



CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE

LUCIANO SANTOS XAVIER



**JACOBINA - BAHIA
2020**



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS (DCH) – CAMPUS IV
COLEGIADO DE LETRAS, LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

LUCIANO SANTOS XAVIER

**CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE
RODA DO GRUPO PINOTE**

JACOBINA - BAHIA

2020

LUCIANO SANTOS XAVIER

**CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE
RODA DO GRUPO PINOTE**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado de Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – DCH – Campus IV, como requisito para obtenção do diploma do título de Licenciado em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientadora: Dra. Denise Dias de Carvalho Sousa.

JACOBINA - BAHIA

2020

LUCIANO SANTOS XAVIER

**CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE
RODA DO GRUPO PINOTE**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado de Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – DCH – Campus IV, como requisito para obtenção do diploma com título de Licenciado em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas.

Aprovado em: _____ de _____ de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dra. Denise Dias de Carvalho Sousa
Universidade do Estado da Bahia (UNEB – DCH IV)
(Orientadora)

Prof. Dr. Nerivaldo Alves Araújo
Universidade do Estado da Bahia (UNEB – DCH I)
(Membro Interno)

Profa. Dra. Andréa Betânia da Silva
Universidade do Estado da Bahia (UNEB – DEDC I)
(Membro Interno)

Ao Grupo Pinote que tanto contribui(u) com a expressão da cultura popular em Serrolândia/BA, nas formas mais genuínas de musicalidade e poeticidade do samba de roda e reisado.

“[...] (é preciso) estudar o popular ou o folclórico não como ‘residual’, mas como manifestação cotidiana, prática coesa e imbricada à vida das comunidades em geral colocadas à margem da sociedade, [...]. Interessa estudar a cultura popular não como algo exótico, produto de exportação ou atração turística, mas como um estrato da cultura brasileira em suas relações com os outros estratos mais sujeitos à rapidez das transformações das sociedades modernas e à velocidade contemporânea”.

(Edil Silva Costa, 2016).

AGRADECIMENTOS

A princípio, agradeço a Deus e ao universo de boas energias que me conduzem aos caminhos da paz, serenidade e da luz.

À minha mãe, Luciana Xavier; minha tia-mãe, Maria José Xavier, e avó, Dalva Xavier, pelo apoio e criação, pois esse é um dos frutos que colho pela determinação de cada uma delas em minha vida.

À minha irmã, Luana Xavier, meu avô (*in memoriam*), Lourivaldo Xavier, e a todos os meus familiares. Espero que muitos de nós possamos ocupar esse lugar de poder e de produção do conhecimento.

Agradeço de modo especial a cada um dos sambadores do Grupo Pinote: Seu Nico, Maro Preto, Generino, Zezinho, Zé de Inácio (*in memoriam*), Djalma, Odélio e Mario, por aceitarem participar dessa empreitada científico-cultural junto comigo. Agradeço grandemente ao líder do grupo, Seu Nico, pelo apoio e mediação nos diálogos com os demais integrantes.

À minha orientadora, Dra. Denise Dias, por ser tão serena, comprometida e inspiradora. Meu muito obrigado, por todo o comprometimento para comigo no curso desta pesquisa e na minha formação pessoal e acadêmica.

Quero agradecer imensamente a cada um dos docentes do Curso de Letras que atravessaram o meu processo formativo de modo tão intenso e bonito. Agradeço também à direção do Departamento de Ciências Humanas – Campus IV da UNEB.

Agradeço aos/às colegas e amigos/as que a UNEB pôde me proporcionar, em especial às queridas amigas Mylena Cerqueira, Aquila Oliveira e Ivânia Mota, por terem sido tão presentes e marcantes na minha vida pessoal e acadêmica.

Aos amigos e amigas do Grupo Artefato, que se tornaram minha família, meu ponto fixo nas práticas artísticas, teatrais e culturais em Serrolândia.

Às queridas amigas Nadja Araújo, Laiane Oliveira, Laíse Oliveira, Gabriela Martins e Márcia Cerqueira, por toda irmandade nos momentos agradáveis e difíceis, que inspiraram o

florescimento da minha alma como pessoa, artista, e amigo, tornando-me um ser humano cotidianamente melhor.

Ao Departamento Municipal de Cultura de Serrolândia, pelo apoio a mim cedido no curso da pesquisa, de modo especial na pessoa de Zilma Pereira, amiga e parceira nos desafios e lutas pelas políticas culturais.

À querida Gislaine Machado, por todo o apoio prestado à minha formação pessoal, profissional e acadêmica, assim como aos meus colegas de trabalho, em especial, Neljanira Oliveira, pela parceria, amizade e acolhida.

À Associação de Apoio aos Estudantes Universitários de Serrolândia (APEUS), pelo suporte necessário ao meu traslado diário (e de tantos outros universitários) de Serrolândia à UNEB.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Estudos Culturais e Formação do Leitor (LEFOR), por todo apoio e contribuição na minha formação.

Aos colegas e amigo(a)s da Delegação dos Cursos de Letras da UNEB – DCH IV, pela parceria nos eventos científico-culturais, na(s) universidade(s) e na vida.

Enfim, agradeço a todos os meus colegas e amigos de dentro e fora da universidade, que tornaram meu percurso formativo acadêmico e pessoal agradável, permeado por muita luz, boas energias e inspiração.

Gratidão!

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender como é configurada a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, considerando a relação dos sambadores com essa manifestação cultural, bem como os aspectos formais, temáticos e performáticos dessa poética. Para tanto, delineamos os objetivos específicos, a saber: i) traçar um perfil do Grupo Pinote, com o intuito de compreender a relação dos sambadores com o samba de roda, destacando as suas características, assim como sua relevância artística e cultural em Serrolândia/BA; ii) descrever a performance do samba de roda do Grupo Pinote, analisando-a sob a ótica dos sambadores, tendo em vista a diversidade dessa expressão artística e cultural no Estado da Bahia; e iii) coletar algumas das cantigas de batuque do Grupo Pinote, tendo como critério de seleção as mais popularizadas pelo grupo, de modo a analisá-las a partir dos conceitos e abordagens pautadas na poesia oral. A metodologia utilizada é de abordagem qualitativa, guiada sob à luz da Etnometodologia (HAGUETTE, 2010; WATSON e GESTALDO, 2015), tendo em vista as suas acepções basilares que nos permitem compreender as produções sociais de sentido de um determinado grupo social; em nosso caso, as produções de sentido do Grupo Pinote sobre a sua expressão poética e performática do samba de roda. Utilizamos ainda a Análise de Conteúdo, na perspectiva de Franco (2008). As principais teorias e discussões que sustentam a pesquisa permeiam o campo da poesia oral, com as contribuições de Zumthor (1993, 2010, 2014), Silva (2014) e Fernandes (2007); sobre a poesia oral do samba de roda e a ancestralidade na poesia oral, contamos com Araújo (2015) e Santana (2014); sobre o samba de roda, com vistas à sua expressão, origem e diáspora, utilizamos o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006) e Döring (2016); e, acerca do samba de roda no Sertão Baiano, Exdell (2017), tendo em vista a chula, batuque e reisado. Quanto às discussões que adentram o campo da cultura e cultura popular, nos amparamos nos estudos de Burke (1989), Costa (2016), Hall (2003) e Santos (1994). Sobre os Estudos Culturais e, respectivamente, suas inscrições na literatura, utilizamos Mattelart e Neveu (2004) e Culler (1999). No que diz respeito às impressões acerca dos procedimentos de análise na poesia oral, discutimos sob a ótica de Santos (2018). Os resultados (em tempo) reverberam a dinâmica e a instantaneidade da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, no Sertão Baiano, permeada pela multirracialidade e pela diversidade performática da expressão do samba. O samba de roda do referido grupo atravessa a expressão dual da chula e batuque – sendo que ainda manifestam ocasionalmente o reisado –, ambos movidos pela ontologia de vozes e corpos que performam a expressão e a existência dos sambadores. A análise das cantigas de batuque aponta para a movência da poesia oral, marcada por formas e temas que confluem em trânsitos poéticos e identitários.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Oral; Performance; Samba de Roda; Sertão Baiano; Etnometodologia.

ABSTRACT

The present work aims to comprehend how is structured the oral poetry of the samba de roda by Grupo Pinote, from Serrolândia/BA, considering the relationship of the samba musicians with this cultural manifestation, as well as the formal, thematic and performance aspects of this poetics. For this purpose, we have outlined the following specific objectives: i) map a profile of Grupo Pinote, to comprehend the relation between the sambadores with samba de roda, highlighting its characteristics, as well as its artistic and cultural relevancy in Serrolândia/BA; ii) Describe the performance of the samba de roda by Grupo Pinote, analyzing it through the perspective of the sambadores, bearing in mind the diversity of this artistic and cultural expression in Bahia; and iii) collect some of the batuque songs by Grupo Pinote, having as its selection criterion the most popularized by the group, to analyze them based on concepts and approaches based on oral poetry. The methodology used is of a qualitative approach, guided in the light of Ethnomethodology (HAGUETTE, 2010; WATSON and GESTALDO, 2015), bearing in mind the basic meanings that allow us to understand the social productions of meaning of a given social group; in our case, the productions of meaning by Grupo Pinote about its poetic and performative expression of samba de roda. We also used Content Analysis, with an outlook of Franco (2008). The main theories and discussions that sustain this research permeate the oral poetry field, with contributions by Zumthor (1993, 2010, 2014), Silva (2014) e Fernandes (2007); about the oral poetry of samba de roda and ancestry in the oral poetry, we have Araújo (2015) and Santana (2014); about the samba de roda, focusing on its expression, origin, and diaspora, we use the *Samba de roda do Recôncavo Baiano Dossier* (BRASIL, 2006) e Döring (2016); and, regarding on samba de roda in the Sertão Baiano, Exdell (2017), with a view to the chula, batuque, and reisado. As for the discussions that go through the culture and popular culture field, we rely on the studies of Burke (1989), Costa (2016), Hall (2003), and Santos (1994). About Cultural Studies and, respectively, their marks in literature, we use Mattelart and Neveu (2004) and Culler (1999). Regarding the impressions about the analysis procedures in oral poetry, we discuss from the point of view of Santos (2018). The results of this research (in time) reverberate the dynamic and instantaneousness in the oral poetry from the samba de roda by Grupo Pinote, in the Sertão Baiano, permeated by the multi-racially and the performance diversity of samba expression. The samba de roda of the presented group crosses the dual expression of chula and batuque - although they still occasionally manifest reisado -, both inspired by the ontology of voices and bodies that perform the expression and existence of the sambadores. The analysis of the batuque songs points to the oral poetry movement, marked by forms and themes that converge in poetic and identity transits.

KEYWORDS: Oral Poetry; Performance; Samba de Roda; Sertão Baiano; Ethnomethodology.

SIGLAS E ABREVIATURAS

CEP	Comitê de Ética em Pesquisa
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT/BA	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa do Território de Identidade do Piemonte da Diamantina.	39
Figura 2: Monte Serrote.	40
Figura 3: Mapa de Serrolândia.	41
Figura 4: Reunião inicial com os sambadores do Grupo Pinote, realizada na Biblioteca Municipal.	45
Figura 5: Reunião inicial com os sambadores do Grupo Pinote, realizada na Biblioteca Municipal.	46
Figura 6: Momento do samba no grupo de discussão.	48
Figura 7: Mestre Nico com sua viola.	50
Figura 8: Maro Preto tocando prato.	51
Figura 9: Zé de Inácio com seu pandeiro.	52
Figura 10: Generino com a viola.	52
Figura 11: Zezinho e seu cavaquinho.	53
Figura 12: Odélio com seu pandeiro.	54
Figura 13: Djalma e tocando a matraca.	54
Figura 14: Mario no aguardo dos "agrados" de Santo Reis.	55
Figura 15: Zé de Inácio aquecendo o pandeiro.	62
Figura 16: Mario mantendo o fogo aceso com pedaços de papel, enquanto os demais sambadores esquentam o pandeiro e preparam seus instrumentos.	63
Figura 17: O Caboclo no reisado do Grupo Pinote.	67
Figura 18: O Caboclo frente ao presépio da Igreja Matriz de Serrolândia.	68
Figura 19: Os sambadores cantando uma chula no reisado.	70
Figura 20: Reisado na casa de Zilma Pereira.	71
Figura 21: Pisadas do/no batuque.	91
Figura 22: Público dançando batuque no Projeto 1º Encontro de Sambadores e Sambadeiras de Serrolândia.	92

SUMÁRIO

CADÊNCIAS INTRODUTÓRIAS	15
1 SITUANDO A PESQUISA: O SAMBA DE RODA NA PERSPECTIVA DA CULTURA POPULAR E DA POESIA ORAL	19
1.1 PERCURSOS E INCURSÕES: DISCUTINDO A PROBLEMÁTICA E A QUESTÃO NORTEADORA.....	21
1.2 “ABRE A RODA QUE EU QUERO SAMBAR”: IMPLICAÇÕES COM O OBJETO DE PESQUISA	23
1.3 OS FIOS TEÓRICOS DA POESIA ORAL: (RE)VISITANDO CONCEITOS	25
1.3.1 Poesia Oral e Cultura Popular: Discussões Emergentes nos Estudos Culturais	27
1.3.2 A Letra e o Poder Vocal: Espaços da Movência Poética.....	31
1.3.3 O Lugar da Performance na Poesia Oral.....	34
2 O SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE: HORIZONTES DO PROVÁVEL.....	37
2.1 NAS TRILHAS DO SERROTE: UM POUCO SOBRE SERROLÂNDIA/BA	39
2.2 PINOTES METODOLÓGICOS NA RODA DE SAMBA: A ETNOMETODOLOGIA EM AÇÃO.....	43
2.3 ENTRE PINOTES E FOLIAS: OS SAMBADORES DO GRUPO PINOTE	49
2.4 A MANIFESTAÇÃO PERFORMÁTICA DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE: CARACTERÍSTICAS E PECULIARIDADES	56
2.4.1 Chula e Batuque: Cadências Rítmicas e Performáticas	61
2.4.2 O Samba no Reisado: um Grupo de Samba de Roda que Também Canta Reis	65
3 A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE	71
3.1 DAS BOCAS QUE CANTAM POESIA: A LINGUAGEM POÉTICA DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE	72
3.2 O BATUQUE EM PAUTA: POÉTICA E PERFORMANCE	75
3.2.1 Entre letras e sons: estéticas e sentidos nas cantigas de batuque	77
3.2.2 O corpo que “fala” e elabora performances: corporeidades e gestualidades nas pisadas do batuque	89
BATUCADAS (IN)CONCLUSAS.....	93
REFERÊNCIAS.....	96

APÊNDICE A: Roteiro do Grupo de Discussão	99
APÊNDICE B: Roteiro do Questionário	100
APÊNDICE C: Termo de autorização institucional da proponente	102
APÊNDICE D: Termo de autorização institucional da coparticipante.....	103
APÊNDICE E: Termo de confidencialidade	104
APÊNDICE F: Termo de compromisso para coleta de dados em arquivos	105
APÊNDICE G: Termo de compromisso do pesquisador	106
APÊNDICE H: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)	107
ANEXO 01: Lei Municipal nº 693/2019: “Reisado como patrimônio Cultural e imaterial no município de Serrolândia”.....	110
ANEXO 02: Transcrição da cantiga “Reis de Porta”	112
ANEXO 03: Transcrição das cantigas de batuque do Grupo Pinote.....	113
ANEXO 04: Parecer Consubstanciado do Conselho de Ética em Pesquisa (CEP)	115

CADÊNCIAS INTRODUTÓRIAS

A roda de samba traz consigo simbologias e cadências que remontam a ontologia dos seres que dela participam. Um espaço democrático e simbólico de expressão das corporeidades e musicalidades embaladas pela recíproca de corpos que compartilham a sua essência e o direito de manifestar-se livremente. É na roda de samba que percebemos a ancestralidade e a memória comunitária, onde cantos e pisadas descortinam um imaginário que se situa no passado, mas que também se mostra atual e reivindica uma constante presença.

Como expressão genuína da cultura popular da Bahia, a manifestação musical, coreográfica e poética do samba de roda surgiu no Recôncavo Baiano¹, em meados do século XIX, com os negros escravizados, conforme o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006). Na sua expressão artística é perceptível a performance tecida pelos sambadores e sambadeiras, envoltos na musicalidade e poeticidade, cadenciadas pelo corpo e pela voz. Cada movimento do corpo e vibrações da voz são movidos por uma poética, que, cantada, tocada e dramatizada, revelam a dinâmica da cultura de um determinado povo.

Tendo em vista esses aspectos artísticos, culturais e identitários, que reivindicam a existência e as experiências de uma determinada comunidade cultural, o samba de roda foi reconhecido, no ano de 2004, como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ainda na gestão do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil. No ano de 2005, o samba de roda se tornou patrimônio oral e imaterial da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Como já dito, o samba de roda tem a sua origem na região do Recôncavo. Entretanto, a sua manifestação está presente em todo o Estado da Bahia e se expressa das mais distintas formas, influenciadas pelos diversos contextos socioculturais nos quais estão inseridos os seus praticantes. A sua performance é marcada por questões estritamente atreladas ao seu cotidiano, bem como às suas vivências, sejam elas individuais ou situadas no seio da coletividade, isto é, da comunidade a qual eles fazem parte.

¹ Região que “contorna a baía de Todos os Santos, formada por mangues, baixas e tabuleiros. [...] o Recôncavo está dividido em duas regiões distintas, uma compreendendo a Região Metropolitana de Salvador e a outra chamada Recôncavo Sul, incluindo, além dos municípios tradicionalmente identificados como do Recôncavo, aqueles outros que constituem o vale do Jiquiriçá. Reúne 33 municípios, totalizando 10.015 km², 1,7% da superfície da Bahia. Suas coordenadas geográficas se estendem de 12E 23’ a 13E 24’ lat. S e de 38E 38’ a 40E 10’ long. W.” (BRASIL, 2006, p. 17).

No que concerne à expressão do samba de roda no território do Piemonte da Diamantina (âmago do samba do Grupo Pinote), cabe-nos destacar os aspectos pautados numa ruralidade performática e na multirracialidade, alguns dos aspectos que o diferenciam categoricamente do samba no Recôncavo. Ainda neste ensejo, problematizamos a centralização discursiva em torno do samba de roda como algo único e exclusivo do Recôncavo da Bahia, legitimado pelas pesquisas acadêmicas e taxionômicas. A discursividade comumente utilizada sobre o samba de roda aponta para uma constatação dele como exclusivamente consolidador de uma *baianidade* convencionada a um território específico.

Acerca da *baianidade* e suas fronteiras na configuração identitária, a vislumbramos segundo a perspectiva de Cláudia Pereira Vasconcelos (2007), que problematiza o jogo referencial identitário da Bahia, o qual perpassa pelos saberes e fazeres dos baianos, refletindo os modos de construção e percepção de pertencimento à Bahia. “Bahia esta que, para os não-baianos e para muitos habitantes do interior do estado, compreende apenas a cidade de Salvador e o Recôncavo, não coincidindo, portanto com os limites geopolíticos do estado da Bahia. (VASCONCELOS, 2007, p. 21). Sob essa perspectiva, não basta conceber o samba de roda sob as vias de um único território, visto que a baianidade deve ser abarcada para além do litoral, de modo a englobar também as identidades do sertão. Uma visão do samba sob um recorte territorial em específico acaba por cercear a diversidade multirracial (negra, indígena, branca e mestiça) e pluriperformática que permeia o samba de roda no Sertão baiano e nas demais regiões (EXDELL, 2017).

Nesse sentido, a expressão do samba de roda do Grupo Pinote – coletivo aqui estudado – está também marcada por essas particularidades inerentes ao lugar onde vivem os sambadores e as experiências que compartilham. Mais próxima das práticas culturais do Sertão Baiano, o samba de roda do grupo estudado se difere da expressão do Recôncavo em diversos sentidos (estéticos, sonoros, performáticos, religiosos, dentre outros), como assinalam os próprios sambadores do Grupo Pinote e que veremos nos capítulos posteriores.

É importante apontarmos algumas questões sobre o Grupo Pinote e sua formação, entendendo que este é um coletivo de senhores (homens já idosos), composto atualmente por 7 (sete) sambadores², que disseminam a arte popular do samba de roda e do reisado na cidade de Serrolândia/BA³, assim como em vários lugares da região. Como grupo, data-se o surgimento

² Cabe-nos apontar que eram 8 (oito) sambadores oficialmente no grupo, sendo que um deles, Zé de Inácio, faleceu neste ano de 2020. Todavia, prestamos nossa homenagem, apresentando-o (*in memoriam*) no subcapítulo 2.3 deste trabalho.

³ Cidade do Estado da Bahia, localizada na região do Piemonte da Diamantina e situada a aproximadamente 319,9km da capital baiana – Salvador (ROSÁRIO, 2014). A localização em coordenadas é: 11°24’ de latitude sul

desse coletivo desde o ano de 2008, época em que recebeu um prêmio de reconhecimento como manifestação da cultura popular – através de edital cultural do Ministério da Cultura. Entretanto, segundo o líder do Grupo Pinote, seu Nico (como é popularmente conhecido), as práticas e experiências individuais e coletivas desses senhores/mestres com o samba de roda antecedem muito a esse período, estando eles imersos nas rodas de samba há mais de 50 anos⁴.

Mesmo recente como coletivo (oficializado), o Grupo Pinote possui uma história simbólica com o município de Serrolândia, visto as suas contribuições com o fortalecimento da cultura local e das relações de pertencimento da/na referida cidade. As dinâmicas sonoras e os movimentos corpóreos do samba de roda do Grupo Pinote, com vistas no batuque, chula e reisado, movidos por letras e uma sonoridade simbólica, evidenciam a existência de um coletivo que constitui tão fortemente as marcas da sua existência, assim como do povo serrolandense.

Portanto, levando em conta o histórico do grupo, a expressão do samba de roda na cidade de Serrolândia, bem como a tessitura poética e performática da chula, reisado e, mais enfaticamente, o batuque, esta pesquisa objetiva compreender como é configurada a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, considerando a relação dos sambadores com essa manifestação cultural, bem como os aspectos formais, temáticos e performáticos dessa poética.

O estudo poético que propomos se dará por meio da construção e apreciação dos relatos dos sambadores, feitos por meio de questionários e do Grupo de Discussão – considerando os pressupostos teórico-metodológicos da Etnometodologia e analíticos da Análise de Conteúdo, em que nos empenhamos em descrever a poesia e performance do samba de roda como um todo no Grupo Pinote, composto pelas modalidades de chula, batuque e reisado (este último em datas específicas). Através da catalogação e análise de algumas das cantigas de batuque do Grupo Pinote, intentamos ilustrar alguns aspectos formais e temáticos imbricados nelas, mas ressaltamos ainda a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre as questões formais e temáticas das cantigas de chula e do reisado.

Diante desses procedimentos, buscamos compreender as tessituras da poética do corpo e da voz no samba de roda do Grupo Pinote. É válido ressaltar que não temos o intuito de engessar essa expressão artística e cultural, mas descrever e compreender a manifestação dessa arte poética e performática no Sertão da Bahia.

e 40°18' de longitude oeste de Greenwich, sobre a altitude de 482m em relação ao nível do mar (SEBRAE/BA, 1999).

⁴ As informações trazidas acima foram adquiridas através dos sambadores no Grupo de Discussão realizado com eles, assim como em conversas informais.

O presente trabalho está organizado em três capítulos, os quais inscrevem os pressupostos da pesquisa, metodologias, abordagens teóricas e análises, em função da compreensão da poética do samba de roda do Grupo Pinote. No primeiro capítulo trazemos o desenho da pesquisa, seus objetivos e a discussão teórica que sustenta o estudo proposto. No segundo capítulo, tencionamos o lócus e sujeitos que atravessam a pesquisa, o percurso metodológico percorrido e a manifestação performática do samba de roda do Grupo Pinote, com vistas à chula, batuque e reisado. Por fim, no terceiro capítulo, trazemos um pouco sobre a linguagem poética do samba do grupo e nos direcionamos à análise formal, temática e performática das cantigas de batuque.

As principais teorias e discussões que sustentam a pesquisa permeiam o campo da *poesia oral*, com as contribuições de Zumthor (1993, 2010, 2014), Silva (2014) e Fernandes (2007); sobre a poesia oral do samba de roda e a ancestralidade na poesia oral contamos com Araújo (2015) e Santana (2014); sobre o samba de roda, com vistas à sua expressão, origem e diáspora, utilizamos o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006) e Döring (2016); e, acerca do samba de roda no Sertão Baiano, Exdell (2017), tendo em vista a chula, batuque e reisado.

As discussões que adentram o campo da cultura e cultura popular, nos amparamos nos estudos de Burke (1989), Costa (2016), Hall (2003) e Santos (1994). Sobre os Estudos Culturais e, respectivamente, suas inscrições na literatura, utilizamos Mattelart e Neveu (2004) e Culler (1999). No tocante às acepções teóricas, metodológicas e filosóficas da Etnometodologia, o aporte teórico contou com as contribuições de Haguette (2010) e Watson e Gestaldo (2015). À Análise de Conteúdo, nos pautamos em Franco (2008). As impressões acerca dos procedimentos de análise na poesia oral, discutimos sob a ótica de Santos (2018).

Os resultados (em tempo) atestam a dinâmica e a instantaneidade da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, no Sertão Baiano, permeada pela multirracialidade e pela diversidade performática da expressão do samba. O samba de roda do referido grupo atravessa a expressão dual da chula e batuque – sendo que ainda manifestam ocasionalmente o reisado – , ambos movidos pela ontologia de vozes e corpos que performam a expressão e existência dos sambadores. A análise das cantigas de batuque aponta a movência da poesia oral, marcada por formas e temas que confluem em trânsitos poéticos e identitários.

1 SITUANDO A PESQUISA: O SAMBA DE RODA NA PERSPECTIVA DA CULTURA POPULAR E DA POESIA ORAL

“Quando se entra ‘de corpo e alma’ nas narrativas e práticas da tradição oral, consegue-se vivenciar e sentir a memória do campo ancestral das culturas populares, mediante sensações e percepções que fazem compreender os ‘fios da memória’: informações codificadas nos sons, gestos, toques, poesias e movimentos são acessadas, que remontam a algo passado, renovam-se justamente a cada instante por intermédio do corpo e das sensações de cada participante”.

(Katharina Döring, 2016).

A epígrafe acima ilustra a ancestralidade reverberada nas práticas culturais das tradições orais. O samba de roda, como tal, cadenciado pela musicalidade, corporeidade e poeticidade, não se desvincula desse aspecto oral e ancestral. Cada toque, ritmos, gestos e poesias expressas na roda de samba configuram uma poética que desvela a memória e a identidade cultural de um determinado povo.

Como manifestação marcante da cultura popular, em especial no Estado da Bahia, o samba de roda carrega consigo as marcas do povo negro que – mesmo sujeito ao sistema perverso da escravidão do século XIX – encontra na arte popular uma maneira de dissolver as dores causadas pelos trabalhos forçados em condições desumanas e de encontrar-se como sujeitos produtores de sentido e de existência. As cantigas de samba, batuques e chulas, lançadas na roda de samba por um corpo em constante performatividade trazem à tona as vivências e experiências (similares ou distintas) de sujeitos que integram uma dada comunidade.

Katharina Döring (2016) destaca um aspecto muito importante, sendo que, apesar de ter sua origem no Recôncavo e de estar presente em todo o estado da Bahia, o samba de roda não é expresso nas outras regiões baianas do mesmo modo que em seu berço de nascimento; ele apresenta inúmeras variações de ritmo, canto, coreografia e rituais performáticos. Dessa maneira, é muito difícil definir o samba de roda como um ritmo único, pois é mais provável que o samba de roda seja concebido como uma multiplicidade de expressões, posto que o entendimento de que “o samba de roda é um ‘pequeno laboratório musical’, talvez seja a expressão que melhor caracteriza a musicalidade do samba de roda porque não se enquadra facilmente em estruturas e formas musicais definidas (DÖRING, 2016, p. 71).

Percebe-se na fala da autora a não definição do que vem a ser o samba de roda, uma vez que ele, como fator cultural, está sempre em movimento e assim modifica-se de acordo com os hábitos sociais e culturais dos seus praticantes, bem como da sua região. Desse modo, compreende-se a diversidade de manifestação do samba e que origina inúmeras outras manifestações dentro desse “guarda-chuva”: samba de roda, a saber: do folguedo, reisado, batuque, chula, samba de viola, dentre outros (DORING, 2016; XAVIER, 2018). Segundo Katharina Döring (2016, p. 69):

O samba de roda ocorre em quase toda a Bahia, com inúmeras variações estéticas quanto a denominação, inserção ritual, coreografia, ritmos, instrumentos e cantos que por sua vez estão relacionados aos aspectos geoculturais, ou seja, às dimensões ecológicas, geográficas, históricas, religiosas e socioeconômicas nas diferentes regiões.

Reconhecendo essa diversidade do samba de roda na Bahia, o *Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, produzido pelo IPHAN (BRASIL, 2006, p. 19), mostra que “[...] a singularidade do samba de roda para seus praticantes tem relação com a maneira como este permeia as mais diversas expressões do rico patrimônio imaterial da Bahia”. A pluralidade do samba é então expressa e constituída pelas subjetividades dos sambadores na construção de uma performance que é coletiva.

Assinalar a origem do samba, como fazemos aqui, não isenta nossa preocupação com a discursividade que entorna o samba de roda no Recôncavo e que acaba marginalizando as expressões do samba no semiárido baiano. Em seu estudo sobre o samba de roda no Piemonte da Diamantina, Charles Exdell (2017, p. 15) afirma que:

A veneração do samba do Recôncavo teve o efeito de reforçar uma visão periférica do samba presente nas regiões do agreste e Sertão da Bahia, impedindo uma compreensão mais aprofundada das suas raízes na cultura rural por todo o estado e ofuscando sua complexidade racial.

Diante disso, abordamos a origem do samba de roda como uma maneira coerente de percorrer o processo originário e diaspórico dessa manifestação cultural. Todavia, rechaçamos qualquer discursividade que hierarquiza ou mesmo centraliza a expressão do samba numa única região, anulando toda a diversidade performática e sociocultural inerente. O samba de roda do Grupo Pinote, por exemplo, é marcado por uma ruralidade típica do sertão e do povo sertanejo, movido também por uma memória coletiva de vivências específicas. Vale também ressaltar as diferenças nas poéticas, sejam nos aspectos vocais, rítmicos ou mesmo corporais.

Nessa perspectiva da memória e da expressão sonora e corporal, a poesia oral é conceituada como expressão do corpo e da voz, na fundação de uma totalidade poética. Nos tópicos posteriores, adentraremos mais nessa discussão, mas cabe já adiantar o caráter vocal e

performático que constitui o espaço teórico e epistemológico da poesia oral, para se pensar num modo de produção de poesia que não se pauta exclusivamente na escrita, mas que também não se desvincula totalmente dela, uma vez que ambas (escritura e oralidade) se complementam (ZUMTHOR, 1993).

Para Paul Zumthor (2010, p. 181), “[...] a poesia oral constitui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo”. É principalmente neste sentido que concebemos a poesia oral nesse trabalho, como uma manifestação cultural dos sujeitos, protagonistas da/na sua produção poética, de modo a se sentirem representados nela, bem como representar o mundo que os circunda.

Assim, situamos o samba de roda nas trilhas da poesia oral, na medida em que, assim como esta, ele (o samba) também é marcado pelas expressões vocais e performáticas que constituem a obra poética, como bem nos atesta Zumthor (2010). A poesia oral não se limita a questões exclusivamente estéticas, mas de transcendência do sujeito no seu ato criativo; daí a relevância de associarmos o samba de roda a essa teoria, posto que, do mesmo modo que o samba de roda “[...] a poesia oral cumpre assim uma função mais lúdica que estética: ela garante essa partida no concerto vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é enigma, ensinamento, divertimento e luta” (ZUMTHOR, 2010, p. 300). Isto é, tanto na poesia oral quanto no samba de roda, a insurgência do(s) sujeito(s) articuladores da poética e performatividade desvela a sua força vital e de existência.

1.1 PERCURSOS E INCURSÕES: DISCUTINDO A PROBLEMÁTICA E A QUESTÃO NORTEADORA

Como já destacado anteriormente, o samba de roda é envolto numa diversidade muito marcada pelos aspectos geográficos, sociais e culturais dos sambadores. Em Serrolândia, tal diversidade é claramente percebida, quando se observa a expressão do samba de roda do Grupo Pinote, assim como seu processo de produção de sentidos, à guisa das questões locais e das práticas culturais desses sambadores no âmbito artístico por eles construído.

Essas produções de sentidos e de existência dos sujeitos praticantes do samba de roda são circunscritas nas suas cadências do corpo e poéticas da voz. Corpos que se inspiram nas questões locais e nas suas vivências do cotidiano para se significarem. Nerivaldo Alves Araújo (2015, p. 24) afirma que “[...] a poesia do samba de roda também traz, em si, a história de seu povo, a representação em seus versos, aliados às práticas performáticas de suas tradições, costumes e atividades cotidianas”.

Entendendo essas relações e acepções, tecemos a seguinte problemática de pesquisa, a saber: como é configurada a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, considerando a relação dos sambadores com essa manifestação cultural, bem como os aspectos formais, temáticos e performáticos dessa poética? Para tanto, temos como objetivo geral compreender a configuração da poesia oral do samba de roda na cidade de Serrolândia/BA, tendo como aspecto primordial as implicações dos sambadores com a poética por eles expressa e significada, bem como as questões estéticas e performáticas da poesia oral por eles executadas.

Para responder à questão norteadora, delineamos os objetivos específicos, a saber: i) traçar um perfil do Grupo Pinote, com o intuito de compreender a relação dos sambadores com o samba de roda, destacando as suas características, assim como sua relevância artística e cultural em Serrolândia/BA; ii) descrever a performance do samba de roda do Grupo Pinote, analisando-a sob a ótica dos sambadores, tendo em vista a diversidade dessa expressão artística e cultural no Estado da Bahia; e iii) coletar algumas das cantigas de batuque do Grupo Pinote, tendo como critério de seleção as mais popularizadas pelo grupo, de modo a analisá-las a partir dos conceitos e abordagens pautadas na poesia oral.

A questão central – também nosso objetivo geral –, aliada aos objetivos específicos, permiti-nos não só perceber as questões particulares da poética oral do samba de roda do Grupo Pinote, como também tecer uma abordagem geral de como a poesia popular é construída e significada. Ao refletir e pesquisar sobre essas produções de sentido, a partir das experiências e vivências dos sambadores, nos deparamos com uma infinidade de conceitos e acepções que permitem desenvolver um estudo consistente e significativo, no que se refere ao entendimento de tais questões.

De início, ressaltamos que o conceito da poesia oral é muito significativo, uma vez que o compreendemos como poéticas que emanam da voz e estão atreladas a uma performance, aceção assegurada por Paul Zumthor nos seus muitos estudos sobre as poéticas da oralidade. O autor discorre sobre o conceito de *poesia*, na medida em que tenciona e expande o conceito de *literatura*, ao apontar para o visual também como constitutivo da obra poética (ZUMTHOR, 1993). Nesse sentido, Zumthor insere a noção de *performance* para pensarmos como a articulação do corpo e da voz configura uma *obra poética*, que até então era desconsiderada por críticos literários tradicionalistas.

No tocante a essa questão, percebemos então um processo de marginalização da poesia oral nos estudos literários canônicos/elitistas. As produções literárias/poéticas das “camadas populares” foram por tempos lançadas à margem, e ainda se encontram hoje, mesmo com as

crescentes pesquisas e problematizações no âmbito acadêmico. O fato é que não devemos deixar de questionar esses lugares preestabelecidos, bem como desestabilizar essas relações de poder convencionadas à e na literatura, pois o estudo das poéticas da oralidade proposto por Paul Zumthor sempre esteve no âmago das culturas populares, dos sujeitos que criam diversas formas de se constituírem em atos de representação e autoafirmação. Tais quais as implicações percebidas e disseminadas por Zumthor, nossa pesquisa coaduna com a sua perspectiva, de modo a conhecer e compreender então a poeticidade sonora e performática do samba de roda.

1.2 “ABRE A RODA QUE EU QUERO SAMBAR”: IMPLICAÇÕES COM O OBJETO DE PESQUISA

Como já muito discutido anteriormente, os diversos aspectos sobre o Grupo Pinote tecem a real justificativa deste estudo. Dentre as muitas motivações, algumas delas se situam num campo afetivo do pesquisador com os sujeitos pesquisados. A minha aproximação⁵ com o Grupo Pinote, isto é, o fato de eu ser seu conterrâneo e ter acompanhado muitas de suas apresentações na cidade e região não é suficiente para descrever a amplitude da minha relação com esta pesquisa, com esses sujeitos. Os fios que tecem o samba do Grupo Pinote, também tecem-me como sendo artista popular e sujeito pertencente à comunidade de Serrolândia/BA, me sentindo representado nas poéticas temáticas e performáticas do grupo. Tecem-me ainda como pesquisador, que observa as lacunas deixadas pela universidade, que ainda precisa percorrer um longo caminho para abarcar os saberes e fazeres das culturas populares.

No 3º capítulo deste trabalho condensaremos mais a análise das cantigas de batuque, não obstante, a cantiga de batuque abaixo (**Cantiga 17**), do Grupo Pinote, tensiona e reverbera as vias de pertencimento do pesquisador para com o grupo pesquisado, e, mais além, de ambos para com sua cidade natal, Serrolândia, num movimento convidativo a sambar na praça da cidade:

“Na Praça do Arraiá tem, tem!
Tem dois homens me esperando
Tá, tá me esperando pra sambar”.

⁵ Justificamos o uso da primeira pessoa do singular nesse trecho, visto que se faz necessário abordar os aspectos pessoais e afetivos que entornam a relação do pesquisador com o samba de roda e o grupo estudado, assim como a sua história de vida e identidade. Essas questões são emblemáticas e atravessam o âmago da subjetividade na construção desta pesquisa.

A poética oral cantada e corporificada pelo Grupo Pinote revela muito mais que uma simples aproximação dos sambadores com o pesquisador, mas também uma desvelar da minha existência como serrolandense, sertanejo e eterno apreciador da arte, da poesia, da cultura popular. No que diz respeito à recepção da poesia oral, Zumthor (2010, p. 260) nos lembra que “para o ouvinte, a voz desse *personagem* que se dirige a ele não pertence realmente à boca da qual ela emana: ela provém, por uma parte, de aquém. Em suas harmonias ressoa, mesmo muito fragilmente, o eco de alhures”.

Nesse contexto, meu lugar como expectador/ouvinte das poesias orais do samba de roda do Grupo Pinote me embala nessa cadência poética, a qual tanto me orgulho em poder contribuir como pesquisador, no que se refere ao registro e disseminação (acadêmica e afetiva) dessa arte popular de Serrolândia. O fato do ineditismo deste estudo sobre coletivo pesquisado motiva-me ainda mais a compreender como toda a poética tecida por esses sambadores é articulada e significada.

Portanto, tendo em vista às inúmeras manifestações da cultura popular e a relação dos seus praticantes com elas, torna-se necessário compreender como se dá tal afinidade e quais os efeitos de sentidos estão postos nesses movimentos culturais, sejam eles individuais ou coletivos. Nesse sentido, como arte popular e por possuir diversos aspectos marcantes e simbólicos – artísticos, sociais, culturais e identitários – o samba de roda instigou (e ainda instiga) inúmeros pesquisadores a ingressarem nesse campo de estudo, de maneira a compreender como essas expressões artístico-culturais se realizam e como os sambadores criam sentido sobre elas. É o meu caso com o Grupo Pinote.

É observado ainda que o já referido grupo possui grande relevância na cultura local de Serrolândia/BA, não somente pelo ritmo musical produzido, mas pela maneira com que o grupo se expressa por meio do corpo e da voz dos sambadores. Como já afirmado, o fato de não haver pesquisas acadêmicas envolvendo esse coletivo nos levou a pesquisá-lo, de modo a compreender como é configurada a poesia oral do samba de roda cantada por esse coletivo, na referida cidade, assim como a performance executada pelos sambadores, posto que há uma diversidade de manifestações do samba de roda em todo o Estado da Bahia, como bem aponta Brasil (2006) e Döring (2016).

A pesquisa aqui posposta sobre a poesia oral cantada e performatizada pelos sambadores do Grupo Pinote faz-se muito necessária na área de Letras, uma vez que permeia o estudo da literatura/poesia popular, essa que se encontra à margem do cânone e das pesquisas acadêmicas, instituídas pelas relações sociais e culturais de poder.

Como já assinalamos, os estudos literários ainda hoje se centram em um cânone que contempla somente uma pequena parcela social, sendo aquela que faz parte dos grandes círculos econômicos, de privilégios, e, portanto, de poder. Portanto, descentralizar os estudos literários para emergir neles poéticas e literaturas então negligenciadas pelo sistema elitista é um ato de resistência necessário no campo acadêmico das Letras, da Literatura.

Nesse movimento de descentramento nos estudos literários, a escolha da teoria da *poesia oral*, pautada em especial nos estudos de Paul Zumthor (1993; 2010; 2014), para compreender a poética do samba de roda do Grupo Pinote, é relevante, na medida em que analisamos e percebemos essa manifestação artística e cultural através de um o jogo poético tanto vocal, tendo em vista cantigas de batuque do referido grupo por nós analisadas, quanto corporal, postas as gestualidades e teatralidade instituídas na *performance*. Desse modo, acentuamos a compreensão da sonoridade e da poética articuladas entre corpos e vozes no samba de roda do Grupo Pinote. Para tanto, adentraremos nas trilhas teóricas da poesia oral, no item a seguir.

1.3 OS FIOS TEÓRICOS DA POESIA ORAL: (RE)VISITANDO CONCEITOS

Apreender o conceito de poesia oral implica desvinculá-lo das acepções e metodologias de análise da literatura canônica/tradicional, uma vez que a poesia oral tenciona uma abordagem em que o poético é construído para além do verbal, mas elaborado e reelaborado nas percepções sonoras, corporais, visuais e circunstanciais, instituindo assim a *performance*, a qual ponderaremos mais enfaticamente nas seções seguintes.

Mesmo diante das muitas acepções e caracterizações – tal qual a conceituação de literatura –, é importante assinalar a poesia oral não tem um conceito preciso, tendo em vista as diversas abordagens e acepções sobre ela. Embora tenha-se perspectivas e definições muito próximas, a poesia oral não é exatamente delimitada, considerando o amplo meio conceitual e epistemológico, no qual a ela se encontra inserida e constituída (FERNANDES, 2007).

Como revela Zumthor (1993), o estudo da poesia oral é cruzado por um amplo meio epistemológico, no qual a poética – articulada com a filologia, etnologia, a iconografia, a história da música e do teatro, dentre outras áreas pertinentes – corrobora a apreensão e percepção da poesia, em que a sonoridade, a corporeidade e o discurso poético intercruzam-se na condução de uma sensibilidade diferenciada da poesia. Dessa maneira, devemos ponderar uma metodologia de análise desse fazer poético oral diferenciada da poesia escrita, no sentido de abarcar essas percepções corporais e sonoras (portanto, performáticas) ignoradas pela Teoria Literária tradicionalista.

Ao falar que a poesia oral necessita de metodologias de estudo diferentes da poesia dos estudos canônicos, nos pautamos na afirmação de que ela é situada num âmbito *hic et nunc*, isto é, a poesia oral acontece numa circunstância performática estabelecida no momento, no *aqui e agora*. Nessa perspectiva, Frederico Fernandes (2007, p. 36) aponta que a:

Poesia oral, em estado latente, isto é, próxima a se manifestar, compreende transformações e associações, ordenamento e caos, corpo e voz, continuidade e inacabamento. Por isso, enquanto texto oral (e fonte para a pesquisa), a poesia oral diz respeito ao que “se faz”, e não ao que “foi feito”.

Assim sendo, o estudo da poesia oral é considerado sob a mesma ótica circunstancial a qual a própria é condicionada. Como o próprio autor destaca, não estudamos o que “foi feito”, mas o que “se faz”, o processo de construção de sentidos do fazer poético num dado momento performático. Ao contrário da poesia escrita, já registrada e fixada verbalmente, a poesia oral apresenta um aspecto *movente* que institui nela um ato constante de (re)criar e (re)significar, sujeito às *condições de produção*. Essas condições de produção situam-se na própria *performance*, esta que “aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

É possível percebermos a complexa rede teórico-metodológica em que o estudo poesia oral é situado. Os sujeitos envolvidos na construção dos sentidos da poética da oralidade (intérprete e destinatário/receptor) são responsáveis por uma performance que configura a própria *obra poética*. Segundo Zumthor (1993, p. 220), a obra poética é aquilo que “é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende à totalidade dos fatores da performance”. Nessa perspectiva, tomemos aqui “obra poética” como a totalidade da performance, ou seja, o resultado da articulação entre corpo, voz, discurso e elementos circunstanciais.

Diante desses apontamentos, fica evidente que a poesia oral é pensada numa interrelação entre corpo e voz, emergindo assim a performance, em que o intérprete desvela o uma poética que é sensorial e ao mesmo tempo reveladora de uma memória coletiva, a qual ele próprio comunga.

Adensaremos, na subseção posterior, a poesia oral e suas relações com as “culturas populares”, bem como o seu percurso nos Estudos Culturais, de modo a refletir os embates enfrentados nas relações de poder com as culturas privilegiadas socialmente.

1.3.1 Poesia Oral e Cultura Popular: Discussões Emergentes nos Estudos Culturais

Pensar a literatura – e enfaticamente a literatura popular/oral – como produção cultural nos remete à reflexão sobre o próprio termo *cultura*, esse que já foi (e ainda é) atravessado por múltiplas definições e concepções, as quais muitas delas engessam-na, e outras coadunam com a dinamicidade e maleabilidade intrínseca às práticas culturais. Sob essa perspectiva, definir precisamente *cultura* é uma tarefa árdua e praticamente impossível, se levarmos em conta o processo movente no qual ela se constrói e reconstrói, visto cada tempo, espaço, sujeitos, sentidos e símbolos imbricados na sua sociedade/comunidade produtora.

José Luiz dos Santos, em *O que é cultura* (1994), apresenta duas concepções para conceituá-la, uma que a debate sob uma ótica mais geral e a outra específica aos modos de produção. Para o autor:

A primeira dessas concepções preocupa-se com todos os aspectos de uma realidade social. Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade. (A segunda é que) [...] quando falamos em cultura estamos nos referindo mais especificamente ao conhecimento, às ideias e crenças, assim como às maneiras como eles existem na vida social. (SANTOS, 1994, p. 24-25).

Embora Santos introduza essas duas concepções, é perceptível que a segunda está intimamente inserida na primeira, já que essa considera a totalidade existencial de uma sociedade. O que não podemos perder de vista em nenhuma delas é que, mesmo sendo uma construção/representação da existência de uma realidade social ou maneiras específicas de existir-se no mundo, a *cultura* se estabelece nos fios da movência dos sujeitos e da sociedade, está em constante movimento e passível aos processos de recriação dessas existências.

Um outro aspecto importante de assinalarmos sobre a *cultura* diz respeito às relações de poder que a entornam, de modo a legitimar as culturas socialmente aceitas, sendo as culturas clássicas e elitizadas, ao passo que as culturas das camadas populares são descentradas às margens da sociedade. Assim, percebemos como a cultura denominada “popular” foi destituída da importância que ela tem, sendo, portanto, diminuída pela elite dominante.

O teórico Stuart Hall (2003) aponta que o lugar da cultura popular sempre foi de resistência. Na ótica do autor, “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada: é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2003, p. 263). Dessa forma, mesmo com todos esses embates nas relações de poder, a cultura popular nunca se desvencilhou das suas formas mais genuínas de produção de cultura, de existência e de representação.

Portanto, as simbologias, identidades, representações são intrínsecas a toda e qualquer manifestação cultural, em especial nas denominadas “culturas populares”, sendo expressas de diversas formas (XAVIER, 2018). Atribuímos o plural à cultura popular, por entender a sua polifonia, a sua multiplicidade criativa e existencial; “culturas populares” é a maneira mais eficaz para se referir à produção do povo. A respeito dessa questão plural e diversa que entorna a cultura das camadas populares, Edil Silva Costa (2016, p. 21) nos lembra que se faz necessário entendê-la “como um estrato da cultura brasileira em suas relações com os outros estratos mais sujeitos à rapidez das transformações das sociedades modernas e à velocidade contemporânea”.

Destarte, é importante definirmos mais densamente o que entendemos como *cultura popular*, a fim de evitar imprecisões conceituais ou certas contradições. Ao compreender a *cultura* como um sistema de significados e formas simbólicas criados pela humanidade (BURKE, 1989), deve ser sinalizada também a diversidade de formas e expressões as quais ela está envolta. Nesse sentido, o lugar social do sujeito cultural (seja de classe, etnia, gênero, etc.) também é um fator preponderante e que foi utilizado como fator de legitimação do juízo de valor no que concerne à cultura.

Para Peter Burke (1989, p. 12), “o termo ‘cultura popular’ dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-lo no plural, ou substituí-lo por uma expressão como ‘a cultura das classes populares’”. Portanto, ao utilizarmos a noção de “cultura popular”, levamos em conta seu aspecto plural, reconhecendo a diversidade das culturas populares e anulando o estigma o qual foi determinado a essas pelas classes dominantes.

Dessa maneira, a cultura popular deve ser apreendida pela sua polissemia de elementos que compõem as vivências dos povos tradicionais; não basta defini-la somente pelas vias da dicotomia “popular” *versus* “erudito”, posto que acabamos a reduzindo como produção menor, se comparada a uma cultura canônica e elitizada. Na perspectiva explicitada por Zumthor (1993, p. 29), o “[...] ‘popular’ (caso queira usar esse adjetivo) não designa ainda o que se opõe às ‘ciências’, à *lettrure*; refere-se ao que depende de um horizonte comum a todos – sobre o qual se destacam algumas construções abstratas, próprias a uma ínfima minoria de intelectuais”. De tal modo, a cultura popular é muito mais que um ponto dicotômico às culturas privilegiadas, ela está situada num âmbito de produção de saberes, vivências e existências de povos, que foram marginalizados por não atenderem aos padrões sociais das elites.

Em consonância com as discussões levantadas acima, Nerivaldo Alves Araújo (2015, p. 24) aponta que “[...] as manifestações culturais de povos frequentemente marginalizados pela cultura dos grupos dominantes de visão eurocêntrica estão assumindo um papel considerável ante o novo repensar da cultura nacional”. Nesse contexto, para compreender essa dimensão do

popular trazida para os estudos acadêmicos, é preciso ressaltar o papel imprescindível dos Estudos Culturais, considerando seus esforços em trazer esses “heróis e heroínas populares”, para o centro dos estudos universitários, isto é, para o lugar de protagonismo que lhe é de direito.

Os *Cultural Studies*, ou Estudos Culturais surgem a partir de 1960, como uma forma contra-hegemônica e interdisciplinar de investigação das culturas ligadas às camadas populares, de modo a questionar as hierarquias acadêmicas preestabelecidas na construção do conhecimento. Para Mattelart e Neveu (2004, p. 13-14), os Estudos Culturais visam:

Considerar a cultura em sentido amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais, [...] a questão central é compreender em que a cultura de um grupo, e inicialmente das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder.

Nessa perspectiva, os Estudos Culturais direcionam as pesquisas acadêmicas sobre os grupos e movimentos populares, considerando esse aspecto descentralizador do conhecimento tido como “erudito” (XAVIER, 2018). Igualmente, nosso estudo, que visa compreender a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, torna-se necessário justamente por descentralizar a produção do saber no âmbito acadêmico, perspectiva intimamente imbricada aos Estudos Culturais.

Refletir sobre o surgimento dos Estudos Culturais requer compreender as implicações iniciais que tais perspectivas tiveram com a Literatura. Jonathan Culler (1999, p. 52) afirma que “os estudos culturais surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como ‘textos’ a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados”. Sendo assim, os Estudos Culturais na Literatura não se centram somente em temáticas da cultura a serem analisadas na obra literária, mas também novas abordagens de leitura do texto literário.

É nesse sentido que os Estudos Culturais se debruçam sobre as produções poéticas da oralidade, já que um dos seus fundamentos é trazer à tona as produções literárias marginalizadas. As literaturas escritas já usufruíam (como ainda usufruem) de privilégios nos estudos literários; o fato é que nos estudos a literatura oral começa a emergir com mais força e potência nas Academias.

A poesia oral em si emerge nesse seio dos saberes e fazeres da cultura popular e da literatura oral, confluindo na articulação de um discurso verbal oral, atravessado por sonoridades e performances que configuram a obra poética.

Um aspecto importante de se destacar é o conceito de *poética oral*, que transcende o de “poesia oral”, no sentido de abarcar o poético para além da noção de “poesia” como gênero literário, e por tensionar toda uma complexidade de saberes, fazeres, narrativas e discursos das comunidades orais. Isso, porque:

[...] a constituição de nossos objetos (por exemplo, manifestações populares, textualidades verbais e não verbais e performances) e de nossos aportes teóricos e metodológicos (entre eles, entrevistas, testemunhos e registros audiovisuais) extrapola o âmbito das Letras e da Linguística (COSTA; ARAÚJO; FERNADES, 2018, p. 8).

A literatura, então, por si só não dá conta de abarcar toda a complexidade das poéticas orais. É necessário o intercruzamento com outros estudos e áreas do conhecimento, como a música antropologia, etnomusicologia, teatro, dentre outros que concebam o jogo cênico-poético-musical que se institui nas poéticas orais (DÖRING, 2018), como é o caso do estudo sobre a poética do samba de roda, e outros.

Assim, no âmbito da oralidade, os Estudos Culturais desempenham um papel de suma importância, uma vez que, não só centralizam a produção cultural oral nos debates universitários, mas a corroboram como produção de sentido de uma existência humana que, por tanto tempo, foi deslegitimada. As produções literárias da oralidade que o cânone marginalizou, considerando as relações de força e de poder, ganham evidência não só pelo fato de ser “texto oral”, mas por descortinar uma poética que põe em debate as questões humanas, o lugar no mundo dos sujeitos produtores de cultura.

Sob essa perspectiva, percebemos a ampliação dos instrumentos de análise literária, que não mais se centram no cânone, na ideia da escritura e do julgamento de valor, mas sim de compreender como determinada produção literária/poética é significada e realizada. Nesse contexto, a poesia oral emerge para designar outros elementos poéticos que configuram a obra como um todo, o gesto, o corpo, as performances, todos esses aspectos emergem como significantes de uma poética. Ainda nessa linha de raciocínio, Frederico Fernandes (2007, p. 27-28) evidencia que “os estudos culturais não tratam apenas da cultura oral, mas a poesia passa a ser privilegiada nessa abordagem, em razão do questionamento do cânone, da ênfase em textos da cultura popular que incorporam outras linguagens além da verbal, como a música e a dança”.

Considerando essas questões suscitadas pelos Estudos Culturais, a literatura oral é repensada como modo de produção e se desvincula do estigma gerado pelas acepções canônicas. Dessa forma, tal qual a literatura oral como um todo, “a poesia oral [...] emancipa-se, pois se livra dos prefixos ‘para’ e ‘sub’ que caracterizavam, para projetar-se com o mesmo valor que a poesia escrita sempre gozou nos estudos literários” (FERNANDES, 2007, p. 33).

Sob esse prisma, é perceptível o importante papel desempenhado pelos Estudos Culturais na descentralização das formas de construção do saber, em que a arte popular assume um papel de protagonismo nos estudos hegemônicos, descortinando assim as suas próprias formas de conceber o mundo e de existir.

1.3.2 A Letra e o Poder Vocal: Espaços da Movência Poética

É importante não perdermos de vista que, embora a oralidade esteja num campo de manifestação e contexto de construção distintos da escrita, ambas não se anulam, tampouco uma exclui a outra. Para Zumthor (1993, p. 98), “conforme os lugares, as pessoas implicadas, o texto depende às vezes de uma oralidade que funciona em zona de escritura, às vezes [...] de uma escritura que funciona em oralidade”.

Essa afirmação do autor demonstra a estreita relação entre escritura e oralidade; esta precede àquela, mas não a anula, posto que as duas comungam de um mesmo precedente: a linguagem. O que as difere é a forma de transmissão, transcendência e articulação; o que também implica sujeitos, culturas e relações de poder também distintas. Não podemos deixar de assinalar os privilégios obtidos pela escrita no seio da sociedade ocidental (como já vimos anteriormente), ao passo que as tradições orais ocupam na maioria das vezes um lugar secundário e folclórico.

O fato é que nos estudos da poesia oral, a oralidade é o espaço do constante manifestar da poética, dos jogos de sentidos produzidos e articulados pelo intérprete, no momento da performance. Ainda no que se refere à oralidade na poesia, Frederico Fernandes nos lembra que:

[...] o próprio adjetivo ‘oral’ aplicado à poesia é resultado do modo como se concebe e se produz literatura na atualidade e, por isso, ele visa diferenciar uma manifestação poética da literatura, ou melhor, de uma poesia pensada e manifestada numa cultura escrita. Esta diferença encontra suas bases no modo de produção, de veiculação e de comercialização, mas a poesia oral e a escrita encontram-se num mesmo eixo comum que é o próprio significado da poesia (FERNANDES, 2007, p. 25).

Nessa linha de raciocínio, depreendemos que oralidade na poesia demarca modos de produção distintos da escrita, o que corrobora outras distinções também preexistentes. Enquanto a poesia escrita se instaura na fixação das letras e palavras (o que não se pode dizer dos sentidos), a poesia oral desfruta da *movência*, da maleabilidade criativa da performance e de sentidos, em que o corpo gesticula sentidos e a voz emana poesias.

A Cantiga de batuque seguinte do Grupo Pinote (**Cantiga 11**), desvela uma movência poética e performática de experimentação de si com o outro:

“Quando a gente vai no samba,
 A gente se disfarça
 Quando eu chego no salão,
 Que eu não vejo Nico,
 A gente sente falta”.

A poética tecida acima move-se, delineando os rastros da oralidade dos sambadores e de uma voz poética que conclama e valoriza seu parceiro de samba, corroborando a irmandade dos sujeitos sambadores.

A propósito, cabe-nos discorrer algumas questões acerca da *voz* e do seu imprescindível papel na configuração poética da *obra*. Para Zumthor (2010, p. 10), a voz constitui uma “imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos”. Do ponto de vista do autor, é observado que a voz emana não somente o ato de criação poética, mas um aspecto ontológico, cuja existência do ser que a evoca revela a presença de outras vozes passadas, um jogo existencial do sujeito intérprete, expresso a cada manifestação vocal.

Ainda da perspectiva do autor, “[...] a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico” (ZUMTHOR, 2010, p. 9, grifo do autor). A voz, nesse sentido, é caracterizada pelo aspecto fisiológico, em que o timbre, o tom e demais variações contribuem com a diversidade e a movência da poética. Além disso, o fator simbólico da voz é apontado pelo autor para salientar o fenômeno existencial e ontológico dela na poesia oral, ordenado por uma por uma *vocalidade*. Entendemos por “vocalidade” a presença da voz, o próprio uso e articulação dela, na tessitura de sua sonoridade e significação, uma vez que, segundo Zumthor (1993, p. 21), a “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes”.

Nesse contexto da voz e da vocalidade, cabe-nos refletir sobre o *dito* e o *cantado* na poesia oral. A esse respeito, Paul Zumthor (2010, p. 199) afirma que:

Dita, a linguagem se submete à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência.

Em vista dessas acepções, percebemos que tanto o *dito* quanto o *cantado* fazem parte de uma sinestesia em que a voz é o elemento fundador. O dito é um acontecimento da linguagem na voz; o *cantado* um descortinar da sua potencialidade. O autor problematiza as questões do sentido no canto, que deve ponderado em sua execução, para assim não se perder de vista o discurso nele construído e expresso.

Portanto, as poéticas da oralidade podem se manifestar no *dizer* e no *cantar*. No que tange aos pressupostos da nossa pesquisa, o canto é o elemento primordial de expressão da poesia oral, uma vez que a poética dos sambadores é tecida e expressa através das cantigas e cantorias. Desse modo, destacamos a relevância do canto na configuração da poética, uma vez que ele não só manifesta do discurso poético presente, mas desvela a potência da voz. O canto é um acontecimento emblemático e simbólico da voz, manifestar da energia e da própria presença vocal; ainda, “o canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos; significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes” (ZUMTHOR, 1993, p. 184).

Ao atentarmos para as questões relativas ao acontecimento enunciativo da poesia oral, seja ele no dizer ou no cantar, devemos levar em conta o discurso inserido na poética. Assim, tomemos a acepção de *discurso poético* numa perspectiva textual e enunciativa, estabelecida nos jogos de sentido e significação, sujeita à ideologia. Tomemos aqui o termo *texto* não somente como um aglomerado de palavras, mas como um construto verbal ou não verbal, imagético ou audiovisual dotado de sentido. No caso da nossa pesquisa, partindo da premissa textual e sonora, as cantigas dos sambadores são consideradas como poesias orais, visto que a articulação da voz, dos sentidos e das cadências rítmicas dos versos cantados instauram uma expressão em que a sonoridade e poeticidade são tecidas criativamente.

Ainda no que tange o discurso poético, Paul Zumthor (2010, p. 139, grifo do autor) assinala que “[...] só percebendo – e analisando – a obra oral em sua existência *discursiva* poderemos apreender sua existência textual e, também, sua realidade sintática”. No entanto, na poesia oral, não se deve tomar o *discurso poético* somente pela via da textualização ou enunciação, uma vez que “a estrutura poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz, de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso” (ZUMTHOR, 2010, p. 84).

Nessa perspectiva, concebemos o *discurso poético* como a expressão textual, enunciativa e também semântica da poesia oral, mas não devemos nos deter nos aspectos exclusivamente linguísticos ou gramaticais, já que outras questões da poética também acentuam uma discursividade. O corpo em performance, por exemplo, também é discursivo, também

influi no discurso poético; isto é, o gestual e o visual acentuam os sentidos e a ideologia comungada ou expressa pelo(s) sujeito(s) intérprete(s) da poética.

É importante destacarmos que, quando tencionamos a discussão acerca dos sentidos na poesia oral, não é pretencioso da nossa parte fixar a sua construção no texto poético, visto que, na poesia oral os sentidos são maleáveis, moventes, como o próprio texto poético oral também o é.

Por esse ângulo, a noção de *movência* é de acentuada relevância na poesia oral, posto que, tal qual os sentidos, o texto poético oral (poema) é sujeito às modificações típicas das culturas da oralidade. Zumthor chama de *movência* “a instabilidade radical do poema [oral]” (ZUMTHOR, 2010, p. 283), ou seja, enquanto a poesia escrita é fixa – não sujeitada às mudanças textuais ocorridas no ato de transmissão –, a poesia oral é movente, cadenciada por prováveis alterações na sua difusão, que acontece impreterivelmente pelas vias da oralidade. Para exemplificar essa ideia da movência, tomemos o caso das cantigas populares que comumente sofrem algumas alterações, ocasionadas de lugar para lugar, de pessoa para pessoa. Isso ocorre porque a oralidade abarca essas mudanças, que podem afetar o sentido, mas que a imagem arquetípica do texto sempre permanece, mesmo com as mutações.

Assim, o texto poético oral é movente, e institui construções e sentidos diversificados, condicionados aos sujeitos e às circunstâncias, pois a poesia oral é circunstancial, como já afirmamos anteriormente. Ao contrário da escrita, a oralidade traz essas marcas inerentemente, considerando que, “no seio de uma sociedade saturada de escrito, a poesia oral [...] tende – porque oral – a escapar da lei e não se curva a fórmulas, senão as mais flexíveis: daí sua movência” (p. 285); essa que é assinalada no texto, no espaço, na memória e na performance.

1.3.3 O Lugar da Performance na Poesia Oral

Não basta somente discutir as questões rítmicas ou sonoras da/na poesia oral, é preciso ponderar também o lugar do corpo na expressão poesia, isto é, na configuração da *obra poética*. O corpo, na poesia oral, representa a transcendência dos sentidos, a existência de um intérprete que, por meio do visual/gestual, revela ao público uma poética ancestral no limiar do momento, do *aqui e agora*.

O corpo, [...] através das práticas performáticas como danças, gestos e vozes, também se vale do posicionamento político, numa espécie de política do corpo, pois, nesse âmbito de representações, não é neutro, mas se encontra carregado de intenções, valores e significações que ele deixa transparecer ou exprimir (ARAÚJO, 2015, p. 100).

O corpo na poética é também um ato político, como aponta o autor, ele não é neutro, mas carregado de símbolos, valores e significações que se materializam na *performance*. Daí a justificativa nos estudos da poesia oral de o analista não se ater somente às questões verbais ou sonoras, mas também aos aspectos visuais que ampliam o horizonte semântico e estrutural do texto poético.

Nesse sentido, a noção de *performance* se insere para pensarmos os múltiplos sentidos que transitam na poesia oral, numa totalidade que é sonora e gestual; portanto performática. Para Zumthor (2010), a poesia oral não pode ser desvinculada da noção de *performance*, pois, nessa, as gestualidades e corporeidades se manifestam de modo a questionar os limites semânticos e estruturais da poesia.

Ainda sobre a performance, Zumthor ressalta o fato de os movimentos do corpo estarem integrados e associados à poética. Para o autor, “empiricamente constata-se [...] a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado: um modelo gestual faz parte da ‘competência’ do intérprete e se projeta na performance” (ZUMTHOR, 2010, p. 217). Dessa maneira, a noção de *performance* trazida pelo autor está envolta numa articulação de corpo e voz para a manifestação integral da obra poética, que é simultaneamente transmitida e percebida.

O conceito de performance também implica a necessidade de destacarmos o jogo teatral produzido pelo intérprete e percebido pelo público ouvinte/expectador. Assim, apreendemos a acepção da *teatralidade*, que se apresenta na performance, de modo elaborado e reelaborado, conforme as condições previstas no ato performático, que ressaltamos ser circunstancial. Assim, “[...] a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias. Ela não tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário” (FÉRAL *apud* ZUMTHOR, 2014, p. 44, grifo do autor). A teatralidade depreende, assim, o sujeito em cena, em performance. O intérprete assume também o papel de ator para instituir na performance os sentidos que seu corpo emana.

Outros aspectos também merecem destaque, ao se falar sobre a performance. A indumentária, os instrumentos e acessórios utilizados pelo intérprete/ator também contribuem para a construção da *obra poética*. Acerca dessa questão, Zumthor (1993, p. 249) nos lembra que, “[...] a indumentária (se é que ela existe), o instrumento de música ou o acessório tem em tal gênero uma importância funcional que não adquirem em outra parte”, considerando que esses elementos instituem uma totalidade estética, semântica e simbólica na poética.

Sendo assim, a articulação do corpo e da voz, isto é, a forma com que ambos se combinam permite o intérprete totalizar a estética e o sentido obra poética, bem como propicia ao público a apreensão da poética de maneira plena e significativa. Nessa perspectiva, o lugar da performance na poesia oral é de total importância para compreendermos o horizonte poético descortinado na sua expressão.

Portanto, os conceitos trazidos sobre a elaboração e manifestação da poesia oral são caros ao nosso trabalho, uma vez que perceber a poética em torno da expressão do samba de roda requer sensibilidade e instrumentos teórico-metodológicos que agucem tal sensibilidade e percepção. A poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote materializa as acepções abordadas anteriormente. Destarte, nos próximos capítulos, destacaremos a composição e manifestação dessa expressão poética, musical e coreográfica no seio de uma cidade do Sertão Baiano.

2 O SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE: HORIZONTES DO PROVÁVEL

“Quando nós chegemo aqui
 pra gente fazer o samba,
 D’onde é o sambador?
 É de Serrolândia!
 É de Serrolândia!”

(Grupo Pinote, 2019).

Na epígrafe que descortina este capítulo, apresentamos uma das cantigas de batuque do Grupo Pinote, que aponta para o *locus* dos sambadores, isto é, a cidade onde se situa a expressão do samba de roda do coletivo estudado.

Como já apontamos no capítulo inicial, a origem do samba de roda remonta o Recôncavo Baiano do século XIX, com os negros escravizados, sendo transcendido por todo o Estado da Bahia. Esse é um fator preponderante para nos situarmos quanto às manifestações de outros lugares/regiões, como o caso do Piemonte da Diamantina. A fim de melhor compreendermos como se manifesta o samba de roda do Grupo Pinote, trataremos sumariamente alguns aspectos do samba do Recôncavo, e assim vislumbraremos as principais peculiaridades e as mudanças culturais decorridas na performance de cada região.

Para uma melhor compreensão sobre as distinções trazidas, tomemos duas designações para o samba de roda: sendo a primeira para se referir ao *samba do Recôncavo*; e uma segunda, o *samba rural* (DÖRING, 2016), que abarca as manifestações que estão mais ligadas a outras regiões do Sertão da Bahia – nesta última que se situa o Grupo Pinote. Essas duas definições de samba são apenas adjetivações categóricas para marcar a distinção performática entre ambas. Todavia, é relevante apontarmos que tanto o “samba do Recôncavo” quanto o “samba rural” são expressões do samba de roda, pois assim vislumbramos a exclusão de uma dicotomia terminológica, e assinalamos mais categoricamente a diversidade na performance, como também sugere Exdell (2017).

Como é apontado pelo Dossiê, produzido pelo IPHAN (BRASIL, 2006), o samba do Recôncavo possui uma afinidade peculiar com a religiosidade de matriz africana, como o candomblé, por isso sua expressão era (e ainda é em muitos lugares) realizada, por vezes, em locais reservados, vista a conotação pejorativa e a discriminação sofrida pelos sambadores (SILVA, 2015). O fato é que, no samba rural, a sua manifestação está majoritariamente atrelada ao catolicismo, o que não quer dizer que em outras regiões do sertão baiano não há grupos

ligados às religiões de matriz africana, ou que no Recôncavo não se tenha manifestações do samba relacionadas ao catolicismo.

O que queremos apontar é que a religiosidade marca emblematicamente a diferença entre essas duas expressões performáticas do samba, tanto a rural quanto a do Recôncavo, mas não isentamo-nos de que a própria origem do samba de roda é afro-brasileira, conseqüentemente está intimamente imbricada à religiosidade de matriz africana, seja nos cantos ou cultos realizados pelos negros escravizados às suas divindades, posteriormente sincretizadas aos santos católicos.

Os sambadores do Grupo Pinote, por exemplo, nomeiam o samba praticado por eles como sendo *samba brasileiro* em oposição ao *samba de caboclo* (que também acontece no Sertão da Bahia) ou o samba do Recôncavo, que está associado ao culto dos orixás. Nos capítulos posteriores, adensaremos mais essa discussão. O que pleiteamos inicialmente é marcar a diferença afirmada pelos próprios sambadores, no que concerne à sua performance do samba de roda frente a outras expressões na Bahia.

As realizações rítmicas e performáticas do samba do Recôncavo também se diferem da do samba rural; as vestimentas, as formas de cantar desvelam também um certa (às vezes tênue) distinção entre ambas as manifestações, embora nos muitos lugares do sertão baiano essa diferenciação não seja tão evidenciada.

Um outro aspecto que acentua a distinção entre o samba do Recôncavo e o samba rural é o próprio teor temático das cantigas de samba, seja das chulas ou dos batuques. Naturalmente, nas letras cantadas por grupos da região do Recôncavo, as questões temáticas são contextualizadas ao cotidiano e paisagens daquele lugar; também no samba rural as cantigas são tematizadas trazendo à tona elementos paisagísticos e do cotidiano vivenciado pelo sertanejo.

Dessa maneira, é possível observarmos a diversidade e a riqueza das expressões da cultura popular, com ênfase ao samba de roda que se apresenta de distintas formas, se comparado ao seu berço de origem. Sob esse prisma, para chegarmos às questões poéticas e performáticas da manifestação cultural do samba de roda do Grupo Pinote, cabe-nos situar o *lôcus* onde vive atualmente o coletivo em questão, uma vez que os aspectos sobre a cidade de Serrolândia estão profundamente ligados à realização poética, coreográfica e musical do Grupo Pinote.

2.1 NAS TRILHAS DO SERROTE: UM POUCO SOBRE SERROLÂNDIA/BA

Serrolândia é uma cidade do interior da Bahia, localizada a 319,9km da capital do Estado (Salvador), e situada no Território de Identidade do Piemonte da Diamantina⁶, o qual também pertencem os municípios de Umburanas, Ourolândia, Várzea Nova, Mirangaba, Saúde, Jacobina, Caém e Miguel Calmon, conforme a Figura 1.

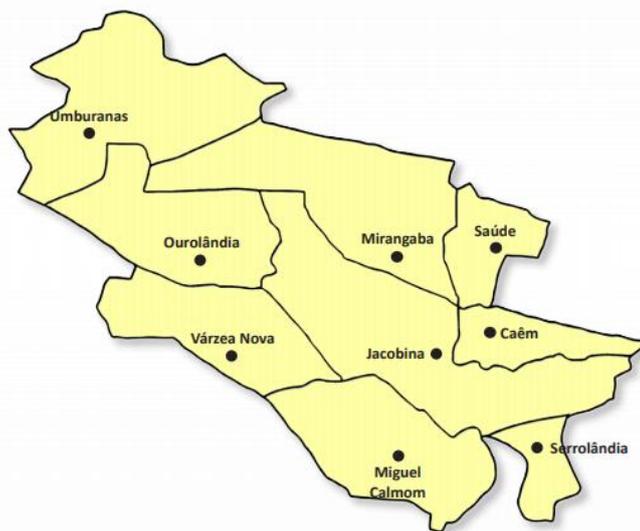


Figura 1: Mapa do Território de Identidade do Piemonte da Diamantina.
Fonte: SECULT/BA, 2020.

A história do surgimento de Serrolândia é um tanto curiosa e emblemática, cunhada no imaginário popular dos moradores da cidade, conforme podemos observar na descrição de Marcone Denys dos Reis Nunes (2009):

De domínio popular, contam, através do mito fundador, lá pelos idos do início da década de 1930, que as primeiras residências foram erguidas a partir de uma visão profética de um casal de posseiros que ali chegou. Em terras de Jacobina, numa manhã nublada avistaram sobre um pequeno monte nuvens muito baixas que pairavam numa delicadeza sem igual. Neste momento decidiram erguer uma cruz no alto desse monte associando aquele fenômeno a algo divino, um tipo de recado ou missão para os dois. Logo em seguida convidaram amigos, compadres, vizinhos e conhecidos para erguerem pequenas casas de taipa no sopé do monte, batizado de Serrote. Formou-se um pequeno aglomerado de residências em condições precárias. Alguns anos depois surgiu a feira livre numa pracinha onde hoje está a igreja matriz da cidade. Algum tempo depois foi elevada a vila, povoado e finalmente município (NUNES, 2009, p. 67).

Na figura 2 podemos observar o Monte Serrote e a cruz fincada em seu topo, marco do descobrimento de Serrolândia.

⁶ Divisão Territorial da Bahia – Piemonte da Diamantina. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=314>. Acesso em: 10 jan. 2020.



Figura 2: Monte Serrote.
Fonte: Portal de Serrolândia⁷, 2019.

Atrelada à descrição acima que ocupa o imaginário popular, a historiografia oficializada do município aponta que a cidade de Serrolândia foi descoberta/ocupada primeiramente pelo casal Jerônimo Moreira Mota e Zulmira Marcela Jordão, no fim da década de 1920, sendo denominada como Serrote, com as primeiras casas sendo erguidas já em 1930, depois se tornando povoado e em 1953 sendo categorizada como vila (REIS, 2010).

Conforme Neusa Martins do Rosário (2014, p. 85):

No início dos anos 50, um dos primeiros habitantes da vila, considerado também como um dos primeiros comerciantes locais, Sr. Waldetrudes Carneiro de Magalhães, sugere renomear o povoado integrado ao município de Jacobina. Sr. Waldetrudes propôs um nome com uma entonação mais atual e todos concordaram que Serrote passasse a se chamar Serrolândia, em paralelo ao processo de emancipação de povoado para município, na década de 60.

Dessa forma, com o processo de emancipação, a até então Serrolândia – que era tida como vila – se desmembra da cidade de Jacobina, deixando de ser povoado, elevando-se à categoria de município, em 23 de julho de 1962. Segundo Diomedes Pereira dos Reis (2010, p. 21), “depois de alcançada a sua autonomia, Serrolândia tomou novos rumos na conquista do progresso e de novas realizações”, estando aberta ao desenvolvimento econômico, social e cultural do município.

⁷ Disponível em: <https://portalserrolandia.com.br/noticia/6145/monte-serrote-volta-a-ser-cartao-postal-de-serrolandia-veja-fotos>. Acesso em: 19 jan. 2020.

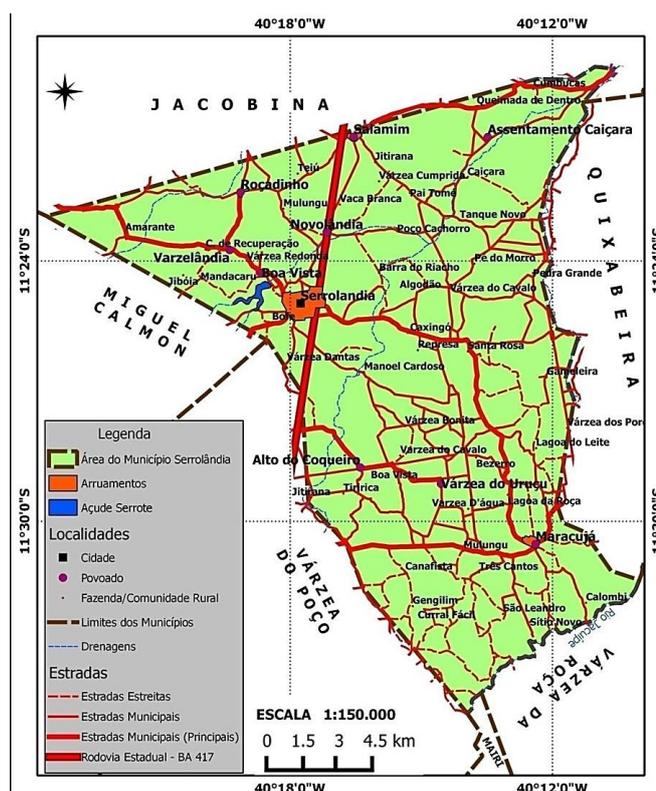


Figura 3: Mapa de Serrolândia.

Fonte: (RIOS; SANTOS; LIMA, s./d.)

A supracitada cidade faz parte do semiárido baiano, com uma vegetação típica da caatinga, com uma estimativa de 13.397 habitantes, conforme o IBGE Cidades⁸. Sua economia esteve por muito tempo pautada na agricultura, enfaticamente na agricultura familiar, embora seja reconhecido que hoje “a economia local gira em torno, principalmente da produção industrial de bolsas sintéticas, funcionários do estado e prefeitura, aposentados, comércio e agricultura” (NUNES, 2009, p. 74).

No contexto agrícola serrolandense, cabe-nos destacar o papel do *licuri* (fruto)⁹ e *licurizeiro* (palmeira do licuri) no desenvolvimento econômico da cidade, uma vez que seu extrativismo sustentou por muito tempo muitas famílias tanto da zona urbana quanto da zona rural, seja através da venda do fruto/amêndoa para a produção dos diversos óleos, sabões e alimentos; ou mesmo na extração da palha e fibra, utilizadas na confecção de artesanatos e

⁸ Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/serrolandia/panorama>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

⁹ O *licuri* (nome científico: *Syagrus coronata*) é um fruto/coquinho típico do sertão brasileiro, também é chamado por alicuri, aricuí, adicuri, cabeçudo, coqueiro-aracuri, coqueiro-dicuri, iricuri, oricuri, ouricurizeiro, uricuri e uricuriba. A palmeira pode alcançar 11 metros de altura, suas folhas enfileiradas parecem formar uma coroa. A espécie pode ser encontrada no norte de Minas Gerais, na porção oriental e central da Bahia até o sul de Pernambuco e também nos estados de Sergipe e Alagoas. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/index.php/ultimas-noticias/210-observafundaj/plantas-xerofilas/7683-palmeira-licuri>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

utensílios, como chapéus, esteiras, cestas, vassouras, *bocapios*¹⁰ ou *aiós*, dentre outros. Ressaltamos também o papel do licuri no desenvolvimento cultural local, tanto que o maior festejo tradicional do município recebe o nome em homenagem ao fruto/palmeira, sendo nomeado “Arraiá do Licuri” e realizado no mês de junho, próximo ao Dia de Santo Antônio.

As manifestações culturais em Serrolândia são bastante tradicionais e marcadas por uma ruralidade genuína, como o próprio Grupo Pinote (sujeito da nossa pesquisa), o Grupo de Bumbeiros/Pífaro, Sanfoneiros, Reisados, Quebradeiras de Licuri, Contadores/as de Causos, dentre outros; ambos atrelados ao contexto de rural, às questões do campo de plantio e de colheita ou mesmo às rodas de folias entre amigos.

À exceção desses grupos citados, temos outras manifestações culturais em Serrolândia que não estão ligadas ao contexto rural, como o Grupo Artefato, um coletivo de jovens, estudantes e professores que se utilizam da arte e educação, em especial do teatro, como ferramenta para o desenvolvimento de ações sociais e culturais no município. Além do grupo citado, tem-se também outros movimentos culturais, como o de capoeira, grupos de contação de histórias, dança e de canto, bandas musicais, dentre outros que dinamizam o cenário cultural em Serrolândia.

É importante destacarmos a relevância cultural desses grupos tradicionais e (relativamente) recentes para a cultura local do município, bem como para a construção identitária do povo serrolandense. Reiteramos o papel primordial que o Grupo Pinote exerce na manutenção das tradições populares do samba de roda, das chulas, batuques e reisado em Serrolândia, ao resistir no decorrer de tantos anos e ao disseminar a arte popular nas formas mais genuínas de canto, dança e poesia.

Assim, salientamos que esses elementos sociais, históricos e culturais de Serrolândia/BA são essenciais para adentrarmos na poética e na performance do samba de roda do Grupo Pinote, de modo que retomamos uma discussão mais contextualizada, posto que o lugar onde vive o referido coletivo conflui e impacta diretamente na sua produção poético-musical.

Uma vez já apresentadas as questões sócio-históricas e culturais do lugar onde vivem os sambadores do Grupo Pinote, nos dedicamos no próximo item a explicar os procedimentos metodológicos utilizados na construção deste trabalho, considerando a perspectiva dos sambadores como a principal ferramenta motora do nosso estudo e das nossas reflexões sobre a configuração da poética e performática do samba de roda expresso pelos sambadores.

¹⁰ *Bocapio* ou *aió* é uma espécie de bolsa/sacola feita com a palha do licurizeiro (palmeira do licuri).

2.2 PINOTES METODOLÓGICOS NA RODA DE SAMBA: A ETNOMETODOLOGIA EM AÇÃO

Ao buscar compreender como acontece a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, nada mais coerente do que construir e apresentar as respostas e/ou indagações sob o prisma dos próprios sambadores; ou seja, entendo como esses sujeitos a vislumbram, como eles significam essa expressão musical, poética e coreográfica da sua manifestação cultural. Assim, adentramos nas concepções teóricas, metodológicas e filosóficas da Etnometodologia, considerando que esse método constrói caminhos possíveis para fazer-se ouvir as vozes do empirismo, na compreensão dos sentidos de sua prática cotidiana.

Em todo o meio social, a construção de significados é evidente e emergente, desde as tarefas simples até as mais complexas. Faz parte do comportamento humano organizar essas produções de sentido, de modo a compreender o seu lugar na sociedade e no mundo. Teresa Maria Frota Haguette (2010), ao falar dos pressupostos de pesquisa da Etnometodologia, nos diz que é a partir desse sistema de organização dos significados das ações humanas que os indivíduos/grupos constituem suas práticas sociais. No caso da nossa pesquisa, tomamos como *práticas sociais* a expressão da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote; e, como *sistema de organização dos significados*, o modo com que os sambadores executam e dão sentido à sua manifestação cultural.

Sob o ângulo da Etnometodologia, é importante apontar que tal método não toma como princípio exclusivo as determinações do pesquisador/cientista, elas são importantes na condução do trabalho. No entanto, o principal fundamento considerado é a concepção dos sujeitos estudados, isto é, dos atores sociais que participam da pesquisa e que, de certo modo, também, constroem-na. De acordo com a perspectiva trazida por Adriana Braga (2015, p. 8), “o que importa para a Etnometodologia são os pontos de vista das pessoas, as maneiras como elas, coletivamente, produzem saberes sociológicos [...], isto é, os entendimentos dessas pessoas sobre o que seja a sociedade e como ela se manifesta na vida cotidiana”.

A Etnometodologia ou EM, como também é designada, surgiu em meados da década de 1960, nos Estados Unidos, tendo como precursor o sociólogo Harold Garfinkel e a publicação do seu livro, *Studies in Ethnomethodology* (1967), como marco inicial dos estudos etnometodológicos (HAGUETTE, 2010).

A perspectiva etnometodológica parte dos postulados filosóficos da *fenomenologia*, esta que foi desenvolvida por Edmund Husserl, já no fim do século XIX. Segundo Rod Watson e Édison Gestaldo (2015, p. 18):

A fenomenologia de Husserl colocou uma forte crítica contra a ideia positivista da objetividade da ciência, ao propor que os objetos do mundo são construídos pelos modos como as pessoas atuam intencionalmente com relação a eles, em vez de simplesmente existirem materialmente e exibirem suas propriedades.

É situada nas vias fenomenológicas que a Etnometodologia tece seu método centrado nos processos de produção de cultura, ou seja, nas produções de sentido e de existência de determinados sujeitos. Ainda para Watson e Gestaldo (2015, p. 23):

A EM não é um individualismo metodológico, mas uma sociologia das práticas coletivamente empreendidas, vista do modo como são compreendidas pelas próprias pessoas que delas participam. Essas práticas são socialmente organizadas pelas próprias pessoas como partes de uma dada situação social.

Dessa forma, para compreender esses sistemas de significados construídos pelo ser humano, a metodologia que utilizamos é de abordagem qualitativa, guiada sob à luz da Etnometodologia, tendo em vista as suas acepções basilares que nos permitem compreender as produções sociais de sentido de um determinado grupo social; em nosso caso, às produções de sentido do Grupo Pinote sobre a sua expressão poética e performática do samba de roda.

Haguette (2010) ainda afirma que tais compreensões do fato social – na perspectiva etnometodológica – se situam a partir de uma ótica interna, isto é, construídas tendo como referência o ponto de vista dos sujeitos da pesquisa, posto que a Etnometodologia “se insere dentro da tradição do interacionismo simbólico ao tentar ver o mundo através dos olhos dos atores sociais e dos sentidos que eles atribuem aos objetos e às ações sociais que desenvolvem” (HAGUETTE, 2010, p. 50).

Portanto, de acordo com os objetivos traçados, a Etnometodologia se adequa satisfatoriamente na construção desta pesquisa, na medida em que tenciona interpretações de uma realidade social que pode ser analisada sob uma ótica dual, sendo considerada a perspectiva do pesquisador, mas principalmente a ótica dos atores sociais colaboradores; naturalmente, a dos sambadores do Grupo Pinote.

Posta a filosofia metodológica que conduz o presente trabalho, adentramos ao processo de construção dos dados para análise, os quais fundamentam a nossa descrição e reflexão da expressão do samba de roda do Grupo Pinote, com foco na perspectiva dos sambadores.

Como já foi afirmado nos capítulos anteriores, a nossa relação com o Grupo Pinote antecede este momento de pesquisa, seja pelos laços conterrâneos ou pela afinidade com a manifestação do samba de roda do grupo. Com o intuito de apresentar nossos pressupostos e

objetivos de pesquisa aos sambadores, fizemos uma reunião para esse “primeiro contato”¹¹ com o grupo. Nesse encontro, conversamos com os integrantes sobre a proposta, que de imediato foi aceita e bem quista pelos sambadores.

A satisfação de serem sujeitos participantes de um estudo acadêmico foi expressa nos singelos e calorosos sorrisos e olhares dos sambadores. Entretanto, ousamos assinalar de modo mais enfático a nossa satisfação acerca da aceitação do grupo sobre a proposta lançada, pois é a Academia que necessita de pesquisas que envolvem as camadas ditas populares, uma vez que a percepção de mundo desses sujeitos descentraliza o domínio hegemônico na produção de conhecimento acadêmico, potencializando assim a diversidade e multissignificação do papel social da universidade.

Nesse mesmo encontro de apresentação da proposta de pesquisa aos sambadores, aproveitamos para criar um momento de descontração por meio da cantoria de algumas chulas e batuque do grupo. Como previsto em nosso projeto, solicitamos a autorização do grupo (conforme o TCLE¹²) para gravar algumas das cantigas de batuque, a serem posteriormente analisadas, em consonância com os objetivos traçados na pesquisa.



Figura 4: Reunião inicial com os sambadores do Grupo Pinote, realizada na Biblioteca Municipal. Da esquerda para a direita: Zezinho, Zé de Inácio e Maro Preto.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

¹¹ A expressão “primeiro contato” se encontra entre aspas porque o pesquisador já tem um contato/aproximação com o Grupo Pinote. No entanto, esse primeiro contato o qual é posto refere-se à apresentação dos objetivos de pesquisa ao Grupo Pinote. Essa reunião inicial foi realizada no dia 04 de março de 2020, na Biblioteca Municipal Gervácio Maciel da Cruz, também sede do Departamento Municipal de Cultura (Serrolândia/BA).

¹² Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), apresentado ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) (APÊNDICE H), com aprovação do parecer nº 3.891.819 (ANEXO 04).



Figura 5: Reunião inicial com os sambadores do Grupo Pinote, realizada na Biblioteca Municipal. Da esquerda para a direita: Odélio e Nico.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Os mecanismos de construção dos dados por nós utilizados foram os questionários de identificação e o grupo de discussão. O questionário (Apêndice A) foi aplicado de modo individual e se mostrou relevante no sentido de consolidar informações sobre os sambadores, que puderam nos proporcionar um olhar mais coerente e contextualizado acerca do lugar social de cada sujeito participante e como isso conflui na sua expressão do samba de roda.

Dentre os itens constituintes do questionário, um deles solicitou a profissão dos sambadores. Nele pudemos constatar que todos se autodeclararam como lavradores, o que coaduna com a perspectiva do samba rural no Piemonte da Diamantina, assim como se justapõe às afirmativas de Charles Exdell, ao ratificar que “toca-se o samba pelas mãos calejadas do camponês, trabalhador rural e operário, ora no campo ora na periferia da zona urbana. No semiárido, [...] ele [o samba] é protagonizado tipicamente por ‘gente da roça’” (EXDELL, 2017, p. 16). A expressão “gente da roça”, utilizada pelo autor – também por nós – não se situa numa carga semântica pejorativa, mas num lugar de afirmação e reconhecimento de uma identidade cultural rural.

No item que indagava a escolaridade dos sambadores, também foi perceptível que sua formação escolar não transcendeu o Ensino Fundamental I incompleto, sendo que alguns deles nem chegaram a estudar. Esse é um dado importante no que se refere à multiplicidade de saberes que vão além da escolarização. Os sambadores são também produtores de conhecimento, saberes e cultura; e isso não se ampara ou limita-se aos saberes escolares, pois são construídos

e/ou ampliadas mediante às experiências cotidianas desenvolvidas pela sociabilidade e trocas culturais entre os sujeitos sambadores e sua comunidade.

Acerca do levantamento das informações sobre a poética e performance do samba de roda do Grupo Pinote, utilizamos o grupo de discussão como instrumento de construção dos dados. Tal utilização se deu na medida em que compreendemos o papel dessa ferramenta de pesquisa na construção das narrativas dos sujeitos de modo coletivo e integrado.

Grande parte das pesquisas já realizadas comumente utilizavam (algumas ainda utilizam) o grupo focal para realizar tal procedimento de construção dos dados, no que tange à coletividade. Todavia, os grupos focais não levam em consideração o lugar social e cultural dos participantes (WELLER, 2006). O que não acontece nos grupos de discussão, uma vez que essas informações e contextos são relevantes no resultado final do trabalho realizado com o grupo.

Em um de seus estudos, Wíviam Weller (2006) discute sobre as contribuições dos grupos de discussão para entender o comportamento e pensamentos de um determinado coletivo. A autora afirma que “o objetivo principal desse tipo de entrevista é a obtenção de dados que permitam a análise do meio social dos entrevistados, bem como de suas visões de mundo ou representações coletivas” (WELLER, 2006, p. 244). Dessa forma, o grupo de discussão se insere também em nossa pesquisa como uma ferramenta eficiente para compreendermos a relação dos sambadores com o samba de roda, como também a configuração da poesia oral e da performance do Grupo Pinote, de modo a destacar o lugar social do sambadores e o sentido que eles constituem em sua coletividade.

Weller (2006) ainda nos diz que as acepções do grupo não se tratam de uma soma de acepções individuais, e sim resultante de interações pautadas na coletividade dos sujeitos envolvidos. Isto é, a interação dos indivíduos no momento da realização do grupo de discussão é o que resulta a opinião final, “[...] a participação de cada membro dá-se de forma distinta, mas as falas individuais são produto da interação mútua [...]. Dessa forma as opiniões de grupo cristalizam-se como totalidade das posições verbais e não-verbais” (WERNER MANGOLD *apud* WELLER, 2006, p. 245, tradução da autora).

O roteiro de questões do grupo de discussão (Apêndice B) teve 03 (três) categorias de construção dos dados, sendo: 1) manifestação do samba de roda em Serrolândia/BA; 2) considerações sobre o Grupo Pinote e a relação dos sambadores com o samba de roda; e 3) estéticas e performances da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote. Tais categorias se justificam em função da importância de compreendermos as informações acerca diversidade do samba de roda na Bahia, a origem e formação do grupo, bem como as singularidades e símbolos

do samba expresso pelo coletivo, de modo a vislumbrarmos as suas relações, poéticas e performances.

Salientamos que, para além do grupo de discussão, ainda acompanhamos algumas das performances do samba de roda do Grupo Pinote, a fim de obter o máximo de informações possíveis e, assim, descrever mais precisamente a poesia oral do coletivo, em diálogo com a perspectiva etnometodológica que tenciona as narrativas dos sambadores. Tal acompanhamento das apresentações do grupo aconteceram não somente no curso desta pesquisa, mas também num período *a priori*, tendo em vista a nossa aproximação e relação com o grupo, destacada anteriormente.

A execução do grupo de discussão foi primordial ao andamento e desenvolvimento da pesquisa, pois nele pudemos compreender com mais afinco a dinâmica da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, e suas modalidades constitutivas, sendo a chula e o batuque, e o reisado no início de janeiro. O encontro contou com o intercruzamento de cantorias e prosas sobre as experiências dos sambadores com o samba de roda, assim como com reflexões acerca da expressão do samba em Serrolândia.



Figura 6: Momento do samba no grupo de discussão.

Da esquerda para a direita: Mario, Djalma, Zé de Inácio, Maro Preto, Odélio e Nico.

Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

No desenrolar dos diálogos, percebemos o entrecruzamento das histórias de cada sambador com o samba, uma vez que acabou sendo muito parecido o modo como cada um

princípios seu percurso nas rodas de samba. Nos subcapítulos posteriores, adentraremos mais nesse universo individual, que se desdobra na coletividade. O grupo de discussão foi um momento importante, pois nele tivemos acesso ao universo do samba sob a perspectiva dos próprios sambadores, permeando cada detalhe da poética e performance do samba de roda.

Após a construção dos dados, as etapas seguintes foram destinadas à transcrição. Esse processo ocorreu de modo a mantermos as marcas da oralidade nos relatos dos sambadores. Portanto, as palavras que não correspondem à normatividade da Gramática foram transcritas, de tal modo propositalmente. Na sequência, à análise das informações obtidas nos questionários e no grupo de discussão. No processo de análise, fizemos uma ponderação geral dos dados transcritos, no entanto, efetuamos uma análise mais centrada e seletiva das informações que atenderam mais precisamente os objetivos da pesquisa. De acordo com Weller (2006), o procedimento de análise dos dados construídos no grupo de discussão “principia-se com a passagem inicial, seguida da análise das passagens de foco e das que discutem questões relacionadas ao tema da pesquisa” (WELLER, 2006, p. 251). Ou seja, todo o áudio foi ouvido e contextualizado (“análise de passagens”), mas somente os trechos mais relevantes à pesquisa foram transcritos e transpostos para o que a autora chama de “análise de foco”.

Como instrumento de análise e apreciação das informações e declarações dos sambadores, assim como das cantigas de batuque (constuídas no primeiro encontro), utilizamos a Análise de Conteúdo (FRANCO, 2008), uma vez que o seu ponto de partida “é a mensagem, seja ela verbal (oral ou escrita), gestual, silenciosa, figurativa, documental ou diretamente provocada”, como aponta Maria Laura Puglisi Barbosa Franco (2008, p. 12). Entendemos como *mensagem* – na perspectiva desta pesquisa – os efeitos de sentidos produzidos tanto na entrevista coletiva com os sambadores como na poesia oral e performance das cantigas de batuque do Grupo Pinote.

Nos subcapítulos seguintes, traremos algumas considerações sobre os sambadores do Grupo Pinote e logo adentraremos no universo poético e performático do samba de roda do coletivo, situando sua manifestação cultural no Sertão Baiano, mais precisamente no Piemonte da Diamantina. Tal discussão não intenta enrijecer ou delimitar a performance de samba, uma vez que ela se encontra em constante fluidez; intentamos explicitar uma diversidade performática e simbólica, imersa na discursividade do povo sertanejo.

2.3 ENTRE PINOTES E FOLIAS: OS SAMBADORES DO GRUPO PINOTE

O Grupo Pinote surge como coletivo no ano de 2008. O coletivo teve em sua composição 8 (oito) sambadores, sendo que um deles, o saudoso Zé de Inácio (*in memoriam*), faleceu ainda neste ano de 2020, deixando um importante legado na cultura popular local. Atualmente o grupo é composto por 7 (sete) sambadores, sendo estes homens idosos – lavradores em sua totalidade –, que ainda desafiam os impasses do mundo urbano globalizado (se colocando também nele) na disseminação da cultura popular tradicional local, nas formas de samba de roda e reisado.

A título de conhecimento dos integrantes do Grupo Pinote, discorreremos brevemente a minibiografia de cada sambador, destacando sua relação com o samba e seu papel no coletivo. Todos esses dados foram levantados através do questionário aplicado individualmente com cada membro do grupo (Apêndice A).

Olímpio Joaquim dos Santos, conhecido por toda a comunidade como Seu Nico ou simplesmente Nico¹³, nasceu no ano de 1947. Aos 72 anos, seu trabalho como lavrador sempre se desdobrou em samba, o qual ele afirma participar “desde menino”. Nico é cantador e violeiro do grupo, nos momentos de batuque toca também cuia¹⁴. Atualmente, é líder do Grupo Pinote, atuando na organização do coletivo sempre que o grupo é requisitado para se apresentar em algum lugar. Nico se diz sambador desde seu nascimento, indo aos sambas com seu pai, tendo aprendido muito com ele. Seu Nico já recebeu uma homenagem municipal como mestre da cultura popular.



Figura 7: Mestre Nico com sua viola.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

¹³ Os nomes reais dos sujeitos participantes desta pesquisa foram utilizados, primeiramente, a pedido dos sambadores pela sua creditação e nomeação; secundamente, por se tratar de uma pesquisa de relevância social e cultural ao município de Serrolândia/BA, assim como ao Grupo Pinote, tendo em vista os pressupostos e abordagens de pesquisa. Essas escolhas e ações estão em conformidade e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), via parecer nº 3.891.819.

¹⁴ Cabaça cortada ao meio e tocada de modo repicado com uma vareta.

Mario José Moreira, popularmente conhecido como Maro Preto, nasceu no ano de 1939, sendo o sambador mais idoso do grupo, com seus 80 anos. Maro é cantador, toca também viola e pandeiro, mas principalmente, o prato (tocado com uma colher ou garfo). Trabalha como lavrador e afirma ter iniciado sua jornada no samba aos 18 anos e, desde então, nunca parou.



Figura 8: Maro Preto tocando prato.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

José Riachão da Silva, ou Zé de Inácio (*in memoriam*), como é conhecido, nasceu no ano de 1941 e faleceu no ano de 2020. Aos 79 anos de idade, o sambador deixa um importante legado no samba de roda de Serrolândia, tendo começado a “brincar samba” (como ele mesmo dizia) já aos 40 anos, com primos e amigos do povoado de Maracujá. Zé de Inácio também foi lavrador; no grupo, atuou como cantador e, nas batucadas de pandeiro. Demonstra ser essa a sua maior vocação, embalando os compassos da chula e as pisadas de batuque.



Figura 9: Zé de Inácio com seu pandeiro.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Generino Gomes da Silva, conhecido por todos como Generino, nasceu no ano de 1948. Aos 72 anos, mostra-se muito disposto a sambar. O referido sambador trabalha no campo como lavrador. No grupo, ele canta e toca pandeiro. Ao contrário dos demais sambadores, que moram na sede da cidade, Generino mora na zona rural, na Fazenda Getirana. O sambador atesta que samba desde os 15 anos, tendo aprendido muito com tios e amigos já falecidos e se desenvolvendo bastante, após sua entrada no Grupo Pinote.



Figura 10: Generino com a viola.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

José Martins de Oliveira, conhecido por todos como Zezinho, nasceu no ano de 1952. Aos 67 anos ainda trabalha como lavrador. No grupo atua como cantador, tocador de viola, prato e principalmente o cavaquinho. Zezinho, assim como Generino, também reside na zona rural, mas no povoado da Saracura. Sua relação com o samba começa desde muito jovem, nos pinotes de batuque e cantorias de chula.



Figura 11: Zezinho e seu cavaquinho.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Odélio Barbosa da Silva, ou simplesmente Odélio, nasceu no ano de 1944. Com 75 anos, também é lavrador. Atua no grupo como tocador de pandeiro e cantador. Odélio afirma ter começado a sambar com o finado Arineu e Pititinga, mas foi quando conheceu seu amigo, Nico, há uns 20 anos, que se empenhou mais e desde então se desenvolve no grupo.



Figura 12: Odélio com seu pandeiro.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Djalma Galdino dos Santos, conhecido por todos como Cajal, Djalma do Peixe, ou simplesmente Djalma, nasceu no ano de 1949. Aos 70 anos, afirma ser lavrador, tendo trabalhado muito tempo concomitantemente como pescador. Djalma é tocador de matraca¹⁵, mas atua principalmente na organização do grupo, como produtor. Começou a ir para o samba desde criança. Quando comprou um gravador, ia principalmente para gravar as chulas e batuque ali cantados, afirma ter muito material gravado. Logo no início do Grupo Pinote, começou a acompanhar os sambadores, integrando ao coletivo.



Figura 13: Djalma e tocando a matraca.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

¹⁵ Pequeno instrumento percussivo feito de tábuas, que se atritam aos serem balançadas, criando um compasso ritmado, principalmente no batuque.

Mario Alves Mendes, ou simplesmente Mario, nasceu no ano de 1949. Hoje, aos 71 anos, é lavrador, divide seu tempo entre a roça e as rodas de samba. Mario não toca nenhum instrumento no grupo ou mesmo canta; atua como assistente dos sambadores. Auxilia-os levando os instrumentos, ajudando com o fogo que aquece o couro do pandeiro, e no reisado, em que carrega os “agrados” que os anfitriões e anfitriãs das dão ao Santo Reis.



Figura 14: Mario no aguardo dos "agrados" de Santo Reis.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Como percebido, o Grupo Pinote é formado em sua totalidade por homens idosos e lavradores. Esse segundo fator conflui bastante nas temáticas das letras tanto de chula quanto de batuque, estando o cotidiano da roça e o universo rural bastante tematizados em seus versos, bem como na poética e performance como um todo. Todos do grupo residem atualmente em Serrolândia, sua maioria na sede, exceto Zezinho e Generino, que residem na zona rural do município.

Como relatado pelos sambadores no grupo de discussão, a relação de cada um com o samba de roda inicia-se de modo particular. Alguns têm contato com o samba desde criança, já frequentando as rodas de samba; outros começam a sambar mais tardiamente, o que não anula o seu sentimento de pertença ao estar com os amigos sambando. Os processos de aprendizagem com os mais velhos também demonstram o respeito e a ancestralidade que sentem os sambadores, como percebemos na fala de Generino, o qual rememora sambadores e amigos que marcaram sua trajetória:

Eu comecei [a sambar] com 15 anos de idade. Sambei uns 30 ou 40 anos mais Vardo, ele faleceu. Depois comecei mais o finado Liquinho... bom também, ele faleceu. E agora somente eu brinco mais Zezinho, com muito gosto e prazer¹⁶. Não tenho o que reclamar da minha infância. Hoje, com minha velhice, continuo gostando, a profissão que eu tenho é essa. [Comecei a sambar com] o finado Vardo e o finado Vardemar (tios de Generino). [...] Aprendi com o grupo mesmo na roda de samba, fazia a segunda [voz], depois comecei a cantar a primeira... O finado Chiquinho formava uma brincadeira agora, e antes da boca da noite ele vinha me buscar; e eu ia. Ele me considerava tanto, que os [bonés do] grupo era igual, mas todo boné meu ele colocava uma diferença pra ninguém usar (GENERINO, 2020).

Na fala de Generino, assim como percebemos nos relatos e conversas com os outros sambadores, há uma espécie de reverência e apreço a Chiquinho, já falecido, sendo ele um dos fundadores do Grupo Pinote e articulador do samba em Serrolândia. É consensual entre os sambadores que muitos deles aprenderam e aprimoraram muitos de seus conhecimentos e práticas sobre o samba com o referido sambador. A rememoração de tempos e experiências em conjunto traz uma nostalgia aos sambadores, revelando a afeição, estima e respeito que todos os integrantes do grupo sentiram e sentem por Chiquinho.

Um aspecto que cabe nossa atenção é a multiracialidade na composição do grupo. Nos afastamos das prerrogativas do *colorismo*, que pressupõe o racismo mediante a gradação da cor da pele negra. Percebemos as marcas da multiracialidade, no fenótipo dos sambadores, que possuem cores de pele e feições distintas, delineando uma diversidade racial/étnica consonante com as assertivas de Exedell (2017), em seu retrato sobre o samba do/no Piemonte da Diamantina. De acordo com o autor, “as rodas de samba do Piemonte são protagonizadas por gente de toda cor – negros, morenos, mulatos, mamelucos, caboclos e galegos – entre vários termos utilizados para descrever a aparência racial no interior da Bahia” (EXDELL, 2017, p. 17). Isso vai na contramão dos discursos sobre o samba engendrados principalmente no Recôncavo, em que se ratifica um samba particular das comunidades negras.

2.4 A MANIFESTAÇÃO PERFORMÁTICA DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE: CARACTERÍSTICAS E PECULIARIDADES

O samba de roda no Piemonte da Diamantina reverbera, como já apontamos nas experiências individuais e coletivas dos sertanejos do semiárido baiano. A expressão do samba marca uma ruralidade que é performatizada entre giros e pinotes, cantos e ritmos cadenciados pela multiracialidade do povo sertanejo. De acordo com Exdell (2017, p. 15), “no Piemonte, a palavra samba pode denotar uma dança, um tipo de performance musical e uma ocasião festiva.

¹⁶ Essa referência de Generino, de que somente “brinca” com Zezinho é pelo fato de este último ser sua dupla de cantoria no Grupo Pinote.

Pode-se *tocar e dançar* samba e, igualmente, *ir para um samba*”. Assim, *sambar* conota uma multiplicidade de fazeres artístico-culturais e festivos, em que a significação permeia o pragmatismo dos praticantes.

Exdell (2017) ainda nos afirma que “o repertório musical do samba envolve a alternância entre duas modalidades, a chula e o batuque, cada qual definida por uma combinação de canto, coreografia e acompanhamento instrumental, e executada em formato de uma roda” (EXDELL, 2017, p. 15). Tal qual no Piemonte é o samba em Serrolândia, a alternância da chula e do batuque demarca uma performatividade que difere o samba do território de identidade em questão da performance praticada no Recôncavo da Bahia.

Como afirmam os sambadores do Grupo Pinote, a modalidade de samba de roda praticado por eles é nomeada pelos mesmos como sendo *samba brasileiro*. Exdell (2017) também destaca esse fator, ao estudar o samba de roda na cidade de Capim Grosso/BA. É válido salientar a aproximação performática do samba entre essas duas cidades, assim como a relação amistosa entre os sambadores do Grupo Pinote e de Capim Grosso, posto que já se conhecem e dividiram muitas rodas de samba. Refletimos que essa nomeação de samba brasileiro utilizados pelos sambadores do Piemonte da Diamantina é na verdade uma assertiva em oposição ao *samba de caboclo* ou o do Recôncavo, que está associado ao culto dos orixás. Mesmo os sambadores afirmando que, se os chamarem para tocar em um terreiro, iriam de bom grado; isto é, não há barreiras culturais ou religiosas que os façam negar um samba.

No que diz respeito à performatividade do samba do Grupo Pinote e do Recôncavo, mestre Nico, então líder do grupo, atesta:

[...] a diferença é no ritmo. O nosso aqui é um ritmo mais macio... chula é devagazinho, quando termina a chula é hora de batucar. Aqui a turma gosta mais do batuque pra avexar o movimento, e lá é direto. Canta tudo junto, e é um negócio ligeiro demais, direto, direto (sinais de ligeireza com as mãos e a voz). E nós aqui devagazinho numa chula, dizendo verso com um ali. E tem um negócio de uma cerração [batuque], pra beber uma, né? E aí depois que faz aquela rodada é hora de batucar. Esquenta os pandeiros pra ficar bom, e aí agora faz o batuque (NICO, 2020).

O sambador Djalma complementa:

Aqui é prato, pandeiro, cavaquinho e viola. E lá não, lá aquele zabumba... dois zabumba, um fica de um lado e um de outro, uma sanfona, que nós não tem aqui. Lá é sanfona... é um triângulo. E aí agora eles começa a fazer batuque com candomblé [...]. E aí eles chamam de samba de roda é esse de lá... do zabumba. E o nosso aqui é diferente (DJALMA, 2020).

São perceptíveis os diversos elementos que caracterizam o samba do Grupo Pinote. Os sambadores atestam desde os aspectos religiosos aos performáticos, ou mesmo a utilização de determinados instrumentos em ambas as performances.

A origem do samba em Serrolândia é desconhecida. No relato da entrevista do grupo de discussão feita com os sambadores, observamos essa questão: “*A gente já nasceu nisso [...] Meu pai era sambador, e desde quando eu nasci, que eu abri os olhos, e com 10 anos eu já arrochei. [...] Meu pai, quando eu nasci, ele sambava. Quando ele nasceu os pais dele... e aí vem de geração em geração*” (NICO, 2020).

Como podemos observar na fala do mestre Nico, não há uma data de surgimento do samba em Serrolândia, desde criança ele já samba e reitera a transcendência da prática entre seus antepassados. Há uma repetibilidade nas falas dos sambadores sobre essa questão. Quase todos relatam que já conhecem o samba desde muito jovem e que desconhecem uma data específica de seu surgimento em Serrolândia, já que em toda a região a população já sambava.

Embora não se saiba quando o samba aparece no município, Nico aponta os contextos socioculturais em que o samba emerge:

A quebra de licuri era o meio de formar o samba. Não tinha outra atividade pra divertir, sabe? Era batalhando na roça e de noite sambar, era a festa que tinha. Podia dizer: ‘vai ter o Reis na casa de fulano’, com 30 dias, 60 antes, avisava e aí o mundo abalava. Não tinha outra diversão, a primeira foi o samba mesmo (NICO, 2020).

Como já afirmamos em tópicos anteriores, o licuri se constituiu por muito tempo como a principal fonte de renda para as famílias da cidade, especialmente às que viviam em contextos socioeconômicos mais vulneráveis, seja na sede ou nas zonas rurais. É nas quebras e tiras de licuri que o samba de roda se apresenta como divertimento e descontração dos trabalhadores e trabalhadoras. Djalma reitera essa afirmativa e acrescenta:

Mais ou menos... começaram [as rodas de samba] nas tiras de licuri e quebra de milho. As muié começavam a cantar a roda, depois que as muié cantava a roda, aí os homem ia pra lá, levava a violinha e ficava batendo... e aí começou esse ritmo de samba de roda, porque as muié era quem cantava roda ali. E o povo via muié e homem, todo mundo tirar licuri, debulhar milho nas fazendas e aí começou (DJALMA, 2020).

Como fica posto, é nesse cenário trabalho rural que o samba principia em Serrolândia, assim como em tantos outros lugares do Piemonte da Diamantina. A relação do samba com as práticas cotidianas do trabalho no campo é tipicamente estabelecida. Tanto que grande parte das cantigas de samba, sejam de chula ou batuque, acentuam as vivências e experiências no bojo da ruralidade.

Como atestam os sambadores, o Grupo Pinote surge no ano de 2008, época em que o grupo concorreu ao edital do Ministério da Cultura e foi selecionado. Mas percebemos, que a relação dos sambadores com o samba acontece desde muito tempo, a formação do coletivo é que está datada no supracitado ano.

Um ponto interessante exposto no grupo de discussão por mestre Nico é a origem do nome “Grupo Pinote”:

[...] a turma, riliano a gente, botaram o nome na rua, o povo gritava: ‘ó o Grupo Pinote’... primeiro botaram ‘Grupo Mocotó’; depois mudaram: ‘é o Grupo Pinote’. Aí quando perguntaram lá [no rádio], eu disse: ‘rapaz não tem nome não. A turma rilia a gente assim, chama a gente o Grupo Pinote’. É que o povo dizia que a gente andava pinotando e pulando, na rua, assim brincando. Aí lá eu não sabia dizer, sorrindo, aí eu digo: ‘rapaz, botaram o Grupo Pinote’. Aí mandaram um projeto pra Brasília aí quando aprovou, que chegou aprovado, veio de lá como Grupo Pinote. Então tá batizado (NICO, 2020).

É bastante interessante o nome que o grupo recebe pelo público, o qual também é prontamente aceito pelos sambadores. “Pinotar”, segundo os dicionários, é um verbo/ação que está atrelado à ideia de pular, se agitar. Assim, a performance de samba do grupo desencadeia o nome que carrega o coletivo. O fato de o projeto cultural ser enviado para Brasília com o nome Grupo Pinote e retornar premiado também é um aspecto que legitima a nomeação do grupo.

Ao ser questionado se o grupo gosta do nome dado pelo público, todos dizem que sim; e Nico afirma: *“Um tempo desses, uma Maria Rita, que anda lá em compadre Paulo, não sei de onde ela é... tentou... disse que pra mudar o nome, em eu não quis mudar não. Ela queria botar ‘Estrela Guia’”* (NICO, 2020).

No que tange à relação do Grupo Pinote com alguma religiosidade, percebemos as imbricadas relações com o catolicismo, não somente na devoção, mas nas próprias festividades:

A Igreja Católica... Tem hora que o padre chama pra fazer farra mais a gente. Mas se um crente chamar nós vai também, eles é que não chama (NICO, 2020).

A gente canta o Reis na Igreja todo ano (DJALMA, 2020).

Percebemos também a relação do samba de roda do Grupo Pinote com o catolicismo através das marcas simbólicas nas letras de chula, batuque, ou mesmo nas cantigas de Reis, uma vez que o grupo também pratica reisado, expressão intimamente ligada cristianismo, isto é, ao percurso feito pelos Três Reis Magos no nascimento do Menino Jesus. Como percebemos no trecho da música “Reis de Porta”, cantada pelo grupo:

*“[...] E bateu asas, canta o galo
Cristo nasceu em Belém
E quem correr com o Reis da Porta
Corre com Jesus também”.*

Ao serem questionados sobre os principais locais e datas em que o grupo se apresenta, os sambadores relatam que não têm hora para sambar, sempre que são convidados estão de prontidão. Apenas a expressão do reisado é que tem data fixa: “*É só o dia 1º até o dia 6 [de janeiro], que é o reisado. Agora esses voluntários é convite, aí os cara convida a gente pra ir e a gente vai*” (DJALMA, 2020).

No que diz respeito a algum tipo de apoio dos setores governamentais, o grupo atesta que volta e meia a prefeitura da cidade contribui com algo, seja na confecção de uma roupa ou na disponibilização de transporte, quando as apresentações são fora da cidade. No entanto, os sambadores se sentem frustrados, pois, segundo eles, o apoio à cultura local deveria ser “mais intenso”. Ponderamos que essa “intensidade” está relacionada principalmente ao desenvolvimento e a implementação de políticas culturais mais direcionadas às tradições populares locais. Os sambadores ainda relatam a escassez de editais que assegurem a continuidade das atividades de samba, como o projeto que aconteceu em 2008. Embora eles também apontem que Zilma Pereira, diretora do Departamento Municipal de Cultura (de 2013 até o momento), contribuiu muito com eles, amparando-os por meio de alguns projetos culturais.

Ainda assim, é perceptível hoje algumas mudanças no âmbito local, no que diz respeito ao incentivo às tradições culturais locais em Serrolândia. No caso do Grupo Pinote, foi aprovada a Lei Municipal nº 693 de 07 de janeiro de 2019, que institui o Reisado como patrimônio cultural imaterial de Serrolândia (Anexo 01), de modo que recomenda também que sejam trabalhadas nas escolas do município. Fica evidente uma mudança de cenário do poder público municipal ao reconhecimento das tradições locais, mesmo que as ações sejam ainda bastante tímidas, pois há outras questões que são mais emergentes, como por exemplo a criação de um plano de salvaguarda do samba no município.

Essa é uma preocupação constante do grupo. Pelo fato do coletivo ser formado por pessoas idosas, questionamos os sambadores sobre seu sentimento no que diz respeito à continuidade do samba no município.

[...] se tivesse uma turma nova segurando a gente até já tava descansando. A gente ia assistir, porque a gente gosta, acompanhar... não tem. Aí a gente assiste nós mesmo. [...] E fica triste, né, porque a gente não fazendo não vai ter quem faça. [...] Tem nós aqui, né... Se nós for fazer um [samba] amanhã, tem que chamar os colega de fora... como eles também vem buscar a gente pra ajudar uns aos outros. Aí é aquela combinação, quando eles precisa lá, nós tá junto; quando nós faz aqui também, eles vêm (NICO, 2020).

[...] A gente fica mais triste quando morre um sambador. Aí cada vez mais aquela tristeza vai aumentando, porque a gente tá vendo que tá acabando (DJALMA, 2020).

Naturalmente, há uma preocupação do grupo no que diz respeito à salvaguarda, isto é, à continuidade da expressão do samba em Serrolândia. Os sambadores explicitam a sua tristeza em não ter multiplicadores do samba. Exdell (2017) discorre que essa é uma problemática vivenciada por muitos grupos de samba do território (ou mesmo do Estado), visto que “novas culturas globais e atitudes de preconceito contra músicas ‘da roça’, como o samba, proliferam tanto nas escolas públicas quanto na mídia de massa” (EXDELL, 2017, p. 150); o que acaba por distanciar a juventude das manifestações de cultura tradicionais.

A angústia dos sambadores é também acentuada quando morre um sambador, este é um aspecto simbólico que ilustra um possível fim do samba. No cenário atual vivenciado, Nico relata a parceria com os demais sambadores da região, posto que, como não se tem descendentes do samba no município, quando necessário, os lugares são complementados com colegas e amigos sambadores circunvizinhos.

Diante do exposto, percebemos a relevância artística, cultural e identitária da expressão do samba de roda do Grupo Pinote, mesmo que esta tenha enfrentado (e ainda esteja) muitos desafios no tocante ao incentivo e salvaguarda.

A fim de compreendermos consistentemente a poética e performance do samba do grupo estudado, abordaremos com mais ênfase a chula e o batuque, modalidades constituintes do samba no Piemonte da Diamantina, assim como o reisado, manifestação cultural popular católica, não obstante da expressão do Grupo Pinote, cadenciada pelo samba.

2.4.1 Chula e Batuque: Cadências Rítmicas e Performáticas

Antes de prosseguir com a descrição das performances do samba de roda do Grupo Pinote, cabe-nos salientar que este estudo não pretende dar conta de toda a performance construída e expressa pelo grupo. Até porque esta é complexa e multifacetada, e necessita de outros recortes que abarquem a pluralidade nela encontrada. Tampouco intentamos engessar a expressão poética dos sambadores, visto que sua fluidez é inegável, genuinamente movente, como nos lembra Zumthor (2010, 2014).

Nosso objetivo é apontar, mesmo que de modo sumário, os principais elementos característicos à performance do samba do coletivo estudado, a fim de dar conta de uma análise poética contextualizada. Intentamos trazer os aspectos da performance como forças complementares de uma poética que é cadência pelo corpo e pela voz.

Outros elementos como: os instrumentos, vestimentas, dentre outros aspectos que atravessam a expressão do samba, também são relevantes em nossa análise. O lugar

sociocultural dos sujeitos poéticos do samba corrobora ainda a complexidade dos elementos metodológicos e sistemáticos a serem considerados no processo de análise.

A poética do samba de roda do Grupo Pinote principia com um fogo improvisado pelos sambadores, no qual eles aquecem o couro que reveste os pandeiros. A afinação da viola, do cavaquinho, os arranhões no prato de esmalte, as batucadas na cuia/cabaça e na matraca, também performam o limiar da roda de samba.



Figura 15: Zé de Inácio aquecendo o pandeiro.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.



Figura 16: Mario mantendo o fogo aceso com pedaços de papel, enquanto os demais sambadores esquentam o pandeiro e preparam seus instrumentos.
 Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Esse momento de preparação dos instrumentos é também de conexão dos sambadores entre si e com a o samba a ser realizado. Como já afirmamos, a poética do grupo Pinote se desdobra entre chulas, batuque e o reisado. *A priori*, iremos expôr as duas primeiras, posto que elas também fazem parte da expressão do reisado.

A chula é um momento marcante e iniciático no samba do Grupo Pinote. Com um ritmo lento e embalado pela viola, os sambadores cantam as letras que evidenciam uma poética do cotidiano rural, por eles vivenciadas. A viola protagoniza esse momento, com afinação tipificada como *rio-abaixo* ou *boiadeiro*, típica do samba do Piemonte. “Ambos termos, rio-abaixo e boiadeiro, podem se referir à afinação da viola em sol aberto. Um toque boiadeiro, porém, expressa uma maneira de tocar chula compassadamente” (EXDELL, 2017, p. 48).

Um aspecto interessante sobre a viola no samba do Grupo Pinote é que os sambadores utilizam um violão de 6 (seis) cordas como tal. É a organicidade de cada corda, bem como sua afinação que constitui a sonoridade da viola, esta que comumente possui 10 (dez) cordas.

Com melodias e versos que desvelam um samba-poesia da coletividade, a chula acalenta o público, para além dos sambadores, num constante retomar do passado, da memória coletiva que enlaça e alcança todos os presentes. Um aspecto interessante é que, no momento da chula, nenhum dos sambadores ou mesmo o público adentra a roda para sambar, é quase que um momento etéreo de contemplação e reflexão do que está sendo cantado.

A cantoria das chulas acontece com uma divisão de duplas, num processo responsorial, isto é, uma dupla de sambadores canta e a outra responde.

[...] a gente [canta] é dois. [...] E é assim ó... pode ter duzentos [sambadores] o brinquedo é de seis. Dois, quatro, seis (e vai apontando para as duplas que cantam no grupo). Se tiver mais, fica na reserva lá, só participa nós seis aqui. Eu canto, depois ele canta, depois o outro canta (apontando para as duplas). Pode cantar uma música nós seis, cada dupla de uma vez. Os outros fica olhando. [...] No lugar que tem muito sambador, a gente dá uma brincada e depois sai, pros colega brincar, também... aí eles entram (NICO, 2020).

A organização da performance da chula é disposta então de modo sistemático, o que não anula o caráter democrático do samba, uma vez que os sambadores – a depender das circunstâncias – alternam sua participação, de modo que todos comunguem do momento. Atualmente, no Grupo Pinote, há três duplas que compõem as cantorias, sendo formadas por: Nico e Odélio; Generino e Zezinho; e Maro Preto e Zé de Inácio.

No que tange às letras e temas das chulas, há uma tematização que entremeia os acontecimentos cotidianos dos sambadores:

[...] às vezes quando morre um [sambador], que nem a chula que a gente fez com João Araripina, na época que [o] mataram lá no Paraíso, aí Nico fez a chula. Às vezes acontece uma coisa e a gente faz. Também de política. [...] É o jeito de fazer, e na realidade é uma forma do povo apreciar. [...] Ele [Nico] já vai caçar um jeito de fazer uma [chula] dessa reunião (risos entre os sambadores). Entendeu agora?! O acontecimento é assim... (DJALMA, 2020).

A [chula] do urubu foi tudo istuciado¹⁷, que um colega fez ali. Fala da seca... os urubu conversando vai contando. [...] Tem uma [chula] do pé de mandioca, que o cara com um pé de mandioca fez 50 saco de farinha. Ó que mentira... e fala de roça. Aí tudo a ideia que o cara istuciou viraram tudo mentira. [...] A do licuri... Luizão me infernou pra fazer essa chula: 'faz a chula, faz a chula'... aí eu fiz a chula (NICO, 2020).

É perceptível que o cotidiano característico da roça, do campo, ou mesmo as experiências vivenciadas pelos sambadores compõem o universo temático e poético das letras da chula. As letras variam de tamanho e de tema, narrando histórias de outrem ou mesmo do próprio grupo. Podemos apreender também elementos que adornam a criação poética, como a personificação dos urubus, que conversam sobre a seca. É válido acentuarmos que a poesia oral da chula necessita de um estudo mais aprofundado, visto a sua complexidade no universo poético, representacional e identitário expressos em seus versos.

Após o momento da chula, a performance do samba do Grupo Pinote é cadenciada pelo batuque, um samba mais acelerado, também o momento em que todos (público e sambadores) participam da roda de samba, com dinâmica de corpos, vozes e palmas em um movimento constante e ritmado. Como se percebe, diferentemente do momento da chula, no batuque, os

¹⁷ Termo que se refere a algo criado, inventado.

sambadores e o público sambam no meio da roda. As danças são aleatórias, cada um ao seu modo, com giros, pisadas e gingados; podendo ocorrer de modo individual, duplas, trios ou mais pessoas na roda de samba. Entretanto as danças confluem dentro do ritmo proposto pelo pandeiro, cuia/cabaça, prato e matraca. No momento do batuque performatizado pelo grupo, a viola e o cavaquinho não entram em cena e, mesmo quando entram, são ofuscados pelas batidas das palmas e instrumentos de percussão.

A cantoria do batuque acontece concomitante às danças. Com estrofes curtas e repetidas inúmeras vezes na mesma performance, os sambadores elaboram uma espécie de convocação ao público participante da roda, a entrar e sambar. Algo curioso é que, logo quando inicia o batuque, os sambadores são os primeiros a adentrar a roda de samba, algo meio ritual. Isto é, um a um dos sambadores imergem na roda de samba e, só depois disso, o público tem sua vez.

A simbologia dos corpos na roda de samba opacifica os problemas cotidianos para o aflorar das sinergias instantâneas do samba. Fatores como este ilustram a compreensão da importância da performance na poética do samba de roda. Zumthor (1993) reitera a performance como ponto de interligação da obra poética, ao afirmar que “é na performance que se fixa, pelo tempo de uma audição, o ponto de integração de todos os elementos que constituem a ‘obra’; que se cria e recria sua única unidade vivida: a unidade *desta* presença, manifesta pelo som *desta* voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 163). Isto é, a cadência do samba embala os corpos na roda, estes que amplificam os sentidos totalizantes da obra poética, num constante (re)criar de estéticas e significações.

Adiante, trataremos sobre uma discussão mais consistente acerca da poesia das cantigas de batuque, trazendo as suas tipificações, bem como suas questões formais e temáticas. Não obstante, acentuaremos mais a performance do batuque, de modo a “ensaiar” algumas de suas significações na construção da obra poética.

2.4.2 O Samba no Reisado: um Grupo de Samba de Roda que Também Canta Reis

Reiterando algumas afirmações tecidas anteriormente, destacamos que, tal qual muitos grupos de samba do Piemonte da Diamantina, o Grupo Pinote possui uma relação especial com o reisado. Assim temos um grupo de samba de roda que também canta Reis. O fato é que muitos dos reisados praticados no Piemonte da Diamantina, assim como em outros territórios da Bahia, possuem o samba no âmago da sua expressão (EXDELL, 2017).

Segundo Adão Fernandes Lopes (2018, p. 56), “[...] a *Folia de Reis* ou *Reisado* é um auto popular que procura rememorar a trajetória dos Reis Magos, a partir do momento em que eles recebem o aviso do nascimento do Messias, até a hora em que encontram o Deus-menino”.

O reisado comumente acontece desde o Natal, entre o dia 25 de dezembro e o dia 6 de janeiro. Nesse período, os *reiseiros* (como são chamados os praticantes de reisado) saem às ruas cantando louvores ao Santo Reis, que figura os Três Reis Magos do nascimento de Jesus. No percurso, os *reiseiros* cantam de porta em porta e recolhem os “agrados” que os anfitriões doam ao Santo Reis.

Embora a maioria dos reisados aconteçam na data supracitada, o reisado do Grupo Pinote acontece mais regularmente entre os dias 1 a 6 de janeiro. Neste período, os sambadores permeiam diversas casas em Serrolândia para fazer samba e louvar ao Santo Reis; o percurso acontece principalmente na sede, mas quando convocados, o grupo também se desloca para as zonas rurais, a pedido dos amigos. Grande parte das casas visitadas são predefinidas, outras os sambadores vão aleatoriamente, isto é, quando recorda ali no momento.

Ao chegar na porta da casa, os sambadores, e o público que os acompanha, canta o chamado “Reis de Porta” (Anexo 02). Nesse momento, assim como na chula, não há danças, é um momento íntimo e de adoração ao Santo Reis. Ao fim da cantoria, todos gritam “Viva Santo Reis” e esse é o sinal para o(a) dono(a) da casa abrir a porta e receber os *reiseiros*.

Ao adentrar à casa, os sambadores cantam o “Batuque do dono da casa” (Cantiga 18 do Anexo 03) e daí já se inicia o clima festivo e cadenciado pelo samba. Na sequência, canta-se uma chula, com um ritmo mais lento, seguido de outro batuque. Como apontamos, o reisado do Grupo Pinote é cadenciado pelo samba. Assim, a chula e o batuque compõem o momento performático ao Santo Reis.

Após a realização do samba, há uma figura emblemática que diferencia o reisado do Grupo Pinote de outros Brasil afora, a presença do Caboclo.



Figura 17: O Caboclo no reisado do Grupo Pinote.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

O Caboclo é uma personagem que, segundo os sambadores, não pode faltar em seu reisado. Ele é interpretado por um amigo dos sambadores, que sempre participa da Folia de Reis. O Caboclo nunca demonstra sua real identidade ao público; normalmente, somente os integrantes do grupo ou alguém mais próximo sabem a sua identidade.

As vestimentas do Caboclo chamam bastante atenção pela originalidade na configuração da personagem. O Caboclo veste: uma calça estampada, camisa social, paletó azul, um relógio artesanal (feito com sandália de borracha pintada), e um chapéu de palha com aspecto peludo. Sua máscara é feita de cabaça e coberta com couro de bode; as orelhas de sandália de borracha e o nariz de madeira. O Caboclo carrega consigo um chicote de madeira e corda, assim como uma capanga de pano, a qual ele utiliza para guardar alguns “agrados” que os anfitriões lhe dão diretamente.

Fator característico do Sertão Baiano/Brasileiro, o Caboclo simboliza a hibridização da cultura branca, africana e indígena. Com ênfase no samba do Grupo Pinote, ele pode ser apreendido como o próprio sinônimo de mestiçagem, isto é, de uma mistura étnico-racial (como a nomenclatura já sugere) e performática, imerso numa poética que é plural e coletiva.



Figura 18: O Caboclo frente ao presépio da Igreja Matriz de Serrolândia.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

O Caboclo é o porta-voz do grupo e responsável por pedir aos donos da casa os “agrados” ao Santo Reis. Esse momento de requerer os “agrados” para Santo Reis é bastante simbólico e performático – nele, o Caboclo discursa aos anfitriões. A personagem imposta a voz, a fim de manter anônima a sua identidade, isso tanto no momento da performance com os anfitriões quanto ao se dirigir a qualquer pessoa no cortejo. Na verdade, o Caboclo se encontra em constante performance, a todo instante no reisado.

Sempre brincalhão e inteligente nas respostas e diálogos – seja com os anfitriões ou qualquer outra pessoa –, o Caboclo esbanja carisma entre os sambadores e o público participante. Configura-se como uma espécie de coringa e símbolo do reisado em Serrolândia, ao comandar toda a performance do samba no reisado, em especial no momento do batuque, ditando quando começam e terminam as cantorias e danças.

A representação performática do caboclo na roda de samba permeia o conceito de *teatralidade*, cunhado por Zumthor (2010, 2014), a qual presume a colocação do sujeito em cena, ou seja, na performance. Tal teatralidade se constrói no samba de roda do grupo também nas cantorias e danças de chula e batuque no decorrer do ano, apresentações em que o caboclo não está presente, já que ele aparece somente na época do reisado (início do mês de janeiro). Contudo, o caboclo em cena, e sua relação com o público e demais sambadores, transpõe uma representação teatral que torna a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote original e emblemática aos olhos e ouvidos atentos à poética e performance ali em realizada.

Em todas as casas, tanto os sambadores quanto as pessoas que os acompanham são recepcionadas com comidas e bebidas, que simbolizam o sinônimo de mesa cheia e a esperança de fartura durante o ano. Os “agradados” que são doados são desde alimentos à bebidas, cachaças e dinheiro, o que mantém a diversão dos sambadores e o público que os acompanha durante toda a noite.

O sagrado e o profano dividem espaço no reisado do grupo. As cantorias e adorações ao Santo Reis vão noite adentro, regadas à muita bebida alcoólica e demais cachaças doadas pelos anfitriões das casas visitadas, consumidas pelos sambadores e público acompanhante. A respeito disso, Eloísa Brantes (apud EXDELL, 2017, p. 97) declara que:

[...] a espectacularidade do corpo instaura uma ‘esfera sagrada’ que não se caracteriza pela exclusão da esfera profana, como no catolicismo oficial baseado na oposição sagrado-profano, mas ‘sacraliza’ o espaço através da força centrífuga do corpo que atua sob uma perspectiva divina.

Sendo assim, a espectacularidade dos corpos performáticos e poéticos no reisado evoca uma aliança sagrada da religião católica, que não é anulada pelas bebidas alcólicas consumidas pelo grupo, uma vez que devoção e diversão sempre estiveram presentes nos costumes e ritos de grande parte das tradições populares baianas e brasileiras.

No período do reisado ou mesmo quando são convidados para se apresentarem, os sambadores não medem esforços para estarem bem vestidos e apresentáveis nas ruas da cidade. Vestidos em calças jeans ou sociais, camisas de chita em estampas florais, chapéus decorados também com tiras de chita e fitas de cetim, o grupo esbanja a vivacidade características das culturas populares. Essa é a vestimenta que o grupo utiliza tanto no reisado com em outras apresentações de samba (pois o Reis só acontece uma vez no ano). É válido salientar também que os sambadores também se apresentam com roupas comuns, utilizadas no cotidiano, isso em outros períodos do ano.



Figura 19: Os sambadores cantando uma chula no reisado.
Da esquerda para a direita: Generino, Zezinho, Odélio e Nico.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Na expressão do reisado em questão, articulado com o samba, é evidente o hibridismo cultural na junção dessas duas manifestações populares. O reisado traz a herança branca e católica, situada no culto ao nascimento do Menino Jesus e a visita dos Reis Magos. O samba – mesmo o do Grupo Pinote, pautado numa perspectiva multirracial – acentua a herança negra afro-brasileira, que lhe é intrínseca, influenciado por elementos também da cultura indígena, como a cuia/cabaça.

Pensando esses aspectos, tendo em vista o processo de hibridização e a percepção sobre as manifestações culturais populares, Néstor García Canclini (2000, p. 219) afirma que “a influência interacionista e etnometodológica também contribui para conceber a formação e as transformações da significação social como resultado de interações e rituais”. Nessa perspectiva, a convivência das diversas culturas no sertão brasileiro e baiano compõem um cenário de troca e interações culturais, como a que aconteceu na expressão do reisado do Grupo Pinote, intimamente ligado às rodas de samba, nas formas de chula e batuque.

Em cada ano de performance do reisado, mesmo os sambadores/reiseiros sendo bastante idosos, é grande a disposição deles em se apresentar e sambar nas casas. Muitas de suas apresentações vão madrugada adentro, o que nos leva a admirar a perseverança e a vivacidade

dos reiseiros, pois, como já descrito, são normalmente 06 noites seguidas de festa e de cortejo nas ruas da cidade, embaladas por muita alegria e animação do grupo.



Figura 20: Reizado na casa de Zilma Pereira.

Da esquerda para a direita, em pé: Antônio, Generino, Nico, Zilma, Brisa, Djalma, Maro Preto e Zé de Inácio.

Agachados: Mario, Márcia, Zezinho, Caboclo, Luciano e Odélio.

Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

3 A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE

“O que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, sacraliza o itinerário profano da existência”.

(Paul Zumthor, 2010).

A dialética entre o corpo e a voz, transposta por Zumthor (2010) na epígrafe acima, desvela a essência da poesia oral, uma articulação entre o sonoro e o gestual na construção dos sentidos no texto poético da oralidade. Tal articulação modula um ato comunicativo poético que se inicia com o poeta oral e se reinventa nos ouvidos e percepções do público ouvinte/expectador, num constante descortinar existencial de ambos.

Como já assinalamos, a voz cumpre um papel central na transmissão e realização da poesia oral. E embora seu ponto originário seja a boca, não é nela que a poesia oral se encerra. Ao falar sobre a transitividade da voz, Andréa Betânia da Silva (2014, p. 282) aponta que “sua pulsação não cabe na boca: sua morada final é o ouvido. Dito isto, ratifica-se, então, que seu lugar é na performance”. Sob essa perspectiva, compreendemos o papel pulsante da voz na elaboração e recepção das poéticas da oralidade, assim como a sua inserção na performance, tendo o corpo também como modulador de sentidos.

Em consonância com essas assertivas sobre corpo e voz na poética da oralidade, adentramos – mesmo que de modo sumário, considerando os pressupostos e delimitações desta pesquisa – numa discussão sobre como a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote é expressa, haja vista as questões de sentido e a linguagem poética tecida nas chulas, batuques e no reisado. Reconhecendo esses elementos, desdobraremos neste capítulo com um pouco mais de adensamento as questões poéticas e performáticas das cantigas de batuque, com enfoque em seus aspectos formais e temáticos.

3.1 DAS BOCAS QUE CANTAM POESIA: A LINGUAGEM POÉTICA DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE

Conforme apontamos, as trajetórias feitas pela voz iniciam-se na boca, mas é nos ouvidos e percepções do público que ela costura as sonoridades e os sentidos. A voz permeia um caminho móvel no espaço e no tempo, que principia e modula o curso da poesia oral e ao mesmo tempo a torna imprevisível, senão no seu manifestar performático. Acerca disso, Silva (2014, p. 55) atesta que:

A(s) trajetória(s) da voz são moventes por natureza e buscam assento em diferentes lugares, sendo acolhidas por ouvidos atentos, abertas à interpretação por diferentes ouvintes, o que lhes confere um ar de imprevisibilidade, quer seja de fugacidade, que escapa à capacidade de retenção desenvolvida a partir da escrita, quer seja da flexibilidade comportada pela voz.

Assim, é perceptível a fluidez da voz e suas tessituras poéticas expressas na oralidade, distanciando-se de uma fixidez comumente compreendida na escritura. A cadência da voz dos sambadores se desloca e transita na roda de samba, de modo a captar a atenção auditiva do público, por meio da palavra cantada.

É na expressão do canto que a voz dos sambadores é situada, pois quando a linguagem/palavra é *dita*, ela se submete à voz; ao ser *cantada*, a potencializa (ZUMTHOR, 2010). E essa potencialização vocal pode ser modulada de formas diferentes, de acordo com as circunstâncias em que a performance é submetida. O fato é que, na modulação das cantigas, os sambadores potencializam suas vozes, ávidas por atingir os ouvidos atentos do público com uma poética que entorna suas vivências individuais, e que se situa também na coletividade; isso, num espaço movente e fluido, não cabível no enclausuramento de grafias, como é o caso da escrita.

A expressão poética escrita ou oral tem suas especificidades, mas não se tornam exclusivas ou necessariamente dicotômicas, posto que há também uma relação de interdependência entre ambas. Muitas vezes, os elementos poéticos que estão na oralidade não podem ser transpostos para a escrita, como é o caso da modulação da voz, entonações, etc. Do mesmo modo, elementos que, embora apareçam por escritos, não podem ser executados senão por meio da oralidade, como as onomatopeias, a gestualidade, sons, dentre outros.

Sob esse prisma, Silva (2014, p. 30) afirma que “as construções orais dão vida a recursos que, presos ao papel, têm seu poder comprometido”. A autora exemplifica tal constatação tendo em vista o uso de figuras de linguagem como: a onomatopeia e a aliteração, que, mesmo utilizadas em textos escritos, sua percepção só se presentifica quando oralizada; isto é, na transposição do que está grafado para a voz, e assim à cena/performance (SILVA, 2014).

É reconhecendo as interdependências entre a escrita e a oralidade que também situamos este trabalho, pois, mesmo transcrevendo as canções ou grafando as performances e sons, sua essência real só é percebida quando o corpo e voz dos sambadores estão em performance.

Nesse ensejo, ponderamos algumas questões acerca da poeticidade da voz e do discurso por ela expresso na poesia oral do Grupo Pinote. É no jogo rítmico estabelecido entre a voz e as palavras, assim como nas articulações de sentido feitas no interior das cantigas (seja de chula, batuque ou de reisado) que percebemos a poeticidade expressa pelo grupo. Os aspectos formais

– que veremos mais adiante – também projetam uma “brincadeira” com sons e palavras, essas que se descortinam em performance.

A respeito da *poesia*, a compreendemos justamente como um “jogo” feito com as palavras, na instauração de movimentos lúdicos, rítmicos e polissêmicos da linguagem. Os efeitos de sentido e as modulações rítmicas das palavras tecem o que chamamos de poesia. Ao falar desta, Johan Huizinga (apud SILVA, 2014, p. 34) versa que “a ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isso poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico”. Nesse sentido, a poesia é pensada e construída por uma estética, imbuída de elementos formais e de conteúdo, que projetam o jogo lúdico de ritmos e sentidos.

Tal qual a literatura ou como ela, a poesia pode ser entendida como o desvelar da condição e existência humana, pois como constata Antonio Candido (2017, p. 188), a literatura “pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza”. Sob esse prisma humanizador e libertador, concebemos a poética do Grupo Pinote, que se mostra não somente como uma expressão artística individual ou mesmo coletiva dos sambadores, mas como uma amostragem dos modos de ver a si e conceber o mundo que os circunda.

As letras das cantigas de chula, batuque e reisado do Grupo Pinote emanam uma poeticidade que lhes é peculiar. Esta, atrelada à existência dos sambadores como sujeitos rurais, que, em meio à lida cotidiana na roça, expressa poeticamente seus sentimentalismos e identidades, imbuídos de lirismo e de performatividade. Vejamos o fragmento de uma de suas chulas:

“Eu ‘tava’ ‘ne’ Serrolândia
Depois que a feira acabou
Fui pra casa tomar banho
Quando uma voz me chamou.
Vesti a roupa e saí na sala
Porque nessa hora eu conheci a fala
Do amigo Nadissô.

Nico tu faz essa chula
Foi Arineu quem mandou
Falano pros donos bar
Foi assim que ele me contou
“Nóis tamos descarquiados
Pois a feira mudou pro mercado

E nós aqui se acabou [...]”.

Como é observado acima, com uma linguagem coloquial, característica da oralidade habitual dos sambadores, as cantigas se constroem, contrapondo-se aos padrões gramaticais ou firulas linguísticas. A linguagem utilizada pelos sambadores traz à tona a coloquialidade linguística, ao mesmo tempo que reverbera uma profundidade existencial, que nos conduz à compreensão das múltiplas experiências já vivenciadas pelos sambadores.

O lirismo insurgente nas cantigas promove o sentimentalismo das vozes que as cantam, cuja potência de vivacidade e originalidade irrompe em suas modulações vocais e verbais. É nesse limiar da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, em pleno Sertão baiano, que corroboramos a poeticidade em movência das cantigas do coletivo estudado.

Como esta pesquisa não comporta uma sistemática de todas as modalidades que compõem a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote (chula, batuque e reisado), conseguinte, permearemos apenas a poética e estética das cantigas de batuque, com enfoque nos aspectos formais e de sentido, a fim de ilustrar a sua dinâmica constitutiva. A escolha do batuque como objeto para ilustração de um dos fios que tecem a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote se deu pelo fato de esse momento performático ser o mais popular nas apresentações do grupo.

Sob esse postulado, destacamos ainda a necessidade de pesquisas futuras que tencionem os referidos elementos inerentes à expressão do samba de roda do Grupo Pinote.

3.2 O BATUQUE EM PAUTA: POÉTICA E PERFORMANCE

No subcapítulo 2.4.1 desta pesquisa, trouxemos um pouco da performance do batuque do Grupo Pinote (para além da chula e reisado), com o intuito de compreendermos introdutoriamente sua dinâmica poética e performática. Neste subcapítulo, traremos uma discussão um tanto mais fecunda sobre o batuque, mas considerando as delimitações do presente trabalho. Delinearemos, portanto, algumas nuances terminológicas e genealógicas do batuque, assim como analisaremos algumas cantigas, de modo a apreendermos sua forma, sentidos, sonoridades e performance.

Não há um consenso sobre a origem do *batuque* ou mesmo uma conceituação unívoca. O Dossiê do IPHAN atesta que “[...] na primeira metade do século XIX o termo utilizado por escrito para designar de maneira genérica os divertimentos dos negros era batuque” (BRASIL, 2006, p. 30). Comumente o termo “batuque” foi utilizado genericamente como manifestação

musical dos negros, já que toda expressão musical e percussiva que viesse de uma genealogia da negritude era considerado como tal (batuque).

Segundo Döring (2016, p. 33), “o batuque foi tratado como termo genérico para bailes e folguedos e ‘uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer’”. Assim, o batuque era apreendido também pelas vias da religiosidade, do ritual sagrado afro-brasileiro, como forma principalmente de divertimento, mas também de fé.

Ainda sob o prisma terminológico e conceitual, Gean Paulo Gonçalves Santana (2014, p. 108), na perspectiva de Alvarenga, destaca que o *batuque* no Brasil:

[...] mais do que uma designação de dança em particular, tornou-se um termo genérico para designar coreografias ou danças acompanhadas por instrumentos de percussão. Para essa autora [Alvarenga], o termo *samba* substituiu quase completamente a designação *batuque* entre os letrados. Contudo, o povo usa os dois, indiferentemente, com frequência.

Em vista disso, *samba* e *batuque* foram designados por muitas pessoas como sinônimos. No Grupo Pinote, *samba* ou mesmo *samba de roda* diz respeito a uma totalidade performática, a qual tem como constitutivos a *chula*, o *batuque* e o *reisado* (este último somente em datas específicas). O *batuque* no grupo em questão se configura como um ritmo ou canto mais acelerado de *samba* – sendo assim configurando-se numa modalidade –, cadenciado por pandeiros, cuia, prato e matraca; dançado de modo aleatório (individual ou até trios), com pisadas, giros e pinotes na roda de *samba*.

De acordo com Exdell (2017, p. 51), em sua abordagem dessa expressão no Piemonte da Diamantina, “o batuque enfatiza o canto responsorial, a polirritmia e a dança. Os pandeiristas parecem incorporar os três elementos ao mesmo tempo. Enquanto cantam e tocam, inclinam seus corpos em direção ao chão e balançam para frente e para trás” (EXDELL, 2017, p. 51). Assim sendo, no caso do Grupo Pinote, *batuque* é um termo referido tanto à dança quanto ao canto, pode-se dizer que vai “dançar batuque” ou “cantar batuque”; ele ganha significação no espaço performático, podendo, portanto, ser atrelado ao corpo e à voz.

No que diz respeito à religiosidade, o que difere o batuque do Grupo Pinote ao de outras regiões e estados é o fato de que ele não está associado a práticas ou rituais religiosos. O batuque é compreendido somente como modalidade de *samba*, marcado pela ruralidade do Sertão multirracial (EXDELL, 2017).

Mesmo o batuque desenvolvido no Sertão, marcado pela multirracialidade do negro, branco e indígena, o batuque carrega a herança afrodescendente em si e semeia aspecto na fluidez dos corpos que o praticam. De tal modo, é inegável que “o universo coreográfico

desenvolvido pelos negros em solo brasileiro demonstra a capacidade que tiveram em ressignificar memórias, espaços e história” (SANTANA, 2014, p. 111).

3.2.1 Entre letras e sons: estéticas e sentidos nas cantigas de batuque

Como prelúdio para as análises das cantigas de batuque do Grupo Pinote, assim como da sua poética do samba como um todo, devemos ponderar algumas questões no que diz respeito aos procedimentos metodológicos de análise na poesia oral, a fim de não criarmos equívocos ou imprecisões.

Respaldamo-nos em métodos e abordagens específicos na análise da poesia oral que não estão, necessariamente, cunhadas nos procedimentos de análise da Teoria Literária canônica e tradicionalista. De tal modo, ampliamos o procedimento analítico e a abordagem do texto poético oral, na medida em que os diversos estudos acadêmicos da área (como os muitos citados no curso deste trabalho) apontam para a performance como também constitutiva do texto poético oral, expandindo, desta maneira, a própria noção de “literatura” (ZUMTHOR, 1993, 2010, 2014).

Assim, para a percepção da performance e das sonoridades como amplificadores dos sentidos no texto poético oral (além dos elementos verbais), dispomos um espaço de armazenamento digital¹⁸ que contém vídeos e fotos das performances, bem como áudios de algumas das cantigas de batuque, chula e reisado do Grupo Pinote, a fim de que as construções de sentido da poesia oral e performances analisadas sejam mais coerentes e contextualizadas.

Segundo Alvanita Almeida Santos (2018, p. 310), “é preciso entender que, nos estudos acadêmicos, ampliar a noção do literário significa optar por uma visão política e ideologicamente marcada”. Destarte, a perspectiva de ampliação da construção de sentido do texto poético oral, com a inserção da performance, é um ato político que vai na contramão dos interesses hegemônicos e classicistas da literatura canônica, pautados na atribuição de “valor literário”.

Ainda de acordo com a autora, “é preciso reconhecer uma poética do texto que tenha ele próprio como impulsionador de métodos para sua leitura, buscando alternativas para uma análise mais funcional de gêneros diversos na oralidade (SANTOS, 2018, p. 317). Tencionamos, então, os procedimentos de análise formal e de conteúdo, através dos caminhos

¹⁸ Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1stIQ57NZdL8aI1vI_-Mgvv1EGgmsn4C4?usp=sharing. Acesso: 16 nov. 2020.

disponibilizados pelos poetas orais/sambadores, em vista também alguns conceitos e abordagens, que serão apresentados mais à frente.

A transcrição que fizemos das cantigas de batuque não se limita a uma abordagem convencionalizada nos métodos tradicionalistas, tampouco tenta fixar a movência da poesia oral, pois esta abarca a pluralidade e fluidez. Obedecemos, portanto, a transcrição da linguagem do grupo tal qual ela é, ou seja, marcada pela oralidade e coloquialidade.

Doralice Fernandes Xavier Alcoforado (2008, p. 69) nos lembra que, “embora se tenha consciência da impossibilidade de registro de toda a gama significativa de signos não verbais produzidos durante a performance, isso não impede que o transcritor se empenhe em minimizar ao máximo essa limitação da escrita”. De tal modo, procuramos transparecer nas cantigas os efeitos da performance em oralidade, como é o caso, por exemplo, da Cantiga 01 (Anexo 03), cuja parte em itálico (*D’onde é o sambador*) foi transposta para demarcar o verso em que uma outra dupla canta na performance.

Por se tratar de cantigas situadas na poesia oral, não podemos analisá-las exclusivamente com base nos mesmos pressupostos da poesia escrita canonizada, uma vez que acabamos por dirimir as particularidades inerentes ao texto poético oral, ignorado há muito tempo pela crítica literária conservadora.

No tocante à inserção da performance na análise, mesmo com as descrições das fotografias e vídeos não a temos como absoluta ou totalizante, posto que a poesia oral ganha notoriedade na instantaneidade da performance; esta, que se constitui de modo sincrônico, sendo *hic et nunc*, “aqui e agora” (FERNANDES, 2007).

Considerando o exposto, para analisarmos a forma da poesia oral das cantigas de batuque, amparamo-nos nas categorizações de Exdell (2017), feitas em seu estudo sobre as cantigas de batuque no Piemonte da Diamantina. Acerca da forma poética em linhas gerais, tomamos como base os procedimentos de análise utilizados por Araújo (2015), pensando as tessituras formais da poesia popular, enfaticamente das cantigas do samba de roda. No que diz respeito ao viés temático, utilizamos a Análise de Conteúdo, na perspectiva de Franco (2008), tendo em vista a *mensagem*, isto é, o conteúdo temático expresso no texto. Tudo isso sem perder de vista a performance, componente essencial da poesia oral, confluyente nas relações de sentido da obra poética.

A respeito da tessitura textual do batuque e seus reflexos na dança, Exdell (2017, p. 116) observa:

Os textos do batuque complementam a encenação musical: uma grande roda em que se pratica o canto e a dança. As letras são simples e fáceis de aprender; incentivam o

envolvimento de todos, mesmo quem não conheça o batuque, no canto responsorial. Durante o canto as pessoas dançam com combinações de passos ecléticos.

Nessa perspectiva, observamos a modulação poética do batuque e a presentificação de letras com versos curtos, os quais facilitam não só a memorização das cantigas como também a participação vocal e coreográfica do público no momento da performance.

Exdell (2017), ao abordar a configuração do batuque no Piemonte da Diamantina, enfaticamente na cidade de Capim Grosso/BA, estabelece algumas tipificações/modalidades importantes. O autor apresenta cinco modalidades, a saber:

1) O batuque típico, que eles chamam de *batuque liso*, envolve um refrão curto cantado pela primeira parcela e respondido pelo coro, constituído pelas outras parcelas e quem se empolgar para cantar dos demais participantes da roda. Um batuque liso típico divide-se em dois refrãos, cantados de forma responsorial (EXDELL, 2017, p. 51).

2) O *batuque de quadra direta*, ou *batuque de letra*, utiliza uma estrofe memorizada e cantada em dupla. A estrofe pode ser de quatro a seis pés. [...] o verso cantado pela primeira parcela deveria ser repetido de forma igual pela segunda, antes de retomar o refrão (EXDELL, 2017, p. 63).

3) O *batuque de quadra respondida*, ou *batuque de quadra corrida*, é um batuque de versos improvisados que desenrola entre dois cantadores. Há batuques de quadra de quatro e seis pés com sequências de rima variadas (EXDELL, 2017, p. 64).

4) O *batuque de mourão* tipicamente envolve improviso numérico (EXDELL, 2017, p. 65).

5) O *batuque de martelo* [é] mais complicado e apenas o descreve como ‘uma comparação’ (EXDELL, 2017, p. 66).

É adequado salientar que pode haver outras tipificações ou mesmo nomeações, que não estas assinaladas acima; isso é variável de cidade e/ou região.

Reiterando os pressupostos da Etnometodologia, dialogamos com os sambadores sobre a estrutura da forma poética nas cantigas de batuque trazida por Exdell (2017), a fim de confirmarmos através da ótica do grupo se tal disposição formal apontada pelo referido autor coaduna ou não com as tessituras formais das cantigas de batuque do Grupo Pinote. Segundo o sambador Nico:

A gente canta o **de letra** e o normal, o **liso**. Esses outros quem canta complica o outro companheiro e aí eu não acho que fique bom pra brincadeira não. Sendo mais fácil pro amigo, nós vai mais adiante (NICO, 2020, grifo nosso).

Conforme se observa na assertiva do sambador Nico, o Grupo Pinote canta apenas duas das modalidades, das cinco que apresentei aos sambadores, com vistas no estudo de Exdell em Capim Grosso. O sambador Nico ressaltou que conhecia as demais modalidades, mas que não

era comum o grupo cantá-las, sendo que os únicos batuques que eles cantavam eram o *liso* e o de *letra* (também denominado de *quadra direta*).

Tendo em vista esse depoimento de Nico, analisamos previamente a estrutura formal das 18 (dezoito)¹⁹ cantigas de batuque coletadas e transcritas (dispostas no Anexo 03), a fim de corroborar tal assertiva. De fato, observamos somente o aparecimento dessas duas das modalidades.

Então, selecionamos as cantigas para a análise, sendo que os critérios – como já estabelecidos – foram as cantigas mais popularizadas pelo grupo. Optamos por analisar 5 (cinco) cantigas, dentre às coletadas, sendo este um número comportável ao presente trabalho, tendo em vista o seu dimensionamento. Das cinco, 3 (três) foram da modalidade de *batuque liso*; e 2 (duas) do *batuque de letra*.

Há um aspecto que nos chama atenção no batuque liso do Grupo Pinote, pois ele se subdivide em duas categorias: sendo o *batuque liso com padrão responsorial* e o *sem padrão responsorial*. A despeito do *batuque liso com padrão responsorial*, vejamos a **Cantiga 01**:

“Quando nós chegemo aqui
Pra gente fazer um samba
*D’onde é o sambador*²⁰
É de Serrolândia!
É de Serrolândia!”.

A cantiga acima é tida como *batuque liso com padrão responsorial* pelo fato de conter versos fáceis de serem memorizados, estabelecendo uma lisura na cantiga, que se repete várias vezes durante a performance; e por ser cantado em duplas de modo que uma delas canta alguns versos e a outra se insere no meio da cantoria, de modo alternado. A cantiga trazida é composta na estrutura de uma quadra, isto é, contém quatro versos com rimas em ABCB. No entanto, pode haver ainda cantigas de batuque liso em dísticos ou tercetos. A repetição no fim da estrofe “É de Serrolândia” funciona como um estribilho, sendo uma espécie de palavra ou bordão que se repete frequentemente.

No que diz respeito à métrica dos versos, a dividimos com vistas no modo com que os sambadores cantam os versos e não na concepção clássica. Os três primeiros versos são compostos por sete sílabas poéticas (redondilha maior). O último possui cinco sílabas poéticas (redondilha menor). Vejamos:

¹⁹ Coletamos apenas 18 (dezoito), entretanto, os sambadores reiteraram que existem muitas outras sabidas por eles.
²⁰ A utilização do itálico indica que outra dupla de vozes, que não a primeira, canta o referido verso.

Quan / do / nós / che / gue / mo a / qui
 Pra / gen / te / fa / zer / um / sam (ba)
D'on / de / é / o / sam / ba / dor
 É / de / Se / rro /lân (dia)

Percebemos, portanto, a irregularidade métrica na composição dos versos da cantiga acima. Acerca disso, Araújo (2015, p. 169) atesta que “quanto à construção dos versos, os estudos sobre a poesia popular nos conduzem à percepção de que a maioria das suas estrofes é composta por versos heptassílabos, isto é, formados por sete sílabas poéticas”. Todavia, no caso em estudo, pode haver versos com métricas maiores ou menores, ou mesmo versos quebrados, pois “são uma característica muito frequente nas cantigas do samba, como recurso facilitador da sonoridade, harmonia e rima, pois há sílabas que se juntam ou se separam a depender da exigência sonora” (ARAÚJO, 2015, p. 170).

É importante assinalarmos que não analisaremos a métrica das demais cantigas seguintes, tendo em vista a não fixação da poesia oral e a delimitação da extensão deste trabalho. Ilustramos a metrificação nesse primeiro exemplo para compreendermos que a métrica nas cantigas de batuque não segue uma padronização, até porque, por ser uma poética da oralidade, sua versificação encontra-se em movência, não cabendo em fixidez.

Tal qual nas acepções de Exdell (2017), o modo do Grupo Pinote cantar esse batuque liso é também de modo responsorial. Ou seja, a primeira dupla canta os dois primeiros versos; a segunda dupla canta o terceiro verso (por isso o colocamos em itálico, para indicar que outras vozes, que não as primeiras, cantam o referido verso); por fim, a primeira dupla canta o quarto verso. Desse modo, percebemos que a separação dos versos no texto poético conflui diretamente na dinâmica da performance, pautada no jogo alternado de vozes. Isso acontece pelo menos no batuque liso com padrão responsorial).

No caso do *batuque liso sem padrão responsorial*, observemos a **Cantiga 02**:

“Vem ver, Maria
 Venha ver como é que samba
 Samba de noite e de dia
 Venha ver, Maria”.

Também a **Cantiga 15**:

“Oh! O rio tá cheio
 E eu não sei nadar
 Meu Deus, o que é que faço
 Meu amor tá do lado de lá”.

Como é percebido, nenhuma das cantigas apresentadas tem verso em itálico. Isso indica que não há padrão responsorial alternado. Segundo Nico, essas cantigas são cantadas integralmente por uma dupla; ao fim, a segunda dupla canta ela também integralmente. Isso é o que diferencia os dois tipos de batuque liso: o modo de cantá-los, sendo que no *batuque liso com padrão responsorial*, as duplas alternam o canto entre si, enquanto que no *batuque liso sem padrão responsorial* uma dupla canta a cantiga por completo e ao fim a segunda dupla também o faz.

As Cantigas **02** e **15** também são compostas como quadras, tendo ambas uma estrofe com quatro versos. Os versos da **Cantiga 02** rimam em uma cadência ABAA; enquanto os da **Cantiga 15** em ABCB.

O segundo tipo de batuque cantado pelo Grupo Pinote é o *batuque de letra* ou *de quadra*. Neste há uma composição maior de estrofes, essas que podem ser tercetos, quadras, quintilhas, oitavas, décimas, dentre outras. Isso é característico da poesia popular, como aponta Araújo (2015, p. 169), pois “algumas vezes, foge às regras, podendo trazer algumas destas outras formas em suas composições”. No caso das cantigas dessa modalidade, que apresentaremos a seguir, há somente uma composição em quadra. Percebemos que essa estrutura é frequente na poética do Grupo Pinote. Segue então a **Cantiga 06**:

“Vai na casa de Nico
Dá um recado pra mim
Diga a ele que tem samba
Se ele puder é pra vir

Diga a ele pra trazer
Um pandeiro e um cavaquin
Traga uma cuia e um prato
E deixa a viola pra mim

Vai na casa de Odélio
De Zé de Inácio e Zezinho
E pode dizer a Maro
Se ele puder é pra vir”.

E a **Cantiga 07**:

“Sente e espere ela
Oh! Senta e espere ela
Se ela não tiver em casa,
Oh! Sente e espere ela

Quem tiver sua namorada
 E for na casa dela
 Se ela não tiver em casa,
 Oh! Sente e espere ela”.

Em ambas as cantigas, as estrofes também são compostas em quadra. O diferencial é que a **Cantiga 06** tem três estrofes enquanto a **07** tem duas. As estrofes da Cantiga 06 rimam, respectivamente, em ABCB / DBEB / FBGB. É perceptível que não há uma padronização de rimas, exceto pela B, que estabelece a musicalidade dos versos.

Cantiga 07, temos a mesma estrutura de quadra nas duas estrofes, no entanto, uma delas (a primeira) apresenta-se como uma espécie de refrão, indicado pela própria repetição da expressão “Sente e espere ela” na composição de toda a estrofe. De acordo com Zumthor (2010, p. 208), “o uso de refrão interfere na produção de sentido. Tecnicamente o refrão é uma frase musical (às vezes instrumental) recorrente – dividindo o canto em subunidades e distinguindo os momentos diferentes da performance – geralmente ligada a uma frase verbal”. As rimas da **Cantiga 07** são ritmadas respectivamente em AABA, no caso do refrão, e CABA, na outra estrofe.

O modo de cantar tanto a **Cantiga 06** quanto a **07** do *batuque de letra* é como ocorre no *batuque liso sem padrão responsorial*, isto é, a primeira dupla canta integralmente todas as estrofes, ao fim, a segunda dupla também as cantam.

A separação e a disposição dos versos na(s) estrofe(s) das cantigas de *batuque* é um aspecto que também constitui a performance da poética elaborada. Isto é, a divisão dos versos entre as duplas no momento da cantoria compõe o seio estético e performático das cantigas. Daí a necessidade da utilização de outros critérios de análise da poesia que englobem a voz e o corpo como elementos constitutivos e dialógicos da performance, naturalmente, da obra poética oral, sendo não somente aqueles aspectos de análise tangenciados pela Crítica Literária canônica e tradicionalista.

De tal modo, contribuímos não com um suposto “desmonte” da literatura, como reitera os críticos literários conservadores, mas com o desenvolvimento da Teoria Literária; esta, que não se fundamenta em juízos de valor, no sentido de determinar o texto como “bom” ou “ruim”, mas dedica-se ao estudo dos processos em que o texto poético é construído, como aponta Tzvetan Todorov (1970).

É válido destacar que, mesmo trazendo uma análise que pontua alguns dos elementos formais das cantigas, nos afastamos dos perigos de mensurar ou padronizar as disposições de versificação, estrofes ou métricas dessas, posto que estamos lidando com uma poética da

oralidade, que se encontra num espaço movente. Sendo assim, mesmo que as tenhamos transcrito para análise neste trabalho, ratificar uma estrutura única e universal às cantigas de batuque do Grupo Pinote pode levar-nos ao risco de engessar uma poética que é fluida, e não pretendemos isso.

O que percebemos e reiteramos na análise formal das cantigas é uma estrutura que se repete a cada performance; uma forma, que, como vimos no trabalho de Exdell (2017), sucede-se à repetibilidade na poética do Grupo Pinote. Nesse sentido, não intentamos fixá-las ou ainda afirmar que a forma poética apresentada aqui será sempre a mesma, pois pode haver na poética do grupo processos de negociação, tanto de sentidos quanto da forma, gerados pela movência poética característica da poesia oral, como versa Zumthor (2010).

Um ponto marcante que nos interessa nessa análise formal da poesia é a versificação e a divisão estrófica, no sentido de elas construírem também a performance da poética do batuque, o que nos possibilita vislumbrar com mais clareza a dinâmica da poesia oral do Grupo Pinote.

Outro aspecto caro na análise das cantigas de batuque é o processo rítmico em que os versos vão sendo construídos, o qual embala não somente a cadência melódica da voz como também os corpos que se lançam em performance. Assim, a rima é um elemento essencial na poesia oral do referido grupo; e não apenas pelo compasso rítmico e melódico, mas também pela trajetória mnemônica, possibilitada pelo jogo das rimas com as palavras, o qual facilita o processo de memorização das cantigas (SILVA, 2014).

Na discussão acima, trouxemos alguns aspectos formais das cantigas de batuque. Posteriormente, permearemos os jogos de sentido construídos nos versos. Retomemos a **Cantiga 01:**

“Quando nós chegemo aqui
Pra gente fazer um samba
D’onde é o sambador
É de Serrolândia!
É de Serrolândia!”.

A temática que entorna a cantiga acima permeia a noção de pertença e de orgulho do sambador sobre sua origem. Como se sabe, o Grupo Pinote é da cidade de Serrolândia, e demonstrar esse pertencimento no horizonte dos versos é algo constante na poética dos sambadores.

Há entre os sambadores, assim como em artistas populares de modo geral, uma carga simbólica em torno do lugar de origem do sambador. Isso parece instaurar uma espécie de prestígio ao sambador, com vistas ao lugar de pertença dele, isto é, de onde ele vem. É nesse

âmbito que os sambadores do Grupo Pinote inauguram o orgulho por pertencer a Serrolândia, de modo a reconhecer que bons sambadores advém dessa cidade.

A **Cantiga 02** traz uma dinâmica bem interessante na construção de sentidos, situada no âmago da metalinguagem:

“Vem ver, Maria
Venha ver como é que samba
Samba de noite e de dia
Venha ver, Maria”.

Como se vê, o cunho metalinguístico dessa cantiga emerge, na medida em que a letra convida à aprendizagem do samba ao mesmo tempo em que se está sambando. Isto é, há um convite à Maria em ver “com é que samba”, e isso acontece concomitantemente à performance: os sambadores chamam Maria para aprender a sambar com eles ali, já sambando na roda.

Cantigas desse tipo se repetem também no repertório do Grupo Pinote, pois a temática se trata de um jogo performático que também confronta outros corpos (como o do público) a adentrar a roda e sambar. O batuque requer a participação do público na roda de samba para que a performance seja completa e dinâmica; e letras neste estilo e sentido revelam essa dinâmica e convite à coletividade e democratização da roda de samba.

Na **Cantiga 15** percebemos um pouco do lirismo do Grupo Pinote, com a inserção da temática de amor nos versos:

“Oh! O rio tá cheio
E eu não sei nadar
Meu Deus, o que é que faço
Meu amor tá do lado de lá”.

Nos versos acima, percebemos a presença de um eu lírico/voz poética que encontra empecilhos para encontrar sua amada(o). A temática é bem recorrente na poesia tradicional, em especial no Romantismo, em que essa busca pelo amor e o sofrimento para conquistá-lo tecem o enredo poético.

Na poesia popular, os temas do amor também aparecem e corriqueiramente atrelado ao seu cotidiano. Na cantiga apresentada, um rio aparece como o obstáculo que separa os amantes, e o rio é um elemento corriqueiro ao imaginário e experiências dos sambadores, até pela relação fortemente marcada que os sambadores têm com a natureza, especialmente com o espaço rural.

A relação amistosa entre os sambadores também é um alvo temático recorrente nas letras das cantigas do grupo, como exemplificado na **Cantiga 06**:

“Vai na casa de Nico
 Dá um recado pra mim
 Diga a ele que tem samba
 Se ele puder é pra vir

Diga a ele pra trazer
 Um pandeiro e um cavaquin
 Traga uma cuia e um prato
 E deixa a viola pra mim

Vai na casa de Odélio
 De Zé de Inácio e Zezinho
 E pode dizer a Maro
 Se ele puder é pra vir”.

Na cantiga, percebemos a marcação do nome de vários sambadores, isso ratifica o companheirismo e o apreço que os sambadores sentem entre si. Segundo Nogueira (apud ARAÚJO, p. 72), “a poesia oral constitui para o grupo cultural um campo de experimentação sobre si mesmo, possibilitando desse modo o domínio e o conhecimento do mundo”. Dessarte, a voz poética coloca em xeque a experimentação não só de si, mas imbricada nas relações coletivas.

Em conversa informal com o sambador Nico, ele afirma que a letra pode sofrer alteração, de acordo com o nome que você quer inserir ou trocar nos versos cantados. Essa assertiva nos lembra a própria noção de movência trazida por Zumthor (1993, 2010, 2014); o autor destaca que as letras e sentidos na poesia oral estão passíveis à fluidez do tempo, espaço e sujeitos que as performatizam. E como aponta Nico, tais mudanças ocorrem de acordo com que canta e os “homenageados” que estão no momento da performance.

É interessante ainda o modo com que essa cantiga vai sendo tecida, ele dá a ideia da espontaneidade que remonta a roda de samba. A voz poética do texto vai dando as instruções e convocando um a um dos sambadores para, com seus instrumentos, “fazerem o samba”. A temática remonta ainda a coletividade necessária para a execução do samba de roda, pois, para se “fazer o samba”, é necessária a participação coletiva.

“Sente e espere ela
 Oh! Senta e espere ela
 Se ela não tiver em casa,
 Oh! Sente e espere ela

Quem tiver sua namorada

E for na casa dela
 Se ela não tiver em casa,
 Oh! Sente e espere ela”.

Como já dito na análise formal, a primeira estrofe funciona como uma espécie de refrão, o que nos faz perceber um certo grau de intensificação do sofrimento da voz poética, na medida em que a espera pela amada se repete na parte do refrão; e, na performance, o refrão também é cantado mais de uma vez. Isso corrobora a intensificação/expansão dos jogos de sentido da poesia oral, quando considerada a performance. Para Araújo (2015, p. 179), “tão importante como os versos, o refrão complementa a cantiga, consolida-se como parte essencial da poética e navega por entre as quadras ou estrofes, com todo o seu gingado e maestria” (p. 179). Descortina-se, desse modo, a transitividade do refrão entre versos e performances.

A segunda estrofe traz um aconselhamento da voz poética aos amantes e reifica a parcimônia do sujeito diante da espera e subserviência à amada, expressada nos versos anteriores.

Subdividimos o momento da análise em dois momentos: primeiro a forma e depois o conteúdo somente para explorar mais proficuamente a poética do Grupo Pinote, mas é preciso ponderar que forma e conteúdo se complementam, isto é, um se respalda no outro na construção dos sentidos.

Não podemos perder de vista que as formas e sentidos discutidos, anteriormente, são expressos e totalizados na performance, na cadência de corpos e vozes. Como apontado, a voz é um elemento primordial na poesia oral e usos “vagueiam entre a palavra e a melodia, demonstrando similitudes que a situam entre o dizer (lógos) e o cantar (mélos), tramas indissociáveis e necessárias à produção de uma composição poético-musical” (SILVA, 2014, p. 27). De tal modo, a voz se constitui nos espaços melódicos e discursivos da poética oral, transitando entre espaços e tempos.

Os ouvidos atentos do público são o destino da voz que se expressa em performance, mas pode haver alguns empecilhos para que a totalização semântica do que se canta aconteça. Assim, ruídos externos da rua ou do lugar onde se canta pode comprometer a construção dos sentidos das cantigas.

No caso do Grupo Pinote, é importante destacarmos alguns problemas de dicção dos sambadores – até mesmo por conta da idade –, que impedem, em certos momentos, a transitividade da mensagem expressa nas cantigas, e isso dificulta um pouco o entendimento do público sobre as letras cantadas. Além disso, mesmo com uma boa potência vocal, os

sambadores muitas vezes têm que competir com ruídos externos e estes acabam sobressaindo a sua voz.

Além do jogo rítmico provocado pelas rimas nas estrofes, as batidas e os toques dos instrumentos também cadenciam os versos cantados pelos sambadores. A percussão do bатуque (pandeiro, cuia, prato e matraca) tem um papel importante na configuração da poesia oral. Segundo Zumthor (2010, p. 189), “a percussão constitui, estruturalmente, uma linguagem poética. [...] assegura a conservação dos discursos na memória”. Desse modo, a concebemos como linguagem que atua na tessitura de cada palavra que compõe os versos cantados.

Mesmo diante de uma expressão de samba no Sertão baiano multirracial, não há como não rememorar a herança africana (ou afro-brasileira) no bатуque do Grupo Pinote, personificada nos sons dos pandeiros e na movência dos corpos que emanam coletividade na roda de samba. O som do pandeiro cria um movimento simbiótico com as vozes dos sambadores (também do público) na cantoria de bатуque.

Santana (2014), em sua tese de doutorado, ao falar sobre os sons e a memória libertária que emanam dos tambores afrodescendentes das mulheres de Helvécia, destaca que “o som percussionado e o próprio tambor personificaram-se em solo brasileiro e se tornaram índices de resistência” (SANTANA, 2014, p. 86). Assim também é percebida a percussão do bатуque no Grupo Pinote, por meio do pandeiro: uma poética de resistência, haja vista sua expressão popular que transcende o tempo e o espaço, em meios aos percalços “pós-modernos”, e que se reinventa diante deles, figurando a libertação de corpos que emergem na roda de samba. Esses corpos também símbolos do hibridismo cultural sertanejo, atravessado pela cultura negra/afrodescendente.

No que tange às questões de autoria na poesia oral, há um debate sobre a dissipação ou dispersão dela, uma vez que, por se encontrar em movência, ela é sempre reinventada. Portanto, não especulamos os “autores originais” das cantigas do Grupo Pinote, pois, embora muitas delas sejam autorais do próprio grupo, elas se encontram no imaginário oral dos sambadores e são (re)construídas por eles a cada performance, do seu lugar de intérprete, conseqüentemente de autor de uma poética *hic et nunc*. A despeito disso, versa Zumthor (1993, p. 70):

O intérprete (mesmo que simples leitor público) é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o ‘elocutor concreto’ de que falam os pragmatistas de hoje; é o ‘autor empírico’ de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável.

Nesse sentido, pouco importa, na poesia oral, o “autor original” do texto poético, pois se tratando da transmissão oral que há nas culturas populares, encontrar o autor primário de

uma das cantigas seria uma tarefa praticamente impossível. Quem recita/canta, isto é, o intérprete, acaba por se tornar o autor daquela poética, visto os elementos particulares do poeta oral ali inseridos – marcas pessoais, ritmos, entonação, enfim, a própria configuração da poética.

Assim, finalizamos (por ora) a análise mais sistemática proposta às cantigas de batuque do Grupo Pinote, reconhecendo suas estruturas formais e construções de sentidos marcadas em sua poética fluida e movente.

Para além das cantigas de batuque, a complexidade formal e temática da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote atravessa também as chulas e as cantigas do reisado. Tendo em vista a nossa delimitação na pesquisa, não aprofundamos as poéticas supracitadas; todavia, ressaltamos que elas ainda precisam ser exploradas, de modo que seus elementos verbais, vocais, formais e performáticos sejam também investigados para a compreensão do fazer poético e identitário dos sambadores do Grupo Pinote.

3.2.2 O corpo que “fala” e elabora performances: corporeidades e gestualidades nas pisadas do batuque

Já situamos introdutoriamente como a performance do batuque se (re)constrói diante de um modulado que se inicia com a cantoria de chula. Neste item, propomos uma reflexão da performance do batuque como uma ação simbiótica entre corpo, voz e discurso, confluyente (ou mesmo responsável) na construção e expansão dos sentidos da poesia oral das cantigas de batuque, analisadas no subcapítulo anterior. Pensando essas questões, não podemos perder de vista as acepções conceituais que envolvem a performance e a apreensão do seu papel na construção poética.

Tal qual os ouvidos, os corpos do público também se inspiram e são cadenciados pelo ritmo, de modo a imergirem e comporem a performance da poesia oral do batuque, que se constrói e se reinventa ali, instantaneamente. Isso nos lembra as acepções de Fernandes (2007), que versa sobre a sincronia em que acontece a poesia oral, sendo ela composta pelos poetas orais no momento em que o ouvinte/expectador concomitantemente a aprecia e, no caso do samba de roda, também participa.

Silva (2014, p. 66) nos lembra que:

Entendendo que, desde o princípio, a tríade formada por música, dança e palavra sempre esteve indissociável, o corpo, como mecanismo expansional, mantém-se como materialização da palavra, seja porque espalha a voz, seja porque porta a caneta, seja porque se movimenta em sintonia com os sons do mundo. (SILVA, 2014, p. 67).

Nessa perspectiva, o corpo expande a poética por meio dos movimentos, em simbiose com cantos e sons. Os gestos (re)criam sentidos que sintonizam-se com as palavras e as experiências coletivas que sambadores e público compartilham.

Em consonância com Araújo (2015, p. 96), o corpo em performance no samba de roda desenha uma memória e “permite, através da repetição, a perpetuação das tradições, as quais jamais serão cópia exata do que se guarda na memória, mas um conjunto de lembranças que se reinventam e se reconstróem no presente, em meio a intenções e ideologias”. É essa memória que se descortina nas corporeidades e gestualidades do batuque, uma memória comungada por experiências que aproximam ou que aproximaram os participantes da roda de samba.

Assim como no momento da chula, há um acordo entre os sambadores e o público – cuja regra é a de não poder sambar –, na performance do batuque se estabelece uma assertiva de que os participantes da roda devem, cada qual a sua vez ou a convite de outra pessoa, adentrar a roda e samba em performance, no ritmo das palmas e das pisadas, na cadência dos versos e dos pandeiros.

Dessa maneira, sambadores e público comungam o mesmo epicentro do batuque, que revela a epifania dos corpos performáticos na roda de samba. Homens, mulheres, crianças e idosos partilham do mesmo momento e das mesmas experiências ali construídas, no âmago da coletividade.

Acerca da teatralidade da performance na poesia oral, Zumthor (2010, p. 231) certifica-nos que “o teatro está presente em cada performance, toda virtualidade, prestes a ali se realizar”. A teatralidade do/no batuque se constrói quando o público dança na roda e interage entre si e/ou com os sambadores. As pisadas do batuque, embaladas pelos corpos e pandeiros tecem uma performance que se situa no seio teatral, tendo em vista a trama construída por corpos que se deslocam na roda de samba, compondo um enredo simbólico sobre si e sobre o outro.



Figura 21: Pisadas do/no batuque.
Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

A imagem acima ilustra a performatividade das pisadas no batuque, movidos pela metafísica das batucadas dos instrumentos percussivos. Santana (2014 p. 87) observa que:

O toque do tambor age sinestésicamente. O som, melodicamente agradável aos ouvidos pelo seu poder encantatório, converte-se em imagens presentes e passadas, desfazendo as barreiras do tempo do agora; toca o corpo e o faz movimentar, ora em contrações individuais, ora em relações dialógicas com o outro.

A sinestesia emanada dos tambores, versada pelo autor, pode ser atribuída também àquela que exala do pandeiro, como é o caso no Grupo Pinote. A cada batucada, os corpos performáticos se lançam em cena, num constante rememorar de existências passadas, sejam pais, tios ou avós que participavam do samba, ou ainda a ancestralidade negra que emana do estrondo percussivo, imanente à existência afrodescendente na genealogia do povo sertanejo.

São corpos individuais que, na roda de samba, mais enfaticamente na performance do batuque, remontam uma coletividade em constante (re)descoberta, seja nos modos de dançar ou de conceber o outro em sua performance.

As palmas também compõem o momento performático do batuque e têm um papel importante na cadência da cantoria e no estabelecimento iniciático da participação do público:

É de especial importância no acompanhamento rítmico do samba de roda o papel das palmas, batidas, idealmente, por todos os participantes/assistentes. A participação de todos os presentes por meio das palmas funciona como uma indicação da qualidade do samba, de sua capacidade de contagiar a todos. (BRASIL, 2006, p. 47).

Como aponta o Dossiê do IPHAN, as palmas são constituintes da performance, das sonoridades e da poética do samba de roda, podendo indicar também o grau de qualidade do samba ou mesmo de empolgação do público diante do que lhe é expresso no momento, assim como é um indicativo de participação, isto é, de sua vontade de entrar na roda e sambar.

Ainda na perspectiva do Dossiê, a simbologia em torno da roda de samba remonta a coletividade e a relação com o outro, visto que a roda de samba se torna também um espaço democrático e libertário:

[...] a alusão ao formato circular pode aqui ter relação com certa igualdade formal dos participantes, estando todos à mesma distância do centro e desfrutando do recíproco direito de – respeitadas as regras do jogo – sambar por alguns minutos no meio do contorno desenhado pelos assistentes. (BRASIL, 2006, p. 36).

A figura abaixo ilustra um pouco da movência performática e da energia dos corpos que comungam um momento simbólico da/na roda de samba:



Figura 22: Público dançando batuque no Projeto 1º Encontro de Sambadores e Sambadeiras de Serrolândia.
Fonte: Arquivo pessoal de Zilma Pereira, 2018.

De tal modo, a simbologia em torno da própria roda de samba permeia a circularidade das energias que ali são depositadas e compartilhadas. Os corpos que adentram a roda de samba do Grupo Pinote desvelam não somente alegria de comungar aquele momento, revelam ainda a efervescência de existências presentes, que rememora existências passadas.

BATUCADAS (IN)CONCLUSAS

As trajetórias e narrativas que atravessam esta pesquisa projetam-se num espaço discursivo sobre uma expressão cultural de si e do outro, movem-se rumo à poética do samba de roda nas trilhas do Sertão baiano. Cruzar estradas e ruas junto aos sambadores e suas histórias descortinou travessias e experiências insurgentes em nosso processo formativo, para além do acadêmico, revelando a diversidade cultural e existencial humana de sujeitos que se reinventam cotidianamente por meio da arte popular.

A ontologia e a potência que emanam do corpo e da voz nos rememoram à essência da poesia oral. No samba de roda, esses aspectos desvelam a ancestralidade e personalidades que marcaram a existência dos sambadores. São vozes e corpos que permeiam a roda de samba, num conglomerado de experiências que se completam e ressignificam-se.

Ao trazermos o samba de roda do Recôncavo em diversos momentos da pesquisa, buscamos mais propriamente assinalar a origem dessa manifestação artística e cultural. Distanciamos-nos de qualquer discursividade que remonte uma supremacia do samba de roda nessa região. Tal qual revela Exdell (2017), no Sertão também tem samba, e tencionamos trazê-lo com vistas à sua expressão plural, marcada pela multirracialidade imanente à construção identitária do povo sertanejo. Como revela Döring (2016) e o Dossiê do IPHAN (BRASIL, 2006), o samba de roda surge no Recôncavo, mas sua diáspora é inegável pelos sertões e pelas memórias de pessoas que carregam marcas do povo negro, com experiências e identidades diversas.

Para compreender a configuração da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, foi necessário movimentos de pesquisa que inserissem, de fato, os sambadores no centro da discursividade, posto que eles foram as nossas principais fontes. Como visto, o samba de roda do Grupo Pinote, em Serrolândia/BA, se difere do samba do Recôncavo (e de tantas outras regiões) por inúmeras razões, dentre elas as questões formais, temáticas, performáticas, mas principalmente por expressar a personalidade do povo sertanejo, cadenciada num samba plural, democrático, multirracial e multimodal, nas formas de chula, batuque e, ocasionalmente, o reisado.

A Etnometodologia se mostrou relevante em nosso trabalho, na medida em que pôde contribuir com a centralização dos discursos dos sambadores sobre o samba de roda, já que ela se dedica ao estudo dos métodos com que indivíduos ou grupo organizam suas práticas sociais e produções de sentido na cotidianidade (HAGUETTE, 2010; WATSON & GESTALDO,

2015). Assim, sua relevância abarcou as produções de sentido dos sambadores sobre a configuração da poética do samba de roda por eles expresso.

Ainda nessa perspectiva metodológica, conseguimos traçar – ainda que sumariamente – um perfil do Grupo Pinote e dos seus sambadores, tecendo a relação desses sujeitos com o samba de roda, com enfoque na sua iniciação ao samba e participação no grupo, assim como refletindo as memórias pessoais e afetivas entre os sambadores. Assinalamos que isso não foi suficiente, haja vista a necessidade de um estudo identitário, isto é, sobre as trajetórias da construção da identidade dos sambadores.

As características do Grupo Pinote, bem como da manifestação poética do samba de roda, foram destacadas, entrelaçando a relevância artística e cultural do grupo em Serrolândia/BA. Problematicamos ainda o lugar da cultura popular nas políticas culturais do município, de modo a destacar a falta de uma salvaguarda do samba de roda e do reisado em Serrolândia. Assim, refletimos a necessidade de um plano local que tencione a disseminação do samba entre os mais jovens – já que o grupo é composto totalmente por idosos –, a fim de que o samba transcenda as gerações e não se lance no perigo de desaparecimento na cidade.

Acerca da performance do samba de roda do Grupo Pinote, analisamo-la sob a ótica dos sambadores, não perdendo de vista toda uma diversidade cultural e performática do samba baiano. Os estudos de Charles Exdell (2017) foram muito relevantes em nossa pesquisa, por discutir o samba de roda no Sertão da Bahia, mas enfaticamente no Piemonte da Diamantina, discussão mais próxima da performance do samba de roda do Grupo Pinote, expresso, nas formas de chula, batuque e, nos meses de dezembro e janeiro, o reisado.

Sobre essas três modalidades que compõem a performance do grupo estudado, assinalamos os aspectos formais e performáticos de cada uma, reconhecendo as suas diferenças, mas ao mesmo tempo as suas relações que coadunam na unidade da expressão do Grupo Pinote. A análise estética das cantigas pôde ser feita somente nas cantigas de batuque, haja vista as delimitações desta pesquisa e a extensão de um trabalho de monografia. Entretanto, reconhecemos que ainda se faz necessário um estudo mais aprofundado das questões poéticas, formais, temáticas e performáticas das cantigas chulas e reisado do grupo, uma vez observadas as múltiplas narrativas identitárias que se inter cruzam nessas poéticas ainda não exploradas.

No que tange à análise das cantigas de batuque, procuramos caminhos fluidos, tal qual é a poesia oral, não correndo risco de fixá-las, tampouco de embelecer taxionomias hierárquicas. As cantigas revelaram uma estética própria, com formas distintas e temáticas que aludem o universo rural vivenciado pelos sambadores, mas também temáticas universais, circulantes no âmbito da literatura e da poesia popular.

Reiteramos os perigos de uma análise engessadora das formas poéticas orais, a qual não fizemos tampouco apoiamos. Como discute Zumthor (2010), a poesia oral tem uma movência, própria da oralidade, não cabendo em nenhuma fixidez. Silva (2018), também, nos mostrou a inspiração metodológica para análise da poesia oral, que não se reduz aos critérios unívocos da tradição literária canônica, mas que se amparam nas particularidades e fluidez das poéticas orais, com critérios próprios e acepções distintas.

Conceitos e abordagens que circundam a poesia oral possuíram grande relevância, para conhecermos a dinamicidade, instantaneidade e movência, típicas das poéticas da oralidade (ZUMTHOR, 1993, 2010, 2014; FERNANDES, 2007). Os percursos percorridos pelo corpo e a voz no samba de roda do Grupo Pinote revelam um horizonte poético e performático, com características e cadências próprias, experiências individuais e coletivas emergidas na roda de samba.

Dessarte, (in)concluímos este trabalho de caráter iniciático, mediante toda uma profundidade imanente ao samba de roda do Grupo Pinote que, como expressão da cultura popular, revela a originalidade das vivências e experiências dos sambadores, moldadas pela expressão de um samba rural e pluriperformático, entendido como divertimento e entretenimento, mas, acima de tudo, como filosofia de vida.

REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Problemas e questões da pesquisa em literatura oral. **Boitató – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. vol. 3, número especial, ago-dez, 2008, p. 67-72.
- ARAÚJO, Nerivaldo Alves. **Na cadência das águas do Velho Chico**: poética oral do samba de roda ribeirinho. 220 f. Il. 2015. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.
- BRAGA, Adriana. Apresentação: uma sociologia da interação cotidiana. *In*: WATSON, Rod; GESTALDO, Édison. **Etnometodologia e análise da conversa**. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.
- BRASIL. **Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, 2006.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**: em busca da cultura popular. Campinas: Companhia das Letras, 1989.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 171-193.
- COSTA, Edil Silva. Cultura Brasileira: singular e plural. *In*: COSTA, Edil Silva. **Sete estudos de literatura oral e cultura popular**. Salvador: EDUNEB, 2016.
- COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia Fernandes; ARAÚJO Nerivaldo Alves (org.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DÖRING, Katharina. **Cantador de chula**: o samba antigo do recôncavo baiano. Salvador: Pinaúna, 2016.
- DÖRING, Katharina. As vozes nas tradições orais – poéticas sonoras!. *In*: COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia Fernandes; ARAÚJO Nerivaldo Alves (org.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018. p. 249-290.
- EXDELL, Charles. **Violeiro de samba**: retratos do samba de roda no Sertão baiano. 164 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2017.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Brasília: Liber Livro Editora, 2008.
- GARCÍA CANCLINE, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa (Trad.). 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- HAGUETTE, Teresa Maria Frota. Etnometodologia. *In*: HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. *In*: Liv Sovic (Org.). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.*, Belo Horizonte: Editora da UFMG/Humanitas/Unesco, 2003.

LOPES, Adão Fernandes. “Bendito louvado seja, o Menino Deus nascido, lá no ventre de Maria, nove mês foi escondido”: da Península Ibérica à colônia brasileira, percurso histórico do reisado pelos sertões do Brasil. *In*: LOPES, Adão Fernandes. **“Ô de Casa Ô de Fora Maria vai ver quem é”**: o terno de reis de figuras e espadas e suas implicações na (s) prática(s) educativa(s) no colégio Dom Antônio de Mendonça em Genipapo / Saúde-BA. 2018. 258 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação e Diversidade (MPED) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – Departamento de ciências humanas – Campus IV. 2018, p. 47-71.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

NUNES, Marcone Denys dos Reis. **A multiterritorialidade das manifestações culturais populares em Serrolândia/BA**. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional – Universidade do Estado da Bahia. Santo Antônio de Jesus, 2009.

REIS, Diomedes Pereira dos. **Serrote de ontem Serrolândia de hoje**. 3. Ed. Salvador: Press Color, 2010.

RIOS, Márcio Lima; SANTOS, Márcio Daniel Vilas Boas dos; LIMA, Alice Mota. **Atualização do mapa de estradas municipais de Serrolândia-Bahia com uso de ferramentas livres**: Integração entre o Quantumgis e o Google Earth. [s./d.]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/1959097-Atualizacao-do-mapa-de-estradas-municipais-de-serrolandia-bahia-com-uso-de-ferramentas-livres-integracao-entre-o-quantumgis-e-o-google-earth.html>. Acesso: 20 jan. 2020.

ROSÁRIO, Neusa Martins do. **Mapeamento cultural em Serrolândia/BA**: levantamento e organização de dados culturais. 142 f. 2014. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos /IHAC, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. **Vozes e versos quilombolas**: uma poética identitária e de resistência em Helvécia. 265f. Il. 2014. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS). Porto Alegre, 2014.

SANTOS, Alvanita Almeida. Gêneros da literatura popular: na encruzilhada dos métodos. *In*: COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia Fernandes; ARAÚJO Nerivaldo Alves (org.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018. p. 305-318.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SEBRAE/BA. **Diagnóstico Municipal 80 / Serrolândia**. Serviço de Apoio às Pequenas e Médias Empresas do Estado da Bahia. Salvador, 1999.

SILVA, Andréa Betânia da. **Entre pés-de-parede e festivais**: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso no Brasil. 801f. 2014. Tese (Doutorado). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2014.

SILVA, Fredison Aylandro Matos da. O samba de roda do Recôncavo Baiano. *In: SILVA, Fredison Aylandro Matos da. O samba chula dos Filhos da Pitangueira: de manifestação cultural regional a Patrimônio Imaterial da Humanidade.* 170 f. Il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

TODOROV, Tzvetan. Poética e Crítica. *In: TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas.* 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana.** 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

WATSON, Rod; GESTALDO, Édison. **Etnometodologia e análise da conversa.** Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.

WELLER, Wivian. Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.32, n.2, p. 241-260, maio/ago. 2006.

XAVIER, Luciano Santos. Diálogos literários e identitários na chula “Tempo da Fatura”, cantada por um grupo de samba de roda do sertão baiano. **Anais: Edição 2018 – XIV ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura).** CULT/UFBA. Salvador, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval.** Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICE A: ROTEIRO DO QUESTIONÁRIO

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS –DCHIV
CURSO DE LETRAS**

**QUESTIONÁRIO DE INFORMAÇÕES DOS INTEGRANTES DO GRUPO
PINOTE**

DATA DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO: ____/____/____.

1) APELIDO: _____.

2) PROFISSÃO: _____.

3) ESCOLARIDADE:

- Não escolarizado;
- Ensino Fundamental I incompleto;
- Ensino Fundamental I completo;
- Ensino Fundamental II incompleto;
- Ensino Fundamental II completo;
- Ensino Médio incompleto;
- Ensino Médio completo;
- Ensino Superior incompleto;
- Ensino Superior completo;
- Outra: _____.

4) FUNÇÃO NO GRUPO:

- Cantador;
- Sambador;
- Tocador de viola;
- Tocador de pandeiro;
- Tocador de prato;
- Tocador sanfona;
- Tocador de triângulo;
- Outra(s): _____.

APÊNDICE B: ROTEIRO DO GRUPO DE DISCUSSÃO

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS –DCHIV
CURSO DE LETRAS**

**ROTEIRO DE GRUPO DE DISCUSSÃO COM OS INTEGRANTES DO GRUPO
PINOTE****CATEGORIA 1: MANIFESTAÇÃO DO SAMBA DE RODA EM SERROLÂNDIA:**

1. Como e quando surgiu o samba de roda em Serrolândia/BA?
2. O samba de roda manifestado em Serrolândia é diferente do samba do Recôncavo da Bahia?

**CATEGORIA 2: CONSIDERAÇÕES SOBRE O GRUPO PINOTE E A RELAÇÃO
DOS SAMBADORES COM O SAMBA DE RODA:**

1. Como e quando surgiu o Grupo Pinote?
2. A manifestação do samba de roda do Grupo Pinote tem relação com alguma religiosidade?
3. Qual a relação de vocês com o samba de roda? Quando e como começou?
4. Quais são os locais e as datas em que vocês se apresentam?
5. O grupo de vocês atua autonomamente ou recebe o auxílio/apoio de algum órgão público (secretarias, prefeitura...)?
6. Com relação a dar continuidade ao Grupo Pinote, considerando a idade de vocês, há uma preocupação do grupo com isso?

**CATEGORIA 3: ESTÉTICAS E PERFORMANCES DA POESIA ORAL DO
SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE**

1. Como é que funciona/acontece a manifestação do samba de roda do Grupo Pinote (reisado, chula, batuque...)?
2. A forma com que vocês articulam o corpo na dança, a voz nas cantorias é diferente da de outros grupos de outros lugares? Como acontece na de vocês?

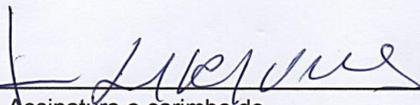
- 3.** No que diz respeito à autoria dos sambas, chulas e demais cantigas que vocês cantam, quem as compõe?
- 4.** Quais temáticas são mais frequentes nas letras desses sambas, chulas e demais cantigas? Por que aparecem mais?
- 5.** Como são as vestimentas que vocês utilizam? São padronizadas? Quem as faz?
- 6.** Comparado tempos atrás, houve alguma mudança na manifestação do samba de roda praticado hoje por vocês?

APÊNDICE C: TERMO DE AUTORIZAÇÃO INSTITUCIONAL DA PROPONENTE**Universidade do Estado da Bahia
Comitê de Ética em Pesquisa - CEP****TERMO DE AUTORIZAÇÃO INSTITUCIONAL DA PROPONENTE**

Autorizo o pesquisador LUCIANO SANTOS XAVIER, sob a orientação da Prof.^a Dra. Denise Dias de Carvalho Sousa, a desenvolverem nesta instituição o projeto de pesquisa intitulado CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE, o qual será executado em consonância com as normativas que regulamentam a atividade de pesquisa envolvendo seres humanos.

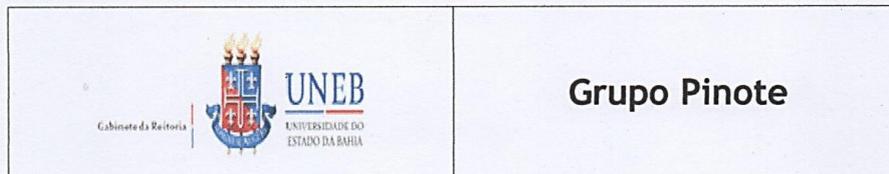
Declaro estar ciente que a instituição proponente é responsável pela atividade de pesquisa proposta e que será executada pelos seus pesquisadores/as, além de dispormos da infraestrutura necessária para garantir o resguardo e bem estar dos participantes da pesquisa.

Jacobina, 03 de dezembro de 2019.


Assinatura e carimbo do
responsável institucional

João Silva Rocha Filho
Diretor DCH IV/UNEB
Mat.: 74.414.777-8
Port: 16481506/18

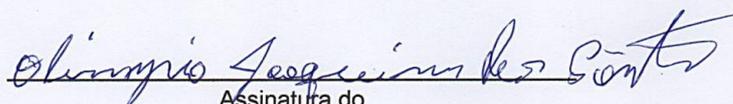
APÊNDICE D: TERMO DE AUTORIZAÇÃO INSTITUCIONAL DA COPARTICIPANTE



TERMO DE AUTORIZAÇÃO INSTITUCIONAL DA COPARTICIPANTE

Autorizo o (a) pesquisador/a LUCIANO SANTOS XAVIER, sob a orientação da prof. Dr^a. Denise Dias de Carvalho Sousa, a desenvolver nesta instituição o projeto de pesquisa intitulado CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE, o qual será executado em consonância com as normativas que regulamentam a atividade de pesquisa envolvendo seres humanos. Declaro estar ciente que a instituição é corresponsável pela atividade de pesquisa proposta e dispõe da infraestrutura necessária para garantir a segurança e bem estar dos participantes da pesquisa.

Serrolândia - Bahia, 03 de junho de 2020.


Assinatura do
responsável institucional¹

¹ O Grupo Pinote é um coletivo da cultura popular de Serrolândia/BA, que não é institucionalizado. Portanto, esse documento segue com a assinatura do líder do grupo, esse já ciente da pesquisa, dos métodos e abordagens preestabelecidas para a coleta/construção e análise dos dados, tudo em conformidade com as normativas do CEP, de modo a respeitar e assegurar a integridade física e moral dos seres humanos envolvidos.

APÊNDICE E: TERMO DE CONFIDENCIALIDADE



Universidade do Estado da Bahia
Comitê de Ética em Pesquisa - CEP

TERMO DE CONFIDENCIALIDADE

Assumimos o compromisso de preservar a privacidade e a identidade dos participantes da pesquisa intitulada CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE, cujos dados serão coletados, por meio de questionários aplicados aos integrantes do Grupo Pinote e a realização do Grupo de Discussão com os mesmos, sendo a utilização dos dados única e exclusivamente para execução do presente projeto.

Os resultados serão divulgados de forma anônima, assim como os termos de consentimento livre e esclarecido guardados no Departamento de Ciências Humanas – DCH IV, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), pelo período de 05 (cinco) anos sob a responsabilidade do pesquisador LUCIANO SANTOS XAVIER (orientando), sob a orientação da prof.^a pesquisadora Dra. Denise Dias de Carvalho Sousa. Após este período, os dados serão destruídos.

Jacobina, 03 de dezembro de 2019.

Nome do Membro da Equipe Executora	Assinatura
LUCIANO SANTOS XAVIER (Orientando)	<i>Luciano Santos Xavier</i>
DENISE DIAS DE CARVALHO SOUSA (Orientadora)	<i>Denise Dias de Carvalho Sousa</i>

APÊNDICE F: TERMO DE COMPROMISSO PARA COLETA DE DADOS EM ARQUIVOS



Universidade do Estado da Bahia Comitê de Ética em Pesquisa - CEP

TERMO DE COMPROMISSO PARA COLETA DE DADOS EM ARQUIVOS

Título da pesquisa: CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE

Declaro(amos) estar(mos) ciente(s) das normativas que regulam a atividade de pesquisa com seres humanos, em especial as que disciplinam a utilização de documentos identificados de arquivos não publicados. Sendo assim, assumo(imos) o compromisso de:

- I. Preservar a privacidade dos participantes cujos dados serão coletados e divulgados no anonimato sem possibilidade de identificação dos mesmos;
- II. Assegurar que as informações serão utilizadas única e exclusivamente para a execução do projeto apresentado.

Jacobina - Bahia, 03 de dezembro de 2019.

Nome do Membro da Equipe Executora	Assinatura
LUCIANO SANTOS XAVIER (ORIENTANDO)	<i>Luciano Santos Xavier</i>
DENISE DIAS DE CARVALHO SOUSA (ORIENTADORA)	<i>Denise Dias de Carvalho Sousa</i>

APÊNDICE G: TERMO DE COMPROMISSO DO PESQUISADOR**Universidade do Estado da Bahia
Comitê de ética em Pesquisa - CEP****TERMO DE COMPROMISSO DO PESQUISADOR**

Declaramos estar cientes das normativas que regulamentam a atividade de pesquisa envolvendo seres humanos e que o projeto intitulado: CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE, sob a responsabilidade de Luciano Santos Xavier e orientação da Prof.^a Dra. Denise Dias de Carvalho Sousa, será desenvolvido em conformidade com a Resolução CNS 466/12, respeitando os princípios da autonomia, da beneficência, da não maleficência, da justiça e da equidade.

Assumo o compromisso de apresentar os relatórios e/ou esclarecimentos que forem solicitados pelo Comitê de Ética da Universidade do Estado da Bahia; de tornar os resultados desta pesquisa públicos, independente do desfecho (positivo ou negativo); de Comunicar ao CEP/UNEB qualquer alteração no projeto de pesquisa, via Plataforma Brasil.

Jacobina, 03 de dezembro de 2019.

Denise Dias de Carvalho Sousa
Luciano Santos Xavier

Assinatura dos responsáveis pelo Projeto

APÊNDICE H: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS CAMPUS IV
COLEGIADO DE LETRAS**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

ESTA PESQUISA SEGUIRÁ OS CRITÉRIOS DA ÉTICA EM PESQUISA COM SERES HUMANOS
CONFORME RESOLUÇÃO N^o 466/12 DO CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE.

I – DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

Nome _____ do _____ Participante:

Documento de Identidade n^o: _____ Sexo: F ()
M ()

Data de Nascimento: ____ / ____ / ____

Endereço:

_____ Complemento: _____

Bairro: _____ Cidade: _____ CEP: _____

Telefone: () _____ / () _____ /

II - DADOS SOBRE A PESQUISA CIENTÍFICA:

1. TÍTULO DO PROTOCOLO DE PESQUISA: CADÊNCIAS DO CORPO,
POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO
PINOTE

2. PESQUISADOR(A) RESPONSÁVEL: DENISE DIAS DE CARVALHO
SOUSA

Cargo/Função: PROFESSORA ASSISTENTE.

III - EXPLICAÇÕES DO PESQUISADOR AO PARTICIPANTE SOBRE A PESQUISA:

O (a) senhor (a) está sendo convidado (a) para participar da pesquisa: CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE, de responsabilidade da pesquisadora DENISE DIAS DE CARVALHO SOUSA, docente da Universidade do Estado da Bahia, que tem como objetivo compreender como é configurada a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, considerando a relação dos sambadores com essa manifestação cultural, bem como os aspectos formais, temáticos e performáticos dessa poética. A realização desta pesquisa trará ou poderá trazer benefícios no campo dos estudos da poesia/literatura popular. Caso aceite, o(a) Senhor(a) será entrevistado(a), através de um questionário e de um grupo de discussão, pelo aluno LUCIANO SANTOS XAVIER, do curso de graduação em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, do Departamento de Ciências Humanas (DCH), campus IV, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Devido à coleta de informações, o(a) senhor(a) poderá se sentir constrangido(a) ou incomodado(a). Sua participação é voluntária e não haverá nenhum gasto ou remuneração resultante dela. Garantimos que sua identidade será resguardada, caso o(a) senhor(a) não queira ser identificado(a). Caso queira, o(a) senhor(a) poderá, a qualquer momento, desistir de participar e retirar sua autorização. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com a pesquisadora ou com a instituição. Quaisquer dúvidas que o(a) senhor(a) apresentar serão esclarecidas pela pesquisadora e o Sr., caso queira, poderá entrar em contato também com o Comitê de Ética da Universidade do Estado da Bahia. Esclareço ainda que, de acordo com as leis brasileira, o Sr (a) tem direito à indenização, caso seja prejudicado por esta pesquisa. O (a) senhor (a) receberá uma cópia deste termo onde consta o contato dos pesquisadores, que poderão tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento.

V. INFORMAÇÕES DE NOMES, ENDEREÇOS E TELEFONES DOS RESPONSÁVEIS PELO ACOMPANHAMENTO DA PESQUISA, PARA CONTATO EM CASO DE DÚVIDA

PESQUISADOR(A) RESPONSÁVEL: DENISE DIAS DE CARVALHO SOUSA

Endereço: CAMINHO 19, CASA 04 JACOBINA II, JACOBINA- BAHIA.

Telefone: (74) 999760019. **E-mail:** denisecsousa@gmail.com

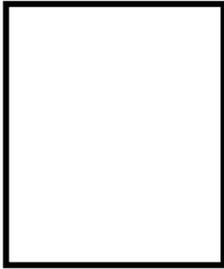
Comitê de Ética em Pesquisa- CEP/UNEB Rua Silveira Martins, 2555, Prédio da Reitoria, 3º andar-Cabula, Salvador- BA. CEP: 41.150-000. Tel.: 71 3117-2399 e-mail: cepuneb@uneb.br

Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – CONEP- End: SRTV 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Asa Norte CEP: 70719-040, Brasília-DF

V. CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Após ter sido devidamente esclarecido pelo pesquisador(a) sobre os objetivos benéficos da pesquisa e os riscos de minha participação na pesquisa: CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE, e ter entendido o que foi explicado, concordo em participar sob livre e espontânea vontade, como voluntário consentindo que os resultados obtidos sejam apresentados e publicados em eventos e artigos científicos e assinando este documento em duas vias sendo uma destinada ao pesquisador e outra a via que a mim.

_____, _____ de _____ de _____.

<hr/>	
Assinatura do pesquisador discente (orientando)	
<hr/>	<hr/>
Assinatura do professor responsável (orientador(a))	Assinatura do(a) participante da pesquisa

ANEXO 01: LEI MUNICIPAL Nº 693/2019: “REISADO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL E IMATERIAL NO MUNICÍPIO DE SERROLÂNDIA-BA”

Segunda-feira
7 de Janeiro de 2019
4 - Ano - Nº 2622

Serrolândia

Diário Oficial do
MUNICÍPIO



PREFEITURA MUNICIPAL DE SERROLÂNDIA – BAHIA
CNPJ – 14.196.703/0001-41

LEI Nº 693/2019

*“Fica concedido o direito preferencial
ao “Reisado” como patrimônio Cultural e
imaterial no município de Serrolândia-BA”.*

O **PREFEITO MUNICIPAL DE SERROLÂNDIA, ESTADO DA BAHIA**, no gozo de suas atribuições legais, **FAZ SABER** que a Câmara Municipal aprovou e eu sanciono a presente Lei nos termos a seguir:

Art. 1º - Fica concedido o direito ao **“REISADO”** como Patrimônio Cultural e imaterial do Município.

Art. 2º - O Município comemorará, através do Departamento de Cultura, o dia de **“Santo Reis”** todo dia seis (06) de Janeiro, em consonância ao calendário anual a que se comemora o presente dia.

Art. 3º - O poder público, através da Secretaria Municipal de Educação, desenvolverá o conteúdo do Reisado para os alunos da rede regular de ensino no município, mostrando os personagens local, história e demais características da manifestação cultural supracitada.

SÚNICO- Recomenda-se às escolas que dê ênfase ao **“Reisados”** no período em que sejam desenvolvidos o tema **FOLCLORE** brasileiro.

Art. 4º - As despesas decorrentes da execução desta lei, ocorrerão a título de dotação orçamentárias próprias, suplementadas se necessário.

1

CERTIFICAÇÃO DIGITAL: 1A3UCQXASKWJXIGOMVHIRG

Esta edição encontra-se no site: www.serrolandia.ba.io.org.br em servidor certificado ICP-BRASIL

**PREFEITURA MUNICIPAL DE SERROLÂNDIA - BAHIA***CNPJ - 14.196.703/0001-41*

Art. 5º - Está lei entra em vigor na data da sua publicação, revogando-se as disposições em contrário

REGISTRE-SE. PUBLIQUE-SE. CUMPRA-SE

Gabinete do Prefeito Municipal de Serrolândia, em 07 de
janeiro de 2019

JOSÉ GONÇALVES DE OLIVEIRA

Prefeito

2

ANEXO 02: TRANSCRIÇÃO DA CANTIGA “REIS DE PORTA”**DATA DA COLETA: 04/03/2020**

“Oh de casa, oh de fora
Levanta e vai ver quem é
É o Reis que tá na porta
Quem mandou foi São José

São José, Santa Maria
Diz que vai pela Belém
E diz que vai cantar um Reis
E que é pra nós cantar também

E bateu asas, canta o galo
Cristo nasceu em Belém
E quem correr com o Reis da Porta
Corre com Jesus também”.

(Grupo Pinote).

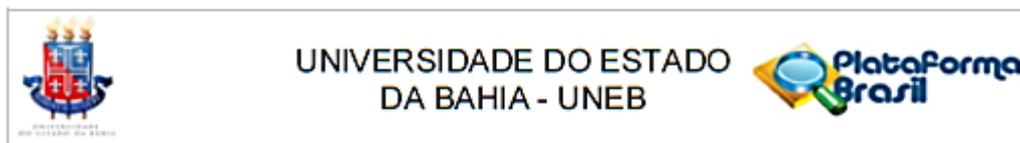
ANEXO 03: TRANSCRIÇÃO DAS CANTIGAS DE BATUQUE DO GRUPO PINOTE

DATA DA COLETA: 04/03/2020

<p>CANTIGA 01: “Quando nós chegemo aqui Pra gente fazer um samba <i>D’onde é o sambador</i> É de Serrolândia! É de Serrolândia!”</p>	<p>CANTIGA 02: “Vem ver, Maria Venha ver como é que samba Samba de noite e de dia Venha ver, Maria”</p>
<p>CANTIGA 03: “Vamo ver se vai Vamo ver se vai <i>Oh! Se não for, nós leva</i> Vamos ver se vai”</p>	<p>CANTIGA 04: “O samba cai, cai <i>Não cai não, cai</i> O samba cai, cai”</p>
<p>CANTIGA 05: “Violeiro entra, eu também quero entrar Violeiro entra, eu também quero entrar <i>Violeiro entra,</i> Eu também quero entrar <i>Violeiro entra,</i> Eu também quero entrar”</p>	<p>CANTIGA 06: “Vai na casa de Nico Dá um recado pra mim Diga a ele que tem samba Se ele puder é pra vir</p> <p>Diga a ele pra trazer Um pandeiro e um cavaquin Traga uma cuia e um prato E deixa a viola pra mim</p> <p>Vai na casa de Odélio De Zé de Inácio e Zezinho E pode dizer a Maro Se ele puder é pra vir”</p>
<p>CANTIGA 07: “Sente e espere ela Oh! Senta e espere ela Se ela não tiver em casa, Oh! Sente e espere ela</p> <p>Quem tiver sua namorada E for na casa dela Se ela não tiver em casa, Oh! Sente e espere ela”</p>	<p>CANTIGA 08: “Eu quero tirar um galho Eu quero tirar um galho <i>Eu quero tirar um galho da roseira</i> Eu quero tirar um galho”</p>

<p>CANTIGA 09: “Paraná tá bom demais Paraná tá bom demais Paraná tá bom de mais As moças saiu na frente Os rapaz saiu atrás Paraná tá bom demais”</p>	<p>CANTIGA 10: “Evêm o carro Evêm de Salvador Marinalva deu a mão E o carro não parou</p> <p>Oh! Não parou O carro não parou Marinalva deu a mão E o carro não parou”</p>
<p>CANTIGA 11: “Quando a gente vai no samba, A gente se disfarça Quando eu chego no salão, Que eu não vejo Nico, A gente sente falta”</p>	<p>CANTIGA 12: “O boi lavrado mamava num peito só O boi lavrado mamava num peito só”</p>
<p>CANTIGA 13: “Vou chamar meu irmão Pra ir no domingo missa. <i>Vou, não irmão,</i> <i>Panhe o rojão da polícia”</i></p>	<p>CANTIGA 14: “Oh, mamãe eu vou ali Oh, meu filho, eu volto já Oh, mamãe eu vou ali Beber, cair e levantar.</p> <p>Oh, mamãe eu vou ali Oh, meu filho, não vá, não vá Oh, mamãe eu vou ali Beber, cair e levantar</p> <p>Beber, cair e levantar (4x)”</p>
<p>CANTIGA 15: “Oh! O rio tá cheio E eu não sei nadar Meu Deus, o que é que faço Meu amor tá do lado de lá”</p>	<p>CANTIGA 16: “Menina linda Coisinha louca Se eu pedir você me dá Um beijinho na tua boca”</p>
<p>CANTIGA 17: “Na Praça do Arraiá tem, tem! Tem dois homens me esperando Tá, tá me esperando pra sambar”</p>	<p>CANTIGA 18: “Dono da casa, boa noite Deus lhe dê um boa noite Dono da casa, boa noite Deus lhe dê um boa noite</p> <p>Oh, boa noite, boa noite Deus lhe dê um boa noite”</p>

ANEXO 04: PARECER CONSUBSTANCIADO DO CONSELHO DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE

Pesquisador: DENISE DIAS DE CARVALHO SOUSA

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 27747319.3.0000.0057

Instituição Proponente: Universidade do Estado da Bahia - Campus IV

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.891.819

Apresentação do Projeto:

O projeto é vinculado ao Curso de Letras, Língua Portuguesa e Literatura da UNEB de Jacobina.

o estudo é qualitativo para entender o processo de produção oral e a poesia do samba de roda do Grupo Pinote de Serrolândia/BA. Utilizará a aplicação de questionário e grupo de discussão aos integrantes da referida banda.

Hipótese:

Acreditamos que a poesia oral do samba de roda do grupo Pinote é configurada de maneira diversa a do Recôncavo Baiano, não somente por conta do lugar (Serrolândia) ser diferente, mas também porque as vivências dos sambadores, suas realidades e cotidianos também são diferentes. Tudo isso afeta a forma com que a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote acontece.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Compreender como é configurada a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, considerando a relação dos sambadores com essa manifestação cultural, bem como os aspectos formais, temáticos e performáticos dessa poética.

Objetivo Secundário:

Endereço: Rua Silveira Martins, 2555
 Bairro: Cabula CEP: 41.195-001
 UF: BA Município: SALVADOR
 Telefone: (71)3117-2399 Fax: (71)3117-2399 E-mail: cepuneb@uneb.br



UNIVERSIDADE DO ESTADO
DA BAHIA - UNEB



Continuação do Parecer: 3.891.819

i) Traçar um perfil do Grupo Pinote, de modo a compreender a relação dos sambadores com o samba de roda, destacando as suas características,

assim como sua relevância artística e cultural em Serrolândia/BA;

ii) Descrever e analisar a performance do samba de roda do Grupo Pinote, considerando a diversidade dessa expressão artística e cultural no Estado da Bahia;

iii) Coletar e analisar algumas das cantigas de samba de roda do Grupo Pinote, tendo como critério de seleção as mais popularizadas pelo grupo, considerando os conceitos pautados na poesia oral.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Risco:

Apresentado dentro da eticidade no TCLE e poderia ter registrado no formulário de informações da plataforma com mesmo teor.

benefícios:

Apresentados dentro da eticidade.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Pesquisa relevante e exequível.

A metodologia proposta bem como os critérios de inclusão e exclusão e cronograma são compatíveis com os objetivos propostos no projeto.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

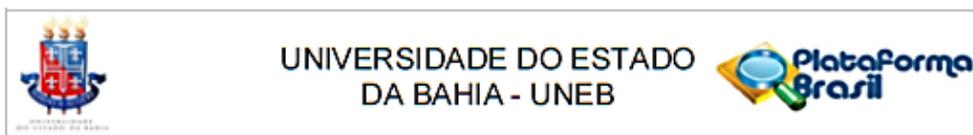
As declarações apresentadas são condizentes com as Resoluções que norteiam a pesquisa envolvendo seres humanos. Os pesquisadores envolvidos com o desenvolvimento do projeto apresentam declarações de compromisso com o desenvolvimento do projeto em consonância com a Resolução 466/12 CNS/MS, bem como com o compromisso com a confidencialidade dos participantes da pesquisa e as autorizações das instituições proponente e coparticipante.

O TCLE apresentado possui uma linguagem clara e acessível aos participantes da pesquisa e atende ao disposto na resolução 466/12 CNS/MS contendo todas as informações necessárias ao esclarecimento do participante sobre a pesquisa bem como os contatos para a retirada de dúvidas sobre o processo

Recomendações:

Recomendamos ao pesquisador atenção aos prazos de encaminhamento dos relatórios parcial

Endereço: Rua Silveira Martins, 2555
 Bairro: Cabula CEP: 41.195-001
 UF: BA Município: SALVADOR
 Telefone: (71)3117-2399 Fax: (71)3117-2399 E-mail: cepuneb@uneb.br



Continuação do Parecer: 3.891.819

e/ou final. Informamos que de acordo com a Resolução CNS/MS 466/12 o pesquisador responsável deverá enviar ao CEP- UNEB o relatório de atividades final e/ou parcial anualmente a contar da data de aprovação do projeto.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Após a análise com vista à Resolução 466/12 CNS/MS o CEP/UNEB considera o projeto como APROVADO para execução, tendo em vista que apresenta benefícios potenciais a serem gerados com sua aplicação e representa risco mínimo aos participantes, respeitando os princípios da autonomia, da beneficência, não maleficência, justiça e equidade.

Considerações Finais a critério do CEP:

Após a análise com vista à Resolução 466/12 CNS/MS o CEP/UNEB considera o projeto como APROVADO para execução, tendo em vista que apresenta benefícios potenciais a serem gerados com sua aplicação e representa risco mínimo aos sujeitos da pesquisa tendo respeitado os princípios da autonomia dos participantes da pesquisa, da beneficência, não maleficência, justiça e equidade. Informamos que de acordo com a Resolução CNS/MS 466/12 o pesquisador responsável deverá enviar ao CEP- UNEB o relatório de atividades final e/ou parcial anualmente a contar da data de aprovação do projeto.27747319.3.0000.0057

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1490308.pdf	03/01/2020 14:18:04		Aceito
Outros	Declaracao_de_concordancia_com_o_desenvolvimento_do_projeto_de_pesquisa.pdf	03/01/2020 14:17:34	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Outros	Temo_de_autorizacao_institucional_da_coparticipante.pdf	03/01/2020 14:16:05	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	Temo_de_autorizacao_institucional_da_propONENTE.pdf	21/12/2019 14:47:54	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Outros	Roteiro_do_grupo_de_discussao.pdf	21/12/2019 14:40:56	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Outros	Modelo_do_questionario.pdf	21/12/2019 14:38:08	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Outros	Temo_de_compromisso_do_pesquisador.pdf	21/12/2019 14:37:02	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Orçamento	Orcamento_do_projeto.pdf	21/12/2019 14:33:13	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito

Endereço: Rua Silveira Martins, 2555
 Bairro: Cabula CEP: 41.195-001
 UF: BA Município: SALVADOR
 Telefone: (71)3117-2399 Fax: (71)3117-2399 E-mail: cepuneb@uneb.br



UNIVERSIDADE DO ESTADO
DA BAHIA - UNEB



Continuação do Parecer: 3.891.819

Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_detalhado.pdf	21/12/2019 14:32:05	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Outros	Temo_de_compromisso_para_coleta_d e dados em arquivos.pdf	21/12/2019 14:30:14	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Outros	Temo_de_confidencialidade.pdf	21/12/2019 14:28:43	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE1.pdf	21/12/2019 14:26:50	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Cronograma	Cronograma.pdf	21/12/2019 14:21:21	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto_Assinada.pdf	21/12/2019 13:40:43	LUCIANO SANTOS XAVIER	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

SALVADOR, 02 de Março de 2020

Assinado por:
Aderval Nascimento Brito
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Silveira Martins, 2555
Bairro: Cabula CEP: 41.195-001
UF: BA Município: SALVADOR
Telefone: (71)3117-2399 Fax: (71)3117-2399 E-mail: cepuneb@uneb.br