

Palmas, pandeiros e cantorias: a poesia oral do samba de roda nas cantigas de batuque

Palms, pandeiros and singing: the oral poetry of samba de roda in the song of batuque

Luciano Santos Xavier⁴²

<https://orcid.org/0000-0001-6919-7065>

Denise Dias de Carvalho Sousa⁴³

<http://orcid.org/0000-0003-4524-5995>

Resumo: Este trabalho, recorte de uma pesquisa maior acerca da configuração do samba de roda, objetiva discutir a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, com ênfase nas cantigas de batuque⁴⁴. A análise que propomos se pauta nos aspectos formais, temáticos e performáticos das cantigas, com o intuito de entender os jogos de estilo e de sentido construídos pelos sambadores, em uma poética em que corpos, vozes e percussão amalgamam a existência de um coletivo e sua relação com o público, no seio ontológico da roda de samba. O escopo teórico que embasa o nosso trabalho enlaça as discussões de: Zumthor (1993, 2010, 2014), Silva (2014) e Fernandes (2007), Araújo (2015) e Santana (2014), o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006), Döring (2016), e Exdell (2017). Os pressupostos metodológicos deste trabalho pautaram-se na Etnometodologia, na perspectiva de Haguette (2010) e Watson e Gestaldo (2015). Como procedimento de análise das cantigas, amparamo-nos na Análise de Conteúdo, a partir de Franco (2008).⁴⁵

⁴² Mestrando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduado em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens, Estudos Culturais e Formação do Leitor (LEFOR). E-mail: lu.ciano2011@live.com.

⁴³ Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS). Docente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB – DCH IV) na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Educação e Diversidade (PPED). Líder do Grupo de Pesquisa Linguagens, Estudos Culturais e Formação do Leitor (LEFOR). E-mail: dsousa@uneb.br.

⁴⁴ Este artigo é um recorte de uma pesquisa monográfica, iniciada na graduação em Letras da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – Campus IV, intitulada: *Cadências do corpo, poéticas da voz: a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote*, de autoria de Luciano Santos Xavier. Atualmente, tal pesquisa vem sendo desenvolvida, sob outros delineamentos, pelo mesmo pesquisador em torno da poética oral do samba chula, no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

⁴⁵ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).



Palavras-Chave: Poesia oral; Samba de roda; Batuque; Grupo Pinote; Sertão da Bahia.

Abstract: This work, part of a larger research about the organization of Samba de Roda, aims to discuss the oral poetry of Grupo Pinote's Samba de Roda, emphasizing batuque songs. The proposed analysis is based on the formal, thematic, and performative aspects of the songs, to understand the games of style and meaning built by the sambadores, in a poetics in which bodies, voices, and percussion amalgamate the existence of a collective and its relationship with the public, in the ontological core of the samba circle. The theoretical scope that bases our work links the discussions of: Zumthor (1993, 2010, 2014), Silva (2014) and Fernandes (2007), Araújo (2015) and Santana (2014), the Dossier of samba de roda from the Recôncavo Baiano (BRASIL, 2006), Döring (2016), and Exdell (2017). The methodological assumptions of this work were based on Ethnomethodology, from the perspective of Haguette (2010) and Watson and Gestaldo (2015). We rely on Content Analysis, based on Franco (2008).

Keywords: Oral poetry; Samba de roda; Batuque; Grupo Pinote; Bahia's Sertão.

Introdução

O Grupo Pinote é um coletivo de senhores (homens já idosos), composto atualmente por 7 (sete) sambadores⁴⁶, que disseminam a arte popular do samba de roda e do reisado na cidade de Serrolândia/BA⁴⁷, assim como em vários lugares da região. Como grupo, data-se o surgimento 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 Nico⁴⁸ (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 anos.

Figura 1 – Sambadores do Grupo Pinote.

Parte superior, da esquerda à direita: Nico, Maro Preto, Zé de Inácio (*in memoriam*), Generino, Zezinho.
Parte interior, da esquerda à direita: Odélio, Djalma, Mario, Antônio, Zé do Roçadinho⁴⁹.

⁴⁶ Cabe-nos apontar que o coletivo tinha em sua composição 08 (oito) sambadores, sendo dois deles faleceram: Zé de Inácio (*in memoriam*), que faleceu ano de 2020, e Djalma (*in memoriam*), falecido em setembro de 2022. O sambador Generino ficou oficialmente no grupo apenas até a finalização da pesquisa de graduação, em 2020, afastando-se posteriormente do grupo, devido às suas condições de saúde. Atualmente, o grupo ainda é composto por 7 (sete) sambadores, pois entraram mais dois integrantes, Zé do Roçadinho e Antônio.

⁴⁷ Cidade do Estado da Bahia, localizada no território 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 e 40°18' de longitude oeste de Greenwich, sobre a altitude de 482m em relação ao nível do mar (SEBRAE/BA, 1999).

⁴⁸ É importante assinalar que os procedimentos metodológicos de construção dos dados, como informações sobre o Grupo e mapeamento de algumas de suas cantigas, aconteceram por meio da aplicação de questionários individuais aos sambadores, grupo de discussão com os mesmos, assim como gravação por voz e transcrição das cantigas.

⁴⁹ Os nomes reais dos sujeitos participantes desta pesquisa foram utilizados, primeiramente, a pedido dos sambadores pela sua creditação e disseminação de conhecimentos sobre o Grupo Pinote e seus integrantes; secundamente, por se tratar de uma pesquisa de relevância social e cultural ao município de Serrolândia/BA,





Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

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.

Este trabalho, recorte de uma pesquisa maior acerca da configuração do samba de roda, objetiva discutir a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, com ênfase nas cantigas de batuque. A análise que propomos se pauta nos aspectos formais, temáticos e performáticos das cantigas, com o intuito de entender os jogos de estilo e de sentido construídos pelos sambadores, em uma poética em que corpos, vozes e percussão amalgamam a existência de um coletivo e sua relação com o público, no seio ontológico da roda de samba.

O escopo teórico que embasa o nosso trabalho enlaça as discussões de: Zumthor (1993, 2010, 2014), Silva (2014) e Fernandes (2007), que discutem acerca da poesia oral; Araújo (2015) e Santana (2014), que abordam a poesia oral do samba de roda e a ancestralidade; utilizamos o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006) e Döring (2016), que versam sobre o samba de roda, com vistas à sua expressão, origem e

assim como ao Grupo Pinote, tendo em vista os pressupostos e abordagens de pesquisa. O uso de suas fotografias também foi autorizado pelos participantes, via Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Essas escolhas e ações estão em conformidade e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), via parecer nº 3.891.819.



diáspora; e Exdell (2017), que discute acerca do samba de roda no Sertão Baiano tendo em vista a chula, batuque e reisado.

Os pressupostos metodológicos deste trabalho pautaram-se na Etnometodologia e seus caminhos para entender os modos de construção de sentido nos fazeres sociais, na perspectiva de Haguette (2010) e Watson e Gestaldo (2015). Sob as vias etnometodológicas, buscamos, tendo em vista a perspectiva dos sambadores, compreender como essa poética é configurada. Como procedimento de análise das cantigas, amparamo-nos na Análise de Conteúdo, a partir de Franco (2008).

A poética do batuque no Sertão da Bahia: nuances genealógicas e categóricas

Pensar o batuque em sua genealogia negra reque conceber também a sua diáspora, entendendo a transitividade do povo negro para além dos litorais e grandes centros comerciais da colonização, haja vista seus percursos adentro dos sertões e seus múltiplos Brasis. Neste sentido, traremos uma discussão um sobre o batuque, permeando sua poética e performance, agenciadas e expressas pelo Grupo Pinote no Sertão da Bahia. Delinearemos, portanto, algumas nuances genealógicas, terminológicas e categóricas do batuque, assim como analisaremos algumas cantigas, de maneira 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 da população negra, já que toda expressão musical e percussiva que viesse de uma genealogia da negritude era considerado como tal (batuque, batucadas, etc.).

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* – assim sendo uma modalidade –, cadenciado por pandeiros, cuia, prato e matraca; dançado de modo aleatório (individual ou coletivamente), 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/ou 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, como o é em algumas regiões litorâneas da Bahia e do Recôncavo, por exemplo, atreladas ao culto dos orixás. 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 multirracionalidade 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).

Exdell (2017), ao abordar a configuração do *batuque* no Piemonte da Diamantina, enfaticamente na cidade de Capim Grosso/BA, categoriza 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, em Serrolândia. Segundo o mestre 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 mestre 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)⁵⁰ cantigas de batuque mapeadas e transcritas durante a pesquisa⁵¹, a fim de corroborar tal assertiva. De fato, observamos somente o aparecimento dessas duas das modalidades, o batuque *liso* e o batuque *de letra* ou *quadra direta*.

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

⁵⁰ Coletamos apenas 18 (dezoito), entretanto, os sambadores reiteraram que existem muitas outras sabidas por eles.

⁵¹ Como já apontado, este artigo é um recorte de uma pesquisa maior, logo, as referidas cantigas (numeradas variamente) podem ser encontradas no Anexo 01, disponível no link: <http://www.saberaberto.uneb.br/handle/20.500.11896/2253>.



(cinco) cantigas, dentre às coletadas, sendo este um número comportável ao presente trabalho, tendo em vista o seu dimensionamento e limitação. Das cinco, 3 (três) foram da modalidade de *batuque liso*; e 2 (duas) do *batuque de letra*.

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 e performance 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 ou da Crítica Literárias canônicas e tradicionalistas. De tal modo, ampliamos o procedimento analítico e a abordagem do texto poético oral, na medida em que os diversos estudos acadêmicos da área apontam para a performance também como constitutiva do texto poético oral, expandindo, desta maneira, os sentidos e 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 digital⁵² 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 ainda um ato político que vai na contramão dos interesses hegemônicos e classicistas da literatura canônica, pautados na atribuição de um “valor literário” homogêneo e socialmente marcado.

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). Mobilizamos, então, os procedimentos de análise de forma e conteúdo, através dos caminhos

⁵² Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1stIQ57NZdL8aI1vI_-Mgvv1EGgmsn4C4?usp=sharing. Acesso: 18 out. 2022.



disponibilizados pelos poetas orais/sambadores, em vista também alguns conceitos e articulações, 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, com suas marcas inerentes da 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** (apresentada mais adiante), 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 investigadas no seio da 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 no batuque do Grupo Pinote a modulação poética e a presença 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.

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 respeito do *batuque liso com padrão responsorial*, vejamos a **Cantiga 01**:

“Quando nós chegemo aqui
Pra gente fazer um samba
*D’onde é o sambador*⁵³
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 maneira alternada. 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 ao modo com que os sambadores os cantam 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:

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 / lãn (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

⁵³ A utilização do itálico indica que outra dupla de vozes, que não a primeira, canta o referido verso.

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 responsorial. Ou seja, a primeira dupla canta os dois primeiros versos; a segunda dupla canta o terceiro verso e, 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 mestre Nico, essas cantigas são cantadas integralmente por uma dupla; ao fim, a segunda dupla também a canta 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, isto é, ambas com 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 a 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.



Na **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 e Teoria Literárias conservadoras.

De tal modo, contribuimos 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) no Piemonte da Diamantina, 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 outros artistas populares de modo geral, uma carga simbólica em torno do lugar de origem. Isso parece instaurar uma espécie de prestígio ao sambador, com vistas ao lugar de pertença dele, de onde ele vem. É nesse âmbito que os sambadores do Grupo Pinote inauguram o orgulho de 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 Maria 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 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 os 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, assim como à 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). Essa 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 essa 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 quem canta e os “homenageados” que estão no momento/espaço 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 uma 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 este momento de análise das cantigas 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 podem 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 transmissão da mensagem expressa nas cantigas, e isso dificulta um pouco o entendimento do público sobre as letras cantadas. Além disso, mesmo que tenham uma boa potência vocal, os sambadores muitas vezes têm que competir com ruídos externos de carros, sons automotivos, entre outros, 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 batoque (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 batoque 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 batoque.

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 batoque no Grupo Pinote, por meio do pandeiro, e mesmo da cuia, prato e matraca: uma poética de resistência, haja vista sua expressão popular que transcende o tempo e o espaço, em meios aos desafios “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, branca e indígena.

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 ou de amigos próximos, elas se encontram no imaginário oral dos sambadores e são (re)construídas por eles a cada performance, a partir 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 e talvez impossível. Quem recita/canta, isto é, o intérprete, acaba por se tornar também o autor daquela poética, visto os elementos particulares do poeta oral ali inseridos na sua performance – 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 mapeadas, 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.

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 item anterior. Pensando nessas 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 esta 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 se sintonizam com as palavras e as experiências coletivas que os sambadores e o 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 no momento ou que aproximaram (ancestralmente falando) 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, todo 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 1 – 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 lembrar 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 (BRASIL, 2006), 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 imagem abaixo (**Figura 3**) ilustra um pouco da movência performática e da energia dos corpos que comungam um momento simbólico da/na roda de samba:

Figura 32 – 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, concomitantemente, rememora existências passadas.

Considerações finais

A ontologia e a potência que emanam do corpo e da voz nos rememoram a 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.

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 abordar 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.

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 âmago da literatura e da poesia popular.

Reiteramos os perigos de uma análise engessadora das formas poéticas orais, a qual não fizemos, tampouco apoiamo-nos. 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 tiveram aqui 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. **Boitatá – 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.

BRASIL. **Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, 2006.

DÖRING, Katharina. **Cantador de chula**: o samba antigo do recôncavo baiano. Salvador: Pinaúna, 2016.

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.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. Etnometodologia. *In*: HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

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.

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.

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

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



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.

[Recebido: 15 dez 21 - Aceito: 20 jan 22

