

## As línguas africanas no samba: análise da diversidade linguística em uma única letra.

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: Musicologia

*Victor Carlos Santos de Oliveira*

*Unirio*

*victor\_cso@hotmail.com*

**Resumo.** Esta comunicação, baseada em uma das reflexões levantadas na dissertação de mestrado do autor, propõe analisar a diversidade linguística exposta em uma letra de samba, enfocada na presença das línguas africanas de origens distintas, ciente de que elas fazem parte de um dos vestígios do manancial cultural afro-brasileiro sobrevivente nesse gênero musical. Sem perder de vista os estudos comprometidos em discorrer sobre a história da língua nacional – sobretudo os estudos que remontam a cronologia dos falares africanos na diáspora, observa-se que, assim como a conformação do português construído historicamente no cotidiano brasileiro, há também no samba uma diversidade linguística, valendo notar que no caso dessa musicalidade, a presença de palavras africanas sugerem a conferência da sobrevivência de uma cultura historicamente silenciada. Entende-se letra de samba como um documento histórico pelas perspectivas da Conarq e da compreensão do autor Marcos Napolitano. No decorrer do texto é feita a análise de uma letra de samba com temática ligada à religiosidade de matriz africana, a fim de explicitar a presença de línguas originadas de mais de um corpo linguístico aportado no Brasil em uma composição. Ao final, observa-se que o encadeamento de idiomas na letra pode indicar pessoalidade, experiência de vida e resistência cultural, além de evidenciar a pluralidade de influências na construção do vocabulário do português brasileiro.

**Palavras-chave.** Samba; Línguas africanas; Letra de samba; Língua portuguesa.

**Title.** African languages in samba: analysis of linguistic diversity in a musical lyric.

**Abstract.** This research, based on one of the reflections raised in the author's master's thesis, proposes to analyze the linguistic diversity exposed in a samba lyric, focused on the presence of African languages of different origins, aware that they are part of one of the vestiges of the source surviving Afro-Brazilian culture in this musical genre. Without losing sight of the studies committed to discussing the history of the national language – especially the studies that go back to the chronology of African speeches in the diaspora, it is observed that, as well as the conformation of Portuguese historically constructed in Brazilian daily life, there is also in samba a linguistic diversity, it is worth noting that in the case of this musicality, the presence of African words suggests the conference of the survival of a historically silenced culture. Samba lyrics are understood as a historical document from the perspectives of Conarq and the understanding of the author Marcos Napolitano. Throughout the text, an analysis is made of a samba lyric with a theme linked to religiosity of African origin, in order to make explicit the presence of languages originating from more than one linguistic body contributed in Brazil in a composition. In the end, it is observed that the linking of languages in the lyrics can indicate personality, life experience and cultural resistance, in addition to showing the plurality of influences in the construction of Brazilian Portuguese vocabulary.

**Keywords.** Key words. Samba; African languages; Samba Lyrics; Portuguese language.

## Trajetória e o encontro de línguas em um ponto comum: o samba

O presente trabalho inspira-se em um dos quesitos levantados em minha dissertação de mestrado em curso: a presença de palavras oriundas em mais de uma língua presente em uma letra de samba. Na dissertação é feita a análise de letras de samba do repertório musical do grupo de samba do qual faço parte, estendendo a discussão para a relação íntima do Samba da Jurema com os Juremeiros. Este texto, no entanto, atem-se em evidenciar um dos resultados prévios da análise feita, baseada em sambas tematizados com a religiosidade de matriz africana, cujos versos apresentam a multiplicidade de palavras africanas de origens distintas do continente africano em um samba escrito em português.

A busca pela compreensão dos verbetes africanos presentes nas letras de samba não surgiu do acaso, mas sim da observação do repertório cantado e tocado pelo grupo Juremeiros, originado das rodas de samba do evento Samba da Jurema, que ocorre nas mediações das cidades de Volta Redonda e Barra Mansa, situadas no sul do estado do Rio de Janeiro, mais precisamente no Vale do Rio Paraíba Sul, popularmente conhecido como Vale do Café. O Samba da Jurema é assim nomeado por causa de sua relação com a casa de Candomblé de Angola Omariô de Jurema, situada em Barra Mansa. A ideia de se fazer um samba para angariar fundos para custear projetos beneficentes da casa religiosa adveio de rituais internos, em 2018, quando dois de seus então abiãs<sup>1</sup> foram nomeados para se dedicarem às produções cultural e musical. A partir de então o Samba da Jurema despontou no cenário cultural da região, enfatizando e valorizando a relação do samba com a cultura de terreiro e as demais.

A apresentação dos Juremeiros, que passaram a ser contratados para tocar fora do Samba da Jurema, continuou nos mesmos moldes, exportando, assim, para além do seu ambiente de origem a atmosfera do evento pelas características musicais não só do samba, mas de ijexá, batuque, samba-canção, samba-enredo, samba-rock, pontos de Umbanda e Candomblé e peças musicais com temáticas relacionadas a estes dois últimos. Na apresentação dos Juremeiros, sempre há momentos específicos de exaltação à cultura de

---

<sup>1</sup> Aspirantes em modo preparatório à iniciação do renascimento espiritual do Candomblé.

terreiro. Por esse motivo esta pesquisa se debruça sobre uma letra de samba com temática religiosa afro-brasileira.

Para esclarecer de antemão a abordagem metodológica utilizada na pesquisa, é preciso compreender como a letra de música constitui um documento histórico, segundo as perspectivas perscrutadas no âmbito da Documentação e História da Música<sup>2</sup>. Esse campo, em sua essência, edifica a pesquisa sumariamente com a presença de documentos musicais e, a partir da análise deles, busca-se remontar ou delinear os cursos da história com provas fidedignas da existência de um contexto específico, não somente com a comprovação do próprio documento, mas recorrendo a outros fatores e, principalmente recortes temporais já estabelecidos pela historiografia. Além disso, outros documentos não musicais podem servir de apoio para comprovar determinada conjuntura. Um exemplo é o livro de Maria Clementina Cunha (2016)<sup>3</sup> que, para pesquisar a atuação dos sambistas no período de 1890 a 1930, precisou identificar quem eram eles, e para isso recorreu a documentos policiais e anúncios jornalísticos de prisões, visto que a prática da batucada, do samba e festividades negras eram severamente proibidos.

Sabendo então que na Documentação e História da Música são utilizados documentos musicais, mas pode-se recorrer a documentos que se associam ou complementam a pesquisa em música para auxiliar a comprovação histórica desses documentos, pensa-se na questão do documento musical buscando abrangê-lo até chegar na prática de pesquisa. Nessa área são múltiplos os documentos considerados documentos musicais, sendo preciso separar aqueles que possuem conteúdo musical dos que não possuem conteúdo musical<sup>4</sup>.

Entendendo um pouco o surgimento do campo da Documentação e História da Música, passamos para a abordagem metodológica das letras de samba no universo da

---

<sup>2</sup> Linha de pesquisa da qual faço parte.

<sup>3</sup> Pesquisadora e professora de história pela UNICAMP, autora do livro “Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930”, Campinas: Unicamp, 2016.

<sup>4</sup> Os primeiros documentos a serem analisados, ainda na Europa, onde a Documentação Musical surgiu a fim de comprovar a existência de acontecimentos musicais, eram documentos sobretudo que continham grafia musical. O interesse inicial foi o de não permitir que aquela música deixasse de existir, ou seja, para que os músicos póstumos ao compositor pudessem mantê-la tocando. Em consequência disso, os documentos serviram naturalmente de referência histórica, pois cada peça musical tem sua particularidade e participação na vida humana, abrindo assim um campo de pesquisa para que surgisse a Documentação Musical na qual nos baseamos hoje. Porém, é importante ressaltar que esses documentos possuem grafia musical, ou seja, notação musical.

documentação musical, primeiramente, recorrendo ao musicólogo Paulo Castagna<sup>5</sup>, cuja obra é imprescindível para nós da história da música. Seu parecer sobre documentos não grafados musicalmente, diz que são “fontes de interesse musical, pois não descrevem e nem codificam a música e não armazenam o som gravado” (CASTAGNA, 2019, p. 25). Esses documentos de interesse musical vão desde as fichas policiais utilizadas por Clementina Cunha, até as letras de música analisadas. Outro historiador, Marco Napolitano (2002), se aplica mais especificamente a respeito da letra da música conceituando essa abordagem como “documento-canção”, considerando fundamental a articulação entre texto e contexto, a fim de “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história” (NAPOLITANO, 2002, p. 77), propondo uma “dupla articulação da canção popular: musical e verbal”. Sua asserção concorda mais com este estudo, já que as letras das canções podem ser entendidas como dados históricos circunstanciados. Pela premissa de Napolitano, é compreensível que “o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica” (NAPOLITANO, 2002, p. 32).

Compreende-se, portanto, a letra de música – especificamente de samba, como um documento atemporal, pois, do ponto de vista histórico, consiste em um dos primeiros recortes semiológicos de uma cultura notadamente oral, a dos africanos aportados no Brasil que era, inclusive, reprimida ao máximo. Mas é imprescindível ressaltar que quando falamos de documentação, estamos nos atendo a um resgate histórico baseado em documentos. Por outro lado, quando falamos de oralidade, falamos de um acudimento histórico baseado nas fontes diretas de pessoas vivas, que trazem consigo costumes específicos conservados pela sucessão oral. A letra de música é, portanto um documento resultante da oralidade, sobretudo a afro-brasileira.

Distingue-se na pesquisa a relação do samba com a fala, pensando-o a princípio na era pré textual. O partido alto talvez seja a mais autêntica forma de comunicação do samba carioca. Existem relatos de estudiosos e também de sambistas que viveram próximos aos sambistas pioneiros de que a improvisação já se fazia presente em algumas musicalidades

---

<sup>5</sup> Pesquisador e musicólogo notório na documentação musical brasileira, é docente da UNESP.

africanas e afro-brasileiras, desde o jongo à capoeira, folia de reis, calangos, chulas e outras cantorias, passando por fim pela batucada – a batucada, no contexto urbano, na verdade foi um embrião do que viria a ser o samba, pois os diversos toques incorporados nela não resultaram em um gênero musical específico. A batucada era uma prática de reunião de batuqueiros, que eram trabalhadores informais e demais ocupantes do espaço urbano. No batuque, havia um toque específico e versava-se após um refrão. Não existem registros visuais e fonográficos de como eram as batucadas, apenas relatos de quem as viveu.

Portanto, quando o partido alto surgiu, simultaneamente à nova concepção do samba urbano, essas manifestações orais versadas, improvisadas, sobreviveram justamente nessa modalidade como uma manifestação da oralidade. O partido alto é um modo de cantar samba, no qual canta-se um refrão fixo e nos intervalos do improvisa-se versos sobre o que vier à mente do sambista. Em tom de brincadeira, fala-se o que está ao redor, com versos momentâneos e divertidos, podendo o partideiro usar de sarcasmo, enaltecer algum outro sambista ou o próprio samba, elaborar uma crítica e até mesmo satirizar o versador que está versando junto com ele. No Partido Alto, então, uma vez só se fala e aquele verso fica eternizado na memória coletiva e oral para quem está presente naquele momento. É um Samba improvisado que cria uma escola de sambistas os quais, por sua vez, desenvolvem a habilidade de versar, orientados pela maestria e experiência dos mais velhos. Nessa modalidade o erro é sinônimo de inabilidade do versador, ou de vitória do oponente. Existem rodas de partido alto em tom de disputa, assim como existe partido alto em tom de amizade, companheirismo e culto ao próprio subgênero do samba.

Já o Samba de Partido Alto, assim delimitado na pesquisa de Denise Barata (2017)<sup>6</sup>, é o samba feito na estrutura do partido alto, ou seja, com refrão, tema, e versos, voltando ao refrão, mas que para atender às demandas mercadológicas, precisou ter um verso estilizado e eternizado em uma gravação. Existem casos de sambistas que gravaram um verso de partido-alto no disco improvisado na hora da gravação, mas que ficou conhecido e repetido nas rodas de samba como se fosse um verso composto com antecedência. Na maioria dos casos, porém, o cantor ou intérprete já tem um verso estilizado no corpo da letra, pronto, principalmente porque aquele samba muita das vezes não é de autoria dele.

---

<sup>6</sup> Pesquisadora e professora associada à UERJ.

Relacionado à escrita, o samba é demarcado na pesquisa como fazendo parte da era textual. O samba “Pelo Telefone”, do sambista Donga, foi o primeiro a ser registrado como um samba, intitulado pela primeira vez uma canção como um gênero musical nessa nomenclatura e, conseqüentemente, enquadrando uma fala que era improvisada em uma letra que veio a ser eternizada. Sambistas da época contestaram a composição, dizendo que o estribilho já existia e era cantado em encontros, e os versos improvisados. Houve também contestação de músicos de outros núcleos musicais, mais especificamente do bairro Estácio de Sá, que não o consideravam um samba do ponto de vista rítmico. De qualquer forma, esse episódio é importante na história do samba, pois a atitude de Donga abriu portas para o samba se solidificar como um gênero musical no incipiente mercado fonográfico, visto que a partir daí os compositores passaram a registrar suas composições seguindo os passos do compositor. Como consequência da iniciativa de Donga, sambas de diversas temáticas surgiram nos registros da segunda metade da década de 1930. Nessa época já era visível a presença de elementos linguísticos africanos nas letras de samba, afinal o português já estava estabelecido no Brasil de modo abrangente.

Estudos linguísticos intentados em compreender a presença das línguas africanas no português falado no Brasil remontam a cronologia da chegada delas, bem como a difusão e a inserção na construção do português brasileiro, do ponto de vista léxico, prosódico e semântico.

O campo de estudo da relação das línguas africanas com o português é amplo, abrangendo áreas para além das letras, propriamente<sup>7</sup>. Servem de referência autores que tratam especificamente de um grupo linguístico, bem como aqueles que analisam a presença e o desenvolvimento delas na estruturação do português brasileiro. Os linguistas Jacques Raimundo<sup>8</sup> e Renato Mendonça<sup>9</sup> abriram caminhos na pesquisa das línguas africanas no Brasil, pois trataram de perseguir os traços linguísticos presentes no português brasileiro do

---

<sup>7</sup> A exemplo do LabMus, grupo de pesquisa liderado pelo pesquisador e professor da UERJ Victor Veríssimo dedicado a discutir a junção de música e língua portuguesa.

<sup>8</sup> Linguista autor do livro “O elemento afro-negro na língua portuguesa”, de 1933.

<sup>9</sup> Estudioso pioneiro autor do livro “Influência Africana no Português do Brasil”, com primeira edição lançada em 1933.

ponto de vista fonético, morfológico, histórico, etnográfico, folclórico e literário. Foram estudos profundos sobre a presença das línguas africanas no Brasil pensados a partir dos passos delineados pelos dois grandes grupos étnicos trazidos à força pelos traficantes escravocratas liderados pelos portugueses. Traçados territorialmente sob a extensão do Saara, esses grupos eram distinguidos pelas características linguísticas. Genericamente conhecidos como Bantos e Sudaneses, concentram-se “na extensão sul abaixo da linha do equador [...] e no oesteafricano” (CASTRO, 2012, p. 51), respectivamente. Por parte dos bantos, as línguas mais evidentes no território brasileiro foram o Quicongo, o Quimbundo e o Umbundo, com palavras incluídas, inclusive, no nosso cotidiano. Segundo Reginaldo Prandi<sup>10</sup>, é “bem menor é a participação dos sudaneses no vocabulário do brasileiro. Suas palavras incorporadas ao português e já dicionarizadas são particularmente ligadas ao cotidiano do candomblé, seu panteão” (PRANDI, 2000, p. 59).

Com “África no Brasil: a formação da língua portuguesa” e outros estudos contínuos, Margarida Petter, atualmente é uma pesquisadora ativa e importante na linguística afro-portuguesa no Brasil. Participa de estudos atuais que apontam direções edificantes na área, como é o caso do livro “História Social da Língua Nacional: Diáspora Africana”, surgido do seminário homônimo ao título da obra, ocorrido em 2010 e que tratou de atualizar as questões da diáspora africana no Brasil através do processo histórico-social da língua nacional, considerando a influência do tráfico de escravizados e as consequências da presença das línguas trazidas por eles no português brasileiro. Esse livro tem a participação de alguns dos principais pesquisadores brasileiros sobre a temática de línguas africanas no português brasileiro. É importante também considerar o “Novo Dicionário Banto do Brasil”, de Nei Lopes<sup>11</sup>. A obra estabelece uma relação direta com o corpo linguístico das nações Banto

---

<sup>10</sup> Antropólogo e pesquisador da cultura afro-brasileira, é docente da USP.

<sup>11</sup> Um dos mais importantes sambistas da história do samba é, cantor, compositor, ensaísta, cronista, advogado, cientista social e pesquisador da cultura afro-brasileira, referência fundamental para questões múltiplas da história do negro no Brasil.

aportadas no Brasil<sup>12</sup>. O dicionário com pouco mais de 250 palavras mostra a proximidade das palavras de origem africana aplicadas no nosso português<sup>13</sup>.

No entanto, a palavra *samba*, especificamente, também tem origem africana. Durante muito tempo, e até hoje, tentou-se responder certas repetidas perguntas que acabaram se transformando em “controvérsias acadêmicas” (KAZADI, 2000, p. 11). Uma coisa é como surgiu o samba, um estudo contínuo e complexo, e a outra, a etimologia da palavra “samba”<sup>14</sup>.

A pesquisa da presença de línguas africanas no samba abre um debate profundo a respeito da identidade do sambista, do discurso levantado por eles – que pode ser modificado a cada época, e sobre as intenções do compositor de samba ao criar suas letras e melodias. Um dos resultados da pesquisa aponta pra uma espécie de “escola” de composição, pois determinados assuntos estão presentes desde a fixação do samba como gênero musical, quando houve um esforço para transformá-lo em um símbolo de identidade nacional - sobretudo no Estado Novo -, afinal o samba que hoje se considera tradicional está mais ligado a questões políticas da comunidade do samba, principalmente da população periférica, justamente por manter suas raízes nos princípios levantados pelos sambistas pioneiros, que já lutavam por equidade social, racial, religiosa e toda a ausência de direitos proveniente da opressão escravocrata. As línguas africanas foram levantadas por sambistas do início do século XX como característica do passado negro escravizado e ligado aos costumes africanos.

O *corpus* da corrente pesquisa divide as letras das músicas em três categorias, a partir do significado, natureza e modo de inserção dessas palavras no uso da língua oficial brasileira. São organizadas em palavras: portuguesas, africanas e afro-portuguesas. Os termos

---

<sup>12</sup> Como o Quicongo, Quimbundo, Ndoki, Umbundo e Suaile - esta última com o maior número de falantes bantos na África.

<sup>13</sup> Como é o exemplo de çambamba, camburão, carimbo, moringa, cafuné, sunga, quitanda, cachimbo, muvuca fofoca, marimbondo, calango, canjica, mocotó, fubá, quiabo, quitute, tutu, jiló, verbos como xingar, cochilar e muitas outras.

<sup>14</sup> A discussão sobre a origem da palavra foi registrada primeiramente por Francisco Guimarães, o Vagalume, no clássico *Na roda do samba*, de 1933, segundo ele o vocábulo teria nascido de dois verbos da língua iorubá: *san*, pagar, e *gbà*, receber. Mas Nei Lopes afirma que o termo é africano e banto. *Samba*, entre os quiocos (*chokwe*) de Angola, é verbo que significa “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito”. Entre os bacongos angolanos e congueses o vocábulo designa “uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro”. E essas duas formas se originam da raiz multilinguística *semba*, rejeitar, separar, que deu origem ao quimbundo *di-semba*, umbigada – elemento coreográfico fundamental do samba rural, em seu amplo leque de variantes (LOPES, 2006, p. 7).

portugueses são classificados pela origem latina, oficialmente consideradas próximas aos parâmetros da norma uniformizada pelos países falantes de língua portuguesa e seus respectivos especialistas. Os verbetes africanos são aqueles que podem ser considerados puramente africanos, mesmo que não sejam usados da mesma forma na região de origem ou não são encontrados atualmente nos países da África<sup>15</sup>. Já os elementos afro-portugueses são aqueles que possuem familiaridade com o português brasileiro, ou seja, encontram-se inseridos em nossa rotina de fala e escrita.

Em um trabalho amplo pode-se analisar letras que contenham os três sistemas vocabulários fundidos de formas variadas, pois existem letras de samba que os abarca separadamente, bem como as fusões, tendo como idioma base o português. Sambistas como João da Baiana, por exemplo, compuseram sambas<sup>16</sup> com terminologias africanas e a língua portuguesa inserida unicamente como base, de modo que, caso o ouvinte não saiba do que se tratam os termos, pouco entenderá da poesia cantada.

O exemplo exposto abaixo possui a peculiaridade de abranger termos de origem banto e sudanesa situados em uma narrativa condizente com um processo ritualístico de religiões de matriz africana. Preceito, de Toninho Geraes<sup>17</sup> e Roque Ferreira<sup>18</sup> é um samba que transmite a mensagem de irmandade, comum aos filhos de santo de um terreiro de Candomblé.

Malungo, olha lá o barra-vento  
Que o som do aguerê vai te levar  
Malungo respeita fundamento  
Que o santo mandou respeitar

---

<sup>15</sup> Estudos apontam uma transformação no significado de termos utilizados na África e no Brasil, apresentando uma preservação do sentido de palavras que aqui são usadas em contextos específicos, como religiosos.

<sup>16</sup> “Quê, quê, rê, quê, quê – João da Baiana” (Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana, Odeon, MOFB, 78 RPM, 1968); “Nanan Boroquê - João da Baiana”, (João da Baiana no seu Terreiro, Odeon, 78 RPM, 13.850-B, 1955).

<sup>17</sup> Mineiro erradicado no Rio de Janeiro no final da década de 1970, é considerado um dos grandes compositores de todas as décadas desde 1980, com sambas eternizados tanto na sua voz quanto dos intérpretes mais conhecidos do gênero a partir de então.

<sup>18</sup> Cantor e compositor baiano, autor de clássicos do samba possui uma vasta obra gravada por grupos de samba e intérpretes do mais alto escalão. No *métier* do samba reza uma lenda de que ao se procurar um sucesso, basta procurar por Roque que o samba estará pronto.

Falei não deu valor  
A força do preceito lhe pegou  
Falei você se embaraçou  
Se é da mironga tem que ser conhecedor

A comida que é de santo  
É pra quem sabe preparar  
Sem saber mexer na coisa  
Deu dendê pra Oxalá  
E botou comida branca  
No peji de Beira-Mar  
Hoje em dia tá pagando  
Que é pra nunca mais errar

A primeira palavra, *malungo*, de derivação banta, era um termo usado pelos escravizados ao atravessar o atlântico nos navios operados pelo tráfico de massas populares africanas para expressar irmandade, diante dos maus tratos sofridos perante a deplorável situação. Posteriormente um termo também religioso, mas português, refere-se ao estado de espírito que o filho de santo encontra prestes a entrar em transe, ao toque do tambor, acelerado, que leva também o mesmo nome: barravento. Em seguida, a palavra *aguerê*, de origem Iorubá, refere-se ao toque utilizado para saudar o orixá Oxóssi nos candomblés da nação Ketu<sup>19</sup>. Na segunda estrofe, ao alertar sobre as consequências de não seguir os fundamentos, o autor utiliza a palavra *mironga*, de origem Quimbundo, cujo significado é mistério, ou segredo (LOPES, 2012, p. 172) alicerce dos princípios religiosos de procedência africana. Ao elucidar os erros cometidos pelo irmão de santo, os compositores mantêm o tom misterioso, referindo-se aos rituais como “coisa”, quando falam da comida de santo que não se dá a *Oxalá*, o *dendê*. Esses dois verbetes possuem particularidades com a língua

---

<sup>19</sup> Ketu também foi uma cidade do antigo império iorubano de Oiô. Nessa cidade cultuava-se Oxóssi - filho de Iemanjá e Oxalá - orixá que representa o conhecimento das matas. Para o Brasil foram trazidas pessoas da população de Ketu, que mantiveram costumes religiosos, ainda hoje vivos no Candomblé.

portuguesa. Oxalá, refere-se a uma variedade de santos africanos<sup>20</sup> conhecidos por diversos nomes, mas é uma palavra remontada etimologicamente às línguas árabes e dispersadas no português através de traduções bíblicas, e seu significado diz respeito à saudação *in xã llãh*<sup>21</sup>. A presente pesquisa não responde ao certo, mas presume-se que pode ter ocorrido uma fusão da aproximação da palavra *Orisanlá*, com pronúncia parecida, incorporada ao sincretismo religioso, firmando um sincretismo também linguístico, já que a palavra Oxalá não possui caráter puramente africano. Já o termo *dendê*, do Quimbundo, denomina o fruto do dendezeiro (LOPES, 2012, p. 104), e foi incorporado ao nosso português quando nos referimos ao seu óleo, substituindo o que se chama de óleo de palma em Portugal. Logo adiante, os compositores utilizam a palavra *peji*, do Iorubá, que define o altar onde se depositam objetos atribuídos às divindades. De modo interessante os autores apresentam as inconsistências litúrgicas em torno da alimentação, um dos princípios sagrados das religiões de matriz africana.

É válido ressaltar a construção musical em torno da letra, visto que a poesia ganha sentido diferenciado quando adornada pela melodia, ritmo e harmonia. Tais aspectos musicais ajuntados à expressão cantada do intérprete abrangem o campo da prosódia. As palavras africanas faladas ou cantadas em território brasileiro, seja no terreiro ou no cotidiano, possuem uma conotação a mais: o sotaque. A maneira como palavras africanas vivas no português falado no Brasil são pronunciadas sofre interferência das regionalidades no sentido micro e macro. Se tomarmos como exemplo a diferença na pronúncia de uma mesma cantiga de candomblé em Iorubá cantada em dois terreiros distintos não precisamos mudar de estado para perceber as variações fonéticas, influenciados pelas derivações resultantes da oralidade, visto que os sotaques também são passados de geração em geração<sup>22</sup>, e tais cantigas não são ensinadas em livros, tampouco em escolas formais de música. Essa reflexão ajuda a compreender a forma como no referido samba as palavras analisadas são pronunciadas. Nos termos mais comuns ao nosso cotidiano, como *dendê*, há um reconhecimento imediato da

<sup>20</sup> Segundo Veloso (2021), a palavra iorubana Orixá, ou *Òrìṣà*, refere-se exclusivamente ao santo Oxalá, pai de todas as cabeças, ou Orí,

<sup>21</sup> Tomara, que assim seja, se Deus quiser, em línguas de origem árabe.

<sup>22</sup> As famílias de Candomblé formam em seus núcleos suas próprias linguagens e sotaques. Passam-nos para as gerações, que as transmitem e recriam.

palavra. Por outro lado, em *peji*, o ouvinte pouco familiarizado com o candomblé deverá buscar uma tradução para compreendê-la. Esses dois exemplos elucidam a proximidade maior ou menor, respectivamente, das línguas bantas e sudanesas em nossa língua, visto que, como já citado, essas duas famílias linguísticas são propagadas em proporções diferenciadas no português brasileiro, sendo que as de origem sudanesa estão mais confinadas no contexto religioso.

O aparecimento de palavras de origens distintas na letra do samba Preceito constitui um fenômeno de associação desses conglomerados linguísticos no português. Além disso permite discorrer sobre a naturalidade do entendimento dessas línguas no contexto do português e a assimilação de suas palavras pelos falantes. Essa assimilação simboliza um campo de estudo vasto, prescindindo uma investigação cujas informações são de difícil designação, mas ajudam a compreender os caminhos da incorporação de certos verbetes em uma língua. Por isso, precisar fidedignamente como uma palavra está enraizada na memória do compositor pode ser uma tarefa muito abrangente, sabendo que um termo pode ter um significado mais específico em um contexto ou em línguas distintas<sup>23</sup>. Percorrer o imaginário do compositor ao inserir uma palavra africana em sua letra significa, então, um esforço mais apropriado para o estudo de fontes verbais, porque possibilitaria compreender suas vivências, pois uma palavra pode estar associada à sua conjuntura estrutural, seja linguística ou social.

A poesia de Toninho Geraes e Roque Ferreira testemunha uma peculiaridade linguística comum ao português brasileiro, constituindo um resumo da presença das palavras africanas na nossa língua falada, tendo na letra um documento comprobatório das especificidades da oralidade – que as mantêm – praticada pelas culturas afro-brasileiras. O samba segue, por assim dizer, como esteio da língua portuguesa sul-americana, tal qual um documento vivo, já que é cantado e conservado nas rodas musicais, servindo como material

---

<sup>23</sup> Tomemos como exemplo a definição completa de Nei Lopes sobre o termo *malungo*. Nela o autor apresenta derivações diversas para exemplificar como a palavra teria chegado ao significado falado nos navios do tráfico escravista: “*s.m.* (1) Companheiro, camarada. (2) Nome com que os escravos africanos tratavam seus companheiros de infortúnio no navio negreiro. (3) Irmão de criação (BH). A etimologia tradicionalmente aceita prende-se a vocábulos bantos correspondentes ao português “barco”; o quicongo *lungu*, o quimbundo *ulungu* etc. Nascentes (1966b) faz derivar de um quimbundo “*ma’luga*”, camaradas, companheiros, que não confirmamos: conhecemos, sim, no quico *malunga*, pl. de *lunga*, homem, marido, macho. Interessante analisar, também, no quicongo: *ma-lúngu*, pl. *lungu*, sofrimento, pena, morte, dificuldade; *na-lungu*, aquele que sofre; e *madungu*, estrangeiro, pessoa desconhecida. A origem da palavra, então, na segunda acepção, poderia estar num cruzamento de todas essas ideias, expresso em algo como aqueles homens que não se conheciam e que sofreram no mesmo barco (o navio negreiro).” (LOPES, 2012, p.156)

metodológico, bibliográfico, e de pesquisa para a compreensão da presença dos africanos, ao constituir o elemento fundamental da personificação de uma nação, a língua<sup>24</sup>. As línguas africanas fundidas ao português merecem, portanto, uma atenção estudiosa cada vez mais aprofundada e especial pelos órgãos representantes da filologia, pois aqui, diferente de outros países falantes do português onde a catequização linguística promoveu um sucesso maior da preservação do português lusitano, falamos o nosso português, o qual dentre algumas outras influências é fortemente africano e indígena, portanto brasileiro.

## Referências

BARATA, Denise. Samba e Partido Alto: Curimbas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

CASTAGNA, Paulo. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. Interfaces, Rio de Janeiro, n.29, v. 2, p. 22-41, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/31503>. Acesso em: 1 de Agosto de 2023.

CASTRO, Yeda. Localização e origem da população negra escravizada em território colonial brasileiro: as denominações banto e iorubá. Revista Eletrônica: Tempo - Técnica - Território, v.3, n.2, 2012, p. 48-62. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/ciga.v3i2.15442>. Acesso em 1 de agosto de 2023.

CUNHA, Maria. “Não tá sopa”: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Unicamp, 2016. Coleção História Ilustrada.

LOPES, Nei. Novo dicionário banto do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MENDONÇA, Renato. A influência africana no português do Brasil. Rio de Janeiro: Sauer, 1993.

MUKUNA, Kazadi wa. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectivas Etnomusicológicas. São Paulo: Terceria Margem, 2000, 258p.

---

<sup>24</sup> Falada, cantada e versada, portanto vivíssima.

NAPOLITANO, Marcos. História & música – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120p. (Coleção História &... Reflexões, 2)

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. Revista USP, [S. l.], n. 46, p. 52-65, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32879>. Acesso em 1 de agosto de 2023.

RAIMUNDO, Jacques. O elemento afro-negro na língua portuguesa. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.

PETTER, Margarida, Fiorin, José Luiz. África no Brasil: a formação da língua portuguesa. . São Paulo: Contexto, 2008. Acesso em: 01 de agosto de 2023.

STOLZE, Ivana; Carmo, Laura. História social da língua nacional / Organizadoras: Ivana Stolze Lima, Laura do Carmo -- Rio de Janeiro : Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

VELOSO, Carlos Henrique Onã, Èsù e a origem do “tempo que passa” na tradição yorùbá: Anais de Filosofia Clássica 30, 2021. p. 1-18.