da ancestralidade africana, pois espetacularizar significa, entre outras coisas, “dissolver o sentido do que é exibido para deleite do espectador” (CARVALHO, 2010, p. 48). Mas veremos que não é apenas o consumidor/espectador que avaliza esse processo.

O grupo Treze de Maio não passa por processo semelhante ao do Samba de Roda por, dentre outras razões – como o apoio governamental –, ser quase que inteiramente composto por negros que reivindicam seu lugar num ritual controlado por brancos. Ritual,

vale dizer, de ascendência e herança negra. A comissão responsável por promover e organizar a festa propõe que o grupo continue presente, porém sem tomar parte, sem exceder limites, restringindo-se a um tempo reduzido: querem-nos voltados à condição escravagista, apartados de suas tradições, enclausurados e destituídos de voz.

No início deste trabalho comentamos a divergência entre Siqueira (2012) e Vianna (2007) a respeito da perseguição do samba carioca. O primeiro defende que desde os seus primórdios a manifestação urbana padecia com a repressão, enquanto o segundo diz ter havido, após certo momento repressivo, a aceitação dos grupos e sambistas. A passagem da repressão à aceitação é, segundo Sandroni (2001), o “padrão geral” no samba. Os casos de PBJ (festa do Cururuquara), STP (demolição dos barracões) e também Itu (proibição do samba-de-umbigada – samba de bumbo nos anos 1940), no entanto, contrariam esse padrão e evidenciam que, em São Paulo, o parâmetro é inverso: a aceitação inicial confronta-se com a repressão posterior. O caso de Itu, registrado por Ianni (1966) e citado por Sandroni, é, inclusive, muito similar ao verificado no Cururuquara, no ritual em homenagem a São Benedito:

Também nos anos 40, no interior de São Paulo, o clero e a polícia proíbem o samba-de-umbigada que era praticado em Itu. Curioso é que este samba era realizado desde o século XIX, sem problemas, no terreiro em frente à igreja que possuía uma imagem de S. Benedito, a qual permanecia iluminada toda a noite para que os participantes viessem descansar dentro dela. O caso de Itu inverte assim o padrão tido por geral: em vez de passar da repressão à aceitação, a relação entre elite e samba passa da aceitação à repressão. Esses exemplos mostram que se, como quer Vianna, antes da ascensão do samba carioca existiu, ao lado das perseguições, também uma ‘interação entre elite e cultura popular’, mesmo depois de tal ascensão as perseguições continuaram coexistindo com a aceitação. Na Itu de 1940 [...] certamente já se ouviam os sambas cariocas transmitidos pelo rádio e pelos discos, mas daí não se seguia necessariamente um maior apreço pelos negros locais e seus divertimentos, os quais eram desprovidos da aura assegurada pela tecnologia, pela voz de um cantor [branco] de grande sucesso como Francisco Alves e pelos arranjos de um maestro [branco] como Radamés Gnattali” (SANDRONI, 2001, p. 113)

Antes de passarmos à próxima análise, citemos, no mesmo sentido, o antropólogo e pesquisador Marcelo Manzatti, para quem as imposições religiosas foram as medidas que mais contribuíram para o apagamento do samba de bumbo:

No caso do samba de bumbo a grande modificação veio a partir da Igreja, de um ataque pesado, moralista da Igreja na cidade de Pirapora, e da sociedade que, vamo dizer assim, ninguém aceitava a umbigada, ninguém aceitava aquilo como uma coisa natural, aquilo é uma excrescência dentro da visão católica tradicional. Então essa força contra eu acho muito mais degradativa do que a televisão ou a mídia ou qualquer outro fator. (BUMBO DÁ SAMBA, 2003)

O “ataque pesado, moralista” da igreja não cessou com o passar dos anos e configura um dos principais, senão o principal fator para o continuado apagamento do samba de bumbo no interior do estado. A carta de Luis Saia (1938) dirigida a Mário de Andrade, mesmo depois de quase oitenta anos, ainda permanece atual: “A coisa de Pirapora falhou porque a pradaria de lá impediu o samba. Não houve possibilidade nenhuma

de convencer o dono da festa religiosa pra deixar os negros fazer um samba mesmo em recinto fechado.”

4.2.1.1. Demanda

A unidade lexical *demanda* apresenta certa similaridade com *ponto*, pois remete a algo existente dentro de rituais afrodescendentes. Diferentemente desta, no entanto, pode carregar uma carga pejorativa no meio dos próprios rituais por representar uma força espiritual negativa:

A demanda é sempre o objeto de uma irradiação de fluidos que podem ser frutos de mal vindo de pessoas ou grupos adversos, envoltos e tomados por raivas, rancores, mágoas, inveja, ciúmes, mas principalmente motivados pela vingança e pelo ódio, sentimentos que ocupam de tal forma a mente, o coração e o próprio espírito, tornando obcecada a pessoa que deles se deixar influenciar. (CABOCLO PENA VERDE, s.d.)

Existem, na umbanda e no candomblé, métodos para *vencer e quebrar demanda* – banhos, plantas, rituais e feitiços. Entidades, como Caboclo Quebra Demanda e Ogum Vence Demanda, também levam no nome a necessidade de reprimi-la, evidenciando a carga depreciativa que pode existir dentro dos rituais. De todo modo, Olga von Simson (2007, p. 114), ao relatar conversa com Seu Livinho sobre como se operavam os grandes desafios entre São Paulo, Campinas e Itu, que aconteciam durante a festa de Pirapora, revela que este vocábulo era comumente empregado no samba:

Nos desafios imperava o improviso: “Um cantava uma *demanda* amiga, ou um ofendia o outro, mas dentro de uma educação moral”. O improviso vinha sempre intercalado com o estribilho, mote orientador do desafio, que, cantado por todos, permitia aos contendores preparar o próximo ataque. Seu Livinho recordou um dos estribilhos cantados em Pirapora: ‘Oi, Maria, que a serra dá / Sabiá com araponga / Querendo *demandá*’ (grifo nosso)

Para Seu Livinho, a demanda é sinônimo de desafio, e alguém pode cantar uma “demanda amiga”, pode até mesmo ofender o outro, mas “dentro de uma educação moral”. A demanda, vista dessa ótica, não guarda relação direta com qualquer malefício e adquire ares de divertimento. João Mário Machado foi o único sujeito-entrevistado a referir *demanda* ao longo de nossas entrevistas. Natural de STP, assim como seus pais, João Mário (29 anos) seguiu o ditado popular⁶⁴ e depois de muitas andanças decidiu voltar à sua cidade de nascença. Hoje trabalha na salvaguarda do patrimônio cultural de Parnaíba e Pirapora, além de ser bumbeiro de alguns grupos tradicionais e não tradicionais de samba de bumbo. Há anos, porém, já participa dos mais diversos folguedos populares. Ao tratar de *ponto*, assim afirma:

E assim, dentro desses pontos você tem meio que uma classificação que às vezes dão os mais velhos. Eu já vi isso também em jongo, que eles chamam ponto de

⁶⁴ “Quem chega quer ficar / Quem nasce quer ir embora / É Parnaíba e Pirapora”

demanda, quando um batalhão vai demandar com outro [...] (informação verbal, grifo nosso)⁶⁵

João Mário entende que os mais velhos às vezes classificam os pontos cantados e um deles vem denominado como *ponto de demanda*, ou apenas *demanda*. A sua experiência de vida lhe permite remeter o vocábulo diretamente ao jongo, onde, com efeito, *ponto de demanda* permanece. A entrevista documentada por Olga von Simson atesta o uso desta unidade lexical também na esfera do samba de bumbo, mas seu emprego não foi registrado nas falas de nenhum dos outros sujeitos por nós entrevistados, incluídos os “mais velhos”. De um lado, podemos afirmar que o próprio costume dos embates entre praticantes se perdeu, junto a toda uma tradição, e por isso *demanda* e *desafio* são reconhecidos por apenas 5% e 15% dos praticantes, respectivamente. Entretanto, vejamos o que diz Dona Lázara da Silva, de 75 anos e integrante do grupo de VNH: “Tem muitos que faiz, ponto de demanda, tem muitos que faiz, mais assim, nói não, nói não, nói não. Nói gosta mais de coisa de paz.” De acordo com a experiente sambadeira, a demanda não pode ser de paz. A negação reiterada revela a necessidade de se afastar desse tipo de prática considerada indecorosa. Há um processo polissêmico em que *demanda* é ressignificada e passa a incorporar uma das características da demanda presente em cultos de umbanda e candomblé. Dissemos *uma* das características, pois, nesses cultos, a demanda é vista de maneira ambivalente, podendo existir a demanda positiva, em que a corrente de energia é estabelecida no intuito de favorecer algo ou alguém. Seria uma espécie de demanda *amiga*, como chamaria Seu Livinho.

Parece-nos que *demanda* passou por um processo semelhante ao de *macumba*, vocábulo que designa uma árvore e um instrumento musical africanos e que hoje é amplamente utilizado para se referir pejorativamente às religiões de descendência africana. Assim como *macumba*, portanto, em que a carga pejorativa prevaleceu sobre as demais, *demanda* deixa de ser empregada por estar relacionada a religiões que, na visão de muitos cristãos, não são “coisa de paz”. O preconceito racial e religioso novamente reverbera.

⁶⁵ Informação fornecida por João Mário em Santana de Parnaíba, em 2015.

4.2.2. INDÚSTRIA CULTURAL: ESPETACULARIZAÇÃO E O EXÓTICO

“Infelizmente quando o carnaval vira uma coisa pra inglês vê, tudo do folclore que é pra inglês vê, aí começa a se procurá o que dá mais destaque, o que dá mais dinheiro, o que aparece mais. O samba antigamente não tinha essa preocupação de tê estrelas, coisa que vai modificando, né? É o pseudoprogresso, né? Mas não deixa de tê espontaneidade ... porque quando a gente começa a dançá, o ritmo entra e é espontâneo.”

Raquel Trindade

4.2.2.1. Treino e apresentação – Brincadeira e festa

Uma língua viva é uma língua cambiante, assim como é uma manifestação cultural. A manifestação corre perigo de desaparecer quando para de ser praticada de maneira espontânea e enclausura-se em apresentações pré-programadas. A heterogeneidade interna dos grupos de samba de bumbo que pesquisamos é marcante, porém podemos falar de um aspecto que verificamos em todos eles, ao menos em uma das ocasiões em que os presenciamos: a falta de espontaneidade. O samba despretenso, que surge sem cerimônia durante reuniões informais, é raridade, para não dizer que foi extinto; a consulta coletiva, que ocupou um inteiro capítulo do ensaio de Mário de Andrade,⁶⁶ traço africano marcante da vitalidade do samba de bumbo, deixou de existir; as improvisações escassearam e a manifestação distanciou-se das comunidades. Existem, certamente, exceções a essas amostras de enfraquecimento. O samba de bumbo ainda leva centenas às ruas de Santana de Parnaíba durante o carnaval, tem suscitado interesse de novos grupos não tradicionais e luta para rearticular a rede de sambadores e sambadeiras que se separaram nos últimos anos; mas, ainda assim, passa por um delicado processo de espetacularização – como diversas outras manifestações populares.

Ao aplicarmos o QSL, esperávamos como resposta à pergunta 2 (*Qual o nome que você dá pra quando querem se reunir pra fazer samba?*) a unidade lexical *brincadeira* ou qualquer outra que se aproximasse semanticamente do lúdico, da ludicidade. Recolhemos, contudo, com maior frequência entre os praticantes, os vocábulos *apresentação* e *treino*, formas que remetem ao solene, à solenidade. Dalva Mathias dos Santos, integrante do grupo de PBJ, contou-nos a respeito das apresentações que o grupo Samba de Roda hoje realiza:

Geralmente, agora, no momento, eles se reúnem só assim quando são convidados assim pra fazê uma apresentação em um determinado lugar ... Que nem agora, sábado, eles tão indo pra Jundiáí. Então não tem mais, assim, uma::: vamo fazê

⁶⁶ “Me sinto em enorme hesitação no definir e descrever exatamente esse interessantíssimo momento preludante do samba que intitulei de ‘consulta coletiva’. Ser de-fato um momento em que todos se concertam para adotar um novo texto-melodia, me parece realmente a finalidade mais definida dessa maneira de agir.” (1991, p. 12)

uma reunião sobre o samba, vamo fazê um ensaio, não, vamo fazê uma roda aqui entre nós, entre os componentes, não. Agora só se reúne só nas apresentações ... aqui na casa ou fora daqui. (Texto C)

Dalva refere-se ao grupo em terceira pessoa (eles), mas é integrante desde 1994 e funcionária da Casa do Samba desde 2003. Distanciara-se, à época da entrevista, devido a desentendimentos, porém nunca deixara o conjunto. Com 58 anos, nasceu em Pirapora, assim como sua mãe, onde viveu toda sua vida. Em sua resposta, logo percebemos que o samba de bumbo piraporano nem sempre foi realizado de forma programada. Ao dizer “geralmente, agora, no momento”, revela que, anteriormente, não se reuniam apenas quando eram convidados para se apresentar. O pleonismo reforça essa ideia, além de lhe proporcionar tempo para desenvolver um argumento razoável para a falta de espontaneidade, o que indica certo desconforto com a recente transformação.

Com a morte de Honorato Missé nos anos 1950, chefe do samba de PBJ, a manifestação passou para as mãos de Miguel, dono do bar Coringão, local em que passaram a se reunir os sambadores e sambadeiras da cidade. Posteriormente, sem o bar, o samba acabou decaindo até ressurgir nos anos 1990, quando Dalva passou a integrá-lo.

Nascida em 1957, Dalva vivenciou os últimos suspiros do samba de bumbo espontâneo, praticado sem protocolos na frente dos bares e nas festas da cidade. Nessa sua fala, observamos o conflito entre esses dois “modelos” de se fazer o samba – um espontâneo, anterior e frequentado pela comunidade, e outro programado, contemporâneo e sem participação externa ao grupo. Reconhece que não tem mais (i) “uma reunião sobre o samba”, modelo espontâneo, depois retoma a ideia de (ii) “fazê um ensaio”, momento em que o grupo *treina* para a apresentação presente no modelo programado, para enfim mesclar os dois modelos em (iii) “fazê uma roda aqui entre nós, entre os componentes”: fazer a roda pressupõe uma forma aberta e descompromissada, mas o fato de ser feita uma roda somente entre os componentes acaba por remeter à ausência da participação externa, particularidade do samba performático.

Podemos entender melhor o conflito presente no Texto C com a resposta que João do Pasto, o outro integrante de PBJ pertencente à mesma faixa etária, deu à pergunta 2:

A turma diz fazer uma festinha, né? O dia que nós vai se reunir com os amigos em Parnaíba nós bate e diverte, canta o nome da criança dele. (Texto D)

É muito provável que essa diferença exista porque João do Pasto rememora as “festinhas” que experimentava com sua turma. Nascido nos anos 1920, sabemos que desde muito moço João frequentava o samba de bumbo e, ao contrário de Dalva, que passou a integrar o samba somente depois da ação da prefeitura (nos anos 1990), conviveu intimamente com o espírito de folgança que poucos grupos ainda mantêm.

Carvalho (2010, p. 48) sustenta que o espetáculo moderno

aproxima-se da ideia de vivência, que Walter Benjamin opunha à ideia de experiência. Enquanto a experiência aponta para um impacto existencial no

indivíduo (de cunho estético, emocional, intelectual, espiritual, afetivo) que ajuda a reconectá-lo com a comunidade a que pertence e com a sua tradição específica, permitindo-lhe um maior enraizamento do seu próprio ser, a vivência é o fenômeno típico do mundo moderno urbano-industrial massificado, caracterizado pela ausência de profundidade histórica e tradicional dos eventos e, consequentemente, por sua superficialidade e fugacidade, tanto no nível individual como no coletivo.

Ainda que Dalva tenha vivido quase 60 anos na cidade, ela acaba representando o modelo moderno, pois sua longa vivência ao lado de sambadores locais provoca-lhe um conflito apenas superficial (que está marcado em sua fala), diferentemente do que acontece com João do Pasto, que *experienciou* o samba e isto lhe impactou profundamente a vida. Sandroni (2001) atualiza uma fala de Sodré (1998) e diz que a letra do samba tradicional (samba improvisado) é um discurso transitivo direto, porque o texto verbal da canção não se limita a falar *sobre a* existência social (samba composto), mas fala *a* existência. Mediante essa noção, podemos afirmar que Dalva viveu num grupo *sobre* samba de bumbo, enquanto João do Pasto viveu o samba de bumbo.

Os pontos em que não encontramos o emprego de unidades que designam apresentações programadas foram STP e VNH, justamente onde as reuniões se baralham em um contexto de festa e celebração e se presentifica a espontaneidade. Em QUA, todos os praticantes usam *treino* – tal qual o *ensaio* referido por Dalva – e também deixaram de se reunir espontaneamente ou mesmo para celebrar acontecimentos por meio do samba.⁶⁷ Hoje em dia, associam-se apenas para *treinar* e *ensaiar*, preparando-se para eventuais convites e apresentações. O mesmo ocorre em MAU: todos os praticantes empregaram *apresentação* para designar o que João do Pasto entende ser uma simples *festinha*. Joaquim Carlos Mattos, o Kinkas, responsável pela programação do grupo, relata:

É feito uma agenda, né? Tem essa agenda -- inclusive eu tô pondo no site -- (...) [samba] onde a gente vai fazê apresentação. A gente não tem um lugar específico que se reúne não.

Assim como Kinkas, Diogo Pereira de Sousa, o bumbeiro do Samba-lenço, alega que a falta de espaço é a causa preponderante para a diminuição dos encontros despretensiosos:

É tudo programado, é tudo certinho. Se a gente quisesse que fosse [espontâneo] assim também seria bom, né? Falta mesmo de espaço, se tivesse o espaço a gente teria mesmo bastante convidado, a gente conhece bastante grupo.

Esses casos não nos parecem tão diversos daquele verificado em PBJ, que se identifica com o modelo moderno, a não ser pelo fato de Diogo apresentar uma postura

⁶⁷ “Uma das razões do declínio do samba caipira foi o avanço dos lazeres urbanos. Como já disseram tantos estudiosos da cultura caipira – como o sociólogo Antonio Candido, literato e professor aposentado da USP –, ela tem entranhada em seu *ethos* a noção do lazer. Antes do advento da televisão e do rádio, os bailes eram muito apreciados. ‘O pessoal dançava aos montes porque era uma das poucas diversões que tinha. Era malha, corrida de cavalo, rinha de galo, futebol e o samba’, diz Chicão. Preto explica que isso acontecia em virtude das ações de ajuda mútua entre os vizinhos [...] Era no prolongamento desses mutirões que aconteciam os bailes. Eles eram realizados no interior de armações de mastros e forradas com palha. Chicão explica: ‘Os palizados eram feitos com cinco paus fincados (um no meio), coberto com vassoureira, que era uma espécie de arbusto próprio pra fazer as vassoura que varria os terreiro. Era mais de 15 par dançando animado. E o pó do chão de terra que subia com tanta animação’. Hoje, contudo, as apresentações do samba são feitas para a preservação da tradição caipira, em seu batuque de estilo único, nascido e criado ali, na região de Quadra.” (DIAS, M. S., 2014)

crítica e, em seu comentário, admitir a vontade de se reunir sem qualquer tipo de preocupação, que “assim também seria bom”. De todos os exemplos que trouxemos acima, apenas Diogo faz parte da primeira faixa etária de sujeitos-entrevistados. Com 26 anos, exprime um desejo e espelha a demanda existente para que o samba volte a ser praticado liberto de qualquer amarra formal. Em STP, como dissemos, o samba de bumbo ainda é brinquedo de carnaval dos jovens parnaibanos e em VNH o samba vive na antiga casa de Dona Aurora. O Projeto Berço do Samba voltou a reunir os grupos tradicionais, permitiu que os laços de irmandade fossem reestabelecidos e as figuras de maior importância de cada um deles expressaram a necessidade do encontro frequente, sem prerrogativas com o samba, pois sabem que o bumbo volta a bater naturalmente ao lado de amigos experimentados: “quando a gente começa a dançar, o ritmo entra e é espontâneo” (TRINDADE apud BUMBO DÁ SAMBA, 2003).

A oposição entre brincadeira-festa (modelo anterior) e apresentação-treino (modelo contemporâneo), está, portanto, relacionada às vicissitudes do agir espontâneo, suprimido pela ação predatória da indústria cultural. Os próprios mestres e mestras do samba de bumbo percebem a passagem de um modelo a outro e aos poucos conscientizam seus grupos para que voltem a praticar o samba improvisamente, assoprando a brasa da manifestação, como talvez dissesse Adoniran Barbosa.⁶⁸ O filtro do entretenimento sufoca o samba porque o coloca dentro de uma redoma de museu e o pouco de ar que ali resta, logo é consumido. Fora dessa redoma, a brasa reacende, com uma rajada de vitalidade. Obviamente, o entretenimento faz parte da vida desses grupos, que negociam apresentações como forma de resistir e continuar existindo. Muitos dos antigos sambadores e sambadeiras vivem apartados, e o próprio ato de se reunir apresenta um impedimento econômico, tendo em vista que a imensa maioria deles não dispõe de condições financeiras sequer para se locomover. Assim, seria importante estabelecer um campo de negociação para que as festas, rituais e brincadeiras se transformem em apresentação, treino e espetáculo, mas estabelecer ao lado deste campo do negociável um outro campo, do inegociável, que deve ficar previamente estabelecido, conforme propõe Carvalho (2010, pp. 62-63):

Proponho então que definamos coletivamente, entre mestres, produtores culturais, terceiro setor, pesquisadores e governo, o que exatamente pertence, do ponto de vista estético, ao reino do negociável, e o que pertence ao reino do sagrado. O que ficar definido como sagrado não poderá mais ser descontextualizado para fins de entretenimento ficando, portanto, declarado inegociável. Quem quiser apreciá-lo deverá obedecer às regras de tempo e espaço que regem as tradições sagradas, bem assim como as regras próprias de etiqueta que definem os papéis e os lugares sociais e físicos dos que são iniciados na tradição ou membros da sua comunidade de origem e os que dela se aproximam na condição de meros observadores ou apreciadores.

⁶⁸ “E eu, que já fui uma brasa / Se assoprarem posso acender de novo.” (BARBOSA, A.; CÉSAR, M., 2007)

As festas religiosas pertencem, para o samba de bumbo, ao plano do inegociável. Nestes rituais, a manifestação se fortalece e entra em contato com sua ancestralidade, atualiza o mito e promove seu legado às gerações futuras. O embate por que passa o grupo do Cururuquara é um caso dramático de intervenção externa, movido pelo preconceito racial e religioso, em que o tempo e o espaço da Festa é saqueado. O que João Mário, tratando do principal nome da comissão organizadora, conta a respeito do caso define bem o lugar de enfrentamento:

E aí o Doutor Alberto falô assim: “Por causa desse bumbo aí a gente num tem mais tempo nem de fazê o leilão, que era tão gostoso... ano retrasado sobrô um garrote, ano passado sobrô bolo...”

4.2.2.2. De bumbo: caipira, de roda, lenço, rural paulista, batuque, samba

A voracidade da indústria do entretenimento e do turismo acaba transformando a cultura popular em mero produto ou serviço. A partir do momento em que essa indústria percebe o declínio estético e simbólico de certas modas da cultura popular *comercial*, ela passa a buscar expressões culturais “exóticas”, com a intenção de convertê-las em novos bens simbólicos e estéticos comercializáveis – é o que Raquel Trindade (BUMBO DÁ SAMBA, 2003) chama de “pseudoprogresso”. Atualmente, há um crescente fascínio por manifestações populares que não haviam despertado, durante muito tempo, o interesse do mercado. O samba de bumbo é uma delas e podemos observar esse processo na seguinte fala de Daniel Daher, o Deco, sambador de STP entrevistado por Manzatti (2005, p. 288):

Deco – [...] Eu não queria sabê de encheção de saco, sabe? Eu quero... sexta-feira, eu quero me diverti. Começa a dá entrevista, essas coisa, começa a dá, sabe, tipo uma responsabilidade. Eu num quero sabê disso. Sabe, eu esquentava tanto a cabeça pra gerenciá tudo esses município, eu não quero esquentá minha cabeça por causa disso aí. Eu quero extravasá isso aí. Olha, nunca dei entrevista. Aí, *começaro com esse negócio de querê botá o Samba pra fora*. Eu sempre fui contra.

Marcelo – Começô quem? Da Prefeitura?

Deco – Isso. A Prefeitura já me enchia o saco pra i lá fora pra fazê apresentação. Eu falei: - “Iii, eu não vou. Não adianta”. Porque, pra mim, o cenário é Parnaíba. O sentimento é daqui. Se me levam pra fora, vai parecê, sabe aqueles cara da Pernambucana, que fica com um bumbo na porta. Porra, eu vou me senti um cara assim. Só quando a Kátia me encheu muito o saco pra i, eu fui, ‘cê entendeu? Mas nunca me senti bem. A última vez que eu fui eu prometi pra mim: - “Eu não vou nunca mais”. (grifo nosso)

Deco quer se divertir e brincar o samba em seu “cenário”, que para ele é Parnaíba. Saindo da cidade, para apresentações, sente-se “aqueles cara da Pernambucana” e por isso se opõe a esse tipo de formalidade. O depoimento de Deco se encaixaria perfeitamente na seção precedente, pois evidencia a oposição que tratamos, entre apresentações e festas. Todavia, preferimos inseri-la aqui em razão de relatar uma ação externa voltada à divulgação, pautada essencialmente na indústria do turismo e que vai de encontro à vontade do mestre do grupo: “Aí, começaro com esse negócio de querê botá o Samba pra fora. Eu sempre fui contra.” Na conversa, Deco ainda é questionado se esse “negócio” foi proposto

pela prefeitura municipal e confirma que sim, fora estimulado pela administração. A vantagem que a prefeitura vê nesse tipo de ação, vendendo um selo identitário da cidade, certamente guarda relação com o turismo. Não há um livre trânsito simbólico, mas sim uma imposição gerada em um ambiente externo à manifestação.

No que diz respeito às diversas nomenclaturas englobadas pelo vocábulo *samba de bumbo*, pensávamos, num primeiro momento, tratar-se justamente de efeito derivado desse ambiente externo, da força da indústria cultural que exigia o “exótico”, o “virgem”, o “remoto” para poder comercializá-lo. A especificidade de um samba caipira ou de um samba-lenço seduziria muito mais o mercado do exótico do que se falássemos em samba de bumbo. A municipalidade de QUA se interessa por *caipira*, enquanto o interesse de MAU é por *lenço*, e assim por diante, pois cada um desses sobrenomes reivindica e certifica a exclusividade da manifestação local. À medida em que avançamos na pesquisa, no entanto, notamos que esse processo denominativo é essencialmente endógeno, e *caipira*, *lenço*, *de roda* etc. foram nomenclaturas que surgiram por vontade dos grupos. É bem verdade que os conjuntos, nos primórdios da manifestação, empregavam o vocábulo genérico *samba* e apenas indicavam a sua procedência, como “samba de Campinas”, “samba de Sorocaba”, e assim por diante (ANDRADE, 1937, p. 43). Ocorre que, a partir de dado momento, passaram a denominar suas práticas de modo mais característico, não sendo possível comprovar qualquer influência externa em suas decisões, mesmo porque a manifestação demorou a se tornar objeto da indústria cultural, como demonstra o largo hiato existente nas pesquisas pós-andradianas, o que evidencia o escasso interesse acadêmico – que dizer, então, do interesse mercadológico.

Com base nesse argumento, começamos a indagar a origem do vocábulo *samba de bumbo* com o intuito de verificarmos se, em posição inversa ao que imaginávamos no início da pesquisa, era o seu surgimento que traduzia o impulso objetificante do capital, e não as nomenclaturas específicas. De acordo com essa perspectiva, *samba de bumbo* representaria uma alternativa de enquadramento dos grupos exóticos para fins meramente comerciais. Deparamo-nos com uma fala, já referida anteriormente, em que Diogo, do samba-lenço (MAU), afirma haver uma grande diferença entre o samba-lenço e o samba de bumbo, supostamente atestando um uso irrefletido do vocábulo: “[...] não tem nada a vê, né?” Para ele, samba de bumbo não engloba a prática de seu grupo de samba-lenço. Por que, então, seria essa a nomenclatura hoje prevalecente? Somos levados, no mesmo instante, a responder que somente a existência de interesses externos pode esclarecer a adoção de *samba de bumbo*, já que alguns dos grupos utilizavam apenas outros vocábulos, até pouco tempo atrás. Isso, contudo, seria simplificar a análise. Vejamos o que diz Alceu Estevam a esse propósito:

O meu envolvimento com o Samba de Bumbo... aqui, o pessoal mais antigo chama de Samba de Roda, não é? E o Samba de Bumbo já é uma invenção já moderna, que a gente vai lendo. [...] Eu gosto de usá o Samba de Bumbo, que é pra valorizá o Bumbo mesmo. [...] Porque, Samba de Roda... cê fala Samba de Roda é da Bahia. Não é Partido Alto, do Rio, e tal. Não é o Samba de Bumbo, *que você acaba diferenciando, mesmo pra levantá um pouco de interesse dessas pessoas em querê sabê o que é Samba de Bumbo*. Samba de Roda, de repente pode até falá assim: - “Ah, tá. Samba de Roda, eu vi lá em Salvador. Fui passá uma férias lá e eu vi muito Samba de Roda lá”. E, de repente, o cara não se toca que é uma coisa diferenciada, daqui do Estado de São Paulo. (MANZATTI, 2005, p. 299, grifo nosso)

De acordo com o músico do grupo Urucungos, de Campinas, os mais antigos preferiam dizer *samba de roda*: o que confirmaria tratar-se de vocábulo endógeno, sem influência da indústria do entretenimento e do turismo. *Samba de bumbo*, a seu turno, seria “uma invenção já moderna”, oriunda de livros e pesquisas (“que a gente vai lendo”) e, por conseguinte, de origem externa aos grupos tradicionais. Continuamos, assim, na mesma perspectiva, em que *samba de bumbo* auxilia a ação predatória do mercado.

Acontece que Dona Luiza Camargo de Jesus, sambadeira mais antiga do Cururuquara, nascida em 1934 e participante do samba durante “toda a vida”, depõe de modo inverso:

Antes, quando surgiu o samba lá na família lá, eles fala bumbo, sempre de bumbo, é ... Esses samba de roda, esses negócio tudo nós tivemos agora, depois que até que depois que você entrô ((se dirigindo a João Mário)), que veio os nomes pra gente sabê. “Ô fulano, vamo batê o bumbo tal dia? Vamo! Vamo dá uma bumbada!”

Seu esposo, Carmelino Eusébio de Jesus, com 93 anos e que desde os 17 integra a festa, corrobora o que diz Dona Luiza.⁶⁹ Para eles, o endógeno é *samba de bumbo*, e *samba de roda* é a invenção moderna, introduzida pelos novos sambadores. Em vista disso, é preciso reconhecer que tanto um vocábulo quanto o outro fazem parte da tradição da manifestação. *Samba de bumbo*, em STP, e *samba de roda* em PBJ, VNH, Campinas.

Pelo que pudemos averiguar, *samba caipira* e *samba-lenço* seguem a mesma trajetória de *samba de roda*, isto é, estão mais conectados à tradição – de QUA e MAU, respectivamente – do que *samba de bumbo*, mas hoje passam por um amálgama que pode ser traduzido na confusão entre os dois praticantes mais jovens de MAU: enquanto Diogo diz que o samba-lenço não tem “nada a vê” com o samba de bumbo, Claudete Pereira de Sousa, cantora do conjunto, afirma que “o grupo chama samba-lenço, mas é samba de bumbo, né? [...] No meio, assim, quando a gente vai vê, o nosso samba é samba de bumbo”.

Vemos que o uso é indistinto e a “marca de legitimidade” pode ser afixada também em *samba de bumbo*. Mas voltando à pergunta: qual seria o motivo para este vocábulo prevalecer entre os sambadores, principalmente entre os mais jovens? Carvalho (2014, p. 49) alerta para as ressignificações que ocorrem de fora para dentro das manifestações

⁶⁹ Em conversa com João do Pasto, também encontramos relato semelhante: “Primeiro ero o samba de imbigada, depois do samba de imbigada ficou samba de bumbo, e agora samba de roda. Tem três nome.” (informação fornecida por João do Pasto em Pirapora do Bom Jesus, em 2014).

populares. Segundo o autor, elas representam os interesses do consumidor e diferem “das eventuais e múltiplas ressignificações que são provocadas de dentro, ou seja, pelos próprios artistas populares no contexto das comunidades onde atuam”. Apoiados nestes movimentos de ressignificação (dentro para fora e fora para dentro), que por vezes se subordinam ao mercado de consumo, procuraremos responder à indagação.

Em primeiro lugar, acreditamos que os *vocábulos específicos* para o samba de bumbo (*caipira, lenço, de roda*) tenham atuado em ambas as direções. Surgiram, natural e inicialmente, relacionados a uma característica de cada grupo, pois os conjuntos haviam se distanciando e pareciam não mais guardar relação de parentesco. Sambava-se empunhando um lenço, em roda, ou no “mato caipira”, e esses atributos passaram a incorporar, na falta de outra designação, o nome do próprio samba. Posteriormente, quando as redes parentais e históricas da manifestação voltam a se articular – fato que se observa a partir dos anos 2000 –, o vocábulo *samba de bumbo* entra na pauta desses mesmo grupos, que passam a se reconhecer como pertencentes e bem representados pela unidade lexical. Afirmamos, em nossa análise contrastiva, que a imensa maioria dos praticantes entrevistados referiram conhecer *samba de bumbo*, apesar de muitos preferirem denominação específica.⁷⁰ A aceitação do nome, que é praticamente inconteste (lembramos de exceções como Diogo – MAU), frustra as municipalidades e suas secretarias, que se opõem à essa “generalização” em nome da especificidade exótica, mais favorável ao turismo local. Nesse instante, o movimento de ressignificação parte de fora para dentro, justamente quando os mestres e mestras se rearticulam em busca de melhores condições, unindo suas causas e, consequentemente, fortalecendo-as sob o mesmo nome. Impõe-se a especificidade.

Em razão dessa reaproximação entre os grupos é que podemos, em segundo lugar, falar que o vocábulo *samba de bumbo* também atuou nas duas direções. Com exceção de STP, onde surgiu no seio da comunidade praticante, *samba de bumbo* primeiramente representou um esforço teórico, e externo, com o objetivo de promover a união dos grupos tradicionais e não tradicionais que vivenciavam a manifestação – da mesma forma que *samba rural paulista*, originário do ensaio de Mário de Andrade. Como dissemos, os praticantes de STP já utilizavam o vocábulo, mas somente encontramos sua aplicação no meio acadêmico com Giffoni (1964) e Britto (1986). Manzatti (2005), no trabalho que sedimentaria praticamente todas as pesquisas subsequentes sobre o gênero, elabora uma reflexão mais aprofundada sobre a nomenclatura e opta por seguir o mesmo caminho esboçado pelas autoras citadas e já existente no Cururuquara. Destes estudos em diante, o emprego – e aprovação – de *samba de bumbo* passa a crescer em outras comunidades além de STP, até que, em 2013, no pedido de registro da manifestação como Patrimônio

⁷⁰ Destaca-se, contudo, que 50% dos mais jovens ofereceram *samba de bumbo* como unidade de preferência.

Imaterial (ANEXO A), com o *apoio* “dos membros das principais comunidades”, a manifestação vem denominada *samba de bumbo* ou *samba rural paulista*. Inverteu-se, também nesse caso, o movimento de ressignificação, que agora parte dos próprios grupos e não mais de uma figura externa, como o pesquisador. É preciso, ainda, analisar criticamente o papel do pesquisador na ressignificação da nomenclatura do samba de bumbo, admitindo-se que ele acaba muitas vezes abandonando sua condição de especialista para atuar como mediador da indústria do entretenimento. Carvalho (2004, p. 5), assim sustenta:

Na medida em que a indústria cultural do exótico foi crescendo, aprofundou-se também o lugar do pesquisador como mediador do consumo cultural. Ele, que antes se colocava em um lugar nitidamente separado daquele ocupado pelo artista performático pesquisado, passa a incorporar um segundo interesse, que não possuía até os anos 50, quando apenas difundia academicamente os materiais dos arquivos. Deve agora preparar os encartes, as fotos, as descrições e as apresentações dos discos para o mercado. E já não são mais as instituições estatais, como o Phonograph Archiv, o Smithsonian ou o Musée de l'Homme, que publicam os discos etnográficos, mas as empresas da indústria do disco comercial, que vão impondo ao pesquisador, de modo crescente, um interesse de mais-valia em seu trabalho.

Isso, certamente, não é o que se passou com a manifestação. Os pesquisadores que influíram no processo de definição terminológica lutaram, no mais das vezes, pela inclusão social dos grupos e vêm contribuindo para a formulação de políticas públicas. Não intervieram como mediadores do consumo cultural pelo simples fato de o samba de bumbo inexistir para esse mercado. Circulam publicações esparsas sobre o samba-lenço, mas somente agora é que se começa até mesmo a registrar os cantos dos demais grupos tradicionais do samba de bumbo, não se podendo falar em grande interesse da indústria do disco comercial.

De forma resumida, *samba de bumbo* e suas denominações mais específicas passaram por momentos contrastantes, em que é possível verificar influências externas e internas na busca de consolidar uma forma exclusiva. As denominações específicas surgiram dentro dos grupos, mas hoje servem muito mais à indústria do entretenimento. A forma mais ampla, por sua vez, passou de uma esfera acadêmica externa (com exceção do grupo Treze de Maio) para um ambiente interno, em que os grupos se veem melhor representados por, dentre outras coisas, fortalecerem-se reunidos sob o mesmo nome – exemplo desse fortalecimento é o pedido de registro protocolado no Iphan. Retomando a fala de Alceu Estevam, agora devidamente contextualizada, verificamos o seu desejo, enquanto pesquisador e praticante do samba de bumbo, de salvaguardar a manifestação ao “levantá um pouco de interesse dessas pessoas em querê sabê o que é Samba de Bumbo” (MANZATTI, 2005, p. 299), e não o desejo de objetificá-la, de convertê-la em um bem estético comercializável, pois, para tanto, a especificidade de um *samba de roda* paulista bastaria.

4.2.3. SAMBA UNO: HEGEMONIA

*“Vamos nos valorizar,
esta hegemonia precisa terminar
Lá tem Salgueiro, Vila Isabel e Mangueira
Aqui tem Glete, Barra Funda e Lavapés
São Paulo saia desse acanhamento
E também no samba mostre quem tu és”*
Geraldo Filme

4.2.3.1. Sambador, sambeiro ou sambista

Pretendemos, neste ponto, focar a perspectiva discursiva das unidades lexicais que os sujeitos-entrevistados empregam para designar o participante do samba. De fato, as unidades *sambador*, *sambeiro* e *sambista*, aparentemente sinonímicas, produzem efeitos de sentido diversos, quando empregadas por diferentes sujeitos. As escolhas lexicais revelam, nesse sentido, a inserção do sujeito enunciativo em determinado grupo social, desvelando a presença da memória coletiva da qual ele se apropria em suas interações (GUIMARÃES, 2012, p. 78). Analisaremos a utilização das referidas unidades lexicais durante entrevistas livres realizadas com dois praticantes do samba de bumbo, em consonância com os dados observados na análise contrastiva (item 4.1).

As duas entrevistas aqui analisadas fazem parte do *Acervo Cachuera!* e foram coletadas no ano de 2004, por Marcelo Manzatti (2005). Recentes, constituem excelente material para a presente pesquisa, dado que o sujeito-entrevistado encontrou verdadeiros monumentos do samba paulista: Ataliba Soares, agricultor à época com 84 anos e conhecido como Abílio, e João Alves do Amaral, também agricultor, à época com 68 anos, conhecido como João do Pasto e já citado ao longo desse nosso trabalho. Durante toda a entrevista é possível entrever sentimentos, crenças e valores que podem não ser apenas de ambos, mas do grupo social a que pertencem, como se busca demonstrar nos trechos analisados adiante.

Com apenas 10 anos de idade, Geraldo Filme elabora seu primeiro samba (*Eu vou mostrar*) em resposta ao pai, admirador do molde carioca e que criticava o ritmo feito por paulistas. Tal fato ocorreu no final dos anos 30, quando o samba feito no Rio de Janeiro se elevava a estandarte da cultura oficial. Geraldo, então, desconhecia que sua novíssima composição não seguia a receita dos batuques de Pirapora, do alto Tietê, mas sim dos morros cariocas:

Eu vou mostrar, eu vou mostrar
Que o povo paulista também sabe sambar
Eu sou paulista, gosto de samba
A Barra Funda também tem gente bamba
Somos paulistas e sambamos pra cachorro
Pra ser **sambista** não precisa ser do morro (FILME, 1998, grifo nosso)

Geraldo Filme, influenciado pela indústria radiofônica e fonográfica aliada à tradição inventada na Era Vargas (trajetória esmiuçada anteriormente), defende o samba paulista, mas o faz com um samba intimamente carioca. De fato, diferentemente dos praticantes do samba de bumbo, emprega a unidade lexical *sambista*, muito em uso após o despontamento dos cariocas para o mercado da música. Pelos lados do tradicional samba paulista, contudo, a escolha lexical para referir “aquele que faz samba” varia preferencialmente entre as unidades *sambador* e *sambeiro*, sendo *sambista* bastante incomum nesse meio, como atestam os resultados da aplicação do QSL e as entrevistas aqui investigadas.

Abílio e João do Pasto são autênticos “embaixadores” do samba rural, apesar de nascidos posteriormente à fase de maior destaque da manifestação. Pouco mais velho que João do Pasto, Abílio foi o último dos antigos *sambeiros* de Sorocaba. João, por sua vez, foi amigo íntimo de Honorato Missé, considerado por muitos o responsável pela propagação do samba de bumbo: “Conheci o Honorato Missé na festa de São Roque do Barreiro, que acontecia todo dia 15 de agosto. Lá, vi eles tocarem e gostei do samba. Foi o Honorato quem me ensinou as letras e o caminho” (SUZUKI, 2008). Ao lado de Maria Esther, os dois sambadores são os guardiões da memória dessa expressão cultural na cidade, tendo vivenciado o samba em diferentes períodos históricos. São referência por excelência nessa prática cultural (v. item 1.3.2.1).

Ao longo da interação face a face entre sujeito-entrevistador e ambos os sujeitos-entrevistados, não é possível encontrar qualquer emprego da unidade lexical *sambista*. A forma *sambador*, em contrapartida, é largamente empregada e se aproxima da definição de *sambista*. Nosso *corpus* revelou, após a aplicação do QSL, a alta frequência de uso entre os não praticantes do vocábulo *sambista* (70% entre os mais jovens e 50% entre os mais velhos). No seio do samba de bumbo, por sua vez, predominaram *sambeiro* e, acima de tudo, *sambador* (totalizaram, juntas, 80% das escolhas dos praticantes).

Abílio assim remete ao “fazedor de samba”: “A bananeira, diz que plantavam lá uma muda de banana, já crescia e dava cacho. E o pessoal tudo comia. E, diz que tinha **sambadô** lá que ‘tava sambando, e pulava n’água com o Samba e ia lá embaixo, não sei aonde” (MANZATTI, 2005, p. 177, grifo nosso). É, contudo, João do Pasto quem revela a importância de se ser um *sambador*:

Nós ia até 2 hora da madrugada tocando. Missé. Irmão dele, filho da Carola Missé. Eles já tinha *um sangue de sambadô* memo, né? Gostava. De pequeno.

[...]

Aqui já vinha os caminhãozinho véio que vinha de Itapepicirica da Serra. Fazia as barraquinha e a turma ficava embaixo das barraca. Fazia barraca pros **sambadô**, mas fazia a barraca pro pessoal que vinha assisti a festa. Aqui memo, ‘cê num alembra quando faziam as barraca aqui? ‘Cê num alembra?

[...]

Não. **Sambadô** eu conheci só esses daqui que nós ‘tamo falando.

[...]

A Marta é aqui da rua Santa Cruz. Ela é fia do Dito Arnesto, Arzira. Os parente dela foram **sambadô**. Aquele que bateu o bumbo é irmão dela, o Tico, né? Foro músico. (MANZATTI, 2005, p. 200-36, grifo nosso)

O *sambador*, portanto, não é apenas alguém que participa do samba, que visita rodas de samba ao acaso, mas sim figura primordial dentro da manifestação. Atesta-se que são os músicos e, ainda mais importante, os próprios fundadores do samba de bumbo: um dos filhos de Carola Missé, Honorato Missé tinha “sangue de sambadô”. O uso da unidade lexical em meio à manifestação, como dissemos, é também frequente:

Peça 221.
Quem foi que disse?
Quem que falô
Que nessa terra
Não havia **sambadô**

Peça 284.
Eu choro e hesito
Quando morre um **sambadô**. (MANZATTI, 2005, p. 305-25, grifo nosso)

Pouquíssimo utilizada no Rio de Janeiro, *sambador* (ou *sambadeira*) se adequa à tradição secular do samba de bumbo,⁷¹ onde significa “aquele que pratica o samba, seja cantando, dançando, compondo, etc.”.

Com relação ao uso da unidade lexical *sambeiro*, a distância entre as manifestações é mais evidente. No samba paulista, o sentido é exatamente igual àquele presente em *sambador*, representando o exímio praticante do samba, seja no verso, na dança; é também aquele que apenas participa das rodas, sendo que as duas acepções foram unanimemente referidas pelos integrantes do conjunto Filhos de Quadra. Por outro lado, esta unidade lexical possui, no Rio de Janeiro, forte carga pejorativa,⁷² significando “aquele que não sabe sambar, estrangeiro no samba”, em completa contradição com o universo da manifestação paulista. Vejamos:

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”). (MOURA, 2004, p. 67-8, grifo nosso)

Ou ainda:

(sam.bei.ro) Bras. a.sm.
[...]

2. Indivíduo que *não é músico, compositor ou dançarino*, mas que participa do mundo do samba. [Pode ter conotação pej.]
[F.: *samba* + *-eiro*.] (AULETE Digital, 2015, grifo nosso)

E Lopes (2003):

⁷¹ Vale ressaltar que em outros tipos de samba, como o samba de roda do recôncavo baiano, também se utiliza *sambador/a* (IPHAN, s.d., p. 194).

⁷² A carga pejorativa das formas *X-eiro* é corroborada por Gonçalves, Costa e Yacovenco (1998), além das obras citadas adiante.

adj. e s.m. 1. Que ou aquele que dança ou canta sambas. 2. *Mau sambista*. (grifo nosso)

Tal acepção, todavia, limita-se à esfera do samba urbano carioca ou, ainda, àqueles que buscam incorporar suas características, como ocorre no ambiente urbano da cidade de São Paulo. Assim sustentava Armandinho do Bixiga (1931-1994), personagem histórico do samba paulistano, que acabou incorporando valores do samba urbano carioca e se despedindo das influências do samba rural do interior do estado:

Acabou o tempo em que as pessoas saíam só por amor. Hoje qualquer um sai numa escola de samba. A escola de samba tem o sambeiro e o sambista. *Sambeiro é aquele que não sabe sambar. Hoje sai mais sambeiro do que sambista nas escolas e a turma acha bonito*. (MORENO, 2011, grifo nosso)

Armandinho trata de *sambista* e *sambeiro* em um mundo de escolas de samba, uma realidade completamente alheia à de Abílio e João do Pasto, vez que no samba de bumbo sequer existem as chamadas “Escolas”.

Não obstante a carga pejorativa que muitos insistem em imprimir à unidade lexical *sambeiro*, é certo que os praticantes do samba paulista ainda respeitam a designação. Abílio, de 84 anos, relata que o samba, sem *sambeiro*, aos poucos acabou:

Marcelo – Quando que parô aqui o Samba? Esse Samba que o senhor participava?
Abílio – Que parô? Parô quando acabô os **sambeiro**, aí ‘cabô em nada.
(MANZATTI, 2005, p. 185, grifo nosso)

Atesta, ainda, seu papel proeminente na roda de samba:

Marcelo – O senhor falou que foi o chefe do grupo, não foi isso?
Abílio – Eu fui chefe?
Marcelo – Não foi isso?
Abílio – Não. Num fui chefe. É outro lá que era o chefe.
Olímpia - O senhor ajudava, né pai?
Abílio – Hein?
Olímpia - O senhor ajudava.
Abílio – Ajudava. Chefe, não.
Olímpia - Ajudava a batê.
Abílio – Chefe num fui.
Marcelo – Quem que é que coordenava, lá? Que...
Abílio – É os **sambeiro** lá que batiam e tocavam e pintavam o caneco. (*idem*, p. 168, grifo nosso)

O *sambeiro*, assim, não é absolutamente um “estrangeiro” novato, que invade um festejo. Sua participação era de tamanha relevância que ficava até mesmo responsável por coordenar o samba. João do Pasto corrobora o respeito existente:

Lá tinha nego que sabia bebê e sabia diverti. Nego batia que levantava poeira do chão. Dito Buraco, Dito Fabrício, Isaac, Justino. Tudo era **sambeiro** que gostava de tocá o Samba. Uns home véio que eu conheci lá. [...] Porque, eles morreram mas ficô os neto dele que são **sambeiro**. Os preto. Vinha o samba da Barra Funda, né? Que vinha da Barra Funda e vinha o... o que eu mais conheço era os campineiro. O povo ficava meio nervoso. Que, até, *o certo era pô os instrumento no chão e fazê um terço, rezá pa alma desses que foi sambeiro*. (*idem*, p. 205-06, grifo nosso)

É contrastante, pois, a acepção dada por aqueles afiliados ao samba de bumbo e aqueles influenciados pelas ondas sonoras cariocas (quanto à produção estritamente rítmica e melódica, até mesmo Geraldo Filme inclui-se neste último grupo). Em matéria produzida em 1978 para o jornal *Cruzeiro do Sul*, de Sorocaba, Bene Cleto (1978) visita comunidades

praticantes do samba e não cita, uma única vez sequer, a unidade lexical *sambista*, optando unicamente por *sambeiro*. Vale recortar a parte introdutória do artigo, que faz reviver um período esquecido no passado, já apontando para o apagamento de tradições paulistas:

Não se pode dizer que o “samba da roça”, também chamado de “samba de negro” – isto é, o verdadeiro samba, o que chegou até nós trazido pelos infelizes filhos da África que, cativos, vieram cimentar as bases econômicas do Brasil do passado – não se pode dizer, pois, que esse samba, que deu (acredito) origem ao samba moderno – das escolas de samba – esteja de todo morto. Não. Ele ainda vive, se bem que nos estertores da agonia, ainda conserva um fio de vida. Aqui mesmo nas cercanias de Sorocaba, tive, não há muito, ocasião de constatar – em Araçoiaba da Serra – um grupo de **sambeiros**, revivendos pelo meu amigo José Antonio, atuando numa bela noite, cantando versos à antiga [...] (CLETO, 1978, grifo nosso)

Nas entrevistas livres e não roteirizadas que analisamos, é mesmo possível alcançar o sentido atribuído às unidades lexicais *sambador* e *sambeiro* por praticantes do samba de bumbo, para os quais elas certamente não possuem carga pejorativa, realidade que comprovamos durante a aplicação do QSL. Cientes de que os sentidos não estão nas palavras elas mesmas, sendo determinados pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que tais palavras são produzidas, numa complexa relação dialética entre *ação* e *representação*, importa compreendermos o porquê do sentido atribuído pelos adeptos do samba urbano carioca.

Como visto, existem lados que se opõem quanto à utilização das unidades lexicais *sambista* e *sambeiro*. Alguns, como Moura e Armandinho do Bixiga, entendem que *sambeiro* não deve ser utilizada para designar aquele que “canta, toca e dança o samba com uma naturalidade de berço” (MOURA, 2004). No entanto, nas entrevistas livres realizadas por Marcelo Manzatti, assim como naquelas coletadas ao longo de nosso trabalho de campo, encontramos figuras renomadas do samba paulista que empregam, naturalmente, *sambeiro* (e também *sambador*), mas descartam a utilização de *sambista*. Não há, nas palavras de Abílio e João do Pasto, a escolha por esta última unidade, assim como somente dois dos praticantes por nós entrevistados, ambos da primeira faixa etária, registraram seu uso.

Com base nisso, poderíamos optar por uma oposição entre Rio de Janeiro e São Paulo, o que não nos parece correto. São Paulo recebeu influência direta do samba urbano carioca e não há como instituir uma oposição concreta, visto que até figuras importantes do cenário paulistano rechaçam a forma *sambeiro* (como Armandinho do Bixiga), ou empregam naturalmente *sambista* (como Geraldo Filme). Mais certo seria compreender a utilização da unidade lexical ante a proposição de oposições como moderno/tradicional, urbano/rural, ou ainda mercadológico/marginal, pensando nestes conceitos dentro do estado de São Paulo, onde o samba de bumbo foi expressivamente relevante até meados do século XX.

Isso posto, é possível afirmar que a unidade lexical *sambista* passa a ser empregada com maior frequência a partir do primeiro quartel do século XX, convivendo com as formas *sambador* e *sambeiro*. Com o estabelecimento da hegemonia do samba pelas Escolas

(decorrente de motivos já discutidos), que adotam abertamente os padrões cariocas, tem início o abandono do emprego de *sambeiro*, que passa a se revestir de sentido pejorativo. Tanto é que Armandinho do Bixiga cita haver, *no universo das escolas de samba*, o *sambeiro* e o *sambista*.

O samba de bumbo não cogita esta distinção, e tal procedimento limita-se ao ambiente urbano, notadamente à capital e grandes cidades. Não encontramos, nas entrevistas e bibliografia analisadas, o emprego de *sambista* por antigos e tradicionais praticantes do samba paulista. Durante a aplicação do QSL a 12 praticantes (homens e mulheres) com mais de 50 anos, corroboramos a preferência absoluta por *sambador* (66,6%) e *sambeiro* (33,3%): nenhum deles referiu *sambista* ou qualquer outra unidade lexical. A única referência coletada na produção lítero-musical diz respeito a uma *puxada de ponto* feita por Osvaldinho da Cuíca, que, apesar de ser um dos maiores estudiosos e defensores do samba de bumbo, cresceu na cidade de São Paulo, já afeito ao mundo das escolas de samba:

Peça 61.
Eu me chamo Osvaldinho
Sambista de nascimento
Trago aqui minha cuíca
Ela é meu documento (MANZATTI, 2005, p. 318, grifo nosso)

Geraldo Filme, que teve contato contínuo com o samba paulista, mas também vem de uma geração posterior, crescido na capital, faz uso da unidade lexical corriqueiramente:

Na hora em que eu nasci
Mamãe me jogou na pista
- Se cair deitado é padre,
caiu de pé é **sambista** (FILME, 1998, grifo nosso)

De modo a aprofundar a questão, importa voltar a confrontar as acepções das unidades lexicais constantes nas obras lexicográficas pesquisadas, retomando uma particularidade presente em Mirador (1976) quanto à diferença entre *sambador* e *sambista*:

sambador adj. e s.m. O mesmo que *sambista*, exceto na acepção 2 do substantivo;
sambista adj. Diz-se da pessoa que dança o samba; sambador; sambeiro. s.m. e f.
1. Essa pessoa. 2. **Pessoa que compõe sambas**. (grifo nosso)

Tem-se que *sambador* é aquele que dança, mas que não compõe o samba – atributo este do *sambista*. É provável que tal entendimento advenha da interpretação de “composição” no samba. Caso entendamos que se trata de qualquer obra musical vinculada ao universo da manifestação, é imperioso ressaltar que, segundo apregoam os praticantes do samba de bumbo, o *sambador* é também compositor; mas, por outro lado, caso distingamos a composição da improvisação melódica, compreende-se a sua definição. Segundo Houaiss (2007), composição é “o modo pelo qual os elementos do todo se dispõem e integram”; o “produto musical organizado e individualizado”. Há, então, a associação à organização, à produção de algo organizado, conceito distante das improvisações que marcaram o samba de bumbo desde seu nascimento. Ao tensionar a

acepção podemos enquadrá-la no contexto carioca, em que a unidade lexical *sambista* é de fundamental importância por representar o compositor, diferentemente de *sambeiro* e *sambador*. Estas últimas, por sua vez, estão vinculadas, no universo do samba de bumbo, à tradição. Além disso, tendo em vista a instauração do samba urbano carioca como manifestação da cultura oficial, articulada num “modo transversal de difusão (a indústria do disco e o rádio)” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 161), infere-se a preferência atual por *sambista* em meio aos praticantes de um samba de origem/influência urbana e carioca, organizado em obras musicais identificáveis.

Ao analisar os sufixos *-eiro* e *-ista*, podemos compreender a carga semântica presente na escolha lexical. Em relação aos sinônimos entre sufixos, Viaro (2007, p. 66) ensina:

O significado será sempre parcial, pois, caso contrário, teríamos a mesma palavra ou sufixo empregados na mesma acepção, em outras palavras, duas ocorrências da mesma palavra ou sufixo. [...] Do mesmo modo que não existem sinônimos perfeitos entre palavras, não há, vendo o conjunto como um todo, sinônimos perfeitos de sufixos, de sorte que formas como pianista e pianeiro significam coisas distintas.⁷³

A maior parte dos processos de formação de agentes, no português, são feitos por meio destes dois sufixos (*-eiro* e *-ista*), o que os torna concorrentes funcionais (BASÍLIO, 2006, p. 74). Conforme visto acima, é “inaceitável” confundir *sambeiro* com *sambista* em uma roda de samba carioca, coadunando-se com a principal característica do sufixo *-ista*: a formação de agentes profissionais qualificados e especializados. O *sambista*, para o praticante do Rio de Janeiro, é especializado na arte do samba, e o *sambeiro* é um invasor desprestigiado.

Miranda (1980) sustenta que, no português, as atividades de maior prestígio seriam designadas por agentivos em *-ista*, enquanto os ofícios de menor prestígio ou marginalizados seriam expressos por agentivos em *-eiro(a)*. Para a autora, as regras “X-ista e X-eiro resultariam, pois, como definidora de *status*”, em que as formações terminadas em *-eiro* possuiriam um sentido pejorativo face às formações em *-ista*. Define Miranda, em um momento posterior, que as formações com *-ista* recorreriam a um traço semântico mais intelectual, cuja paráfrase seria “especialista em X”; enquanto as formações com *-eiro*, referindo-se a uma agentividade menos intelectual, teriam como paráfrase “quem faz algo em relação a X”. Conclui, enfim, que “a divisão de formalidade e o sentido pejorativo seriam decorrência da divisão inicial de sentidos, combinados com o padrão social geral, que atribui maior valor às atividades intelectuais”.

Na mesma direção, podemos interpretar a afirmação de Vilela (1994), para quem o sufixo *-eiro(a)* é o principal e mais antigo sufixo formador de nomes agentivos na língua portuguesa. Se o alinharmos à afirmação de Areán-Garcia (2011), segundo a qual “o matiz

⁷³ Sandroni (2001, p. 69) a respeito de *pianeiro*: “Termo cunhado por Brasília Itiberê para designar os pianistas populares cariocas do início do século XX.”

de pejoratividade expresso por um sufixo tenderá a ser maior quanto maior tiver sido sua abrangência semântica, a sua produtividade e o seu tempo de duração na língua”, é possível depreender que *sambeiro*, formação anterior a *sambista*, carregaria um sentido pejorativo por seu maior tempo de memória e duração na língua.

Acreditamos, contudo, que outras forças sócio-históricas tenham agido simultaneamente ao sustentado por Areán-Garcia. Partindo do pressuposto de que cada sufixo tem seu âmbito semântico bem definido, aduz-se que a utilização do sufixo *-ista*, relativamente novo, está associada às condições de sua produção. Designar uma especialidade culta tem objetivos delineados dentro de uma sociedade fragmentada e pode ser o reflexo da necessidade de se valorizar as profissões.

Em uma sociedade capitalista e cada vez mais especializada, a valorização de determinada profissão demanda lugar também no simbólico. O *sambista* “produz”, vende sua especialidade, e merece apreço em uma sociedade de consumo. O samba urbano, inserido manifestamente na realidade capitalista, esbarra na necessidade de sobreviver em terreno mercadológico. Aquele que compõe, portanto, precisa ser valorizado enquanto intelectual nessa sociedade, ávida por consumir suas composições. Diferenciar-se do “estrangeiro” que invade a roda é imperioso para o *sambista* da cidade: ele, o *especialista*, precisa distinguir-se de um mero zombeteiro e afirmar sua condição de detentor de um poder, ainda que simbólico. A definição presente em Mirador (1976), que confere somente ao *sambista* o ato de compor, ou seja, afirma-lhe um poder específico, corrobora essa versão.

Sandroni (2001), quando trata da transitividade do samba (mencionada anteriormente), afirma que o samba composto, individualizado, possui transitividade indireta, enquanto o improvisado, coletivo, possui transitividade direta: um fala *sobre a* existência social e o outro fala *a* existência social. A partir do momento em que o samba profissional ganha a “segunda parte”, antes preenchida pelo improviso, ele sofre um distanciamento intelectualista, tornando-se autônomo com relação às pessoas que o criam (adquire transitividade indireta). Este samba composto e reificado precisa, como objeto independente, demarcar as suas fronteiras. Assim afirma Sodré (1998, p. 32):

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado. Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizada. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical.

Segundo o autor, o samba passava “da música dita ‘folclórica’ (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais)” para a “música popular, isto é, produzida por autor (um indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social urbano” (*ibidem*, p. 33). Ao transformar-se em música popular, o samba mantinha suas características de feitiço

(melódico e rítmico) negro, mas perdia algumas de suas características morfológicas, como o referido improviso da estrofe musical (*idem, ibidem*).

No universo do samba de bumbo, por sua vez, as imposições do capital tardam a chegar e não há lugar para a distinção entre o especialista e o brincalhão, pois não há acirrada disputa de poder e praticamente inexistente separação neste espaço ocupado por todos os participantes. Ocorre que a performance dos grupos tradicionais têm mudado e, também no seu caso, características têm desaparecido (Sodré cita o improviso da estrofe e podemos elencar, em contrapartida, a consulta coletiva ou mesmo a espontaneidade).

Atentos a isso, os grupos tradicionais e não tradicionais se juntam em uma tentativa de salvaguarda da manifestação paulista. Cientes do momento de reestruturação por que passa a manifestação, passamos a identificar *sambador* e *sambeiro* por meio de outro prisma. Sodré (1998, p. 47), ao tratar da expressão *samba-de-terreiro*, sustenta que ela

designa menos um conjunto de características morfológicas e mais uma posição semiótica – a intenção de tornar presentes o corpo, o calor humano, a dinâmica da troca, recalcados pelos dispositivos de poder do samba-indústria ou do carnaval-espetáculo. Vale lembrar que, isolada, a palavra *terreiro* significa tanto quinta como terra batida, mas também e principalmente (na Bahia) é o espaço de organização da comunidade religiosa negro-brasileira: o *egbé*.

E o emprego de *sambador/sambeiro*, não poderia também ser entendido como uma “posição semiótica”? Como dissemos, os grupos tradicionais e não tradicionais (de vitalização) do samba de bumbo passam por um período de reafirmação. Acreditamos, em vista disso, ser plenamente plausível que uma parcela dos praticantes busque “tornar presente”, em seu discurso, a tradição da manifestação de modo a contrapor a institucionalização de um sentido dominante, tanto para o samba, quanto para o sambista. De acordo com Orlandi (2012a, p. 162),

a sedimentação de processos de significação, em termos de sua dominância, se dá historicamente: o sentido que se sedimentou é aquele que, dadas certas condições, ganha estatuto dominante. A *institucionalização* de um sentido dominante sedimentado lhe atribui o prestígio de legitimidade e este se fixa, então, como centro: o sentido oficial (literal). Por outro lado, o produto dessa sedimentação, dessa institucionalização é que pode ser visto como a história da língua: a história dos sentidos cristalizados é a história do jogo de poder da/na linguagem.

O jogo de poder da/na linguagem institucionalizou a hegemonia do samba uno, identificado com o tamborim, a cuíca, o cavaco, o pandeiro e o Cristo Redentor, por razões essencialmente mercadológicas. A posição semiótica e, por sua vez, contra-hegemônica, adotada por aqueles que se dizem *sambadores/sambeiros* e não *sambistas*, *cantadores* e não *cantores*,⁷⁴ portanto, dialoga com o momento de rearticulação do samba de bumbo, em que os praticantes buscam “levantá um pouco de interesse” sobre a manifestação, como diz Alceu Estevam, do Urucungos, apartando-se do sentido dominante e fomentando novas compreensões e práticas.

⁷⁴ Nenhum dos jovens empregou a unidade lexical *cantor* (mais próxima da profissão) e sim *cantador* (mais próxima do amadorismo) para designar aquele que introduz o canto no samba de bumbo.

4.2.2.1. Coro, backing vocal

Se na primeira metade do século XX as indústrias fonográfica e radiofônica – principalmente a segunda – auxiliaram na criação do gênero identificado como “samba brasileiro”, o final do século experimentou o ápice de uma invasão estrangeira que vinha há longos anos se arrastando no cenário cultural nacional. Sem nos aprofundarmos nesse processo de globalização ou americanização, que, na música, foi novamente fomentado pela indústria fonográfica, importa mencionar que diversos anglicismos passaram a fazer parte da terminologia musical popular. Alguns exemplos de empréstimos linguísticos são: *beat box*; *dj*; *funk*; *hit*; *jam session*; *loop*; *rap*; *riff*; *sample*; *scratch*; e tantos termos igualmente empregados no universo musical brasileiro. Um dos sambadores entrevistados por nós, Tiago Augusto Cani, quando perguntado a respeito das pessoas que repetem os cantos iniciais do samba de bumbo, referiu outro empréstimo proveniente da língua inglesa: *backing vocal*, ou vocal de apoio, em português.

Tiago possui 27 anos, é ajudante de serralheiro e viveu a vida toda em Valinhos, cidade próxima à de seu grupo, VNH. Coursou até o 1º ano do ensino médio e há alguns anos assumiu a caixa do samba de bumbo, seguindo os passos de seus pais, antigos participantes da manifestação.

A AD de linha francesa está fundada nas ideias basilares de ideologia e discurso formuladas por Althusser e Foucault, respectivamente. Tratando do conceito de ideologia, Althusser (cf. 1974) propõe que o Estado é quem assume o papel de intervir, pela repressão ou pela ideologia, no sentido de forçar a classe dominada a se submeter às relações e condições de exploração. Para tanto, o Estado faz uso de seus Aparelhos Repressores (ARE – compreendendo o Governo, a administração, o Exército, a polícia, os tribunais, as prisões, etc.) e Aparelhos Ideológicos (AIE – compreendendo instituições tais como: a religião, a escola, a família, o Direito, a política, o sindicato, a cultura, a informação). A indústria cultural, seguindo a formulação proposta por Althusser, beneficia-se dos aparelhos ideológicos de Estado para perpetuar as condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. São grandes gravadoras, distribuidoras, estúdios, organizações de direitos autorais, agentes, promotores, empresários e diversos outros atores que compõem a indústria musical – para sermos mais específicos –, transformando a música em um negócio responsável por movimentar uma enorme quantidade de dinheiro.

Partindo dessa premissa, evidencia-se como a hegemonia não é de um tipo de samba sobre outro. Não foi o samba urbano carioca que impôs derrotas à solidificação do samba de bumbo. Inicialmente, a repressão da igreja foi devastadora, cerceando o habitat natural dos *sambadores* e *sambeiros*. Logo em seguida, a ação predatória da indústria

cultural influiu de modo a gerar consentimento e estabelecer o senso comum e hegemônico daquilo que se demonstrasse mais comercializável. Se a igreja continua até hoje exercendo uma ação danosa à continuidade do samba de bumbo (vide o caso do Cururuquara), o mercado atualmente também impõe suas barreiras, influenciando diretamente na vida dos mais jovens, que incorporam marcas e abandonam o universo do samba. Antes absorvessem tais transformações e, como Tiago, as inserissem no mundo da manifestação; talvez pudessem, assim, quebrar a redoma de museu e assoprar a brasa que, tropegamente, persiste acesa.

A hegemonia é do mercado, da indústria cultural, fonográfica e do entretenimento. Em paralelo, atua o preconceito religioso e racial, a discriminação social. Ainda assim, a cadência não diminui, os couros não emudecem: “samba que podem fazer o que quiserem com ele, porém não conseguirão fugir ao seu sincopado” (VIANNA, 1973).

Os bumbos em batuques resistem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa, procuramos demonstrar que o samba é um fenômeno complexo. Aprofundar seu estudo significa dar os justos créditos aos responsáveis pela sua formulação, que remonta aos tempos sombrios da escravidão. No capítulo introdutório, delineamos as características básicas do samba de bumbo e apontamos para algumas diferenças entre os ramos daquilo que convencionamos chamar de “árvore” do samba.

Um samba considerado uno e verdadeiro advém de uma interpretação apressada, que suprime os baluartes anteriores à “época de ouro” do samba urbano carioca, às inovações extraordinárias da turma do Estácio, ao primeiro samba gravado por Donga, em 1917. Sandroni (2001, p. 217) sustenta, com razão, que

Desde o final da década de 1930 a música escrita, a música gravada, os músicos de orquestra que participavam das gravações, os arranjadotes, os diretores artísticos das gravadoras, o público consumidor de discos e partituras, todo este conjunto que podemos chamar de ‘cultura musical oficial’ passou não apenas a aceitar musicalmente o novo paradigma [do Estácio], mas a identificá-lo com o verdadeiro samba, isto é, com um gênero que, no mesmo período, passava a ser considerado como a principal expressão musical do país.

Ao tratar do samba urbano carioca, posterior ao paradigma do Estácio, o autor não afirma existir um samba verdadeiro, e sim que pessoas passaram a identificá-lo como tal. O que procuramos desconstruir, logo de início, foi justamente essa identificação automatizada, limitada a um único tipo dessa expressão cultural que recobre parte considerável do território nacional, levando nomes diferentes, coreografias e ritmos os mais variados.

Em seguida, ao adentrarmos a história do samba de bumbo, expusemos uma série de fatores que dificultaram seu prosseguimento, iniciados essencialmente na década de 1930. Vimos que, hoje, a prática já modificada desse samba, resume-se a alguns poucos grupos. Perante esse contexto, estudar o vocabulário da manifestação parece-nos de significativa importância.

Em nossa análise contrastiva foi possível observar a tendência à manutenção e ao desuso das unidades lexicais selecionadas. Focamo-nos principalmente nas 23 unidades constantes no QSL e as avaliamos por localidade, oferecendo um exame voltado para cada conjunto. De modo, então, a melhor visualizar a análise contrastiva realizada, isto é, preocupando-nos com a inserção de dada unidade na comunidade de prática e não mais por localidade, formulamos duas tabelas finais. Estas tabelas estão organizadas de acordo com duas variáveis: (i) porcentagem de escolha da unidade lexical entre os sujeitos e (ii) quantidade de localidades em que a unidade foi referida. Assim, poderemos observar os vocábulos que, além de possuírem alta frequência de escolha entre os praticantes, também estão espalhados pela comunidade de prática, não se atendo a um ou outro ponto específico.

Cada uma das tabelas corresponde a determinada faixa etária e, analisando-as conjuntamente, será possível compreender melhor os graus de tendência à manutenção e tendência ao desuso do vocabulário do samba de bumbo. As unidades lexicais ordenadas à esquerda e nas primeiras linhas das tabelas correspondem àquelas mais empregadas pela comunidade (frequência mais alta) e em maior número de pontos.

Importa mencionar que, na tabela referente à primeira faixa etária, constam apenas quatro dos cinco pontos estudados, pois, em um deles (QUA), não há sequer um jovem praticante – naturalmente, o ponto será considerado na discussão posterior de tendências. Enfim, vejamos:

Tabela 5.1. Índice entre os praticantes mais jovens

		Número de pontos				
F r e q u ê n c i a	PRIMEIRA FAIXA ETÁRIA	4	3	2	1	0
	≥ 50%	caixa	bumbo chocalho reco-reco resposta samba de bumbo sambador tocador			
	50% > e ≥ 30%		cantador	bater reza sobe-e-desce		
	30% > e ≥ 15%			bumbeiro coro couros ponto roda	puxar	
	15% >				chefe desafio mestre	brincadeira dançador

Tabela 5.2. Índice entre os praticantes mais velhos

		Número de pontos					
SEGUNDA FAIXA ETÁRIA		5	4	3	2	1	0
F r e q u ê n c i a	≥ 50%	bater resposta	sambador	bumbo			
	50% > e ≥ 30%	tocador	puxar reco-reco	bumbeiro reza		dançador	
	30% > e ≥ 15%				chefe chocalho couros desafio mestre samba de bumbo	caixa	
	15% >					ponto	brincadeira cantador coro roda sobe-e-desce

Julgamos desnecessário elaborar tabelas semelhantes para os não praticantes, tendo em vista a baixa frequência de escolha para a quase totalidade das unidades lexicais. Junto aos não praticantes, dos 23 vocábulos analisados somente cinco ultrapassam os 15% de preferência e apenas um deles está entre os não praticantes mais jovens: justamente *roda*, que, como dissemos, popularizou-se em meio aos grupos de samba urbano. Na segunda faixa etária desse conjunto, os únicos vocábulos que receberam frequência acima de 15% foram *bumbo*, *samba de bumbo*, *sambador*, *resposta* e também *roda*, ressaltando-se que nenhum deles foi referido em mais de dois pontos. Baseados em tais dados, pudemos confirmar uma de nossas hipóteses, segundo a qual *a população das localidades onde o samba de bumbo continua sendo praticado já não mais reconhece e utiliza, frequentemente, o vocabulário relacionado à manifestação*.

Voltemos, agora, às tabelas elencadas acima, referentes aos praticantes do samba de bumbo.

Pode-se observar que destacamos as unidades lexicais que apresentaram maior frequência (acima ou igual a 30%) e que foram oferecidas em, pelo menos, 75% dos pontos investigados. Os vocábulos compreendidos nestes altos índices são aqueles mais utilizados pela comunidade de prática como um todo. Vê-se, no entanto, que diferem de uma a outra faixa etária. Na primeira faixa etária, identificamos nove unidades lexicais que apresentaram altos índices. Na tabela relativa à segunda faixa etária, por sua vez, são apenas seis vocábulos que compõem esse agrupamento elevado.

As 23 unidades lexicais de nosso QSL foram selecionadas a partir das fontes bibliográficas que recobrem todo o século XX. Foram posteriormente testadas por meio de entrevistas livres e durante aplicações prévias do questionário, em mais de um dos pontos estudados. Somente então estabelecemos a versão final e iniciamos as 40 entrevistas controladas. Se o QSL contempla, à vista disso, os vocábulos da tradição histórica da manifestação, então por que motivo os praticantes da segunda faixa etária utilizam-nos em menor grau que os praticantes da primeira faixa?

Acreditamos que estes dados revelam o “[...] movimento recente de vitalização das músicas, danças e rituais populares; em cada região do Brasil buscou-se destacar e visibilizar as próprias manifestações locais [...]” (IKEDA, 2013, p. 9). Os praticantes da primeira faixa etária, inseridos nesse recente processo, entram em contato com as mesmas obras e fontes que fundamentaram a elaboração do questionário. São os jovens praticantes de grupos tradicionais que desenvolvem a vitalização interna de seus conjuntos, assim como outros jovens articulam grupos não tradicionais de vitalização (cf. IKEDA, 2013). Reafirmam o lugar de pertencimento e as tradições já esquecidas ou mesmo abandonadas pelos mais velhos – os quais, em alguns casos, passaram até mesmo décadas apartados do

samba de bumbo⁷⁵ –, e, para tanto, valem-se da tradição oral (quando disponível) de antigos sambadores e também de obras que tematizam o samba. Isto é, realizam percurso similar ao que empreendemos para a elaboração do QSL.

Os praticantes da segunda faixa etária, remanescentes de uma época nebulosa para a manifestação, vivenciaram o processo inverso (à vitalização) e por pouco não viram o samba fenecer com o fim dos grupos tradicionais. Suas falas, portanto, reverberam essa conjuntura desfavorável, que tem se modificado somente nos últimos anos, também por meio da atuação enérgica e resiliente de novos sambadores e sambadeiras. Tomemos, como exemplo da postura ativa assumida pelos jovens, a unidade lexical *samba de bumbo*, eleita para representar a manifestação no recente pedido de registro enviado ao Iphan (ANEXO A): entre os praticantes mais idosos foi oferecida em dois de cinco pontos e apresentou índice de frequência relativamente baixo (entre 15% e 30%); já entre os praticantes da primeira faixa etária, foi encontrada em três de quatro pontos e seu índice de frequência demonstrou-se proeminente.

Uma outra pergunta que então nos surge: considerando-se a quantidade de vocábulos com alta frequência e distribuição oferecidos pelos jovens, seria possível afirmar que o vocabulário do samba de bumbo, dentro dos grupos tradicionais, tende mais à manutenção que ao desuso? Podemos afirmar que sim; mas com ressalvas. Estamos experimentando uma fase de (re)consolidação da manifestação, em meio a um pedido de registro como patrimônio imaterial, fato que certamente influenciará seus rumos. E mais: se, de um lado, o número de unidades lexicais empregadas pelos jovens praticantes é elevado, há, de outro, uma dose correlata de unidades lexicais com baixa utilização; se, de um lado, uma parte dos sujeitos da primeira faixa etária hoje reafirmam valores tradicionais, de outro, antigos atributos rítmicos e coreográficos em certa medida se perderam (consulta coletiva, espontaneidade, etc.) – confirmando a hipótese de que *os grupos de samba de bumbo não apresentam mais as mesmas características, perdendo alguns elementos verificados na primeira metade do século XX*.

Além disso, ainda vemos presente, nas palavras dos próprios praticantes, muitas das razões que quase levaram a manifestação ao desaparecimento. Pensamos que o movimento de reafirmação do samba de bumbo deveria levar em conta e resistir àquilo que originalmente o oprimiu. É por isso que interessa observar, como propusemos na análise discursiva, *quais fatores influenciaram o seu paulatino apagamento* (indagação que fundamentou nosso dispositivo analítico). Por meio da interdisciplinaridade, ao entrarmos em contato com outros campos do saber, pudemos avançar na construção de conhecimento, “procurando mostrar que a ciência não tem fronteiras, ou seja, que as

⁷⁵ Destacamos, nesse sentido, os grupos de PBJ e VNH, que retomaram a prática apenas nas últimas décadas.

disciplinas e os setores de pesquisa superpõem-se e necessitam umas das outras” (BARBOSA, 1990).

Os dados da análise contrastiva apontaram para o baixo índice de escolha de unidades lexicais como *ponto* e *demanda*, relacionadas a religiões afrodescendentes, além de ocorrências particulares para *sambador*, *coro*, *brincadeira* e *samba de bumbo*, o que revelava a necessidade de um posterior estudo interdisciplinar.

Na análise discursiva evidenciamos, num primeiro instante, a perseguição religiosa e racial ecoada nas falas dos sujeitos e exemplificada pelo caso do Cururuquara. A discriminação, maior responsável por “resfriar” a ebulição do samba em Pirapora nos anos 1930, foi determinante para a quase extinção da expressão cultural. Também investigamos a hegemonia mercadológica, por vezes confundida com hegemonia de um gênero musical sobre outro, mas que, na realidade, obedece ao ímpeto da indústria cultural. A espetacularização e o exótico, afinal, reduzem a brincadeira-festa a treino-apresentação, e, a partir do momento em que a *performance* é reduzida pelo filtro do entretenimento, provocando distância e mascarando a realidade desigual dos praticantes, a manifestação

deixa de ser simplesmente resumida ou condensada para ser morta, por ausência de tempo de vida. É o tempo espesso, aberto e vivo do sagrado que morre. E o que aparece para o consumidor como canto, dança, poesia e drama tradicional afro-brasileiro é de fato um simulacro natimorto que assombra como um fantasma do mundo maquínico da produção capitalista (CARVALHO, 2004, p. 8).

A semiótica do aniquilamento (BLIKSTEIN, 1996, p. 139) começa, no caso do samba de bumbo, pela morte do tempo. Para voltar a ser praticado de maneira espontânea é preciso veicular sua história, os embates por que passa e procurar compreender a fundo as transformações que sofre, de modo a tornar visíveis as turvas motivações de tais mudanças – o que procuramos fazer ao longo deste estudo. Pudemos confirmar, ao fim, a última das três hipóteses delineadas na introdução: *desde o começo do século XX a manifestação tem se apagado em razão de diversos fatores, como o preconceito religioso e racial, a espetacularização do samba de bumbo, e a hegemonia de uma indústria cultural ostensiva (incluindo-se a utilização da expressão popular urbana do samba junto ao varguismo).*

Plínio Marcos (s.d.) afirma que “um povo que não conhece sua história, jamais será um povo livre”. Podemos estender esse entendimento para “um povo que não possui atividade crítica, jamais será um povo livre”, e prática de resistência implica conscientização das dimensões ideológicas presentes no discurso. O samba de bumbo pode sofrer mudanças, inclusive provenientes de sua exterioridade, mas não deveriam, por outro lado, serem-lhe impostas transformações que respondam a interesses de mercado, representados pela indústria cultural ou pelo comércio da fé.⁷⁶

⁷⁶ Uma das formas de se explicar o preconceito religioso que influi diretamente na forma de organização do samba: “Em geral, os que transformam a fé em comércio preferem deter o monopólio de seu profeta, de seus

A inovação vocabular dos praticantes, com 63 formas concorrentes às 23 unidades lexicais inicialmente listadas, sugere, nas entrelinhas, novos caminhos para o samba de bumbo: uma manifestação viva é uma manifestação cambiante. Cabe aos jovens praticantes, e novos chefes dos grupos tradicionais, trilhá-los inteligentemente, como fizeram os sambadores e sambadeiras que os antecederam.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, V. A. *Atlas Linguístico do Paraná*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 1994.

ALENCAR, J. de. *Til*. 2. ed. s.d. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. de J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença, Martins Fontes, 1974.

_____. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 2. ed. Trad. de V. J. Evangelista e M. L. V. de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ALVES, I. M. A delimitação da unidade lexical nas línguas de especialidade. In: BASÍLIO, M. (Org.). *A delimitação de unidades lexicais*. Rio de Janeiro: Grypho, 1999.

AMARAL, A. *O dialeto caipira*. São Paulo, Hucitec: Inlmecc, 1982.

ANDRADE, M. de. O Samba Rural Paulista. Anotado pelo autor. In: *Revista do Arquivo Municipal*. nº 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação O. Alvarenga e F. C. Toni. São Paulo: EDUSP, 1989.

_____. O Samba Rural Paulista. In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, M. M. de. Lexicologia, terminologia: definições, finalidades, conceitos operacionais. In: ISQUERDO, A. N.; OLIVEIRA, A. M. P. P. de. (Orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2001.

ARAGÃO, M. do S. S. de. Do baianês ao piauiês: a onda de dicionários regionais nordestinos. In: *Revista do GELNE*, Fortaleza, v.2, n.1, p.53-59, 2000.

ARAÚJO, M. A. de O. M. de; RUCHKYS, A. A. Análise do discurso: em busca das (in)congruências entre a vertente francesa e a anglo-saxã. In: MAGALHÃES, C. M. (Org). *Reflexões sobre a Análise Crítica do Discurso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

AREÁN-GARCIA, N. *A formação de nomes de profissionais a partir do sufixo -ista*. In: XVI Congresso Internacional de la ALFAL. Alcalá de Henares: 2011.

ATLAS LINGUÍSTICO DO BRASIL (ALiB). *Comitê Nacional do Projeto ALiB*. Londrina: UEL, 2001.

AULETE, F. J. de C. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

AULETE DIGITAL. *iDicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. São Paulo: Lexicon, 2015. Disponível em: < <http://aulete.uol.com.br/>>. Acesso em 15 jul. 2015.

ÁVILA, A. *Sambeiros muito vivos*. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/101/o-samba-caipira-resiste-em-quadra-no-interior-de-sao-paulo-9193.html>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

AYALA, M. *O samba-lenço de Mauá: organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa*. 1987. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

AZEVEDO, A. M. *A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica – São Paulo.

BAGNO, M. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. 50 ed. São Paulo: Loyola, 2008.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, A.; CÉSAR, M. Já fui uma brasa. In: BARBOSA, A. *Bis*. São Paulo: Universal Music, 2007.

BARBOSA, F. de A. Léxico e música popular: um estudo que dá samba. In: *MATRAGA*, Rio de Janeiro, v.18, n.28, jan./jun. 2011

BARBOSA, M. A. *Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo*. São Paulo: Global, 1981.

_____. Lexicologia, Lexicografia, Terminologia, Terminografia, Identidade científica, Objeto, Métodos, Campos de atuação. In: *Anais do Simpósio latino-americano de terminologia e I encontro brasileiro de terminologia técnico-científica*. 2., Brasília, 1990, p. 152-158.

_____. *Contribuição ao estudo de aspectos de tipologia de obras lexicográficas*. Revista brasileira de linguística. São Paulo: v. 8, n. 1. 1995.

_____. Etno-terminologia e terminologia aplicada: objeto de estudo, campo de atuação. In: ALVES, I. M.; ISQUERDO, A. N. (Orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. v. 3. Campo Grande: UFMS; São Paulo: Humanitas, 2007.

BARROS, L. A. *Curso básico de terminologia*. Editora da universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BARROS, M. P. de. *No tempo de dantes*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

BASÍLIO, M. *Formação de classes de palavras no português do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

BASTIDE, R. *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: DIFEL-EDUSP, 1974.

BEAUREPAIRE-ROHAN, V. de. *Dicionário de Vocábulo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. 2. ed. Campinas: Pontes, 1988.

BIDERMANN, M. T. C. *Teoria linguística: linguística quantitativa e computacional*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.

_____. Conceito linguístico de palavra. In: BASÍLIO, M. (Org.). *A delimitação de unidades lexicais*. Rio de Janeiro: Grypho, 1999.

_____. As ciências do léxico. In: ISQUERDO, A. N.; OLIVEIRA, A. M. P. P. de. (Orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2001.

BLIKSTEIN, I. Primo Levi: a semiótica do aniquilamento em Auschwitz. In: *Revista Italianística*, ano IV, n. 4, pp. 139-147, 1996.

BLOOMFIELD, L. *Language*. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston, 1966.

BORBA, F. *Organização de dicionários: uma introdução à lexicografia*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. (Org.). *Dicionário UNESP do Português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.

BORBA, T.; GRAÇA, F. L.. *Dicionário de música: ilustrado*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.

BORGES, J. L. *Prosa Completa*. Tradução de Marco Antonio Franciotti. In: Barcelona: Ed. Bruguera, 1979. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/funes.htm>>. Acesso em 07 jul. 2014.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1994.

BRANDÃO, S. F. *A geografia linguística no Brasil*. São Paulo: Ática, 1991.

BRITO, M. S. de. *Estudo do vocabulário do cururu em Piracicaba*. 2013. 174 fls. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRITTO, I. M. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: EDUSP, 1986.

BUMBO DÁ SAMBA. Ivi Vitoriano, Mariana Valença, Priscila Fabi e Renata Pagliuso. Campinas: Projeto Experimental de Conclusão de Curso de Jornalismo PUC-Campinas, 2003. Documentário.

CABOCLO PENA VERDE. *Templo espiritual de umbanda Caboclo Pena Verde: normas e orientações*. s.d. Disponível em: <<http://www.cabocloopenaverde.com.br/index.php/normas-e-orientacoes/orientacoes-espirituais/92-demanda-seu-significado-efeitos-consequencias-e-prevencao>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

CABRAL, S. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CACHUERA. *Acervo Cachuera!*. São Paulo, s.d. Disponível em: <www.cachuera.org.br/>. Acesso em: 10 mar. 2013.

CALLIGARIS, C. O mistério de Viviany. In: *Folha de São Paulo*. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2015/06/1643675-o-misterio-de-viviany.shtml>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

CALVET, L-J. *Sociolinguística: uma introdução crítica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

CÂMARA JR, J. M. *Princípios de linguística*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1954.

CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Ed 34, 2001.

CARDOSO, A. L. M. *Vocabulário do bumba-meu-boi do Maranhão: uma abordagem lexicográfica e terminológica*. 2004. 209 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CARDOSO, S. A. *Geolinguística: tradição e modernidade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

CARDOSO, S.; FERREIRA, C. da S. *A Dialetoлогия no Brasil: metodologia de trabalho dialetal, inquérito linguístico e atlas dialetológico regionalismos léxicos*. São Paulo: Contexto, 1994.

CARMAGNANI, A. M. G. *Tópicos de discurso*. Mimeo, 2014.

CARNEIRO, E. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: MEC/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CARVALHO, J. J. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. Celebrações e Saberes da Cultura Popular*, Rio de Janeiro, p. 65-83, 2004.

_____. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. In: *Revista Antropológicas*, ano 14, vol.21. pp. 39-76, 2010.

CASCUDO, L da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

CASTILHO, A. T. de. *As letras no ensino e na pesquisa*. Veredas On Line. Ensino – 2/2007. Juiz de Fora: Ppg Lingüística/Uff, 2007. p. 05-21.

CHAMBERS, J. K.; TRUDGILL, P. *La dialectología*. Madrid: Visor Libros, 1994.

CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CLETO, B. Sambeiros de Sorocaba. In: *Cruzeiro do Sul*, Sorocaba, p. 19, 08 out. 1978.

COMENDA, N. Grupo de samba-Lenço em São Paulo. In: *Revista do Arquivo Municipal*, nº 177. São Paulo: Departamento de Cultura, 1969.

COSERIU, E. *O homem e sua linguagem*. Trad. de Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro, Presença/São Paulo, Universidade de São Paulo, 1982.

CRISTIANINI, A. C.; ENCARNÇÃO, M. R. T. da. A contribuição dos estudos sociogeolinguísticos para a escolha lexical na recepção e produção de textos orais e escritos. In: *XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro: CIEFIL, 2008. v. XII. p. 10-17.

CUÍCA, O.; DOMINGUES, A. *Batuqueiros da Paulicéia*: enredo do samba de São Paulo. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CUNHA, M. W. V. da. Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora. In: *Revista do Arquivo Municipal*. nº 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

DEFENSOR, M. *História de Quadra*, s.d. Disponível em: <<http://www.varalproducoes.com.br/sambadequadra/>>. Acesso em 07 jul. 2014.

DIAS, F. F. *Na batida do bumbo*: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus. 2008. fls. 248. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

_____. O samba de bumbo. In: *De sambas e congadas*: difusão da musicalidade negra em novas tecnologias. 2011. Disponível em: <<http://fernandotassinari.com.br/sambasecongadas/>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

DIAS, M. S. O samba caipira resiste em Quadra, no interior de São Paulo. In: *Rede Brasil Atual*, 2014. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/101/o-samba-caipira-resiste-em-quadra-no-interior-de-sao-paulo-9193.html>>. Acesso em 02 fev. 2015.

DINIZ, A. *Almanaque do samba*: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DONA MARIA ESTHER. Rafael Falanga e Romina Flcca. São Paulo: Cinema Zungu e Berço do Samba Paulista, 2014. Documentário.

ECKERT, P.; MCCONNELL-GINET, S. Communities of practice: where language, gender, and power live. In: BUCHOLTZ, M.; HALL, K.; MOONWOMON, B. (Eds.) *Locating Power*. Proceedings of the 1992 Berkeley Women and Language Conference. Berkeley: Berkeley Women and Language Group, 1992.

EGRY, K. *Núcleo de pesquisa sobre manifestações tradicionais populares paulistas: berço do samba paulista*. 2014. 8 fotografias. Disponível em: <<http://nppaulistas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA (EMB). *Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Coord. da trad. de Izabel Magalhães. Brasília: Editora da UnB, 2001.

FARACO, C. A. Bakhtin: a invasão silenciosa e a má leitura. In: FARACO, C. A. et al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

FERNANDES, C. A. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILME, G. Hegemonia. In: MARCOS, P. *Balbina de Iansã*. São Paulo, 1971. LP.

_____. Batuque de Pirapora. In: MARCOS, P. *Em prosa e samba*. São Paulo, 1974. CD-ROM.

_____. *Memória Eldorado*. ed. lim. São Paulo: Eldorado, 1980. CD-ROM.

_____. *Criolo cantando samba era coisa feia*. Documentário. São Paulo, 1998.

_____. Tradições e festas de Pirapora. In: *Velha Guarda do G.R.C.E.S. Unidos do Peruche*. São Paulo: Sambatá, 2010. CD-ROM. Gravado por Tratore.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad. de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREIRE, L. (Org.) *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: A Noite, 1939-1944.

FREIRE, J. R. B. *Que nem o diabo gosta*. Disponível em: <<http://www.taquiprati.com.br/cronica.php?ident=1149>>. Aceso em: 22 jun. 2015.

FREIRE, P. *Educação e mudança*. Trad. de Moacir Gadotti e Lilian Lopes Martin. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983;

_____. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 23 ed. São Paulo: Cortez, 1989.

G.R.C.S.E.S. VAI-VAI *A coroa e o ramo de café*. Disponível em <www.vaivai.com.br/histpavilhao.asp>. Acesso em 07 jul. 2013.

G.R.R.C. KOLOMBOLO DIÁ PIRATININGA. *Sobre o Kolombolo*. São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www.kolombolo.org.br/blog/?page_id=70>. Acesso em 12 ago. 2014.

GIESBRECHT, E. *Visita ao samba da Dona Aurora*. 2010. Disponível em: <<http://noscaminhosdesopaulo.blogspot.com.br/2010/03/visita-ao-samba-da-dona-aurora.html>>. Acesso em: 04 mar. 2015.

GLOBONEWS. *Minha fé vai sempre continuar, diz menina que levou pedrada após culto*. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2015/06/minha-fe-vai-sempre-continuar-diz-menina-que-levou-pedrada-apos-culto.html>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

GONÇALVES, C. A. V.; COSTA, R. G. R. *Formações X-eiro em português: um estudo sobre produtividade lexical*. Letras & Letras. Uberlândia: UFU / Depto. de Letras Estrangeiras Modernas, 1997.

GONÇALVES, C. A.; COSTA, R. G. R.; YACOVENCO, L. C. *Condições de produtividade e condições de produção: uma análise das formas X-eiro no português do Brasil*. Alfa, 1999.

GUIMARÃES, F. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

GUIMARÃES, S. S. S. Chuvisqueiro, chuva fina, garoa ou neblina: uma análise lexical. In: SANTOS, I. P dos; CRISTIANINI, A. C. (Orgs.) *Sociogeolinguística em questão: reflexões e análises*. São Paulo: Paulistana, 2012.

HEGEL, G. F. *Introdução à Filosofia da História*. Brasília: Editora da UnB, 1992.

HOBSBAWN, E. A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914. In: HOBSBAWN, E; RANGER, T. *A invenção das tradições*. 6. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOBSBAWN, E; RANGER, T. *A invenção das tradições*. 6. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HORI, I. M. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): contribuição ao estudo da resistência e da repressão cultural*. São Paulo, FFLCH-USP, 1981.

HOUAISS, A; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003.

_____. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2a reimpressão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. *Dicionário eletrônico Houaiss*. Versão monousuário 3.0. Editora Objetiva, 2009.

IKEDA, A. T. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. Estudos Avançados (USP), v. 27, p. 173-190, 2013.

IANNI, O. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

IPHAN. *Samba de roda do recôncavo baiano*. Brasília, s.d. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>>. Acesso em: 07 jan. 2014.

LABOV, W. *Sociolinguistic patterns*. University of Pennsylvania Press, 1972.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LINS, P. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, N. *Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe*. Porto: Escorpião, 1974

MACHADO, R. C. *Diccionario musical*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1909.

MANZATTI, M. S. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. 2005. fls. 377. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PUC-SP, São Paulo, 2005.

_____. *O samba de bumbo*. s.d. Disponível em: <<http://www.varalproducoes.com.br/sambadequadra/>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

MARCELINO, M. M. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. 2007. fls. 169. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MARCOS, P. *Sítio oficial*. s.d. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/jornais-revistas.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2014.

MARQUES, M. E. de A. *Apontamentos históricos, geográficos, bibliográficos, estatísticos e noticiosos da província de São Paulo: seguidos da cronologia dos acontecimentos mais notáveis desde a fundação da capitania de São Vicente até o ano de 1876*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

MARTINET, A. *Elementos de linguística general*. Trad. de Julio Calonge Ruiz. 2. ed. Madrid: Gredos, 1974.

MATOS, G. de. *Obra poética*. Org. James Amado. Prep. e notas Emanuel Araújo. Apres. Jorge Amado. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MELLO, G. *O samba e seus personagens*, s.d. Disponível em: <<http://www.varalproducoes.com.br/sambadequadra/>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

MELO, D. Família de Ialorixá atribui morte a intolerância religiosa. In: *Portal Terra*. 2015. Disponível em: < <http://noticias.terra.com.br/brasil/policia/familia-atribui-morte-de-ialorixa-a-intolerancia-religiosa-na-bahia,b4f7246b0e612bb8a8163014c331da66sx0cRCD.html>>. Acesso em: 13 jun. 2015.

MELO, I. F. *Análise do Discurso e Análise Crítica do Discurso*: desdobramentos e intersecções. Letra Magna, v. I, p. 01-02, 2009.

MIRANDA, N. S. *Agentivos denominais e deverbais*: um estudo da produtividade lexical em português. 1980. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

MORAES, J. G. V. de. *As sonoridades paulistanas*: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995

MORENO, J. *Sambeiros e sambistas*. 2011. Disponível em: <<http://juliomorenoblog.wordpress.com/2011/02/24/sambeiros-e-sambistas/>>. Acesso em 08 jun. 2013.

MORIN, E. *A inteligência da complexidade*. Trad. de Nurimar Maria Falci. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MOURA, R. M. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1983.

_____. *No princípio era a roda*: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NARLOCH, L. *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*. São Paulo: Leya Brasil, 2011.

NETO, P. B. *Samba de bumbo*: música caipira... além da viola. 2013. fls. 313. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

NETTO, J. P. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

NOVAES, A. Prefácio. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. O nacional e o popular na cultura brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

NUNES, J. H. Dicionarização no Brasil: condições e processos. In: NUNES, J. H. e PETTER, M. (Orgs.) *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas: Pontes, 2002.

_____. *Dicionários: história, leitura e produção*. 2010. Texto elaborado para a conferência de encerramento do 8º Encontro de Letras da Universidade Católica de Brasília, em 24 set. 2010.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2. ed. Campinas: Pontes, 1987.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012a.

_____. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes Editores, 2012b.

PAGOTTO, E. G. Samba, disciplina e identidade. In: *REPOM - Revista de Estudos poéticos-musicais*, Florianópolis, v. 1, 2004.

PECHÊUX, M. *Language, semantics and ideology*. Londres: Macmillan, 1982.

PEDRO, E. R. (Org.). *Análise crítica do discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

PINTO, L. M. da S. *Diccionario da lingua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

PIRAPORA DO BOM JESUS: O BERÇO DO SAMBA PAULISTA. Adriano Savini. Canazzo, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S8D3gWWt2bl>>. Acesso em: 08 nov. 2014.

POTTIER, B. *Linguistique générale: théorie et description*. Paris: Klincksieck, 1974.

PRADO, B. Q. *A passagem de Geraldo Filme pelo samba paulista: narrativas de palavras e músicas*. 2013. fls. 229. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 2013.

PREFEITURA MUNICIPAL DE QUADRA. *História da cidade*. s.d. Disponível em: <<http://www.quadra.sp.gov.br/site/historia.htm>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTANA DE PARNAÍBA. *O ponto de cultura Leandro Manoel de Oliveira e a preservação da cultura afro-brasileira em Santana de Parnaíba*. Santana de Parnaíba: Gráfica Progresso, 2013.

PRETI, D. (Org.) *O discurso oral culto*. Projeto NURC/SP, Série Projetos paralelos, v.2. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, 2005.

PROJETO ALIB. *Metodologia*. s.d. Disponível em: <<http://twiki.ufba.br/twiki/bin/view/Alib/MetodologiaGeral>>. Acesso em: 02 mar. 2014.

QUEMADA, B. *Notes sur lexicographie et dictionnairique*. Cahiers de Lexicologie. Paris: Didier, 1987.

RANGEL, L. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

REY, A. *Le lexique: images et modèles: du dictionnaire à la lexicologie*. Paris: Armand Colin, 1977.

RIBEIRO, J. *A Carne*. 13. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1930.

ROCHA, M. de F. S. *A festa do divino espírito santo no Maranhão: uma proposta de glossário*. 2008. fls. 174. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

RODRIGUES, M. F. Fernando Moraes e Leandro Narloch batem boca na Fliporto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 nov. 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,fernando-moraes-e-leandro-narloch-batem-boca-na-fliporto,798563>>. Acesso em: 03 ago. 2013.

ROSSI, N. Dialetologia, in: HOUAISS, A. (Org.). *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo-Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1980.

SAIA, L. *Carta a Mário de Andrade*. Acervo Mário de Andrade. Correspondência passiva – Caixa 66 (sala 1) São Paulo, Sp. 23 ago. 1938. 2 fls. Remetente: Luis Saia; Destinatário: Mário de Andrade.

SALGADO, A. F. Rádio Difusão, fator social. In: *Cultura Política*, n. 6, ago. de 1941, pp. 79-93.

SAMBA À PAULISTA. Eduardo Piagge, Gustavo Mello e Yara Camargo. São Paulo: Varal Produções, 2007. Documentário.

SAMBA DE QUADRA. Gustavo Mello e Luiz Serra. São Paulo: Bossa Nova Filmes, 2008. Documentário.

SAMBA DE RODA DE PIRAPORA. Instituto Sufrutoverdeus, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gnF6hQCaFY0>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, M. S. dos. Memória coletiva, trauma e cultura: um debate. In: *Revista USP* Memória. 98. jun. jul. ago. 2013.

SANTOS, I. P. dos. Geolinguística e práticas discursivas: o léxico paulistano. In: LIMA-HERNANDES, M.C.; MARÇALO, M.J.; MICHELETTI, G.; MARTIN, V.L. de R.. (Org.). *A língua portuguesa no mundo*. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

_____. dos. Memória coletiva, geolinguística e relações textuais-discursivas. In: SANTOS, J. B. C. dos (Org.). *Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

_____. Sociogeolinguística e interação face a face: diálogo possível. In: SANTOS, I. P. dos; CRISTIANINI, A. C. (Orgs.) *Sociogeolinguística em questão: reflexões e análises*. São Paulo: Paulistana, 2012.

_____. *Geolinguística: procedimentos e roteiro*. Mimeo, 2013

SANTOS, I. P. dos; CRISTIANINI, A. C. (Orgs.) *Sociogeolinguística em questão: reflexões e análises*. São Paulo: Paulistana, 2012.

SEBRAE. *Como usar a brasilidade a favor do seu negócio*. 2013. Disponível em: <<http://www.sebraemercados.com.br/21707/>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

MIRADOR INTERNACIONAL. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

SILVA, G. M. de O. Coleta de dados. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (Orgs.). *Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Contexto, 2012.

SILVA, V. G. da. (Org.). *Memória afro-brasileira*. v. 2. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SIMSON, O. von. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

SIQUEIRA, M. B. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: Unesp, 2012.

SLENES, R. W. Malungu, Ngoma vem!: África coberta e descoberta no Brasil. In: *Negro de corpo e alma* (catálogo). São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SOARES, A. J. M. *Diccionario Brasileiro da Lingua Portuguesa: elucidario etymologico-critico das palavras e phrases que, originarias do Brazil, ou aqui populares, se não encontram nos dictionarios da lingua portuguesa, ou nelles vêm com forma ou significação diferente*. Rio de Janeiro: Anais da Biblioteca Nacional, 1875-1888.

_____. *Diccionario Brasileiro da Lingua Portuguesa: elucidario etymologico-critico das palavras e phrases que, originarias do Brazil, ou aqui populares, se não encontram nos dictionarios da lingua portuguesa, ou nelles vêm com forma ou significação diferente*. 1875-1888. Coligido, revisto e completado por seu filho Dr. Julião de Macedo Soares. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

SOARES, R. Crime e preconceito: mães e filhos de santo são expulsos de favelas por traficantes evangélicos. In: *O Globo*. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/crime-preconceito-maes-filhos-de-santo-sao-expulsos-de-favelas-por-traficantes-evangelicos-9868841>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

SODRÉ, M. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

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

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música. O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SUZUKI, N. *Samba e devoção em Pirapora*. Disponível em: <<http://emnomedosamba.blogspot.com.br/2008/06/samba-e-devoo-em-pirapora.html>>. Acesso em 08 jun. 2013.

TABU; TALISMÃ. Biografia do Samba. In: *Samba-enredo 1969. Camisa Verde e Branco*. São Paulo, 1969. LP.

TARALLO, F. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1994.

THUN, H. A geolinguística pluridimensional, a história social e a história das línguas. In: AGUILERA, V. A. (Org.) *Para a história do português brasileiro*. v. 7. tomo 2. Londrina: Eduel, 2009.

URUCUNGOS PUÍTAS E QUIJÊNGUES. *O grupo*. s.d. Disponível em: <<http://urucungospuitasequijengues.blogspot.com.br/p/historico.html>>. Acesso em 19 fev. 2015.

VALENTINI, L. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. 2010. fls. 242. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – USP, São Paulo, 2010.

VASCONCELLOS, A. O samba nasceu na Praça Onze. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano XXX, n. 18, 15 fev. 1958.

VASCONCELOS, C. A. *Estudo semântico-lexical do vocabulário setecentista em Paranaguá*. 2013. 604 fls. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. 2 v.

VERGER, P. F. *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VIANA, N. Universidade e Especialização: O Ovo da Serpente. In: *Revista Espaço Acadêmico*. Ano II, n. 18, nov. de 2012. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/018/18cviana.htm>>. Acesso em: 07 abr. 2014.

VIANNA, H. Nascimento e vida do samba. In: *Revista Brasileira de Folclore. Ministério da educação e cultura*. ano XII, n. 35, jan./abr. 1973.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2007.

VIARO, M. E. Estudo diacrônico da formação e mudança semântica dos sufixos –eiro/-eira na língua portuguesa. In: MASSINI-CAGLIARI, G. et alii. (Orgs.) *Trilhas de Matoso Câmara e outras trilhas: fonologia, morfologia, sintaxe*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

VILELA, M. *Estudos de lexicologia do português*. Coimbra: Almedina, 1994.

_____. *Metáforas do nosso tempo*. Coimbra: Almedina, 2002.

WINDSCHUTTLE, K. *The killing of history: how literary critics and social theorists are murdering our past*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1997.

WODAK, R. *Aspects of Critical Discourse Analysis*. ZfAL 36, pp. 5-31, 2002.

_____. Do que trata a ACD: um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. In: *Linguagem em (Dis)curso*. LemD, Tubarão, v. 4., n.esp, p. 223-243, 2004.

APÊNDICE A – Ficha do sujeito-entrevistado

FICHA DO SUJEITO-ENTREVISTADO

Nome do Ponto:

Nro. do sujeito-entrevistado:

DADOS PESSOAIS DO SUJEITO-ENTREVISTADO

1. NOME:

2. ALCUNHA:

3. DATA DE NASCIMENTO: **4. SEXO:** A. () M B. () F **5. IDADE:**

6. ENDEREÇO (Rua e nro., Bairro, CEP):

7. ESTADO CIVIL: A. () solteiro B. () casado C. () viúvo D. () outro

8. NATURALIDADE:

9. COM QUE IDADE CHEGOU A ESTA CIDADE? (Caso não seja natural da localidade):

10. A. DOMICÍLIOS, ÉPOCA E TEMPO DE PERMANÊNCIA FORA DA LOCALIDADE:

B. MOTIVO DO(S) AFASTAMENTO(S):

11. ESCOLARIDADE:

12. OUTROS CURSOS:

A. () especialização B. () profissionalizante C. () outros

13. NATURALIDADE:

A. da mãe:

B. do pai:

C. do cônjuge:

14. FOI CRIADO PELOS PRÓPRIOS PAIS? A. sim B. não

15. EM CASO NEGATIVO, POR QUEM FOI CRIADO? NATURALIDADE:

A. da mãe adotiva:

B. do pai adotivo:

16. ONDE EXERCE SUA PROFISSÃO (características sócio-econômicas sumárias do bairro, cidade):

17. OUTRAS PROFISSÕES/OCUPAÇÕES:

RELIGIÃO

25. QUE RELIGIÃO OU CULTO PRATICA?

26. COM QUE FREQUÊNCIA?

27. QUE RELIGIÃO OU CULTO PRATICAM(AVAM) SEUS PAIS?

SAMBA DE BUMBO

28. HÁ QUANTO TEMPO PARTICIPA?

29. SEUS PAIS PRATICAVAM?

PARA PREENCHIMENTO APÓS A ENTREVISTA

30. CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS DO SUJEITO-ENTREVISTADO:

A. () tímido B. () vivo C. () perspicaz D. () sarcástico

31. ESPONTANEIDADE DA ELOCUÇÃO

A. () total B. () grande C. () média D. () fraca

32. POSTURA DO SUJEITO-ENTREVISTADO DURANTE A ENTREVISTA:

A. () cooperativa B. () não cooperativa C. () agressiva D. () indiferente

33. GRAU DE CONHECIMENTO ENTRE SUJEITOS-ENTREVISTADOS E SUJEITO-ENTREVISTADOR:

A. () grande B. () médio C. () pequeno D. () nenhum

34. INTERFERÊNCIA OCASIONAL DE CIRCUNSTANTES: A. () sim B. () não

35. CARACTERIZAÇÃO SUMÁRIA DOS CIRCUNSTANTES:

36. DADOS SOBRE A FAMÍLIA DO SUJEITO-ENTREVISTADO:

37. AMBIENTE DA ENTREVISTA:

38. OBSERVAÇÕES:

39. LOCAL DA ENTREVISTA:

40. DATA DA ENTREVISTA:

41. DURAÇÃO:

APÊNDICE B – Vocabulário do samba de bumbo

A presente lista vocabular segue os preceitos elaborados por Brito (2013) em sua dissertação de mestrado, intitulada *Estudo do vocabulário do cururu em Piracicaba*, e por Vasconcelos (2013) em sua tese de doutorado, intitulada *Estudo semântico-lexical do vocabulário setecentista em Paranaguá*. Ademais, apoiamo-nos em Borba (2002, p. 311) no que concerne à disposição dos elementos e verbetes: “a primeira informação é taxionômica: a classe a que pertence a palavra de entrada, depois a informação sintática, depois a semântica e pragmática.”

Neste vocabulário, inserimos as unidades lexicais *oferecidas com maior frequência, pelos praticantes do samba de bumbo*, às 23 perguntas elencadas no Questionário Semântico-Lexical (QSL). Seguem-se, a elas, a (i) acepção consoante ao universo da manifestação; a (ii) abonação com excertos extraídos das fontes de pesquisa (incluindo-se, aí, as entrevistas livres e controladas); além das (iii) formas sinonímicas, ou variantes, registradas ao longo da aplicação do QSL, e que foram oferecidas um menor número de vezes.

De modo a ganhar espaço, utilizamos a seguinte lista de reduções:

- f. Feminino
- m. Masculino
- s. Substantivo
- v. Verbo

1 **apresentação | s.f.**

Ato de se reunir para sambar.

Abonação: “Aqui, na verdade, a gente não tem espaço, entendeu. E aqui é incomunicável. Na verdade, se a gente tivesse um espaço talvez a gente até faria ensaios ou algo mais. Aqui em Mauá a gente quase nunca faz isso. É geralmente *apresentações* e de lá a gente faz o aquecimento.” (M1^{p.mau})

Formas sinonímicas: *bumbada; festa/festinha; samba; samba-de-roda; treino*.

2 **bater | v.**

Percutir instrumento para tirar o som.

Abonação: “Lá no barraco / Tudo era alegria / Nego *batia* na zabumba / E o boi gemia” (FILME, 1974)

Formas sinonímicas: *tocar*.

3 **bumbeiro | s.m.**

Aquele que toca o bumbo.

Abonação: “Mas, contá coisa do Romeuzinho, do Samba, que ele sambava, Romeuzinho... a vida do Romeuzinho sempre foi trabalhano. Aprendeu porque gostava. O Honorato era parente dele, também, ué? Aquele... do Missé. A Zeza é prima do Honorato, fia de Nhô Bento, e ele era primo segundo do Honorato. Por isso que ele acompanhava. Ele gostava de pequeno. Ele gostava do Samba. E ele tinha o ritmo. E *bumbeiro* bão, hein? Ele tinha o ritmo de tocá, de cantá. Ritmo de Samba memo. De fazê o Samba. Tinha na cabeça.” (MANZATTI, p. 225)

Formas sinonímicas: *batedor*; *sambeiro*; *zabumbeiro*.

4 **bumbo | s.m.**

Principal elemento do samba de bumbo; instrumento de percussão similar ao tambor, de som grave e fisicamente grande.

Abonação: “Ah, nós tinha *bumbo* grande e mais pequeno. Nós tinha uns par de *bumbo*.” (MANZATTI, 2005, p. 202)

Formas sinonímicas: *caixa*; *zabumba*.

5 **caixa | s.f.**

Instrumento de acompanhamento no samba de bumbo, possui corpo de madeira e couro em ambas as extremidades. Toca-se repenicando apenas um dos lados com duas baquetas.

Abonação: “Esses foram os instrumentos que apareceram em Pirapora. No Carnaval de 1933 o instrumental se compunha de dois bumbos, um enorme e esplendidamente sonoro e outro menor mais rouco; uma *caixa*, e dois chocalhos feitos com latas cilíndricas duns 15 centímetros de diâmetro.” (ANDRADE, 1991, p. 154)

Formas sinonímicas: *caixinha*.

6 **cantor(a) | s.f. e m.**

Indivíduo que introduz o texto-melodia a ser repetido pelos demais.

Abonação: “A Claudete em específico [...] é a *cantora*.” (H2^{p.mau})

Formas sinonímicas: *cantador*; *puxador*.

7 **chefe | s.m.**

Responsável pela direção do grupo de samba de bumbo.

Abonação: “O tio Inácio era sambadô, o seu pai, o tio Andrelino. Ele num era muito sambadô, mas ele acompanhava a turma. Agora, sambadô, memo, era o seu pai e o tio Inácio. Ele era o *chefe*. E o tio Zé. O Zé Leandro, né?” (MANZATTI, 2005, p. 147)

Formas sinonímicas: *dono (do samba)*; *imperatriz*; *matriarca*; *mestre*; *organizador*; *responsável*.

8 chocalho | s.m.

Instrumento musical que consiste em um objeto oco contendo pedras ou sementes e que produz som ao ser sacudido.

Abonação: “O Miguel num era do Samba. O Miguel saía porque ele bebia. Ele saía... o Esquerdinha tocava muito bem *chocalho*, porque *chocalho* num é fácil. *Chocalho* é complicado, porque *chocalho* precisa tê braço forte. E, esse povo, eles tinham porque a maior parte era servente de pedreiro, né? Ficava carpindo a roça deles, lá, sabe? Então, o cara tinha um braço bom pra tocá aquilo lá.” (MANZATTI, 2005, p. 252)

Formas sinonímicas: *chacoalho*; *guaiá*.

9 coro | s.m.

Grupo de pessoas que repetem em conjunto os versos iniciados pelo cantador.

Abonação: “Fazia o *coro*. Aí, depois de cantá o *coro*, era os versinho.” (MANZATTI, 2005, p. 150)

Formas sinonímicas: *agregado*; *backing vocal*; *dupla*; *grupo*.

10 couros | s.m.

Os instrumentos de percussão feitos desse material.

Abonação: “A gente ainda chama de couro” (M1^{p-stp})

11 desafio | s.m.

Diálogo cantado em versos e dirigido para provocar um outro participante.

Abonação: “O improviso vinha sempre intercalado com o estribilho, mote orientador do *desafio*, que, cantado por todos, permitia aos contendores preparar o próximo ataque.” (SIMSON, 2007, p. 114)

Formas sinonímicas: *demanda*.

12 mestre | s.m.

Indivíduo admirado e respeitado pela figura de destaque que ocupa no samba de bumbo.

Abonação: “A gente chama de *mestre*. Que nem quando vinha o Toniquinho Batuqueiro, esses caras eram tudo *mestre*.” (H1^{p.pbj})

Formas sinonímicas: *embaixador*; *fora de série*; *sambador*.

13 puxar | v.

Introduzir, com o canto, o verso a ser entoado no samba de bumbo; diz-se do momento em que um cantador inicia, sozinho e geralmente de improviso, o canto-base do samba, que deverá ser seguido pelos demais participantes.

Abonação: “Cresci na roda de bamba / No meio da alegria / Eunice *puxava* o ponto / Dona Olímpia

respondia" (FILME, 1980)

Formas sinonímicas: *botar, cantar, firmar, homenagear, pegar*.

14 reco-reco | s.m.

Instrumento idiofone de percussão cujo som é produzido por raspagem.

Abonação: "Nós tínhamos o *reco-reco* mas é difícil entrar. Entra mais os chocalhos" (M1^{p.mau})

Formas sinonímicas: *reque-reque*.

15 resposta | s.f.

Momento em que o coro ou indivíduo ressoa o verso introdutório do samba de bumbo.

Abonação: "Tem um que puxa, que 'tá cantando, e outro *responde*. Aqui ainda 'tá meio esquisito o... 'tá bão o Samba de Roda, aí, o ritmo, mas tinha que sê mais comprido, mais longo a cantiga. Eu canto um Samba, mas já cortam logo. Tem que sê mais cumprido. Eles pegarem mais bem. As muié, por exemplo, que *responde*, que pegam, dá a *resposta* pra mim, e nós cantá mais. Num pega de ouvido, num aprende o Samba, né?" (MANZATTI, 2005, p. 265)

Formas sinonímicas: *acompanha*.

16 reza | s.f.

Ritual feito por alguns grupos antes de principiar o samba de bumbo.

Abonação: "[...] Aí nós damo uma paradinha ali e nós *reza* o que eles *rezava* antigamente e seguimos. Cadê a chuva? Num tinha mais chuva." (MANZATTI, 2005, p. 142)

Formas sinonímicas: *oração*.

17 roda | s.f.

Disposição coreográfica de alguns grupos de samba de bumbo.

Abonação: "Os outros sambam indo pra frente e pra trás. O nosso é em *roda*" (M1^{p.pbj})

18 samba | s.m.

Versos cantados por uma pessoa e que depois são repetidos em coro pelos demais.

Abonação: "Peça 279.(Sorocaba) coro: Oh piedade! / Oh piedade! / solo: Cada vez qu'eu canto *samba* / Vô dexano saudade." (MANZATTI, 2005, p. 325)

Formas sinonímicas: *cantiga; entoada; moda; ponto; rima; verso*.

19 samba de bumbo | s.m.

Modalidade paulista de samba, dançada ao som do bumbo, instrumento este que figura como elemento principal da manifestação; designação que agrupa diversas

expressões semelhantes no estado de São Paulo.

Abonação: “A palavra ‘samba’, em São Paulo, só ganhava sentido comum, entendido por gente de qualquer parte do estado, quando se falava no *samba-de-bumbo* das popularíssimas festas de Bom Jesus de Pirapora. Aquela era, sem dúvida, a manifestação mais popular que levava o nome de samba por essas bandas.” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 23)

Formas sinonímicas: *samba caipira*; *samba-lenço*; *samba de roda*.

20 sambadeira(or) | s.f. e m.

Diz-se daquela ou daquele que dança o samba de bumbo.

Abonação: “É porque eu vi mais Samba em Pirapora do que aqui, em Campinas. Aqui em Campinas tinha... eu acho que foi só naquele clube, o Machadinho. Que é um clube cultural ativo de Campinas que, quando fazia festa junina, então, tinha Samba lá. E, no Cambuí, que foi um reduto de sambadores, *sambadeiras*, eu nunca vi Samba lá. Eu via Samba só em Pirapora.” (MANZATTI, 2005, p. 297)

Formas sinonímicas: *dançador*, *dançarino*.

21 sambador | s.m.

Aquele que pratica o samba com esmero, seja cantando, dançando, compondo, etc.; diz-se do tradicional sambista paulista.

Abonação: “Então, ali perto do cemitério, era tudo limpo. Lá era a barraca deles. Eles e mais gente que iam lá, né? Fincava o pau no chão e fazia aquela barraca lá. E, os home, então, ficava bagunçando lá embaixo, na festa. As muié ia na missa, lá, e os home ficava com o João Diogo, lá. E vinha embora, aquela conversaria de João Diogo, lá: ‘*Sambadô* é João Diogo!’ [...] Não, eles dizia... vinha o João Diogo, que era o rei dos *sambadô*, lá. E, vinha mais gente acompanhano ele. Assim eles contava. O meu sogro. O meus tio, tudo, e os tio dela, tudo iam lá, sambá. Que ele ficava na festa, ali, só acompanhava a procissão. Depois, num ia pa lugá nenhum. Era só sambá com João Diogo [...]” (MANZATTI, 2005, p. 144)

Formas sinonímicas: *sambeiro*; *sambista*; *tocador*.

22 sobe-e-desce | s.m.

Movimento coreográfico do samba de bumbo.

Abonação: “Tem o *sobe-e-desce*, no *samba-lenço* que é:: de tradição é o lenço, né?” (H1^{p.mau})

Formas sinonímicas: *pra frente pra trás*; *roda*; *vaivém*.

23 tocador | s.m.

Aquele que toca algum instrumento no samba de bumbo.

Abonação: “Na verdade tem os *tocadores* e os sambadores.” (M1^{p.mau})

Formas sinonímicas: *sambador*, *sambeiro*.

APÊNDICE C – Fotografias de grupos e festejos

Samba-lenço – MAU (EGRY, 2014)

Samba da Dona Aurora – VNH (EGRY, 2014)

Grupo Treze de Maio – STP (EGRY, 2014)

Dona Maria Esther – PBJ (EGRY, 2014)

João do Pasto – PBJ (EGRY, 2014)

Samba em PBJ, na Casa do Samba (atividade do grupo Samba-lenço) (EGRY, 2014)

Filhos de Quadra (ÁVILA, 2014)

Sambador ensinando a bater caixa (EGRY, 2014)

Samba de Roda – PBJ, com Igreja ao fundo (EGRY, 2014)

Samba em PBJ com Igreja ao fundo (ANDRADE, 1937)

ANEXO A

A Sua Senhoria

Sra. Jurema de Sousa Machado

Presidenta

Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Assunto: Pedido de registro do Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista como Patrimônio Imaterial

Proponente: Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais

Endereço: R. Gal. Jardim, 660. V. Buarque – São Paulo/SP. CEP 01.223-010

Endereço para correspondência: SQN 402 - Bloco I - apto. 112. Brasília/DF - CEP 70.834-090

Tel. (61) 9325-8037 ou (61) 3547-8037 (res.)

marcelo.manzatti@terra.com.br ou marcelo.manzatti@gmail.com

Brasília, 25 de julho de 2013

Senhora Presidenta,

1. Desde o início do processo de registro do Samba brasileiro como patrimônio imaterial, depois derivado em diferentes bens, o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais participa intensamente, mobilizando as comunidades detentoras dos saberes, ofícios, lugares e celebrações da tradição do Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista;
2. A tradição é conhecida ainda por diferentes denominações, a depender do local onde ocorre. Os grupos e comunidades tradicionais conhecidos hoje são: o Samba de Roda e o Grupo Vovô da Serra Japi (Pirapora do Bom Jesus); o Samba do Cururuquara e o Grito da Noite (Santana de Paranaíba); o Samba de Dona Aurora (Vinhedo e Louveira); o Samba Caipira (Quadra); e, os Samba Lenço (Mauá e Piracicaba). Há ainda grupos não tradicionais que se dedicam à prática dessa expressão e que mantêm contato permanente com as comunidades detentoras, a saber: o Urucungos, Puítas e Quijengues (Campinas); o Grupo Sambaqui, o Kolombolo Diá Piratininga e o Ingoma Paulista (São Paulo); o Teatro Popular Solano Trindade (Embu); e, o Votubumbá (Santana de Paranaíba). No entanto, estendeu-se, no passado, a muitas outras localidades, como Botucatu, Rio Claro, São

A handwritten signature in black ink, appearing to be "N. S. J.", is located at the bottom right of the page.

Simão, Itapira, Itu, São Roque, Sorocaba, Araçoiaba da Serra, Laranjal Paulista e Tietê – na região conhecida então como oeste -, Redenção da Serra; Jacareí e Caçapava – no Vale do Paraíba -, e, também, chegando a Itapeva e Guaxupé – Estado de Minas Gerais, dentre outras. A abolição da escravidão, combinada com a pujança da cidade de São Paulo decorrente de sua centralidade na formação da economia cafeeira, fez com que muitos negros migrassem das áreas de plantio para a capital, trazendo na bagagem a esperança de uma oportunidade de vida melhor e, a reboque, o Samba que praticavam no interior.

3. Paralelamente, os sambistas elegeram como ponto de encontro a cidade de Pirapora, transformada em santuário desde o século XVIII com a descoberta de uma imagem do Bom Jesus às margens do rio Tietê. Os romeiros que para lá afluíam entre os dias 3 e 6 de agosto, todos os anos, eram constituídos, em grande medida, por pessoas negras. A parte "profana" do festejo ficava a cargo do Samba que estes promoviam ao som de Caixas, Chocalhos, Pandeiros, Cuicas e outros instrumentos liderados pelo Bumbão, nos barracões onde se alojavam. Havia muita disputa entre os "batalhões" das diferentes cidades, onde os bambas testavam habilidades no improviso, desafiando-se.

Com o tempo, avultando-se a festa paralela dos negros, a igreja decidiu interditar os barracões, que lhe pertenciam, e, mais tarde, demoli-los, com justificativas de toda ordem, mas, sobretudo, impondo uma moral conservadora e de fundo racista. Tal fato contribuiu para o declínio da festa de Pirapora e para a suspensão deste momento mágico de encontro entre os grupos, que nunca mais ocorreu, empobrecendo a manifestação do Samba de Bumbo como um todo.

Até a década de 1930, da mesma forma, realizava-se o Samba em todos os redutos negros da capital paulista como o Bexiga, Barra Funda, região do Lavapés/Liberdade, Brás, Mooca e Penha, além dos bairros do Jabaquara e da Saúde. Todas as personalidades ligadas ao nascimento dos Cordões carnavalescos em São Paulo, e por consequência ao universo das Escolas de Samba, frequentavam os barracões de Pirapora e promoviam sambas do gênero em suas casas e vizinhanças, como Dionísio Barbosa, fundador do cordão e, posteriormente, Escola de Samba Camisa Verde; Geraldo Filme, liderança dos cordões Campos Elíseos e Paulistano da Glória; além de madrinha Eunice, fundadora da primeira Escola de Samba de São Paulo, a Lavapés (1937), e, de D^a. Sinhá, do Cordão e, posteriormente, Escola de Samba Vai-Vai. Esses blocos carnavalescos, que também se apresentavam na festa de Pirapora, desfilavam sob a cadência da Zabumba, com as marchas sambadas, muito próximas em sonoridade ao ritmo do Samba de Bumbo. Os mesmos personagens também conheceram a legendária Tiririca, forma primitiva de Capoeira ou Pernada, praticada ao som do Samba, sendo os golpes desferidos em meio aos passos da dança.

Segundo relato de sambistas paulistanos, o Bumbo e as demais características deste Samba específico, como os Boneções e Cabeções, construções plásticas associadas à brincadeira, ainda presentes no interior do Estado, desapareceram totalmente da capital a partir da oficialização do modelo carnavalesco do desfile das Escolas de Samba carioca em 1968. Esse processo iniciou já no século XIX, com a importação dos bailes de máscaras e dos préstitos das Grandes Sociedades Carnavalescas inspiradas nos carnavais europeus, considerados mais civilizados perante o "bárbaro jogo do entrudo", que aqui se praticava desde tempos coloniais. A importação do padrão carioca continua com a formação dos primeiros Cordões carnavalescos na

década de 1910, inspirados por sua vez nos Ranchos, e continua ainda nos anos 1930, com o Estado Novo. No entanto, até bem pouco tempo, o Samba na cidade de São Paulo esteve intimamente vinculado ao Bumbo.

4. Encaminhamos em anexo a anuência dos membros das principais comunidades ao processo de registro através de assinaturas colhidas durante reunião realizada na Festa de São Benedito do Bairro do Cururuquara, Santana de Paranaíba/SP, no dia 12 de maio de 2012, e também, na cidade de Vinhedo, no dia 18 de abril do mesmo ano. Neste mesmo evento foi constituído um grupo de trabalho com um membro de cada comunidade para que, juntamente com os consultores arregimentados nas instituições da sociedade civil apoiadoras e com os representantes do poder público, possa ser construído todo o processo de inventário, registro e salvaguarda de forma participativa e com grande protagonismo das comunidades tradicionais;

5. Encaminhamos ainda cópia da dissertação de mestrado intitulada Samba Paulista: Do Centro Cafeeiro à Periferia do Centro, de autoria do antropólogo Marcelo Manzatti, que contém registros importantes da história dessa expressão cultural e referências documentais que serão de grande valia durante o processo de patrimonialização. Posteriormente, na fase de levantamento preliminar e documentação, pretende-se criar um centro de referência onde esses documentos possam ser acessados por todos os interessados;

6. Certos de contar com o acolhimento de nossas indicações, coloco-me à disposição para quaisquer informações.

Atenciosamente,

MARCELO MANZATTI
Presidente

Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais

CNPJ 08.515.078-0001-50

Recebi o original
25.7.2013

Célia Corsino
Diretora
DPI/IPHAN