



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras da UFBA
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura



POÉTICA ORAL DO SAMBA CHULA SERTANEJO:

o Grupo Pinote e suas identidades
culturais entre trânsitos e fronteiras

Luciano Santos Xavier

Salvador – Bahia
2023

Acesse aqui o site do Grupo
Pinote e o documentário
sobre o samba de roda no
sertão da Bahia





UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

LUCIANO SANTOS XAVIER

**POÉTICA ORAL DO SAMBA CHULA SERTANEJO:
O GRUPO PINOTE E SUAS IDENTIDADES CULTURAIS ENTRE
TRÂNSITOS E FRONTEIRAS**

Salvador
2023

LUCIANO SANTOS XAVIER

**POÉTICA ORAL DO SAMBA CHULA SERTANEJO:
O GRUPO PINOTE E SUAS IDENTIDADES CULTURAIS ENTRE
TRÂNSITOS E FRONTEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alvanita Almeida Santos.

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Xavier, Luciano Santos.

Poética oral do samba chula sertanejo: o Grupo Pinote e suas identidades culturais entre trânsitos e fronteiras / Luciano Santos Xavier. - 2023.

197 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

1. Linguagem e cultura. 2. Cultura popular - Regiões áridas - Brasil, Nordeste. 3. Samba de roda - Bahia - História e crítica. 4. Samba de roda - Serrolândia (BA). 5. Sertanejos - Identidade social. 6. Poética. 7. Pinote (Grupo de sambadores). I. Santos, Alvanita Almeida. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 306.4098142

CDU - 304.2(813.8)

LUCIANO SANTOS XAVIER

**POÉTICA ORAL DO SAMBA CHULA SERTANEJO:
O GRUPO PINOTE E SUAS IDENTIDADES CULTURAIS ENTRE
TRÂNSITOS E FRONTEIRAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em 17 de abril de 2023.

Banca Examinadora:

Alvanita Almeida Santos – Orientadora (PPGLitCult/UFBA).
Doutora em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

José Henrique de Freitas Santos – Examinador interno (PPGLitCult/UFBA).
Doutor em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Edil Silva Costa – Examinadora externa (UNEB).
Doutora em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, Brasil.
Universidade do Estado da Bahia.

Aos sambadores do Grupo Pinote, com toda sua potência criativa, poética, musical e performática, na qual enveredam por estéticas outras do samba em Serrolândia, no Sertão da Bahia. Aos sertanejos e sertanejas da minha e de outras terras que se sintam abraçados e abraçadas por este trabalho poético, entendendo o sertão como lugar de produção de potências e subjetividades, tal qual são os seus efervescentes e admiráveis habitantes.

AGRADECIMENTOS

A Deus em sua força suprema e aos encantados que me guiam cotidianamente ao caminho da luz. A Exu, força vital e criativa, potência na abertura e condução dos meus caminhos.

À minha família, minha mãe Luciana, minha tia Maria José, minha avó Dalva e irmã Luana, que essa seja uma das portas que se abrem, para que mais dos nossos adentrem.

Aos sambadores do Grupo Pinote, aos mestres: Nico, Zezinho, Odélio, Maro Preto, Zé do Roçadinho, Mario e Antônio, por existirem e por contribuírem tão afetuosamente com o desenvolvimento desta pesquisa e com a disseminação da cultura popular tradicional em Serrolândia, sob as formas de chulas, batuques e reisado.

Aos mestres Generino, Dijalma (*in memoriam*) e Zé de Inácio (*in memoriam*) pelo importante legado que deixaram junto ao Grupo Pinote, na expressão do samba no município.

Às minhas queridas amigas Nadja Araujo, Laise Oliveira, Laiane Oliveira e Gabriela Martins, pela amizade e irmandade sinceras, pelo amor partilhado e por serem meu mastro firme nos tempos de tempestade.

Ao meu amigo e irmão, Winicius Nathan, primeiro, por existir em minha vida, aos nossos afetos e trocas que nos tornam cada dia mais próximos; segundo, em agradecimento ao seu sempre solícito apoio, sem o qual uma parte importante desta pesquisa não teria acontecido.

Aos meus amigos e amigas de Serrolândia e de outros lugares insuspeitos, que acompanharam a minha trajetória, sintam-se aqui abraçados.

À minha querida orientadora, Alvanita Almeida Santos, por toda sua sapiência, serenidade e doçura na condução deste trabalho, pelas afetividades e humanidade que transcendem as relações acadêmicas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult), por acolher a mim e ao meu trabalho. Aos ilustríssimos professores(as) e amigos(as) do ILUFBA que impactaram grandemente no meu processo formativo.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pelo incentivo financeiro que possibilitou o desenvolvimento primoroso desta pesquisa. À Coordenação de

Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo incentivo ao desenvolvimento científico no país.

Aos professores membros da banca examinadora, Prof^a. Edil Costa e Prof. Henrique Freitas, por aceitarem essa empreitada de análise e avaliação do trabalho, com tanto carinho, afeto e cuidado.

Ao Grupo Artefato e Cirandeiros do Sertão, assim como à Associação Cultural e Arte-Educativa de Serrolândia (ACAES), pelo forte impacto que exerceram/exercem em minha vida artística, cultural e ativista, nos meandros da cultura e das artes.

À Márcia Cerqueira, Kaiky Nunes, Marcos Ferreira, Winicius Nathan e Nadja Araujo, pelo auxílio em algumas etapas de pesquisa e na produção do documentário anexo a este trabalho, como acervo memorialístico.

À professora e queridíssima amiga Cláudia Vasconcelos, por todo cuidado e afeto na leitura deste trabalho sertânico, por todo amor, apreço e respeito que permeia nossa relação.

Também à querida professora e amiga Gislene Moreira, pelas leituras e diálogos afetuosos que tivemos nas fronteiras desses sertões contemporâneos.

À toda a Família Margoso, de modo especial à pessoa de Ana Carla Amorim, pela acolhida e afetuosidade que desenharam nossos caminhos, pelo apoio, estímulo e carinho que me fizeram sentir parte da família.

Às queridas amigas do PPGLitCult, Júlia Sargaço, Suzi Gonçalves e Maria Silveira, pela amorosidade, abrigo e afeto que marcaram o nosso encontro de almas, transcendendo as fronteiras da universidade, construindo outros planos no etéreo da relação.

Aos grupos de pesquisa: Programa de Estudos e Pesquisa em Literatura Popular (PEPLP/UFBA); Linguagem, Estudos Culturais e Formação do Leitor (LEFOR/UNEB); e Arribar o Céu: Artes, Saberes e Histórias dos Sertões Indígenas e Afro-brasileiros (UNEB), por contribuírem fortemente no meu desenvolvimento acadêmico, científico, profissional e pessoal.

Por fim, agradeço a tod_s que de alguma forma confluíram nesse lindo processo!

[...] na poética da Relação, o errante, que não é mais o viajante nem o descobridor nem o conquistador, procura conhecer a totalidade do mundo e sabe de antemão que nunca o conseguirá – e que é aí que se encontra a beleza ameaçada do mundo.

Édouard Glissant (2021, p. 44).

O samba chula está vivo, porque traz as memórias do passado, mediante a presença encorpada, lúdica e estética, abrindo caminhos para o vindouro, num fluxo contínuo.

Katharina Döring (2016a, p. 19).

“[...] não se vê falar nos estudo aí que os escravo foi que inventou esse negócio de samba, essa cultura. De vez em quando eu não estudo, mas eu vejo vocês mesmo falando a refém desse setor aí, e daí foi criando coisa e cada vez mais o mundo é mundo e vai rendendo, vai modificando, vai rendendo, mas o primeiro sentido é esse”.

Mestre Nico (2022).

XAVIER, Luciano Santos. **Poética oral do samba chula sertanejo: o Grupo Pinote e suas identidades culturais entre trânsitos e fronteiras.** 2023. 197 f.: il. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2023.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a poética oral do samba chula sertanejo do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, tendo em vista os elementos estéticos, discursivos e performáticos nela implicados, a fim de compreender como são articulados os processos de construção das identidades culturais do grupo e sua operação na mobilização de trânsitos e fronteiras nessas identidades. No íterim desses movimentos, a perspectiva metodológica adotada parte da abordagem qualitativa, sob as vias da *Etnopesquisa crítica*, com vistas à ótica de Macedo (2010) e Santos (2017), tendo como métodos de construção de dados: observações das apresentações do Grupo Pinote, aplicação de questionários e realização de grupo de discussão. O referencial teórico que embasa a pesquisa ampara-se principalmente em: Brasil (2006), Döring (2016a; 2016b), Exdell (2017; 2018), Vasconcelos (2012), Moreira (2018), Bhabha (1998), Anderson (2008), Halbwachs (2003), Hall (2003), Zumthor (2010, 2014), Glissant (2021), entre outros, para discutir acerca do samba de roda, samba chula, sertões baianos, poéticas orais, identidades culturais e culturas populares. Por meio deste trabalho, procuro problematizar o (não) lugar do samba praticado nos sertões baianos, os quais por diversas frentes foram postos à margem do discurso identitário e musical da Bahia que se direciona marcadamente, e quase que exclusivamente, ao eixo Salvador-Recôncavo e parte do litoral. Envolve essa proposta teórico-crítica na concepção das *sertanidades* (VASCONCELOS, 2012), buscando pensar esses sertões e suas múltiplas identidades, geografias e culturas inseridas no jogo intersemiótico articulado às *cosmopercepções* (OYÊWUMÍ, 2021) no/do semiárido. Assim, tensiono o operador analítico *samba sertanejo* como proposta teórico-crítica para designar o samba de roda praticado nos sertões, ao invés do termo já cunhado “*samba rural*” (BRASIL, 2006; DÖRING, 2016b), em cuja estética se difere daquela expressa no Recôncavo Baiano, por sinal, território também marcado pela ruralidade. Proponho a denominação *samba sertanejo* como forma de inscrever categoricamente os sertões no discurso identitário e musical do samba na Bahia e de rasurar os essencialismos e estigmas forjados em torno desse território, indo para além da roça, do ignoto, do arcaico, haja vista as transformações ocorridas no semiárido nos últimos tempos. No escopo poético da pesquisa, busco refletir os procedimentos estéticos e estilísticos utilizados nas chulas, na configuração de uma linguagem poética que toma como fulcro a literariedade a serviço de uma construção discursiva insurgente. Nessa perspectiva, conjeturo as identidades dos sambadores do Grupo Pinote como *sertanidades moventes*, marcadas por elementos adjacentes, embora colocadas nas fronteiras da globalização, convergido e divergindo entre o local e global, em trânsitos múltiplos que corroboram esses “sertões contemporâneos” (MOREIRA, 2018), alocados em outras cenas sociais, políticas culturais e identitárias aos sertões e sertanejos baianos.

PALAVRAS-CHAVE: Poética oral; Samba de roda; Samba sertanejo; Sertão baiano; Identidades culturais.

XAVIER, Luciano Santos. **Oral poetics of samba chula sertanejo: o Grupo Pinote and its cultural identities between transits and borders.** 2023. 197 f.: il. Dissertation (Master in Literature and Culture) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2023.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the oral poetics of *samba chula sertanejo* by Grupo Pinote, from Serrolândia/BA, considering the aesthetic, discursive, and performative elements concerned it, to understand how the processes of construction of the cultural identities of the group and its operation in the surveillance of transits and borders in these identities. In the meantime of these movements, the adopted methodological approach starts from the qualitative approach, following the paths of critical Ethnoresearch, in the perspective of Macedo (2010) and Santos (2017), having as data construction methods: Grupo Pinote presentations observation, questionnaire application, and a discussion. The theoretical framework that supports this research relies on: Brasil (2006), Döring (2016a; 2016b), Exdell (2017; 2018), Vasconcelos (2012), Moreira (2018), Bhabha (1998), Anderson (2008), Halbwachs (2003), Hall (2003), Zumthor (2010, 2014), Glissant (2021), among others, to discuss *samba de roda*, *samba chula*, backlands of Bahia, oral poetics, cultural identities, and popular cultures. Through this work, I try to problematize the (non) place of samba practiced in the backlands of Bahia, which several times was placed on the margins of the identity and musical discourse of Bahia that is markedly, and almost exclusively, directed to the *Salvador-Recôncavo* axis and part of the coast. I involve this theoretical-critical proposal in the conception of *sertanidades* (VASCONCELOS, 2012), aiming to think about these backlands and their multiple identities, geographies, and cultures inserted in the intersemiotic game articulated to the *cosmoperceptions* (OYÊWÛMÍ, 2021) of the semi-arid region. Thus, I stress the analytical operator *samba sertanejo* as a theoretical-critical proposal to designate the *samba de roda* practiced in the backlands, instead of the already known term “*samba rural*” (BRASIL, 2006; DÖRING, 2016b), in whose the aesthetics differ from that expressed in the *Recôncavo Baiano*, by the way, a territory also marked by rurality. I propose the name *samba sertanejo* as a way of categorically inscribing the backlands in the identity and musical discourse of *samba* in Bahia and erasing the essentialisms and stigmas forged around this territory, going beyond the countryside, the unknown, the archaic, given the transformations occurred in the semi-arid region in recent times. In the poetic scope of this research, I seek to reflect on the aesthetic and stylistic procedures used in the *chulas*, in the configuration of a poetic language that takes literariness as its fulcrum at the service of an insurgent discursive construction. In that sense, I conjecture the identities of *Grupo Pinote's sambadores* as moving backlands, marked by adjacent elements, although placed on the borders of globalization, converging and diverging between the local and global, in multiple transits that corroborate these “contemporary backlands” (MOREIRA, 2018), allocated in other social scenes, cultural and identity policies to the backlands and *sertanejos* of Bahia.

KEYWORDS: Oral poetics; *Samba de roda*; *Samba sertanejo*; Bahia Backlands; Cultural Identities.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ACAES	Associação Cultural e Arte-Educativa de Serrolândia
CEP	Comitê de Ética em Pesquisa
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Mapa da Bahia com a divisão dos Territórios de Identidade. Piemonte da Diamantina nº 16	34
Figura 02 – Mapa do Território de Identidade do Piemonte da Diamantina	34
Figura 03 – Vista do Monte Serrote, ponto turístico da cidade de Serrolândia/BA ...	35
Figura 04 – Sambadores do Grupo Pinote na pesquisa de campo/realização do grupo de discussão	38
Figura 05 – Sambadores do Grupo Pinote se apresentando em feira de economia solidária, em Serrolândia/BA	38
Figura 06 – Viola e prato sendo utilizados na performance do samba chula	47
Figura 07 – Sambadores do Grupo Pinote, junto ao público, em performance na roda de samba	56
Figura 08 – Interface do <i>website</i> do Grupo Pinote	61
Figura 09 – Realização do grupo de discussão com os sambadores do Grupo Pinote .	94
Figura 10 – Equipe de gravação de cena e áudio do grupo de discussão e sambadores do Grupo Pinote	94
Figura 11 – Sambadores do Grupo Pinote em conversa no grupo de discussão	95
Figura 12 – Cantoria do samba chula com os sambadores do Grupo Pinote	99
Figura 13 – Sambadores do Grupo Pinote na roda de samba na roça	102
Figura 14 – O Grupo Pinote se apresentando em Feira Solidária, realizada em Serrolândia	104
Figura 15 – Sambadores do Grupo Pinote nas <i>lives</i> do projeto “Tecendo o samba de roda nas redes digitais”	117
Figura 16 – Sambadores do Grupo Pinote na Feira Solidária, realizada em Serrolândia	118
Figura 17 – O Caboclo do Grupo Pinote na festividade do reisado em Serrolândia/BA	139
Figura 18 – O Caboclo do Grupo Pinote	142
Figura 19 – Sambadores do Grupo Pinote na roça, na gravação da entrevista coletiva	162
Figura 20 – Sambadores do Grupo Pinote cantando batuque na gravação da entrevista coletiva, realizada na roça	175

SUMÁRIO

1 NA LEVADA POÉTICA DA VIOLA: DEDILHADOS INTRODUTÓRIOS	14
2 A RODA DE SAMBA EM ITINERÂNCIAS ANCESTRAIS, POÉTICAS E PERFORMÁTICAS	25
2.1 ENCRUZILHADAS EPISTÊMICAS, GIROS DECOLONIAIS: ROTAS DA COSMOPERCEPÇÃO ANCESTRAL AFRO-BRASILEIRA NAS POÉTICAS ORAIS DO SAMBA DE RODA	26
2.2 FACES DO SAMBA EM SERROLÂNDIA/BA: OS SAMBADADORES DO GRUPO PINOTE	33
2.3 CANTOS E CONTOS DO SAMBA CHULA: GRAFIAS DA VOZ NO SEIO DA ORALIDADE	44
2.4 HERMENÊUTICAS DO CORPO NA RODA DE SAMBA: O JOGO DA PERFORMANCE NA POÉTICA ORAL	55
2.5 CADÊNCIAS POÉTICAS DIGITALIZADAS: INSTANTANEIDADE E MEDIATIZAÇÃO DA PERFORMANCE	59
3 O SAMBA DE RODA NO SERTÃO DA BAHIA: DIÁSPORAS, ESTÉTICAS E SERTANIDADES	63
3.1 CABE O SERTÃO NO JOGO DAS BAIANIDADES?: SERTANIDADES E RELAÇÕES DE PODER NO DISCURSO IDENTITÁRIO DA BAHIA	64
3.1.1 O (Não) Lugar do Samba de Roda dos Sertões Baianos no Discurso Musical da Bahia	74
3.2 OS SERTÕES PARA ALÉM DA ROÇA, UM SAMBA RURAL EM DESLOCAMENTO	78
3.3 NO BALANÇO DO MÉTODO PARA O SAMBA SERTANEJO: PERCURSOS E TRAVESSIAS METODOLÓGICAS	88
3.4 DIÁSPORAS DO SAMBA DE RODA NO SERTÃO BAIANO: ESTÉTICAS DE UM SAMBA SERTANEJO	97
4 SERTANIDADES MOVENTES: IDENTIDADES CULTURAIS ENTRE TRÂNSITOS E FRONTEIRAS	109

4.1 NAS FRONTEIRAS MOVEDIÇAS DAS IDENTIDADES: CORPOS EM DESLOCAMENTOS	110
4.2 IDENTIDADES EM ERRÂNCIA, SERTANIDADES EM TRÂNSITO	124
4.3 MARCAS AFRO-INDÍGENAS NO SAMBA DO GRUPO PINOTE: ARRANJOS E TENSÕES NAS IDENTIDADES SERTANEJAS	133
5 A POÉTICA ORAL DO SAMBA CHULA SERTANEJO DO GRUPO PINOTE: ESTÉTICAS E IDENTIDADES INSURGENTES	147
5.1 “FIZERO A CHULA DA SECA, EU VOU FAZER DA FARTURA”: NARRATIVAS DAS BORDAS ENTRE IRONIAS E PERSONIFICAÇÕES	148
5.2 “LÁ EM CASA O POVO SORRIU, ADEPOIS QUE EU FIZ E CANTEI”: HIPÉRBOLES E METÁFORAS NO FAZER POÉTICO DAS CHULAS	161
5.3 “EU SÓ PARO DE SAMBAR QUANDO O ‘LÁ ELE’ MORRER”: JUVENTUDES, ANCESTRALIDADES E PERSPECTIVAS DE CONTINUIDADE DO SAMBA NO SERTÃO BAIANO	169
6 NO ARREIMATE DO SAMBA CHULA: (IN)CONCLUSÕES NA RODA	178
REFERÊNCIAS	184
APÊNDICE A – Questionário de informações dos integrantes do Grupo Pinote ..	192
APÊNDICE B – Roteiro do grupo de discussão com os integrantes do Grupo Pinote	194
ANEXOS	197

1 NA LEVADA POÉTICA DA VIOLA: DEDILHADOS INTRODUTÓRIOS

No samba chula, a viola cumpre um importante papel no ressoar dos acordes que cadenciam a voz em performance. Os dedos do mestre sambador, ávidos, provocam habilidosamente as cordas, percorrendo por elas a encontrar os sons que encantam a vida. Tal qual os dedos do mestre, busquei percorrer, avidamente, as veredas do município de Serrolândia, numa das faces dos sertões baianos, nas suas manifestações culturais, para, então, pousar solenemente nas poéticas do samba de roda do Grupo Pinote, em sua multimodalidade, enveredando pelos batuques e reisados, até encontrar as simbólicas linhas identitárias tecidas nas poéticas orais do samba chula.

E, nessas linhas, trilhei, junto com os sambadores, os caminhos teóricos e metodológicos que aqui resultam. Entendendo esses próprios sujeitos como parceiros do pensamento, isto é, de construção de uma epistemologia poética e identitária não apenas sobre eles, mas com eles, por e para eles, a partir das teorias que também deles emanam, pois é o corpo um lugar de teoria, sobretudo no campo promissor até então construído no âmbito das poéticas orais. Espaço forjado na ampliação estética e teórico-metodológica do campo literário, assim como no rasurar dos caminhos unívocos trilhados por uma literatura dita sofisticada, centrada exclusivamente no paradigma estético euro-ocidental.

Os estudos sobre as poéticas da oralidade vêm ganhando gradativamente mais espaço e notoriedade no âmbito acadêmico, haja vista suas complexidades e diversidade epistemológica, que põem em xeque concepções centradas na via única de uma literatura canonizada, colonizadora e eurocentrada no âmago da cultura escrita. Paul Zumthor (2010, p. 285) – crítico literário, linguista, medievalista e historiador da literatura – nos lembra 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”.

Haja vista essa movência, apreender os conceitos de *poética oral* ou mesmo de *poesia oral* implica desassociá-los de noções e metodologias de análise da literatura pautadas em moldes incisivos e tradicionalistas, posto que tais conceitos tencionam uma abordagem em que o elemento poético transcende o aspecto verbal; são elaborados e reelaborados nas percepções sonoras, corporais, visuais e circunstanciais – instituindo assim a *performance* – no bojo da instantaneidade, como versa Frederico Fernandes (2007). A concepção de *poéticas orais* transcende a de *poesia oral*, no sentido da primeira abarcar a segunda, de deprender 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 de tradição oral. Isso, porque:

[...] a constituição de nossos objetos [poéticas orais] (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).

Nesse sentido, a epistemologia da Literatura por si só não dá conta de toda a complexidade das poéticas orais. É necessário o inter cruzamento com outros estudos e áreas do conhecimento, como a música, a antropologia, a etnomusicologia, o teatro, dentre outros campos epistêmicos que concebam o jogo cênico-poético-musical que se institui nas poéticas orais (DÖRING, 2016b), como é o caso do estudo sobre a poética oral do samba de roda, mais enfaticamente do samba chula, e outros.

No samba de roda (e demais vertentes), sua poética e performance são forjadas no íntimo das culturas populares e da ancestralidade negra, trazendo à tona uma variação de saberes, fazeres e discursos que remontam o lugar desses atores no mundo. Nessa perspectiva, esta pesquisa se insere na concepção das culturas populares defendida por Edil Silva Costa (2016, p. 21), visto que: “interessa estudar o popular ou folclórico [...] 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”.

Nerivaldo Alves Araújo (2015, p. 24) reitera algumas questões relevantes acerca da poética oral do samba de roda, ao propor 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”. Desse modo, ressalto o importante papel do jogo poético balizado no samba de roda, reconhecendo seus reflexos na construção identitária dos atores sociais que corroboram múltiplas identidades culturais, imbricadas e forjadas nas suas atividades cotidianas. Trato a noção de *identidades culturais*, no plural, por compreender os processos identitários como algo fluido, sem fixações, considerando os participantes e seus fazeres culturais como mutantes, escapando de qualquer engendramento espacial ou temporal, tal qual destacam Stuart Hall (2015) e Zygmunt Bauman (2005).

Em se tratando de conceber o debate poético sobre o samba de roda e o samba chula, o sertão e suas identidades, situo o conceito de *poéticas orais* no âmago das culturas de tradições orais, em que a oralidade é interposta como fio constitutivo e mediador das práticas sociais e culturais de suas comunidades. Pensando a oralidade e suas itinerâncias no campo da literatura,

Paul Zumthor (2010) concebe uma “ciência da voz”, nomeando-a como *vocalidade*, a qual ele trata por poesia oral.

No campo da poesia oral, segundo Zumthor (2014), a performance se coloca como elemento *sine qua non*, perfazendo-se de modo imanente ao jogo poético oral, por meio das corporeidades que dialogam com os discursos poéticos, em movimentos performáticos reverberantes nos sentidos das poéticas orais tecidas. Zumthor estuda as oralidades poéticas dos diversos continentes, dialogando com autores como Walter Ong (1998) e Havelock (1996), a observar a relação entre as culturas escritas e orais, “enveredando pelos caminhos antes já trilhados por Milman Parry e Albert Loyd nos estudos sobre os textos lidos como precursores da literatura do mundo ocidental (a *Ilíada* e a *Odisseia*), recolocando a herança oral dessas obras, uma herança esquecida pela crítica” (SANTOS, 2018, p. 311).

Assim, é possível pensar a tradição da voz e sua performatividade nas diversas culturas, não somente ocidentais, como também – e especialmente – nas orientais, africanas e afro-diaspóricas, entendendo como esse elemento voz-performance transita pelo que concebemos como poética oral, ou seja, como uma discursividade performática e sonora inerente às comunidades de produção e disseminação da cultura oral.

De modo mais direcionado ao *corpus* de pesquisa, a poética oral do samba chula, que é uma das vertentes do samba de roda, tenciona a complexidade cultural, ancestral e existencial dos sambadores, cadenciada nas letras das cantigas e da performance do samba como um todo. Como destaca a professora e etnomusicóloga Katharina Döring (2016b, p. 94):

As chulas poderiam ser chamadas de miniaturas poéticas [...] um tanto enigmáticos e metafóricos que tratam dos assuntos e complicações da vida, contando pequenas histórias, relatando situações e conflitos amorosos, relatando aspectos do cotidiano e dando conselhos, alertas e ‘sotaques’ para quem precisa ouvir, e revelam uma grande riqueza melódica, rítmica e de timbres nas vozes dos mais velhos.

No caso do Grupo Pinote, a poética das chulas coloca em movência as relações identitárias dos sambadores, no momento em que nos chama atenção aos jogos de força e de sentido, que projetam trânsitos e as fronteiras da(s) identidade(s) do grupo, que, ora situam-se no cenário da cultura local (ao fazer referência a elementos vivências culturais/sociais e personalidades da cidade e região), ora deslocam-se ao global (assumindo uma conectividade com temas contemporâneos em emergência no mundo moderno), desengessando a ideia de uma identidade cultural fixa, pétreia e estagnada no tempo e espaço (BAUMAN, 2005).

É com vistas a esses apontamentos que traço a questão-problema da presente pesquisa, a saber: como são articulados os processos de construção das identidades culturais do Grupo Pinote, de Serrolândia, na poética oral do samba chula sertanejo do grupo, tendo em vista os

elementos estéticos, discursivos e performáticos nela implicados, entendendo ainda a operação desses processos na mobilização de trânsitos e fronteiras nessas identidades? Adjunta a essa questão principal, penso ainda: quais estratégias são articuladas pelo Grupo Pinote na sua poética oral do samba chula sertanejo que contribuem para o processo de constituição de suas identidades culturais? Quais elementos estéticos, sociais e culturais diferem o samba de roda praticado pelo Grupo Pinote no sertão da Bahia, aqui chamado *samba sertanejo*¹, do samba de roda do Recôncavo Baiano?

Com a referida questão-problema, busco entender os procedimentos criativos, poéticos e literários forjados na poética oral das cantigas de chula e os respectivos jogos de sentido, que remontam temáticas e discursos presentes na memória coletiva dos sambadores.

No preâmbulo das tensões forjadas nessas problemáticas de pesquisa e no próprio tecer do que me propus a refletir, destaco a relevância deste trabalho sobre a poética oral do samba chula do Grupo Pinote, tendo em vista o seu ineditismo, no que concerne ao registro e disseminação dessa expressão popular poética, musical e coreográfica da cidade de Serrolândia, além da possibilidade de compreensão das identidades do grupo, em seus trânsitos e fronteiras, articuladas no âmago da sua poética.

A minha relação de proximidade com o Grupo Pinote sucede-se por eu tê-lo como conterrâneo e acompanhado muitas de suas apresentações na nossa cidade e na circunvizinhança², numa forte construção de afeto, no sentido do sentimento envolvido, assim como de um afetar ao que também pode dizer respeito a mim e a outras pessoas interessadas pelos impactos do grupo no desenvolvimento da cultura e das identidades locais. Para além desse importante aspecto, outros fios compõem nossa teia de relações, situando-nos no epicentro da arte, sendo eu também um artista popular, atuando no teatro, poesia e contação de histórias, nos grupos Artefato e Cirandeiros do Sertão, paralela à minha atuação social, artística, política e cultural na Associação Cultural e Arte-Educativa de Serrolândia (ACAES).

É importante assinalar que esta pesquisa emerge de inquietações que se principiaram e não puderam ser aprofundadas no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) (XAVIER, 2020), do curso de Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, na Universidade do Estado da Bahia (DCH – *Campus IV* – Jacobina/BA), no qual busquei compreender como era configurado o samba de roda do Grupo Pinote, cuja manifestação atravessa a expressão dual

¹ Desenvolvo essa noção de *samba sertanejo* no decurso do texto, mais proficuamente na seção 3.

² Inclusive, estimulando algumas delas, como o caso de alguns eventos locais, do projeto “Tecendo o samba de roda nas redes digitais” (2021) e do projeto 1º Encontro de Sambadores e Sambadeiras de Serrolândia, no ano de 2018, ambos fomentados pelo Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI) da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA).

da chula e batuque e ocasionalmente o reisado, ambos movidos pela ontologia de vozes e corpos que performam a expressão e a existência dos sambadores. No TCC, projetei o campo de análise mais direcionado às cantigas e performance do batuque, mediante a análise das letras e da performance. Na presente dissertação, procuro ampliar as ideias e discussões que não foram abarcadas no estudo anterior e centralizá-las agora ao universo de sentidos e existências criados pelas chulas, uma vez que ainda se faz necessário explorar suas complexidades poéticas, performáticas e identitárias.

Como reitera Katharina Döring (2016b, p. 134): “o samba chula não elaborou um sistema de transmissão dissociado da vida comunitária e rasgada, da apreensão ágrafa da realidade”. Destarte, a criação poética da chula não está desvinculada das práticas sociais e culturais dos sambadores. Daí a necessidade de analisar a poética oral do samba chula do Grupo Pinote, de modo a compreender como os processos identitários do grupo são construídos, tendo em vista seus trânsitos e fronteiras, lançando mão dos aspectos temáticos, formais e discursivos das letras, bem como os procedimentos performáticos dessa poética.

O Grupo Pinote exerce uma forte influência na cultura local do município de Serrolândia/BA, assim como nos territórios circunvizinhos, tanto pelo ritmo musical produzido – que caracteriza o espaço sertanejo – como pelo modo particular com que o grupo expressa o samba, na efervescência dos corpos e vozes dos sambadores, visto que há uma diversidade de manifestações do samba de roda em todo o Estado da Bahia, como aponta o *Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006) e Döring (2016b).

Não obstante, o fato é que a escassez de estudos sobre o samba nos sertões baianos se mostra como um dado importante a ser considerado. Mesmo o samba de roda presente em todo o Estado da Bahia, a maioria dos estudos, mapeamentos e destaques das práticas e grupos culturais do samba ainda se centram em seu lugar de origem, o Recôncavo, e a capital, Salvador, então berços das identidades negras, inauguradoras do samba de roda no Estado, ou mesmo no país.

Em uma pesquisa realizada no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, tendo como palavra-chave de busca “samba de roda”, uma gama de pesquisas aparecerá, tendo como *locus* o samba do eixo Recôncavo-Capital, pesquisas por sinal muito importantes para a acentuação dos diversos olhares sobre o samba. No entanto, sobre a expressão do samba dos/nos sertões baianos, poucos são os resultados, sendo encontradas pontual e principalmente as pesquisas de Exdell (2017) e Araújo (2015), salvo uma ou outra aqui não mencionada, que aborda a diversidade do samba citando o sertão, mas que não o toma necessariamente como *locus*/objeto principal.

Daí a necessidade em se discutir o (não) lugar dos sertões nesse contexto de expressão do samba de roda. Em vista de entender mais os procedimentos estéticos dos sambas praticados nos sertões baianos, considerando mais especificamente a manifestação do Grupo Pinote, busquei delinear um operador analítico, sendo o *samba sertanejo*, para pensar uma particularidade estética dos sambas nos sertões da Bahia que se propusesse a transcender a ideia de um *samba rural* (BRASIL, 2006). No decurso deste trabalho será possível vislumbrar com mais ênfase tal debate.

Ressalto ainda a importância e necessidade desta pesquisa na área de Letras, pois, ao propor um debate acerca da poética oral do samba chula sertanejo cantada e performatizada pelos sambadores do Grupo Pinote, no bojo das teorias e críticas da literatura e da cultura, procuro emergir outras “literariedades” que não aquelas circunscritas no cerco do cânone literário. Assim, adentro nos estudos da literatura e poesia popular, bem como dos estudos culturais, disputando, junto com o Grupo Pinote, os espaços discursivos no âmbito acadêmico, este, ainda acanhado em conceber a pluralidade de manifestações estéticas que são, por vezes, colocadas à margem em nome de uma hegemonia cultural e literária, pautadas no eurocentrismo e etnocentrismo.

A perspectiva de pesquisa que mobilizo abarca a diversidade de expressões literárias, culturais e identitárias, em especial dos segmentos tidos como minoritários pela cultura hegemônica (HALL, 2003). Logo, os mecanismos teóricos e metodológicos que utilizo se amparam nos paradigmas epistêmicos pós-colonial e decolonial, pois não são configurados no sentido de falar por esses participantes ou mesmo “dar-lhes a voz” negligenciada por muito tempo, mas em exercitar a escuta dessas vozes, em conceder uma abertura no meio acadêmico/epistêmico para que esses atores sociais se insiram nas esferas de força e de poder e se façam presentes nos debates literários e identitários que, ao seu modo, executam (DALCASTAGNÈ, 2012).

No ensejo desse debate, acredito na Universidade não somente como lugar de elaboração e operação de teorias para analisar a sociedade e suas formas de expressão, mas penso neste espaço como integrante da comunidade como um todo (acadêmica ou não), cuja atuação deve ser pensada para além do cunho teórico, implicada também ética e politicamente com as transformações e impactos sociais.

Assim, nesta pesquisa, propus-me à elaboração de um documentário sobre a poética e performance do samba de roda do Grupo Pinote, intitulado “O samba de roda do Grupo Pinote no Sertão da Bahia”, além da criação de um espaço virtual (*site*) como repositório para

disponibilização e publicização desse documentário e outros acervos e materiais, tais como: cantigas, fotografias e vídeos do coletivo³.

Essa produção se justifica por duas razões: a primeira é de cunho teórico-metodológico, pois, ao estudar as poéticas orais, há de se considerar sua performance que é inconcebível em uma mera escrita descritiva, mas visualizada – ainda que de modo mediatizado – nos movimentos circunstanciais elaborados pelas vozes e corpos performáticos; a segunda razão se dá no compromisso e papel ético, social e político que a Universidade, enquanto instituição, deve ter para com esses grupos que se empreitam coletivamente na construção do conhecimento.

Desse modo, tais produtos se configuram como uma devolutiva que eu, na condição de pesquisador, tenho para aquela comunidade de samba, uma espécie de retorno prático aos sambadores e à sociedade (para além desta dissertação escrita), tendo em vista o registro da expressão artística do samba do Grupo Pinote e seus impactos na cena identitária, cultural e memorial nos âmbitos local, regional e nacional.

Considerando o exposto, esta dissertação tem como objetivo analisar a poética oral do samba chula sertanejo do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, tendo em vista os elementos estéticos, discursivos e performáticos nela implicados, a fim de compreender como são articulados os processos de construção das identidades culturais do grupo e sua operação na mobilização de trânsitos e fronteiras nessas identidades.

Como objetivos específicos, me proponho a: i) mapear a poesia oral das cantigas de chula do Grupo Pinote, de modo a abarcar as questões estéticas (forma e conteúdo) que tencionam os processos identitários do grupo; ii) descrever a poética e performance do samba chula do Grupo Pinote, refletindo os elementos corporais, visuais e circunstanciais interpostos, bem como seu lugar na expressão performática geral do samba de roda do grupo; iii) identificar as estratégias articuladas pelo Grupo Pinote na sua poética oral do samba chula sertanejo que contribuem para o processo de constituição de suas identidades culturais; iv) caracterizar a tessitura social, cultural e étnica dos perfis identitários dos sambadores do Grupo Pinote, compreendendo como as experiências individuais se desdobram na memória coletiva e nos perfis identitários do grupo; v) verificar como o Grupo Pinote evoca, articula ou oculta a ancestralidade, práticas e saberes afro-indígenas na sua poética do samba; vi) desenvolver a noção de *samba sertanejo*, situando a de *samba chula sertanejo*, a partir da expressão estético-musical do Grupo Pinote, tendo em vista a sua geografia, práticas culturais e sociais que se

³ Na subseção 2.5 apresento esse material digital e disponho do link para o seu acesso.

diferenciam, até certo ponto, das experiências estético-musicais e culturais do Recôncavo Baiano; vii) produzir um material audiovisual do samba de roda do Grupo Pinote, a saber: um documentário e uma plataforma digital, contendo a gravação das cantorias e performances, evidenciando o samba chula e seus entremeios na poética geral do grupo.

O percurso metodológico transcorrido parte da abordagem qualitativa, sob as vias da *etnopesquisa crítica*, com vistas à ótica de Roberto Sidnei Macedo (2010) e Edilon de Freitas dos Santos (2017). Nessa metodologia, utilizei como método de construção dos dados a aplicação de questionários individuais aos sambadores, a realização de entrevistas ao Grupo Pinote, por meio do grupo de discussão (WELLER, 2006), assim como o mapeamento, no registro escrito e audiovisual da poética oral do samba chula, batuque e reisado do grupo.

As principais teorias e teóricos(as) utilizados(as) são apresentados na sequência, tendo em vista as suas contribuições para o debate que é articulado em cada uma das seções deste trabalho. Importante notar que, na pesquisa acerca das/com as culturas populares, estas não são lidas apenas pelo referencial teórico acadêmico, pois é a própria cultura popular – em seu empirismo e sofisticação – constituída e travestida de teorias próprias, em cujas respectivas epistemologias subjazem o âmago ancestral. O trabalho com a oralidade exige uma outra chave ou código de leitura, interpretação e análise, que dê conta da complexidade de discursos, performances e movências subjacentes à dimensão oral. E, maiormente, essas chaves teóricas, para uma análise contextualizada, residem nos próprios saberes, corpos e discursos dessas comunidades orais.

Logo, enfatizo o viés teórico-metodológico decolonial de construção desta pesquisa, no qual os sambadores do Grupo Pinote surgem não apenas como sujeitos participantes da pesquisa, mas também como coautores do que aqui é construído teoricamente. Desse modo, não busquei escrever sobre a poética oral do Grupo Pinote, mas escrever com esse grupo acerca da construção da sua expressão poética e musical do samba, bem como das tessituras identitárias que dela emergem.

Assim, na primeira seção, que se segue após esta introdução, intitulada “A roda de samba em itinerâncias ancestrais, poéticas e performáticas” discorre sobre cosmopercepção (OYÊWÛMÍ, 2021) ancestral afro-brasileira em torno das poéticas orais do samba de roda, elucubrando a dinâmica em encruzilhada erigida das oralidades poéticas do povo negro, com ênfase no sertão baiano. Nesse preâmbulo, trago um pouco sobre o percurso do samba de roda em Serrolândia, tendo como protagonista os sambadores do Grupo Pinote, entendendo ainda as confluências históricas, culturais, políticas e econômicas da cidade na tessitura poética do samba expresso pelo coletivo.

Ainda nesta seção, enveredo pela poética do samba chula, através da sua estética cantada e contada, tecida como narrativa do cotidiano dos sambadores, na rasura da categorização genérica da textualidade construída. Reflito sobre o corpo como lugar de memória, diante das importantes contribuições de Leda Martins (2003), de maneira a incursionar as grafias da voz no seio da oralidade poética, inscrita e registrada no corpo e na memória ancestral negra. As hermenêuticas do corpo emanadas da roda de samba também se configuram como ponto de tensão, entendendo a performance (ZUMTHOR, 2010, 2014) como amplificadora dos sentidos no jogo poético oral. Encerro a referida seção apresentando as cadências poéticas digitalizadas, entre a instantaneidade e mediatização da performance. Apresento, assim, o documentário e o *site* criado ao Grupo Pinote, o qual dispõe de uma série de materiais audiovisuais que possibilitam o vislumbre do que é articulado por esta escrita.

Na segunda seção, “o samba de roda no sertão da Bahia: diásporas, estéticas e sertanidades”, discuto o samba de roda baiano, tendo em vista sua origem no Recôncavo Baiano, mas, especialmente, a sua diáspora pelo Estado (BRASIL, 2006, DÖRING, 2016). Coloco em evidência a diversidade rítmica, sonora e performática do samba, situando a expressão do mesmo nos sertões baianos, mediante a inscrição do Grupo Pinote nesse espaço.

Considerando essas questões, problemático o lugar dos sertões no jogo das baianidades (VASCONCELOS, 2012), de modo a tensionar o (não) lugar das sertanidades, isto é, das identidades sertanejas, nas relações de poder que permeiam o discurso identitário da Bahia, da baianidade, forjada em paradigmas e convenções que consideram proeminentes Salvador, o Recôncavo e parte do litoral como redutos do texto identitário da Bahia (MOURA, 2001, 2011), relegando os sertões, sertanejos e suas práticas culturais um lugar secundário/invisibilizado em tal tessitura. Nessa seara, proponho refletir o (não) lugar do samba de roda dos sertões baianos no discurso musical da Bahia, acentuando os processos de marginalização dessa expressão, frente a hegemonia cultural centrada no eixo Salvador-Recôncavo.

Tensiono ainda a compreensão das imagens que configuraram os sertões no cenário nacional e mesmo estadual, as quais relegaram a esses territórios diversos estereótipos que pairam ainda no vislumbre das suas identidades (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Nesse cerco, busco romper a ideia de um sertão unívoco e ignoto, para pensar suas multiplicidades e as mudanças culturais, políticas, econômicas e sociais, entendendo-o para além da categoria “roça”, e mesmo resignificando esse termo, hoje atravessado por processos escorregadios e de disputa com a globalização, e assim pensar os sertões contemporâneos (MOREIRA, 2018; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014).

Com vistas a esse ponto, busco problematizar a denominação de *samba rural* (BRASIL, 2006) para se referir ao samba praticado nos sertões. Proponho, então, o operador analítico *samba sertanejo*, como potência para, talvez, melhor conceber a multiplicidades dos sertões que não são apenas rurais, mas territórios compostos de subjetividades várias que comportam disputas e negociações com outras cenas ditas modernas e globais. Destaco o percurso metodológico para construção de tal operador, entendendo o Grupo Pinote como parceiro nessa elaboração teórica. E então concebo essas diásporas do sambar no forjar de um samba sertanejo, cuja musicalidade, poética e performance estão em diálogo com a cena local, cultural, geográfica, social e identitária dos sambadores.

Na terceira seção, nomeada “Sertanidades moventes: identidades culturais entre trânsitos e fronteiras”, busco traçar os processos identitários do Grupo Pinote, com base nas chulas cantadas e performatizadas pelos sambadores. Em tal empreitada, transito pelas fronteiras movediças das identidades expressas (BHABHA, 1998), entendendo seus deslocamentos e diálogos entre a cultura local e a cena global, corroborando os deslocamentos que os sambadores fazem das suas identidades a partir das chulas analisadas e da expressão do samba.

Considerando o conceito de *sertanidade* (VASCONCELOS, 2012), avento pensar as *sertanidades moventes*, essas identidades sertanejas em trânsito, constituídas mediante processos múltiplos de (des)identificação com as modernidades e globalização, forjadas entendendo a potência dos sertões em seus saberes, fazeres e cotidianidades. Nesse sentido, as contribuições de Édouard Glissant (2021) muito calham ao debate, haja vista suas tensões teóricas em torno da *errância* das identidades na tessitura de uma *poética da relação*. Nos confins desta seção, tensiono as marcas afro-indígenas no samba do Grupo Pinote, situando o seu lugar e tensões na configuração das identidades sertanejas, com ênfase no Grupo Pinote.

Na quarta e última seção, “A poética oral do samba chula sertanejo do Grupo Pinote: estéticas e identidades insurgentes” – que antecede as considerações finais –, busco analisar outras chulas do grupo, com o intuito de entender como essas estéticas reverberam a insurgência nos processos identitários dos sambadores. Para isso, analiso as questões temáticas e formais das chulas, destacando os processos estilísticos utilizados pelos sambadores, que tomam a linguagem como recurso de expressão e questionamento da ordem imperante. Contextualizo a cidade de Serrolândia como escopo temático para a tessitura de uma discursividade e crítica que se segue nas chulas às relações de poder locais.

Enfatizo os recursos estilísticos e poéticos da linguagem poética construída, embebendo da literariedade erigida pelos sambadores nas cantigas de chula, mediante a utilização de figuras

de linguagem como ironias, personificações, hipérboles e metáforas. Esses recursos criam nas chulas o poder transcendental da linguagem poética/literária, na qual as vozes poéticas que se erguem nos versos atenuam a linha entre ficção e realidade, num tempo em que se ouve a voz discursiva dos sambadores ali cantando, criticando e tecendo considerações acerca da sua cotidianidade.

A discussão finda-se com um panorama acerca das perspectivas de continuidade do samba de roda em Serrolândia, uma vez que os sambadores do Grupo Pinote já se encontram em idade avançada, ainda persistindo na expressão dessa importante manifestação cultural tradicional para a cena local. Logo, coloco em tensão as falas dos sambadores acerca do não interesse da juventude em dar continuidade a essa expressão. Para isso, tensiono a chegada do “progresso” nos sertões baianos, dos “novos” meios de comunicação e práticas culturais, que contribuíram para uma mudança nos modos de vida nesse território. A nova cena econômica, política, cultural e social nos sertões fez com que determinadas manifestações culturais mais tradicionais e identitárias se tornassem obsoletas a uma juventude ávida por outros anseios, pelas novidades da globalização.

Destaco também a ausência de incentivos a essa juventude para continuidade do samba, principalmente pela carência de uma política pública estruturante que promova o contato das novas gerações com a tradição. O agenciamento dessas “novas” identidades com a ancestralidade afro-indígena, imanente nos sertões, pouco é difundida e exercitada pelo poder público local, daí também um sintoma desse não interesse por parte dos mais jovens, que não veem essa ancestralidade renovada para agregar-se a crise identitária a qual se encontram (HALL, 2015; BAUMAN, 2005).

2 A RODA DE SAMBA EM ITINERÂNCIAS ANCESTRAIS, POÉTICAS E PERFORMÁTICAS

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir.
Leda Martins (2003, p. 75).

Tradicionalmente, a literatura e seu fazer literário estão envoltos em paradigmas vários, no que concerne aos aspectos conceituais, metodológicos, estéticos e, marcadamente, ideológicos. No entanto, são bastante problemáticas as noções que enclausuram a literatura na premissa da “literariedade” e de formas consagradas vertical e unilateralmente por um dado grupo. Epistemologias e estéticas outras descortinam literaturas e experiências literárias que, por vezes, não se afeiçoam a modelos enrijecidos, como é o caso das poéticas orais. Nesse sentido, entender a literatura circunscrita nas suas múltiplas formas de configuração estética, ética e cosmoperceptiva é uma constante que aqui proponho enveredar.

Logo, aspiro aqui refletir sobre uma *cosmopercepção* (OYÊWÙMÍ, 2021) ancestral que se faz inerente às poéticas orais do samba de roda, em que as diversas formas de produção, recepção e difusão do elemento literário toma como fulcro um *locus* ancestral afro-diaspórico, cujos fazeres, sabenças e epistemologias vão na contramão do paradigma branco e euro-ocidental.

A princípio, justifico a utilização do conceito de *cosmopercepção*, cunhado pela professora e pesquisadora nigeriana, Oyèrónké Oyêwùmí (2021), abstendo-me assim de utilizar a terminologia “cosmovisão”. Para a autora:

O termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 29).

Oyêwùmí utiliza a noção de *cosmopercepção* para falar dos povos iorubás, que privilegiam outros sentidos que não são somente o visual, como é premissa no Ocidente, sobretudo, quando pensado no campo das Letras, no qual há predominantemente o privilégio da escrita, discutido nos estudos de Adolfo Colombres (1998), Eric Havelock (1996), Walter

Ong (1998), entre outros autores. Nesse contexto, opto por utilizar cosmopercepção, e não “cosmovisão”, por entender que nas produções culturais populares, e enfaticamente na poética do samba do Grupo Pinote, outros sentidos para além do visual (ou combinados a ele) também são articulados e mobilizados em suas poéticas, saberes e fazeres culturais, nos modos desses sujeitos de perceberem a si, ao mundo e de se colocarem nele.

Partindo desse pressuposto, inscrevo esta pesquisa numa perspectiva pós-colonial e decolonial, para discutir a ideia de uma poética oral – sendo a do samba de roda – configurada numa epistemologia em encruzilhada (SIMAS; RUFINO, 2018), interposta ao debate decolonial emergente nos estudos latino-americanos. Na esfera dessa encruzilhada epistemológica, entendo como latente a ancestralidade que se situa imanentemente nas poéticas orais, com mais ênfase ao samba de roda, como gênero poético oral, forjado em práticas, performances e saberes afro-brasileiros, cujas marcas ancestrais subjazem e evidenciam-se em sua construção. Essa poética ancestral forja-se, assim, em teoria em encruzilhada que não mais se quieta diante das estruturas coloniais de dominação.

2.1 ENCRUZILHADAS EPISTÊMICAS, GIROS DECOLONIAIS: ROTAS DA COSMOPERCEÇÃO ANCESTRAL AFRO-BRASILEIRA NAS POÉTICAS ORAIS DO SAMBA DE RODA

Na efervescência discursiva e social da década de 1960, limiar dos Estudos Culturais, expressa pelos deslocamentos das vozes subalternizadas frente aos espaços de poder, o elemento descentralizador do discurso hegemônico no campo acadêmico, social e cultural se tornou evidente e profícuo, provocando diversas releituras da colonização e seus múltiplos impactos. As binaridades e dicotomias então consolidadas pelas teorias tradicionalistas irrompem numa série de questionamentos e tensões, a provocar outras formas de conceber o sujeito social, as artes e as formas de interpretação e representação das relações humanas (HALL, 2003).

Sobre a perspectiva multicultural nas formas de fazer ciência, é importante reiterar que “apesar do projeto dos Estudos Culturais se caracterizar pela abertura, não se pode reduzir a um pluralismo simplista”, como nos alerta Stuart Hall (2003, p. 221). A apresentação dos dilemas socioculturais nas pesquisas das diversas áreas do conhecimento irrompe na recusa de um fechamento do campo multidisciplinar dos Estudos Culturais, tampouco de se fazerem absolutas quaisquer delas.

Em vista dessas questões, na literatura, as balizas analíticas do texto literário no âmbito da produção e recepção descortinam outros modos de saber, fazer e receber a literatura em escopos diversos que abarcam desde as tradições até as rupturas estéticas, no sentido de que os grupos que povoam as bordas da sociedade começam a impor-se ante aos determinismos estéticos e culturais.

Do ponto de vista da reorganização das narrativas culturais e conceituais, imerjo também na esteira do debate proposto por Jacques Derrida acerca das noções de *centro* e *estrutura*, pois o autor aponta uma questão que se põe em adjacência à reflexão crítica que tensiono com os Estudos Culturais. Segundo Derrida, o *centro* não tem um lugar fixo, antes tem uma função que reverbera pontos de interpretação (DERRIDA, 2009). Nesse sentido, o “centro” não tem uma essencialidade e tudo vem a ser discurso, discursividades e interpretação das coisas.

Essa não essencialidade do *centro* no corpo da estrutura que Derrida propõe desemboca em uma série de questões que percebo estar em adjacência com a própria perspectiva dos Estudos Culturais que caminham na direção também de questionamento de um *centro*; aqui, da centralidade dos discursos oficializados no âmbito literário e seus efeitos de sentido deterministas e universalistas. Isso me parece caro, sobretudo no campo de uma literatura, ao vislumbrarmos suas facetas deterministas, de uma tradição literária e marginalização de tudo aquilo que não cabe dentro dela.

Dito isso, torna-se fulcral promover essa problematização, não no sentido de destruir ou mesmo de anular uma certa tradição que se constituiu no decurso histórico da literatura (ainda que isso fosse possível), mas de articular uma espécie de remontagem dessas ideias, de inserir outros discursos de representatividades e representações antes não cabidas numa perspectiva tradicional e inflexível convencionada ao elemento literário.

Dessa maneira, questionar os conceitos, as narrativas, oficializadas, os determinismos, mostra-se necessário, a fim de conceber a própria *heterogeneidade da estrutura* – seja conceitual, literária ou sociocultural –, cujo centro, quando possível, apenas a organiza, orienta ou encerra os *jogos* de sentido (DERRIDA, 2009), mas que nada determina, tampouco concebe como essencial. No caso da literatura, questionar os paradigmas canônicos em torno do fazer literário é um ato de deslocamento de suas estruturas, de modo a tentar operar na cena literária outros modos de expressividade do texto literário, seja no campo oral ou escrito.

Essa discussão em torno da perspectiva contra-hegemônica dos Estudos Culturais e de descentramento, a partir de Derrida, fazem-se importantes para situarmos as poéticas orais como um elemento descentralizador de noções que enfatizam a univocidade da suposta

“literariedade” numa literatura escrita e elitizada, propiciando um outro caminho para se experimentar a poesia e a literatura, em seu *lato* sentido, tendo em vista sua construção e diálogo com outras artes e estéticas.

Nessa esteira, evidencio que mesmo na Antiguidade Clássica, a poesia não esteve desvinculada das músicas, sendo os próprios recitais de poesia acompanhados por instrumentos musicais. Segundo Paul Zumthor (2010, p. 201), “na África, canto e poesia não se pensam de forma distinta; e aqueles que os viajantes europeus desde o século XVIII chamaram de griôs, e apresentaram com justiça como músicos de profissão, foram designados pelos árabes com uma palavra que significa ‘poetas’”. Assim, é perceptível a relação íntima da música e do canto com a poesia e, por conseguinte, com a literatura; mas uma literatura outra em que corpo e voz registram o discurso poético no jogo performático. Logo, entendo o canto e suas performances como uma poética oral; e o samba de roda, por abarcar esses elementos poéticos e performáticos, assim é entendido como tal.

As poéticas da oralidade, no escopo da expressão literária oral, tensionam outros modos de compreensão, produção, recepção e difusão do elemento poético e literário; colocam-se como um espaço de movência onde o corpo e a voz inscrevem uma performance em latência de sentidos e existências, evocando no espaço presente um corpo ancestral que subjaz à sua estética e expressividade. No caso da poética oral do samba de roda, imergem ali na roda de samba a presença e cosmopercepção da ancestralidade afro-brasileira, na roda onde os negros escravizados no Brasil moviam seus modos de ver e estar no mundo, suas tensões e resistências anticoloniais.

Assim, o samba de roda remonta à tradição oral e poético-musical dos negros escravizados, tendo seu limiar na região do Recôncavo da Bahia. Segundo o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006), os primeiros registros históricos acerca da expressão cultural do samba de roda são datados no início do século XIX, tendo como referenciais os viajantes estrangeiros em suas incursões no interior do Brasil.

Ainda de acordo com o *Dossiê* (BRASIL, 2006. 24):

O samba de roda, desde antigos relatos, traz como suporte determinante tradições culturais transmitidas por africanos escravizados no Estado da Bahia. Essas tradições se mesclaram de maneira singular a traços culturais trazidos pelos portugueses, como os instrumentos mencionados acima, e à própria língua portuguesa e elementos de suas formas poéticas. Tal mescla, assim como outras mais recentes, não exclui o fato de que o samba de roda foi e é essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afro-descendentes [sic.], que se reconhecem como tais.

Essa presença e cosmopercepção ancestrais afro-brasileiras na poética oral do samba de roda põe em evidência não um corpo do passado, mas um corpo ancestral presente, forjado no

instante por outros corpos em performance que por esse mundo caminharam e que, ao seu modo, continuam a caminhar.

O professor, músico e filósofo, Tiganá Santana (2021), faz uma distinção bastante importante entre as denominações “ancestral” e “antepassado”. Na concepção do autor, o antepassado se refere ao fato de “ter passado”, designa o que se passou, se esgotou em um dado espaço-tempo. Ao contrário, ancestral perpassa o “vir antes”, em um exercício de conversar como presença com o que e quem veio antes, numa ação de reconhecimento do que é importante no agora. De acordo com o autor, “o ancestral se atualiza e ativa num nascimento que é continuidade e instante ocupado. Não importam nem o legado (no seu esteio patrimonial) nem o passado como objeto desbotado” (SANTANA, *on-line*, 2021).

Assim, a perspectiva da poética oral do samba de roda que movo nesta discussão tem como essência o fio ancestral como atualização nunca estanque no passado, mas intermediado por ele na instantaneidade da presença. Isso implica pensar uma outra ambiência temporal, na qual a ancestralidade perfaz-se; a roda de samba perfaz-se como ambiência a essa ancestralidade. Isso não significa conceber um tempo ancestral que repete o que se passou, mas que inaugura variações, que recupera o que veio antes não para repeti-lo, e sim para variá-lo com experiências outras, antes não experienciadas, inauguradas no espaço presente. Esse tempo instantâneo ancestral que aqui faço dialogar com a poética oral do samba de roda se dá na ação estética da performance, pois, no cerne poético e ontológico da roda de samba, a ação estética – por meio da performance – inaugura a existência ancestral ou o que vem a sê-la, como libertação das mordças que o colonialismo europeu, por séculos, pôs-se a obliterar.

Em entrevista a Luís Carlos Ferreira, o professor e filósofo, Eduardo Oliveira, atenta-nos ao fato das cicatrizes deixadas pelo colonialismo europeu, marcas essas comungadas entre a América Latina – e mais especificamente o Brasil – e a África, salvo as especificidades dos processos. Para além dessa ferida colonial, o entrevistado faz alguns destaques interessantes, ao pensar a vinda dos africanos ao Brasil e à América como um todo, num trânsito forçado e em condições extremamente violentas e desumanas.

Oliveira destaca a positividade de uma “África Comunitária” trazida para cá junto com africanos escravizados, a qual, mesmo sob os moldes da violência e escravidão colonial, tece:

Uma prática social comunitária baseada na oralidade, na importância da palavra, na comunicação, nas relações, articuladas sempre em rituais sociais, religiosos, sempre coletivos, que atualizaram o conhecimento dos antepassados para responder aos desafios da sua contemporaneidade, ou seja, da sua realidade imediata (OLIVEIRA; FERREIRA, 2020, p. 223).

Nessa seara, é que o autor mobiliza reflexões para um diálogo potente entre a América Latina e a África, num movimento em que a ancestralidade intimamente se perfaz. Sob uma lente ainda mais proximal, levando em conta especificamente o Brasil e sua relação com a África, é possível observar uma cosmopercepção ancestral afro-brasileira engendrada no âmago dos aspectos sociais, culturais, artísticos e religiosos amalgamados nessa confluência.

Essas sabenças, práticas comunitárias e oralidades de África advindas ao Brasil podem ser, inclusive, observadas na roda de samba, espaço cósmico onde os corpos e vozes comungam em igualdade e comunitariamente as experiências poéticas e performáticas ali forjadas. É o próprio samba de roda uma experiência artístico-cultural mística e ontológica, fundada num movimento existencial, em que a cosmopercepção ancestral articula, por meio de uma epistemologia própria, uma outra estética e poética do/no mundo e sobre o mundo.

A partir dessa perspectiva de epistemologias e estéticas outras que não cabem na linearidade euro-ocidental, destaco o projeto decolonial e seu papel na construção e apreensão do conhecimento, cujo fulcro tensiona as vozes locais latino-americanas de si e sobre si; aqui, as vozes brasileiras, tomando como foco a expressão do samba de roda.

O movimento epistêmico gerado no/pelo pensamento decolonial, no contexto latino-americano, promove um deslocamento de fronteiras no discurso acadêmico, do qual se fala e delinea a partir desta própria fronteira, tendo-a como *locus* enunciativo. De acordo com Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016, p. 19):

Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos. O que está implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p. 19).

Esses *loci* enunciativos dos quais falam os supracitados autores amparam-se na América Latina e toda a sua história com o colonialismo, estando ela ainda hoje em confronto com a colonialidade euro-ocidental resultante do árduo processo exploratório que passou seus povos e suas terras. Embora numa mesma frente de proposta contra-hegemônica, uma das diferenças que residem entre o projeto decolonial e as teorias pós-coloniais reside justamente nesse aspecto, na relevância do lugar e dos diferentes efeitos gerados pelo colonialismo, estando em evidência na perspectiva decolonial a cena latino-americana.

Sob essa lente decolonial, traço um pensamento sobre a poética oral do samba de roda e sua ancestralidade, tomando como *locus* enunciativo a Bahia e sua história envolta nas relações com os povos africanos aqui escravizados, constituintes da cultura e cosmopercepção

afro-brasileira no Estado, onde a expressão cênico-poético-musical do samba de roda (DÖRING, 2016b) se tece em performances ontológicas e circunstanciais.

A incorporação de um pensamento e pensador/a decolonial se faz muito necessária às pesquisas acadêmicas, sobretudo àquelas que abarcam as culturas e povos marginalizados na América Latina, ainda que a passos lentos esses espaços venham sendo disputados. O Brasil, a partir das diversas propostas de ações afirmativas inseridas e em inserção nas suas universidades públicas neste século XXI, “depara-se com a possibilidade de incorporar a experiência negra e indígena não apenas na formulação de conhecimento, mas também na busca de soluções para os problemas que enfrentamos” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 22).

É nessa ótica de pesquisa e discussão de cerne decolonial e ancestral, que procuro pensar o estudo da literatura no âmbito da oralidade, expressivamente das poéticas orais do samba de roda, mediante uma postura teórico-metodológica pautada nas “epistemologias em encruzilhada”, isto é, entendendo as gnoses e pensamentos advindos das margens como potência para leituras e análises contra-hegemônicas, situadas no cerco da cosmopercepção ancestral afro-brasileira, sendo sobre ela e a partir dela.

Em *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*, os pensadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018, p. 17) afirmam que “as encruzilhadas são lugares de encantamentos a todos os povos. Basta beber na fonte do mestre para perceber que as encruzas sempre espantaram e seduziram as mulheres e os homens”. Assim, ainda que intimamente ligada ao universo cultural existencial e religioso afro-brasileiro, as encruzilhadas se mostram espaços democráticos às mais diversas culturas que, nos cruzamentos, encontram potência para o pensamento e modos de vida.

Acontece que na cultura africana e afro-brasileira, a encruzilhada é não apenas a morada de Exu⁴ – princípio dinâmico, orixá dos caminhos e da linguagem –, é também espaço de potência cósmico, onde as epistemologias ancestrais fervilham entre corpos e mentes que inscrevem o mundo, concomitantemente, se inscrevendo nele. Simas e Rufino (2018, p. 18) argumentam que “a perspectiva da encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia de cruzamentos de caminhos”. É nesse cruzamento de caminhos que penso a confluência de saberes, fazeres e epistemologias outras (afro-brasileiras e indígenas), cujas marcas são feitas pela ancestralidade, que aqui, tomando a afro-brasilidade, elucida-se,

⁴ “O *Alivaia* dos bantus, aquele que os iorubás conhecem como Exu e os fons como Legbá” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18).

entre outras, na poética oral do samba de roda e a própria roda de samba como inscrição circular de encruzilhadas diversas.

As *culturas de síncope* – que os autores dizem ser o ponto em que as encruzilhadas surgem como potência epistêmica e de mundo – são aquelas que também conhecemos como culturas subalternizadas, estigmatizadas por um cânone euro-ocidental etnocêntrico e excludente. Os autores tomam a metáfora da *síncope*, por concebê-la como fundamento do samba carioca, cuja base é africana. Simas e Rufino (2018, p. 18) apontam que, na teoria musical:

A síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo alongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada.

O pensamento colonial do Ocidente edificou-se no recalçamento das culturas tidas como subalternas, das cosmopercepções ancestrais que a epistemologia ocidental binária e dicotômica nunca conseguiu apreender – e arrisco-me a dizer que talvez nunca o conseguirá. Tal calcinação ainda reverbera hoje discursos em que a heterogeneidade das sabenças ancestrais é posta em apagamentos, obliteradas pelo discurso da “sofisticação” acadêmica e canônica. Mas são essas culturas de síncope que alteram inesperadamente o ritmo dos paradigmas do conhecimento, por meio de estéticas e epistemologias em encruzilhada que corroboram cosmopercepções outras frente ao mundo e sua diversidade. É no movimento sincopado de suas existências que essas culturas enclausuradas na alcunha de “subalternas” rompem a constância dos discursos hegemônicos e criam um vazio que o pensamento canônico euro-ocidental não consegue apreender, e que sem atraso é preenchido por uma epifania de sabenças, memórias e identidades que só o corpo atravessado pela ancestralidade consegue experimentar, em um espaço onde habitam o mistério, o desconhecido, talvez ininteligíveis.

Tomo, então, na perspectiva de Simas e Rufino, as culturas de origem ancestral – seja africana, afro-brasileira, indígena ou qualquer outra que se situa nas bordas da sociedade euro-ocidental e etnocêntrica – como culturas de síncope, visto que estas “nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental”, como destacam Simas e Rufino (2018, p. 19). Nesse sentido, o samba de roda, na sua ontologia circular e de encruzadas, concebe esse corpo ancestral, em um movimento sincopado, cuja cadência reverbera performances e memórias revitalizadas pela ancestralidade afro-brasileira.

É no ato performático e na movência da voz, encantatória em seus dizeres e discursos poéticos, que o samba de roda forja como uma poética ancestral. É em cada letra dita e cantada,

em cada batuque de tambor ou pandeiro, em cada gesto, pisada, rodopio e vibração do corpo, que o cosmos ancestral se abre e ressoa para emergir no sujeito atuante na roda de samba uma veia ancestral, na qual seus caminhos se cruzam ao dos que vieram antes, dos povos originários que, naquele jogo performático *hic et nunc*, se mostra movente e latente, num deslocamento em que passado e presente se confundem, em que suas fronteiras são borradas e locomovidas.

Desse modo, situo a compreensão da natureza ancestral que compõe as poéticas orais do samba de roda, tendo em vista a imanente ancestralidade afro-brasileira, na qual sonoridades e gestualidades se aliam ao discurso poético oral, num constante emergir de vozes originárias que forjam o cosmos poético, ontológico e identitário da e na roda de samba.

É nesse contexto que entendo o samba de roda do Grupo Pinote como uma poética ancestral. E nessa proposição delineio, junto aos sambadores do grupo, um contra-hegemônico no âmbito da literatura. Assim também se tece o viés decolonial que atravessa este estudo, no qual os sambadores articulam, junto a mim, numa relação e trocas e afetamentos, o discurso sobre si e sobre suas identidades, as quais, de algum modo, como sujeito negro, artista e sertanejo, também me compõem.

2.2 FACES DO SAMBA EM SERROLÂNDIA/BA: OS SAMBADADORES DO GRUPO PINOTE

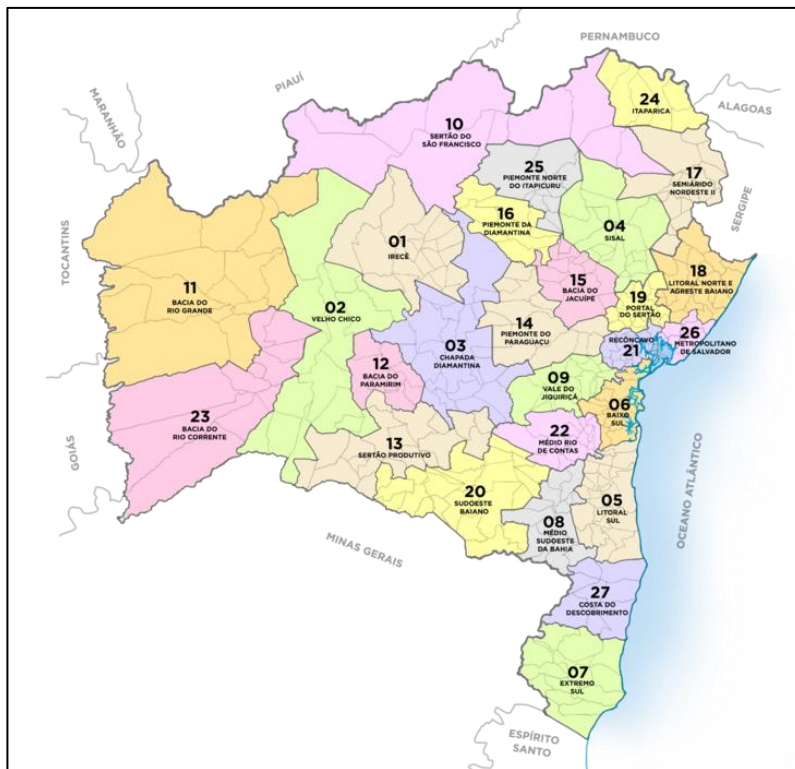
A ancestralidade do samba de roda, assim discutida neste trabalho, é visível nos rostos e corpos de cada um dos sambadores que compõem o Grupo Pinote; como também nos corpos dos mais velhos que performam voluntariamente nas rodas de samba do grupo, ressoando assim naqueles mais novos, que ainda engatinham nas pisadas e cadências do samba.

Muito além dos corpos e rostos que evidenciam a ancestralidade do samba, é na memória que ela performa, ao despontar na fala dos sambadores do grupo as narrativas sobre como aprenderam sambar. E a tônica da aprendizagem de geração a geração se mostra uma importante baliza para entendermos a história do samba, especialmente em Serrolândia/BA.

A cidade de Serrolândia⁵ fica localizada no território do Piemonte da Diamantina, no Estado da Bahia, estando situada a aproximadamente 319,9km da capital baiana, Salvador. A cidade começou a ser povoada lá pelos idos do final de 1920, pelo casal Jerônimo Moreira Mota e Zulmira Marcela Jordão, sendo considerado município emancipado em 23 de julho de 1962.

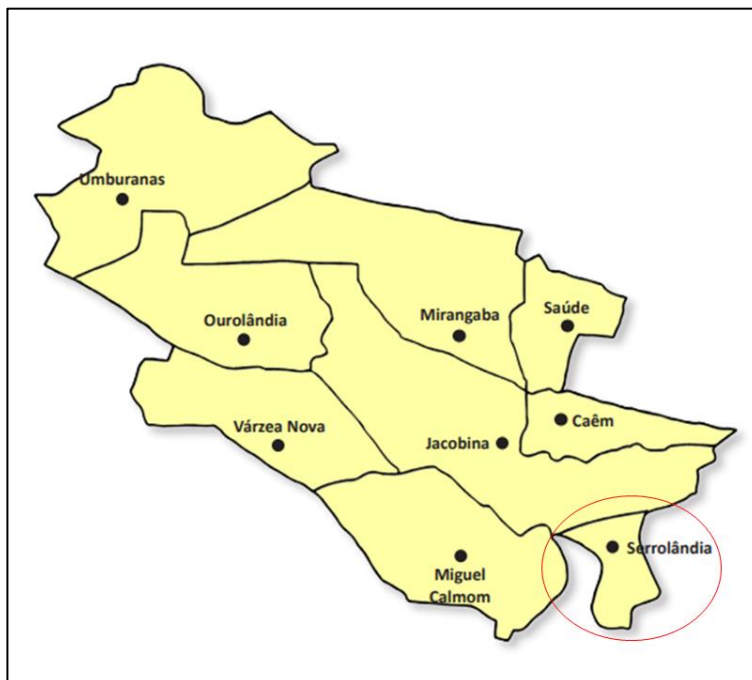
⁵ Disponível em: <https://www.serrolandia.ba.gov.br/site/dadosmunicipais>. Acesso em: 25 jul. 2022.

Figura 01 – Mapa da Bahia com a divisão dos Territórios de Identidade. Piemonte da Diamantina nº 16⁶.



Fonte: SecultBA ([s./d.]).

Figura 02 – Mapa do Território de Identidade do Piemonte da Diamantina⁷.



⁶ Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=314>. Acesso em: 28 abril 2023.

⁷ Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/01_divisao_territorial_2/16_piemonte_diamantina.pdf. Acesso em: 27 jul. 2022.

Fonte: Adaptado da SecultBA (2022).

A paisagem social e cultural serrolandense é bastante pacata, como é o característico das muitas cidades interioranas com menos de 15 mil habitantes. Com uma vegetação característica da caatinga, a cidade fez sua economia fortemente marcada pela agricultura familiar e pelo extrativismo do licuri⁸, fruto com o qual diversas famílias, especialmente as de baixa renda, faziam alimentos, doces, ou vendiam a cooperativas que exportavam o fruto para a extração do óleo, com o qual faziam cosméticos e outros gêneros alimentícios. Da palmeira e palhas do licurizeiro faziam artesanatos, vassouras, chapéus, esteiras, casas, utensílios, etc.

É fato que o licuri muito movimentou a economia da cidade, não obstante, a agricultura familiar, os empregos governamentais da Prefeitura Municipal e o comércio local também tenham o seu importante papel no desenvolvimento econômico. Não perdendo de vista também seu forte impacto, a chegada das fábricas de bolsa possibilitou o processo de modernização e industrialização da economia serrolandense. A cidade que tem o título de “terra do licuri” – inclusive, sendo a anfitriã da famosa festa junina regional antecipada, o “Arraiá dú Licuri” –, dá espaço hoje para outro epíteto, sendo conhecida também como “terra das bolsas”.

Figura 03 – Vista do Monte Serrote, ponto turístico da cidade de Serrolândia/BA.



Fonte: Acervo pessoal de Luciano Xavier (2022).

⁸ 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. Sua palmeira, conhecida como a palmeira sertaneja, 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 (Adaptado do site Cerratinga). Disponível em: <https://www.cerratinga.org.br/especies/licuri/>. Acesso em: 26 jul. 2022.

Ainda que coparticipe dos intensos processos de modernização e globalização dos territórios sertanejos, Serrolândia constitui-se como uma comunidade em que a tradição oral se consolidou fortemente, seja por meio das narrativas orais existentes ou das múltiplas poéticas da oralidade locais. Essas manifestações culturais populares e tradicionais que permeiam a oralidade podem ser percebidas nas histórias que são resguardadas na memória e imaginário local, como também na expressão de grupos culturais tradicionais, como é o caso do Grupo Pinote, grupo de pífaro, contadores de história, entre outros.

Ainda que essas práticas estejam em processos de disputa e negociação com as culturas modernas e globalizadas, sua existência ainda é notada. São “povos vaga-lumes” – tomando como empréstimo e metáfora as acepções de Georges Didi-Huberman (2011), em *Sobrevivência dos vaga-lumes*⁹ – que, nas margens da luz e da escuridão das pretensões “pós-modernas”, brilham de múltiplas formas, tornando claras as configurações e manifestações culturais de outrora.

Todos esses aspectos culturais, geográficos, econômicos e sociais da cidade de Serrolândia são muito importantes para entendermos a poética oral do samba chula do Grupo Pinote e os respaldos que reverberam na configuração das suas identidades.

O samba de roda origina-se no Recôncavo da Bahia com os negros escravizados no século XIX, mas se mostra em expressões diversas, presentes em todo o Estado da Bahia (BRASIL, 2006). No ano de 2004, o samba de roda foi reconhecido nacionalmente como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ainda na gestão do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Posteriormente, em 2005, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) torna o samba de roda reconhecido internacionalmente como patrimônio oral e imaterial da humanidade, o que se consolidou como um marco na valorização dessa tradição popular afro-diaspórica da Bahia/Brasil no contexto mundial, conforme destaca o professor e pesquisador Carlos Sandroni (2010), que foi o coordenador do dossiê de candidatura do samba de roda à III Proclamação das obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade à UNESCO.

O estudo aqui proposto revela o samba praticado no sertão/semiárido baiano, tido como *samba rural* (DÖRING, 2016b; BRASIL, 2006), mais especificamente no território Piemonte

⁹ Em *Sobrevivência dos vagalumes* (2021), Georges Didi-Huberman tece essas e outras metáforas “vaga-lumes”, ao se referir a vítimas do holocausto e refugiados. Aqui tomo como essência para metaforizar o que o autor concebe como resistência e reminiscência de uma memória, por vezes, dolorosa que se mantém em latência, mesmo que se acredite que tenha ficado no passado.

da Diamantina, o qual, segundo Charles Exdell (2017, 2018), é popularmente chamado como “samba” e é marcado pela ruralidade e multirracialidade, configurando uma poética característica do povo sertanejo.

No seio dessas questões, destaco a complexidade das culturas populares e da poética oral do samba de roda, mais particularmente, do Grupo Pinote, sendo este um coletivo formado por senhores, em sua totalidade, homens idosos. Tendo em vista a configuração do coletivo, eminentemente masculina, os sambadores foram indagados sobre a ausência de mulheres no grupo. Em resposta, eles destacam que seria por uma falta de interesse delas. Foi percebido no acompanhamento e observação das apresentações do Grupo Pinote que algumas mulheres até participavam de algumas rodas de samba, sambando e batendo palmas, especialmente esposas e amigas dos sambadores, mas não de maneira a integrar oficialmente o grupo.

Ainda que não haja mulheres no Grupo Pinote, os sambadores reconhecem a existência de diversos grupos de samba em que as mulheres são protagonistas, não apenas na dança – como convencionou-se a elas os papéis estereotipados de feminilidade engendrados na malemolência e graciosidade – como também na cantoria e percussão. Mestre Nico finaliza a discussão, reconhecendo a importância das mulheres e o quão agregador poderia ser a presença delas junto ao coletivo, uma vez que, para o sambador “era o melhor que devia ter mais nós era um grupo com mulheres” (MESTRE NICO, 2022)¹⁰.

Então, o referido grupo é composto atualmente por 7 (sete) sambadores¹¹, que – atravessados pela multirracialidade – se inserem nos espaços de transmissão da expressão musical, cultural, poética e performática do samba de roda e do reisado na cidade de Serrolândia/BA, apresentando-se também em diversas cidades circunvizinhas (XAVIER, 2020).

Os sete sambadores que compõem atualmente o Grupo Pinote são os Mestres: Nico (Olímpio Joaquim dos Santos, 76 anos), que canta e dança o samba, toca viola, pandeiro, prato, cuia, matraca, e também canta moda sertaneja, entre outros; Zezinho (José Martins de Oliveira, 71 anos), que toca cavaquinho, viola, pandeiro, prato, cuia, além de cantar e dançar o samba;

¹⁰ As falas dos sambadores aqui trazidas com referência ao ano de 2022, foram obtidas em entrevistas, feitas por meio do grupo de discussão, realizado com os sambadores no dia 21 de agosto do ano de 2022, na cidade de Serrolândia/BA. Importante notar que todo o processo de transcrição, tanto das falas dos sambadores quanto das suas cantigas de chula, obedecem e respeitam a dinâmica da oralidade e coloquialidade linguística desses sujeitos, não sendo feitas nelas quaisquer correções ou alinhamentos gramaticais.

¹¹ Cabe apontar que, dentre os sambadores que faziam parte oficialmente do Grupo Pinote, três deles já não se encontram mais em sua composição atual. Um faleceu no ano 2020, sendo o Mestre Zé de Inácio (*in memoriam*), Mestre Dijalma (*in memoriam*), que faleceu em 2022; e o outro, Mestre Generino, que teve sair do grupo por questões de saúde. Atualmente, o grupo ainda é composto por 7 (sete) sambadores, pois entraram mais 2 (dois) integrantes, Zé do Roçadinho e Antônio.

Maro Preto (Mario José Moreira, 83 anos), que canta e dança o samba, toca viola, pandeiro, prato e cuia; Odélio (Odélio Barbosa da Silva, 79 anos), que canta e dança o samba e toca pandeiro; Dijalma (Dijalma Galdino dos Santos, 74 anos, *in memoriam*¹²), que dançava o samba, tocava matraca e contribuiu na organização e produção do grupo; Antônio (Antônio Gonçalves de Lima Filho, 75 anos), que toca pandeiro, canta e dança o samba; Mario (Mario Alves Mendes, 74 anos), que dança o samba e é o capangueiro¹³ do reisado (armazenando os agrados doados ao Santo Reis); e Zé do Roçadinho (José Macedo dos Santos, 73 anos), que canta e dança o samba, além de tocar pandeiro.

Figura 04 – Sambadores do Grupo Pinote na pesquisa de campo/realização do grupo de discussão. Da esquerda para a direita, os mestres: Zé do Roçadinho, Dijalma, Odélio, Nico, Zezinho, Maro Preto e Mário.



Fonte: Acervo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Figura 05 – Sambadores do Grupo Pinote se apresentando em feira de economia solidária, em Serrolândia/BA.

Da esquerda para a direita, os mestres: Dijalma, Maro Preto, Zezinho, Odélio, Nico e Antônio.

¹² Mestre Dijalma participou de quase todo o curso desta pesquisa, inclusive das entrevistas realizadas por meio do grupo de discussão, contribuindo fortemente ao debate sobre o samba de roda do Grupo Pinote e da cidade de Serrolândia. Infelizmente, marcando uma imensa falta, Mestre Dijalma faleceu no dia 28 de setembro de 2022, por complicações de saúde.

¹³ Capangueiro é aquele que utiliza/carrega a capanga.



Fonte: Acervo pessoal de Luciano Xavier (2022).

A respeito da expressão do samba de roda na cidade de Serrolândia, Mestre Nico, então líder do Grupo Pinote, assinala que:

“O samba aqui na cidade de Serrolândia eu conheci... era a primeira festa que tinha, porque não tinha outra. [...] Quando tinha um samba, abalava o mundo todo: “um samba na casa de fulano”, e aí a turma ia e a gente foi crescendo naquilo, só via aquilo mesmo, não tinha outra instrução. A gente não tinha um rádio em casa pra divertir, não tinha como. Então quando tinha um samba a gente tava colado. E aí a gente foi aprendendo [...] Quando eu me entendi já havia [samba em Serrolândia]. [...] Os mais velho que sambava, porque eu vi sambando, já não existe mais aqui na terra, e aí eu acho que isso foi do começo do mundo, que só tinha essa diversão (MESTRE NICO, 2022).

Mestre Nico aponta em sua fala a genealogia do samba na cidade, não destacando uma data em específico, mas, como ele mesmo ressalta, perpassando desde o “começo do mundo”. Com isso, o sambador concebe o samba como uma expressão cultural popular, bem como uma festa que “abalava o mundo todo”, em que toda a comunidade do seu tempo estava presente e tomava como potência da expressão de si, do outro e de toda uma coletividade. Mesmo os sambadores mais velhos que ele conheceu não estando em corpo presente na terra, sua presença ancestral ressoa na prática atual do samba, porque ele os viu sambando e assim aprendeu a “brincadeira do samba”, como eles mesmo costumam falar.

Mestre Maro Preto ratifica esse ponto acerca do samba em Serrolândia, tecendo outras considerações:

O samba eu conheci no tempo de menino, eu ia no grupo de samba, sambadores tudo homem velho, a gente ficava apreciando, menino não entrava no samba, velho não

aceitava, mas a gente ficava ali encostado, olhando e lá vai, lá vai, do meio pro fim aprendemo. Os véi foi se acabando e nós foi chegando e tomemo o pé do samba e até hoje tamo sambando. E é o samba que nós sabe, a brincadeira que nós têm, de nosso setor, de nosso grupo, é samba de roda (MESTRE MARO PRETO, 2022).

Como se vê, Mestre Maro Preto amplia as assertivas que revelam a potência da observação enquanto mecanismo de aprendizagem do samba e sua dinâmica herança ancestral. É nesse escopo que se coadunam as experiências limiares dos sambadores que compõem o Grupo Pinote, muitas iniciando-as desde à infância, outras quando já na fase adulta, ainda apreendida por meio da observação, desvelando a sabedoria ancestral construída na prática, do corpo, da mente, dos afetos.

Com relação à história do Grupo Pinote, no sentido do nome do coletivo, de sua data de origem e formação, Mestre Nico também tece algumas considerações:

Não tem uma data bem total, mas quando a gente começou, sem nome nenhum, mas a gente andava brincano, e nós brincava era toda semana. E aí, mode aquela pulação, botaro apelido de Grupo Pinote, ‘evém o Grupo Pinote’. E aí nós fez uma entrevista lá, e aí ela desceu pra Brasília e de lá veio batizado: Grupo Pinote, e aí não muda mais. [...] Botaro apelido por que nós andava pinotano... uma vez quisero botar o nome ‘Grupo Mocotó’ [risos]. ‘Vamo comer mocotó na casa de fulano’... e aí a turma riliano... e aí é pinote, ‘evém o Grupo Pinote, evém o Grupo Pinote’, e aí, na entrevista, [perguntaram] se tinha nome, eu digo: ‘não, a turma rilea aí chamano Grupo Pinote’. e aí, daí a pouco vem de Brasília assinado: Grupo Pinote de Serrolândia. E aí, então agora não tem jeito, quem quiser mudar, eu digo: ‘não dá pra mudar mais não’ (MESTRE NICO, 2022).

Pelo exposto, a consolidação como coletivo pode ser datada no ano de 2008, ano que marca o recebimento de um prêmio pelo grupo, entregue pelo então Ministério da Cultura, como expressão da cultura popular. Não obstante, o líder do grupo, Mestre Nico (ou seu Nico, como é popularmente conhecido), aponta que as experimentações subjetivas dos seus mestres sambadores com o samba de roda são bastante antecedentes, uma vez que suas narrativas de vida nas rodas de samba são reverberadas há mais de 50 anos.

O nome do grupo é relativo à própria performance que os sambadores (e também o público que os acompanham) realizam, especialmente no momento da dança do batuque, no qual os pinotes, pulos e folias reverberam um traço característico do samba na cidade. É o ato de “pinotar” que singulariza o grupo aos olhos do público, que nomeia o coletivo de início humoristicamente como “Grupo Mocotó”, muito embora, seja “Grupo Pinote” – inicialmente tido também como forma de humor – o nome abraçado pelos sambadores como potencial para se referir/batizar o coletivo.

Atualmente, esses sambadores, lavradores em sua totalidade, integram-se ao mundo urbano e globalizado na transmissão da cultura popular tradicional local, mesmo diante dos desafios que se colocam frente às culturas rurais (XAVIER, 2020).

A relação dos sambadores do grupo com o samba de roda comunga com outras experimentações com o samba, atravessada pelo aprendizado adquirido por diversos mestres locais e regionais que aqui cabem destaque. Logo, os mestres: Bié, Pedro da Légua, Zé Moura, Chiquinho (*in memoriam*), Irineu (*in memoriam*), Edézio (*in memoriam*), Pititinga (*in memoriam*), Mané Pedro (*in memoriam*), Birô (*in memoriam*), Aurélio (*in memoriam*), todos esses da cidade de Serrolândia, e os mestres: Antônio de Xixinha (de São José do Jacuípe), Pretinho (de Miguel Calmon – *in memoriam*) e os irmãos Zé Pezão e Jorge (ambos de Capim Grosso), entre tantos outros, contribuíram com o processo de difusão, aprendizagem e aprimoramento do samba aos sambadores do Grupo Pinote, construindo uma rede coletiva do samba de roda na região. Isso, além da relação de amizade e afeto que mantêm/mantiveram entre si, na partilha de conhecimentos e das rodas de samba de outrora, acalentada pelas calorosas cantorias noite adentro. Todos esses mestres contribuíram com o desenvolvimento do samba de roda do Grupo Pinote, sendo alguns deles compositores das importantes chulas que hoje são cantadas pelo grupo e reforçam os veios identitários que aqui busco enveredar.

Ainda que o Grupo Pinote tenha sido oficializado numa temporalidade relativamente recente, o Grupo Pinote possui uma história simbólica no município de Serrolândia, visto as suas contribuições para o fortalecimento da cultura local e das relações de pertencimento da/na referida cidade, pondo em evidência movimentos de deslocamentos identitários, mediante as dinâmicas musicais, poéticas e performáticas do samba de roda manifestado e performado sob as expressões do batuque, chula e reisado.

A chula, então foco desta pesquisa, é uma das modalidades tocadas no samba do Grupo Pinote, com ritmo mais lento e letras longas, cadenciadas pela viola, tecem narrativas do cotidiano dos sambadores, as quais imprimem muitas marcas culturais e identitárias. O batuque, uma outra variação do samba, possui um ritmo mais rápido, com letras curtas, embalado pelos pandeiros e palmas, assim como pelos corpos que dançam aleatoriamente na roda de samba. Anualmente, entre 01 e 06 de janeiro, os sambadores expressam a performance do reisado, saindo em cortejo pelas ruas da cidade, a celebrar o Santo Reis (XAVIER, 2020). Acerca da diferenciação entre chula e batuque, Mestre Zezinho destaca que:

A chula a gente tá cantano lentamente, todo mundo tá apreciando, né. O batuque é tipo um frevo [...]. Então, o batuque é nesse ritmo, e a chula nós tá cantano e o povo apreciando, na hora do batuque todo mundo tá pulando ali, é tipo um frevo, é pra esquentar o samba. [...] Na chula ninguém pula, só aprecia, agora na hora do batuque aí agora é hora do frevo, por isso que é diferente da chula. [...] E aí o 'Pinote' deu certo por isso, eu pulo, você pula, ele pula, ela pula... um entra, outro sai... e é pinotano mesmo.” (MESTRE ZEZINHO, 2022).

Tais poéticas pluriperformáticas são movidas por letras, sonoridades e corporeidades que se mostram como símbolos locais, pondo em enunciação a existência de um coletivo que constitui tão emblematicamente as marcas identitárias da sua existência, assim como do povo serrolandense e sertanejo; estes, atravessadas pela multiracialidade, enfaticamente quando levantadas as heranças étnicas e culturais negras e indígenas, as quais muitas vezes é negada, ocultada ou não percebida pelos próprios sambadores, haja vista o racismo arraigado na negação/ocultação das heranças afro-indígenas no sertão. Isso tem muito a ver com a modelagem social racista e preconceituosa que atravessou e forjou, de dolorosas formas, os corpos dos sambadores. Nas seções posteriores, serão mais tensionados e problematizados esses ocultamentos e evocações, articulações da ancestralidade afro-indígena na configuração identitária do grupo.

É notória a configuração do Grupo Pinote como um coletivo da cultura popular tradicional da cidade de Serrolândia, o qual envereda as raízes ancestrais, por meio da sua expressão cênico-poético-musical do samba. Ressalto assim o potente papel da cultura popular tradicional local na configuração das identidades, não apenas dos sambadores do grupo, como também dos cidadãos serrolandense, em cujas performances do Grupo Pinote rememoram uma experiência imanente à cultura e memória da cidade.

Nesse sentido, os sambadores do grupo são como “pessoas-memórias” ou como “arquivos vivos da memória”, quando pensado na perspectiva de Jacques Le Goff (1990), na qual a história também é contada pela memória do corpo, registrada no corpo; ou na de Leda Martins (2003), em que o corpo, enfaticamente o afro-diaspórico, é um lugar de memória, ancestral e circular. São esses corpos ancestrais que guardam e mantem viva a tradição do samba e a memória daqueles que vieram antes, sujeitando os contemporâneos ao vislumbre de um passado que também se desponta como horizonte do que poderá vir a ser.

Um aspecto proeminente acerca dos sambadores é o fato de todos eles terem idade acima dos 70 anos. Nenhum outro membro integra o grupo com uma idade inferior a esta, ainda que seja desejo do Grupo Pinote que pessoas mais jovens o integrem, para continuidade da expressão do samba no município.

No ano de 2020, um dos senhores que integrava o Grupo Pinote, Mestre Generino, teve que se afastar do grupo, por questões de saúde. Suas articulações ósseas já não eram como antes para adentrar noites sambando, como de costume, ainda que o sambador destaque que nunca deixaria o samba de todo.

Também em 2020, um outro acontecimento abalou não apenas os sambadores do grupo, como muitos dos cidadãos, artistas e produtores culturais do município: o falecimento do

Mestre Zé de Inácio, então integrante do Grupo Pinote. Essa experiência da morte de seu Zé de Inácio despontou como anúncio de uma voz fisiológica que se calou e um mais forte presságio de um eventual desaparecimento do samba de roda em Serrolândia. Em memória ao Mestre Zé de Inácio, Mestre Nico relembra a ausência dele e suas contribuições para o desenvolvimento do samba local: “Cada um tem sua função e ne toda função tem um melhor do que o outro... Eu toco a viola, aparece um melhor do que eu, que sabe mais. No pandeiro, o primeiro era Zé de Inácio, os outro bate e é bom também, mas ele era o cabeceira” (MESTRE NICO).

Poeticamente, June Bam-Hutchison (2021), em sua construção sobre disputa teórica e de vida dos povos ancestrais na África do Sul, descortina a morte da sua mãe não como um “fim da vida”, mas uma passagem para a “boa noite”¹⁴, trânsito de alguém que sempre estará, de algum modo, em presença por ali. E, assim, também encaro a morte do Mestre Zé de Inácio, como uma passagem rumo à “boa noite”, passagem de um ser e uma voz potente que se calou fisiologicamente, mas que se mantém viva na memória de cada um/a que pôde o conhecer e conhecer seu trabalho com o samba. De igual modo, esse sentimento se estende aos demais sambadores que já se foram e aos que, inevitavelmente, um dia, irão a essa passagem de vida rumo à “boa noite”. Não obstante, as vozes ancestrais desses mestres nunca hão de um todo se calar, pois mantém uma memória viva, uma herança das práticas culturais e saberes em contiguidade, sempre latente e potente, tendo em vista o legado construído em torno da expressão do samba em Serrolândia/BA.

Embora ressalte essa veia poética e memorialística dos/para os sambadores, um grande problema coloca-se em evidência. Parece clichê aquele ditado popular que diz que “a gente só dá valor, quando perde”, mas o afastamento de Mestre Generino e o falecimento de Mestre Zé de Inácio reverberam a urgente necessidade de um plano de continuidade do samba de roda em Serrolândia, especialmente por parte do poder público local, para resguardar o iminente risco de desaparecimento dessa expressão popular cultural e tradicional no município.

Diversas iniciativas por parte de artistas e produtores culturais locais foram realizadas, por meio de projetos artísticos culturais e de formação, financiados por editais governamentais, com o intuito de promover e difundir o samba entre as pessoas mais jovens. Todavia, com recursos limitados de editais, os projetos tinham já determinados o início e fim de sua vigência, o que acabou por impactar parcialmente na continuidade das práticas formativas sobre o samba e engajamento da juventude no grupo.

¹⁴ “Uma interpretação adaptada da frase de Dylan Thomas, ‘não entre gentilmente nessa boa noite’” (BAM-HUTCHISON, 2021, p. 20).

Longe dos pessimismos, o que delinheio e exponho são os caminhos prováveis ocorridos ou vindouros. Entretanto, a implementação de políticas públicas culturais e educacionais podem contribuir para que a prática do samba continue no município. Ações nas escolas ou avulsas ao público podem ser uma alternativa para que esses mestres consigam “passar o bastão adiante”, isto é, perpetuar uma expressão cultural que constitui emblematicamente as memórias e identidades dos cidadãos serrolandenses, por meio de corpos e vozes que cantam e contam sobre um eu individual e uma memória coletiva que se constrói dialogicamente (HALBWACHS, 2003).

2.3 CANTOS E CONTOS DO SAMBA CHULA: GRAFIAS DA VOZ NO SEIO DA ORALIDADE

O ato de cantar nunca esteve desvinculado do ato de contar, ainda que nos estudos literários o primeiro seja concebido no campo da lírica e o segundo da narrativa. Há milênios, os *griots* africanos, cujas histórias se desenrolavam entre performances envolvendo corpo, cantos e instrumentos musicais, na construção de uma memória e tradição vivas, contadas e cantadas (HAMPATÉ BÂ, 2010). Os bardos da Idade Média, na Europa, também atenuavam essa linha entre lírica e narrativa, ao contar suas histórias de forma cantada nas estradas afora, em narrativas que teciam os grandes feitos de reis, heróis, entre outros. Como também os gregos da Grécia Antiga bradavam seus poemas épicos – como nas epopeias homéricas –, numa lírica que entoava uma narrativa, pois essa veia narrada permanecia em evidência, à medida que se propunha a contar os grandes feitos dos heróis gregos e demais aventuras e desventuras na Antiguidade (ONG, 1998; HAVELOCK, 1996). Ainda, mais próximo a nós, no contexto brasileiro, os repentistas nordestinos entoam suas cantorias nas linhas do improviso, cujo fulcro conta uma história, seja da hora, envolvendo as pessoas presentes, ou baseada em acontecimentos passados (SILVA, 2014).

Berenice Araceli Granados Vázquez (2019) chama a atenção para a necessidade de superação dessas estruturas textuais de gênero, sobretudo no que concerne aos estudos em oralidade, e a isso me empenho em tensionar neste texto. Não é proposta aqui obliterar quaisquer distinções entre a lírica e a narrativa, pois tais estruturas se mostram claras, a partir dos aspectos formais e composicionais inerentes a cada um desses gêneros textuais/literários.

O que problematizo é tal distinção sem contexto, em se tratando do estudo de textos orais, pois, ainda que formalmente se estabeleçam algumas distinções aparentes, trabalhar a oralidade fixada em categorizações de gêneros textuais ou literários é uma tarefa bastante

difícil, senão perigosa; no sentido de que uma mera categorização que anula a amálgama entre essas duas mobilizações discursivas no âmbito oral pode gerar consequências na própria compreensão do texto que se mostra em oralidade.

Logo, a questão que coloco em proeminência são as imbricações entre as ações de cantar e contar, entendendo como essas duas estruturas se entrelaçam no jogo do texto poético oral¹⁵; intento refletir sobre os dois gêneros literários-textuais em suas fronteiras e intersecções. A própria literatura de cordel, forjada nas formas líricas da escrita, sem perder de vista a sua performance immanentemente oral, que mesmo não sendo necessariamente cantada (muito embora seu recital tenha um ritmo e compasso bastante próprio), é vocalizada e entoada de modo a contar sobre algo ou alguém, sua tessitura é tida também como uma narrativa do cotidiano (ABREU, 1999).

A oralidade, entendida *a priori* no conto e no canto, se mostrou e se mostra eficaz como forma de apresentação do mundo a nós enquanto crianças, assim como de nossa inserção nele. Tal imersão principiada na infância segue-se até os dias atuais, especialmente nas oportunidades de trocas orais (artísticas, culturais, sociais ou cotidianas) com aqueles que nos circundam. Assim, se tece a poética do canto e do conto, imbricadas na construção de uma expressão que privilegie na memória uma narrativa, por meio da melodia da voz, podendo esta também ser inscrita junto à harmonia de algum instrumento musical.

É nesse ponto de tensão e de diluição dessas fronteiras do gênero textual-literário que compreendo o samba chula, como uma espécie de “lírica narrativa” que propõe a narração de uma história de maneira cantada. Acerca disso, Mestre Zezinho nos afirma a chula como sendo essa tessitura narrativa:

É uma história, a chula é uma história. Você viu uma coisa num lugar, tem a mente boa, aí você vai gravando, observando o que está acontecendo ali, chega em casa, você vai fazer a chula. Tipo uma história daquilo que você viu lá. E no fim dá certo. Algo que você viu lá e vai cantar e dá certinho com o que você viu lá. Aí é tipo uma história” (MESTRE ZEZINHO, 2022).

Ao que propõe o sambador, a narrativa que se mostra na chula é construída pela observação, configurando a sistematização poética da e pela experiência. É nesta história cantada que a voz entoa-se numa dupla via poética liderada pelo verso e pela prosa, chamando os ouvidos presentes à atenção do que se segue contando, através da versificação do cantar. Esse aspecto é muito presente no samba como um todo, ainda que no samba chula essa veia

¹⁵ Esse fator também acontece na escrita, quando pensamos nos poemas escritos que se propõem a narrar algo, ainda que isso acarrete outros procedimentos de criação e recepção, os quais não objetivam empreender neste trabalho.

narrativa esteja em maior relevo, tendo em vista sua cantoria com letras maiores e mais longamente moldadas e entoadas.

Entendendo o mapeamento realizado no *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006), o samba de roda poderia ser concebido como um grande “guarda-chuva”, no qual muitas outras modalidades de samba decorreram – como samba corrido, samba amarrado, barravento, batuque, martelo, samba de coco, samba de viola, entre outras (DÖRING, 2016a) –, sendo o samba chula uma dessas variações. Katharina Döring, em seu artigo *O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida* (2004), aponta para a complexidade musical do samba chula, sendo este “um samba de viola no qual a viola é tocada de maneira característica com tonalidades determinadas, afinações das cordas, técnicas e acentos rítmicos” (DÖRING, 2004, p. 85).

Döring (2016b) ainda afirma serem as chulas miniaturas poéticas ligadas ao cotidiano, à contação de histórias da vida, situações, conflitos, entre outros, nas quais se revelam a potência melódica e rítmica das vozes dos mais velhos. Nesse contexto, o samba chula pode ser percebido como uma poética cantada, tendo por acompanhamento instrumental especialmente a viola; nessa poética, uma narrativa vai se tecendo mediante diferentes processos composicionais, no sentido temático e estilístico (se aqui pensadas as múltiplas firulas e cadências da voz, bem como as múltiplas sincopadas da viola).

No sertão da Bahia, *locus* do Grupo Pinote, o samba chula se constrói numa melodia que muito se adere ao contexto da ruralidade, pondo-a inclusive em deslocamento, como veremos nas seções posteriores. A ligação temática com o ambiente rural é fortemente marcada, mesmo que a ele não fique restrita, estando por vezes em movência a contextos globais, reverberando as errâncias identitárias dos próprios sambadores imersos, ao seu modo, no mundo pós-moderno e globalizado.

Na esteira performática, a cantoria de chula tem como protagonista a voz. No caso do Grupo Pinote, a cantoria das chulas acontece em duplas e num processo responsorial, uma vez que, enquanto uma dupla de sambadores canta como voz principal, uma outra dupla responde como coro. Como atesta o Mestre Nico, em uma entrevista a mim concedida no ano de 2020:

[...] 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 brincadeira e depois sai, pros colega brincar, também... aí eles entram (MESTRE NICO, 2020 *apud* XAVIER, 2020, p. 64).

É por meio da voz em sua alternância entre as duplas que irrompem as narrativas do/no samba chula, estando todo o público presente com seus ouvidos atentos ao que os sambadores, organicamente, estão mobilizando do seu interior vital, o corpo. Pois a voz, sendo som, é uma força interiorizada do corpo, já que seu som, anatômica e fenomenologicamente partindo de dentro do ser humano, emana-se para fora como existência, revelando o sujeito falante/cantante ao outro que o ouve, como nos rememora Walter Ong (1998). A voz, nesse sentido, penetra esse sentimento de existência humana, na qualidade de palavra falada, cantada, entoada.

Adjunta à voz, no samba chula, a viola cadencia o canto poético, por meio de dedilhadas ágeis e precisas nas cordas que ecoam a harmonia que se junta organicamente à vocalidade em performance.

Figura 06 – Viola e prato sendo utilizados na performance do samba chula.



Fonte: Acervo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Döring (2004, p. 85) afirma que “a viola é um instrumento de corda trazido pela cultura portuguesa e que no Brasil foi modificado na sua construção, dando surgimento a formas e timbres diferentes que variam de região em região”. A autora, assim como o *Dossiê* (BRASIL, 2006), entre outros pesquisadores do samba no Recôncavo Baiano, aponta ser a viola *machete*, como típica de Santo Amaro, embora outros tipos, como a viola paulista, estejam sendo incorporadas à musicalidade do samba chula no Recôncavo e em outros territórios.

No território do Piemonte da Diamantina, do qual advém o Grupo Pinote, a viola possui uma musicalidade conhecida como *rio-abaixo* e *boiadeiro*, tal qual afirmado por Charles Exdell

(2017), em seu estudo sobre o samba na referida região. De acordo com o autor, esses termos referem-se à afinação da viola em sol aberto, ainda que um toque boiadeiro expresse “uma maneira de tocar chula compassadamente” (EXDELL, 2017, p. 48).

No Grupo Pinote, a sonoridade da viola já foi reverberada por um violão de 06 (seis) cordas, adaptado com tal. As cordas eram organizadas e tocadas de modo que muito lembrava uma viola tradicional de 10 (dez) cordas, mesmo não sendo uma. Atualmente, o grupo já conta com uma viola tradicional, Mestre Nico é o responsável pelos acordes precisos da viola, os quais ele faz com a perspicácia e o domínio de anos de prática, ao cadenciar a cantoria de chula com dedilhadas habilidosas e harmônicas que impressionam o público.

Para além da viola, o cavaquinho também embala a cantoria de chula do Grupo Pinote, ainda que de maneira coadjuvante, já que a viola e a voz seguem no epicentro. O pandeiro e o prato acompanham, ao fundo, marcando o tempo da cantoria, ritmada ainda pelas palmas esparsas que configuram a participação do público, que mais observa à cantoria, atento à narrativa que é cantada e contada ali em performance.

Assim sendo, na cadência da viola segue-se a voz em maestria, cantando e contando sobre os sambadores e o cotidiano, os acontecimentos, a paisagem e as pessoas que os circundam. Com intuito de demonstrar um pouco desse processo amalgamado entre lírica e narrativa, trago a seguir uma das chulas dos sambadores que tangenciam esse aspecto cantado-contado do samba chula, vejamos a **Chula 01**¹⁶:

Eu quero dar um conselho
Aos amigos motorista
Tenha um pouco de cuidado
Quando for em cima da pista
E muitas coisa acontece
Uns morre e outros padece
Porque vocês facilita

Este caso aconteceu
Tá com quatro ou cinco ano
Aonde o carro matou
O finado Miliano
Eu digo tudo agora
Pois esse morreu na hora
Livrou de ficar penano

Tenha um pouco de cuidado
Ali da Rua pra o Contorno

¹⁶ A performance cantada e tocada desta chula do Grupo Pinote pode ser ouvida no seguinte link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

Não é eu que tô dizendo
 Isso é o dizer do povo
 Quem tá falano sou eu
 E o que aconteceu
 Não aconteça de novo

Aquele pedaço de chão
 Ele é um pouco assassino
 Aonde o carro pegou
 Os menino de Agripino
 Pra vocês eu vou falar
 Quase no mesmo lugar
 Vadinho matou um menino

Aquele pedaço de chão
 É um caso de horror
 Aonde esbagaçaro
 A carroça de Sinhô
 Foi seu Maro de Antuzo
 Não deixou um parafuso
 Todos que tinha quebrou

Tava com vinte um dia
 E dezenove minuto
 Um fusca virou Nico
 E seu Lando de Canuto
 Pois Nico se machucou
 Lando disse: - que horror
 Quase morre dois cabra enxuto

Num tinha tem trinta dia
 Eu quero falar pra tu
*Evinha*¹⁷ Zé de Grigório
 E seu amigo Tutu
 Pra vocês eu vou falar
 Quase no mesmo lugar
 O carro *cotoruçu*¹⁸
 Zé disse: - Tutu num chore
 Foi eu que tomei uns gole
 De Serra Grande e Pitú

Este caso aconteceu
 De frente de Manequinha
 Que disse que é curador
 E o povo diz que adivinha
 Tava em casa descansano

¹⁷ *Evinha* é uma expressão coloquial, o mesmo que “Lá vinha”.

¹⁸ Segundo Mestre Nico, a palavra *corturuçu* é o mesmo que virar, capotar. Assim, aqui na chula, “o carro corturuçu” seria o mesmo que “o carro virou/capotou”.

E o Nego Téó roubano
O bar de Antônio Cachorrinha

Por isso vamos cantar
Por isso vamos cantar
Porque a chula é minha
Oh de olê lá vai.

(Grupo Pinote, 2022¹⁹ – Composição: Mestre Bié).

Como se vê, essa chula é uma narrativa acerca dos acidentes automobilísticos que aconteceram na cidade de Serrolândia/BA. Conforme reiterado por Döring (2006, 2016b), o samba chula traz uma veia narrativa de acontecimentos do cotidiano; e isso é algo muito comum nas chulas do Grupo Pinote, essa narração com base nas vivências sociais e culturais dos sambadores.

Logo na primeira estrofe da chula acima, o cantador chama o público à atenção para o que vai ser cantado-contado (aspecto comum nas chulas do grupo), é também ali que ele traz o mote da chula a ser performada. A terceira e quarta estrofes ressoam uma crença que há no município de Serrolândia, com relação a um trecho de estrada onde aconteceram muitos acidentes, o qual, pela narrativa, abarca a “Rua” (que seria o centro da cidade), o “Contorno” (o bairro de Contornolândia) e o povoado de Novolândia (popularmente conhecido como Légua), embora a supracitada chula se refira especificamente aos acidentes que aconteceram antigamente do centro da cidade ao bairro Contornolândia, momento que iniciou-se o processo de asfaltamento da Avenida Manoel Roque Rodrigues, sendo ela a principal do município.

Mestre Dijalma (*in memoriam*) comenta acerca dessa chula, dizendo que:

Na realidade, a chula que Bié fez é uma realidade de Serrolândia. Quando começou o asfalto, aí começou os acontecimento [acidentes] dos meninos de Agripino, da carroça de Sinhô, do finado Miliano, do finado Manequinha, Nico, entendeu?! Tudo que aconteceu da ‘Rua’ ao ‘Contorno’. Então é um ritmo de uma chula cantada, um ritmo contando uma história. De Vadinho que matou o menino, tudo isso teve (MESTRE DIJALMA, 2022).

Nesse sentido, destaco a força da sabedoria popular na construção das narrativas sobre si, seu cotidiano e toda uma coletividade que comungam experiências e refletem no corpo e na memória as ressonâncias de sua própria história. Por isso, no sentido de algo posto no imaginário/crença popular local, quem diz legitimamente sobre esse “pedaço de estrada

¹⁹ As chulas trazidas e analisadas neste trabalho estão datadas com o ano de 2022, esta data se refere ao ano de registro/gravação da cantiga para os fins desta pesquisa, ou seja, não corresponde ao ano de sua composição, mesmo porque essa é uma informação que os sambadores não souberam precisar.

assassino” (como traz os versos) não é o cantador, e ele próprio ressalta: “Isto é o dizer do povo”, uma voz que não fala por si, mas em nome de toda uma comunidade.

Ao longo da chula, vários nomes de pessoas que causaram ou sofreram algum tipo de acidente são trazidos e citados, como evidência da memória afetiva dos sambadores e das marcas que tais acontecimentos neles deixaram. Ao final, o cantador chama a atenção para o fato de a problemática dos acidentes automobilísticos também estar envolvida ao consumo de álcool. Isso ainda demonstra um aspecto denunciativo acerca dessa questão, reiterando uma ética e zelo firmados pelo cantador ao logo da chula, ao evidenciar os cuidados e proteção coletiva que as pessoas devem agenciar ao dirigir.

Outras chulas, similarmente, ilustram esse aspecto poético lírico-narrativo que lhes é imanente; isso poderá ser ainda mais percebido quando elas forem apresentadas no decurso deste trabalho. Não obstante, pelo exposto, torna-se ainda mais elucidativo o vislumbre do samba chula como uma poética narrativa, na qual histórias e situações cotidianas são moldadas poeticamente, num devir identitário e ancestral tangenciados também pelo corpo performático. É no trânsito da voz, por meio do canto das chulas, e nas dedilhadas da viola que se tecem ontologias cujos corpos performáticos guardam um mistério ritual, onde o discurso poético protagoniza, conforme será exposto mais adiante.

Chamo atenção para um aspecto importante, que está posto no título desta subseção, delineando o que me reporto como *grafias da voz*. Tal expressão é entendida neste trabalho considerando o pensamento afro-diaspórico, com sua cosmologia e episteme circular, como nos versa Leda Martins (2003). Nessa perspectiva epistemológica, o corpo é um lugar de memória, de registro das experiências poéticas, históricas e culturais mobilizadas na performance, em especial nas culturas do povo afro-brasileiro, em cuja teoria é construída também no corpo e pelo corpo.

Etimologicamente, conforme o Dicionário Michaelis²⁰, a palavra *grafia*, deriva do grego *gráphō* + *ia*, e está associada ao registro linguístico em superfície por meio de sinais gráficos, referindo-se à comunicação da escrita. Sua acepção é imersa num sentido de codificar, através de uma dada linguagem, aquilo que está sujeito a tal codificação. No que concerne à voz, Zumthor (2005, p. 63) aponta que “antes da voz, há o silêncio. A voz, jaz no silêncio; às vezes sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matricial”. Isso, descortina a própria efemeridade da vez, que morre no seu próprio ato de nascer.

²⁰ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/grafia>. Acesso: 27 jul. 2022.

Postas as questões que abarcam a grafia e a voz, parece haver aí um importante dilema a se tensionar, a saber: tendo em vista a movência, instantaneidade e efemeridade da voz – como destacado por Ong (1998), Paul Zumthor (1993, 2010), Fernandes (2007), entre outros autores –, como é possível então grafá-la (e aquilo manifestado por meio dela), sendo ela uma força fisiológica imaterial? Reside aqui o que venho articulando desde o início deste trabalho: a necessidade de se pensar academicamente a partir de outras frentes epistêmicas, outros paradigmas que fogem à norma euro-ocidental.

Walter Ong (1998, p. 88) nos assinala que “a força interiorizada do mundo oral tem uma ligação especial com o sagrado, com as preocupações fundamentais da existência”. Bem verdade, que as tradições orais se movem por um campo que não se restringe à mera emissão da voz, mas se expande no registro de outras marcas simbólicas, ontológicas, existenciais e espirituais, nas quais se desvelam outros modos de ver e estar no mundo.

É nessa perspectiva que me amparo no pensamento de Leda Martins (2003), entendendo que a epistemologia e gnose africana e afro-diaspórica mobiliza outras maneiras de construção do conhecimento. Sendo o samba de roda – e assim o samba chula – uma expressão afro-brasileira, as balizas teóricas de Martins (2003) muito contribui para tal reflexão.

Assim, levando em conta a gnose e episteme afro-diaspórica das práticas e fazeres culturais afro-brasileiras, tomo como *grafia da voz* o registro de uma memória coletiva no/do corpo, uma vez que “memória” é aqui entendida nas palavras de Leda Martins, para a qual o termo (memória) “remete a outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas à que o corpo, como portal de alteridades, dionisicamente nos remete” (MARTINS, 2003, p. 64). Nesse escopo, é importante destacar que as experiências do povo negro no Brasil, sobretudo aquelas circunscritas nas passagens ancestrais, foram produzidas e transmitidas por meio de uma tradição engendrada na oralidade, seja nos círculos familiares ou comunitários.

No caso do samba de roda (por conseguinte, o samba chula), prática cultural imanentemente afro-brasileira, as cantigas foram transmitidas muitas vezes de pai para filho, vizinho para vizinho, entre grupos e parceiros de cantoria, aprendidas e apreendidas coletivamente nas rodas de samba. A voz entoada em performance, ainda que não seja de modo preciso, haja vista a sua própria movência e plasticidade, é registrada na memória a partir de processos complexos que se situam em outros paradigmas de ver e estar no mundo – que se diferem daqueles definidos pela epistemologia branca e euro-ocidental –, advindos de gnosés outras, africanas e afro-diaspóricas, sem esquecer das indígenas.

Desse modo, as *grafias da voz* que aqui me refiro não dizem respeito ao registro visual ou escrito do que a voz colocou em performance, mas ampara-se numa cosmopercepção

(OYÊWÙMÍ, 2021), em que o corpo é lugar de potência, de registro dessa voz, assim como da memória e das experiências da performance e da vida de seus intérpretes (MARTINS, 2003). Essas *grafias da voz* seriam então os registros memorialísticos, simbólicos e identitários grafados no/pelo corpo. A voz que se entoa no samba de roda, e na cantoria do samba chula, regista, no corpo e na memória de quem ouve, as vivências e experiências de sujeitos que cotidianamente reinventam, à sua maneira, seu lugar no mundo, sua existência e suas identidades.

Tal reinvenção acontece na performance vocal e corporal, e mais notadamente nos textos verbais, cujas letras e sonoridades cantadas, contadas, tocadas e performatizada tensionam os significados na roda de samba. Textos esses que, pelo contrário, não são fixos, não cabem nos padrões de engessamento da escrita; são textos que se movem tal qual a voz dentro de uma tradição. De acordo com Zumthor (1993, p. 144):

A tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movência* dos textos. Menciono-a mais uma vez, ‘ouvindo-a’ como uma rede vocal intensamente extensa e coesa; como, à distância, literalmente o murmúrio desses séculos – quando não, por vezes, isoladamente, como a própria voz de um intérprete.

O autor reflete a tradição nesse contexto para ilustrar uma *movência* conjunta, isto é, da voz, do texto e da tradição. A voz como uma rede movente, entendida nos termos de Zumthor, move também o texto poético e o próprio ato performático. É movente a voz, a tradição, o texto, toda a trama que se constrói em performance. A *movência* no texto verbal se dá nas variações que acontecem nas letras cantadas, seja por uma relação de esquecimento e substituição ou adaptação da letra, tendo em vista os aspectos circunstanciais da performance.

Assim acontece no samba, nas cantigas de batuque, na cantoria de chula. As letras que são cantadas estão suscetíveis a alterações, dependendo do contexto da performance e da memória do sambador. O que nada prejudica na cantoria, já que o improviso se estabelece como espaço de recriação daqui que ali em performance foi esquecido. É possível observar, por exemplo, nas diversas cantorias e rodas de samba do Grupo Pinote, as quais acompanhei, variações nas letras, seja de chula ou de batuque, cantadas e performatizadas pelos sambadores. Ainda que, por meio do gravador de voz, eu tenha registrado para esta pesquisa a letra de uma cantiga de um dado modo, sua fixação jamais será possível, tendo em vista a *movência* imanente às tradições orais.

Uma *movência* que se perfaz pelas vias da ancestralidade na roda de samba, seja no ato performático da chula, batuque ou reisado. Uma ancestralidade que se estabelece inclusive por outras vozes, vozes passadas/primeiras, que ressoam como intertexto circular de temas, verbos,

sonoridades e gestualidades de poéticas outras já cantadas e performadas por aqueles/as que vieram antes. Na cantoria de chula, a voz em performance vai atualizando e remontando cenas passadas vivenciadas pelos sambadores, as quais envolviam/envolvem laços afetivos, amistosos e familiares com aqueles/as que compartilharam trocas e experiências de vida.

Nessa relação intertextual e performática é pensada a imanente ausência de autoria do texto poético nas tradições orais, muito embora muitas das chulas do Grupo Pinote sejam escritas por Mestre Nico, e por alguns sambadores, como ocorrido com os Mestres Bié e Zé Moura, entre outros. Para Fernandes (2007, p. 54-55), “um texto oral não se apresenta ‘original’ no sentido de ser exclusivo e único, pois se encontra articulado a um conjunto de textos e a referenciais culturais responsáveis por interferir no sentido e na elaboração de uma nova variante”.

No cenário das gravações discográficas do samba carioca de meados do século XX, no Rio de Janeiro, dizia o célebre sambista Sinhô (1888-1930) que “o samba é como passarinho. É de quem pegar primeiro”²¹. Apesar de essa expressão ter sido usada pelo sambista para se esquivar das acusações de plágio que lhe conferiam, ela parece ressoar bem as relações de autoria nas tradições orais, não no sentido de uma apropriação alheia indevida, mas de uma produção que, tal qual um passarinho, vai voando e caindo de mão em mão, sem saber quem é o dono ou mesmo se há um. Afinal, nas culturas orais e populares, como saber quem primeiro cantou, narrou ou ditou algo, se as produções em oralidade transitam fluidamente pelas múltiplas bocas e ouvidos, advindo de muitas direções, fontes e paradas?

Não obstante, no seio das poéticas orais poder-se-ia pensar em uma autoria efêmera em construção na performance, que se esvai logo ao seu término, a menos que seja gravada em equipamentos multimídia ou na memória; mas ainda gravada a sua reprodução de modo idêntico seria praticamente impossível. Logo, pensar em uma autoria na performance é entender o próprio espaço performático como âmbito de criação, de inserção de ações e características próprias e originais do intérprete/ator em cena.

Assim, no contexto do samba de roda, o texto poético oral pode ser entendido como tecido performático sem uma autoria legitimada, sujeito à variação e movência de acordo com o intérprete e sua performance. Essa obra poética do samba, no sentido verbal, sonoro, gestual está inscrita na complexidade ancestral, da qual comungam os próprios sambadores nas relações do que se constrói contemporaneamente com uma ligação com aqueles/as que antes vieram.

²¹ Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/musica-sinho-o-rei-do-samba/>. Acesso em: 18 maio 2022.

A cantoria de chula engloba, então, múltiplos aspectos que remontam desde a construção lírica e narrativa que se tece, até a potência da voz que se coloca em movência e como espaço de criação, bem como de *grafia*, de registro do/no corpo. Pelo que foi proposto, entender as grafias que são feitas na performatividade da voz implica não perder de vista a sua força de *grafia*, como também a sua imanente efemeridade. E entender ainda o corpo como lugar de registro e memória, de uma voz que transita por caminhos outros da ancestralidade negra.

Compreendendo o samba chula como uma poética oral ancestral, cunhada na tradição da oralidade, sua performance corporal e gestual não está desvinculada da tessitura poética que é cantada e contada. Há no samba chula, assim como no batuque e reisado do Grupo Pinote, uma hermenêutica do corpo, articulada por códigos, gestos e comportamentos que chamam a atenção para a totalidade performática. Na subseção seguinte, discuto um pouco mais dessas imbricações do discurso poético oral na tessitura performática do samba chula, e do samba de roda do grupo como um todo, haja vista também a relação entre a performance corporal do batuque e do reisado com os seus cantos e sonoridades.

2.4 HERMENÊUTICAS DO CORPO NA RODA DE SAMBA: O JOGO DA PERFORMANCE NA POÉTICA ORAL

Na palestra “Encantarias da Palavra”²², proferida no XVI Seminário de Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA) e VI Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís, realizados virtualmente no ano de 2021, o professor e pesquisador Paes Loureiro – dentre as suas muitas questões acerca da potência do imaginário poético dos povos originários amazônicos – assinalou em sua fala a dança como uma encantaria do corpo e o canto uma como encantaria da palavra.

Esse gesto teórico e encantatório acerca das produções orais chamou-me a atenção para a necessidade de uma percepção mais profícua sobre a encantaria em performance que, intimamente, a presença ancestral perfaz. Isso, porque o corpo escreve por outros códigos, como nos lembra Leda Martins (2003), e assim reverbera outras encantarias que esta subseção jamais daria conta de abarcar.

Em seu vasto trabalho acerca da potência do corpo como espaço de memória, sobretudo nas poéticas e oralidades afro-diaspóricas, Leda Martins (2003, p. 66) explicita que:

²² Disponível em: <https://youtu.be/LEST-F-k5hQ>. Acesso em: 03 dez. 2021.

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente o local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se agrafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.

Nesse prisma, o corpo não apenas é um ponto de interpretação sobre o que ele gera em performance, pois ele acaba também por se configurar como um espaço-memória de inscrição dos saberes e das vivências cotidianas. A hermenêutica do corpo se estabelece aí num trânsito de mão dupla, onde o que ele recebe e emana provoca uma epifania e mobilização de sentidos e simbologias.

À vista disso, o que nos diz o corpo de um sambador? Quais sentidos geram a sua presença em performance? Longe de depreender a sua totalidade, ainda que isso fosse possível, percebo um poder gestual e vocal que desvela o sujeito e suas múltiplas experiências vivenciadas conjunta e democraticamente na roda de samba (XAVIER, 2020). Presenças físicas e simbólicas que descortinam a potência do ser e do existir de sujeitos que carregam consigo as diversas experiências insurgentes de fazer e disseminar a cultura tradicional do samba de roda em pleno sertão da Bahia, mediante os diversos desafios e negociações que lhes são interpostos nesse percurso.

É nesse sentido que a textura do corpo remonta um sentido pleno, e aqui empreendendo o sentido mais amplo do que se venha a ter por *texto*, que não se restringe ao escopo verbal ou da escrita. O texto do corpo, o texto do gesto, o texto da voz, o texto do verbo, quando somados, geram o texto-performance, o texto em performance, este que performatiza os múltiplos sentidos que dele podem emanar.

No bojo do samba de roda do Grupo Pinote, as gestualidades e vocalidades da performance se constroem complementarmente, reproduzindo os sentidos de uma prática que foi hereditariamente ensinada. A figura seguinte demonstra um pouco dessa folia enérgica da/na roda de samba.

Figura 07 – Sambadores do Grupo Pinote, junto ao público, em performance na roda de samba.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

A cantoria do samba chula não está desvinculada do ato performático que ali na roda se estabelece. Conforme acentua Döring (2016b), no momento da cantoria do samba chula não se entra na roda para sambar. Assim também ratificam os sambadores do Grupo Pinote, é a voz que performa na roda de samba, e o corpo, por meio dos ouvidos, abre os portais da memória para aquilo que ali é vocalizado e verbalizado.

O ritual de não dançar no momento da cantoria de chula reivindica um certo respeito aos sambadores que ali cantam e contam as suas histórias e de outros nas terras do sertão baiano e noutras terras. A viola e as tímidas palmas do público cadenciam os ouvidos e olhos atentos ao que se pronuncia; nesse momento, a hermenêutica do corpo reivindica a memória para inscrição e reflexão do discurso poético oral ali tecido.

Ao contrário, no momento do batuque, que é um samba de cadência mais rápida, guiada principalmente pelos pandeiros e pelas palmas, os corpos dos sambadores e do público presente adentram a roda em epifania, com passos simples e aleatórios, que reivindicam o espaço da roda para o descortinar das suas existências, das suas memórias e resistências do presente, que não por acaso, principiaram nas rodas de batucadas proibidas pelo branco colonizador, feitas nas senzalas, à revelia dos senhorios, pelos negros escravizados.

Com letras curtas e fáceis de memorizar, os sambadores do Grupo Pinote e o público cantam repetidamente numa amálgama ininterrupta do discurso verbal performatizado pela voz e dos passos e pisadas inerentes à dança do batuque. Os corpos em performance na roda, no momento do batuque, reverberam, por meio de passos aleatórios, uma sinestesia onde o que é

cantado aflora também na pele, nos movimentos, nos sorrisos, nas palmas, nas vocalidades e sonoridades que ressonam dos couros dos pandeiros.

Como dito, os sambadores também expressam o reisado, nos primeiros dias do mês de janeiro, entre o dia 01 e 06. A performance do reisado também acontece de maneira particular, aliada aos ritos católicos, os sambadores cantam nas portas dos anfitriões as saudações ao Santo Reis, em homenagem ao nascimento do Menino Jesus. O momento dessa cantoria também envereda pelas vias do sagrado, o público presente em tom solene aguarda o final da cantoria para dar o “Viva Santo Reis” e adentar a roda de samba (XAVIER, 2020).

O hibridismo cultural se estabelece à medida que, no reisado, também a cantoria do samba chula e do batuque acontece, ao os sambadores adentrarem a casa dos anfitriões para festejar e reivindicar os presentes ao Jesus nascido. No Grupo Pinote, esse papel de reivindicação dos presentes é de uma peculiar personagem chamada Caboclo. Retornarei a ele na seção 4, a fim de evitar repetibilidades, tendo em vista o seu importante papel na compreensão da configuração das identidades dos sambadores e dos sujeitos sertanejos como um todo. O fato é que essa relação samba e reisado põe em paralelo e hibridismo as heranças católicas europeias e afro-brasileiras no sertão, as quais reivindicam um outro *modus operandi* ao samba e as suas simbologias.

De tal modo, seja na performance da chula, do batuque ou do reisado, o discurso poético interrelaciona-se ritualisticamente na performance. E assim, o texto poético oral dessas cantorias não pode deixar de ser entendido também como um tecido performático, pois é do corpo e no corpo que ele se constrói, pela voz e pela memória que interrelacionam-se dialogicamente. No caso do samba de roda, por conseguinte do samba chula, sua tessitura está inscrita na complexidade ancestral negra, sem perder de vista a contribuição das heranças indígenas e europeias que também passaram a compor o samba.

Pragmaticamente, a poética oral engloba e articula dois tipos de ritmos, o da voz e o do corpo, um sonoro/musical e o outro visual/gestual. O corpo e a voz articulam-se para movimentar esse ritmo poético oral que, instaurado e totalizado na performance, demanda a atenção de olhos e ouvidos à sua efetiva recepção. Assim, o samba de roda é entendido no bojo das poéticas orais, pois estas são uma constituição multimodal. Elas não se resumem a um somatório ou fórmula de “dança + canto + a sonoridade dos instrumentos”. As poéticas da oralidade forjam-se numa performance amalgamada, tecida em uma inteireza movente.

Nesse bojo da movência vocal e mais geral da oralidade, aspiro pensar ainda a ideia de *movência* ontologicamente, de modo a perceber o aspecto movente dos próprios sujeitos intérpretes, forjados como corpos social, cultural e afetivamente marcados e deslocados. No

samba do Grupo Pinote, a exemplo, cada performance – sendo ela fluida e movente, portanto, diferente a cada apresentação – é executada tendo em vista o estado de espírito dos sambadores: se estão felizes, tristes, irritados, descontentes com algo ou mesmo afetado com alguma memória germinada por uma das poéticas cantadas, isso reverbera no *modus operandi* da performance ali a ser realizada.

De maneira parecida, a realização da performance do samba também conflui no temperamento, humor ou natureza dos sambadores, ou seja, sua fisionomia também muda quando não há participação efetiva do público, quando os intérpretes esquecem alguma letra a ser cantada ou quando um movimento, dança ou elemento da performance acontece ou não como previsto. Tudo isso contribui para o deslocamento comportamental desses sujeitos em performance, o qual – como dito – conflui dialogicamente na própria realização performática. Isto é, os sambadores são deslocados ontologicamente na e pela performance, podendo eles também deslocá-la, mover a sua realização, reside aí a dinâmica do samba.

Destarte, não conjecturo somente como fluido o objeto estético e seus meios (a obra poética oral, o corpo, a voz, a performance e tudo que a forja e compõe), mas também o próprio sujeito intérprete da estética oral, mediante deslocamentos comportamentais, existenciais e ontológicos exercitados em cada performance que ele realiza; mediante cada ato performático que, de algum modo, se soma à experiência desse sujeito intérprete.

2.5 CADÊNCIAS POÉTICAS DIGITALIZADAS: INSTANTANEIDADE E MEDIATIZAÇÃO DA PERFORMANCE

Como já exposto anteriormente, na performance das poéticas da oralidade subjaz a sua sincronia e instantaneidade, considerando o momento de sua realização, uma vez que, de acordo com Fernandes (2007, p. 35), “o fator marcante da poesia oral é o tempo/espaço em que ela é pronunciada”, sem perder de vista o fulcral nomadismo do corpo e da voz (ZUMTHOR, 2005).

Dessa maneira, a gravação dessas performances surge como alternativa e possibilidade, para fins de pesquisa e análise das suas configurações, estéticas e simbologias, já que a significação inscrita na *oralidade primaria* – na qual “o poder da palavra não só tem como limite sua impermanência e imprecisão” (ZUMTHOR, 2010, p. 28) – não é possível de ser percebida, se não estiver o ouvinte/público no próprio ato da performance.

Nesse contexto, Zumthor propõe a noção de *oralidade mediatizada*, por vezes associada às culturas de massa, em que se “assegura a exatidão e a permanência, às custas de uma submissão à quantidade e aos cálculos dos engenheiros” (ZUMTHOR, 2010, p. 28). Essa

alternativa de mediatização da oralidade mostra também uma certa potência, sobretudo no campo das pesquisas acadêmicas ou da reprodução multimidiática, mesmo que a mobilidade temporal e espacial da mensagem aumente uma certa distância entre a produção e o seu consumo, como nos lembra o autor. Isso, porque “a presença física do locutor se apaga; permanece o eco fixo da sua voz e, na televisão e no cinema, uma fotografia. O ouvinte ao escutar a emissão, está inteiramente presente, mas, no momento da gravação ele era apenas uma figura abstrata e estatística” (ZUMTHOR, 2010, p. 28).

Assim, a performance poética gravada em vídeo ou em áudio funciona como uma memória frisada, isto é, seu registro de um instante já acontecido significa-se no instante de sua reprodução. A performance registrada de modo audiovisual funciona, então, como uma memória digitalizada, um registro factual do acontecido, pois – tal qual a memória humana – ela guarda um passado que só revive e (res)significa-se no presente, na articulação feita pelo sujeito que dela guarda e faz uso.

Nessa perspectiva da gravação como memória digitalizada, ou um instrumento potencializador da e para a memória, destaco umas das minhas conversas com o Mestre Dijalma (*in memoriam*), que tinha sob a sua guarda um grande acervo de cantigas de chula, batuque e reisado, tanto do Grupo Pinote como de outros grupos da região. Boa parte desse material ele mesmo gravou nas diversas apresentações do grupo em que esteve presente. Mestre Dijalma ressaltou que várias vezes ouvia essas gravações e convidava os colegas sambadores para que também o fizessem, pois assim poderiam assim recordar as cantigas de outra então esquecidas com o decurso do tempo. Esse aspecto demonstra não apenas a usualidade e utilidade das tecnologias para fins mnemônicos das cantigas, como também uma certa abertura dos sambadores aos processos de tecnologização da atualidade, colocando as tecnologias digitais a serviço do grupo e das suas atividades culturais.

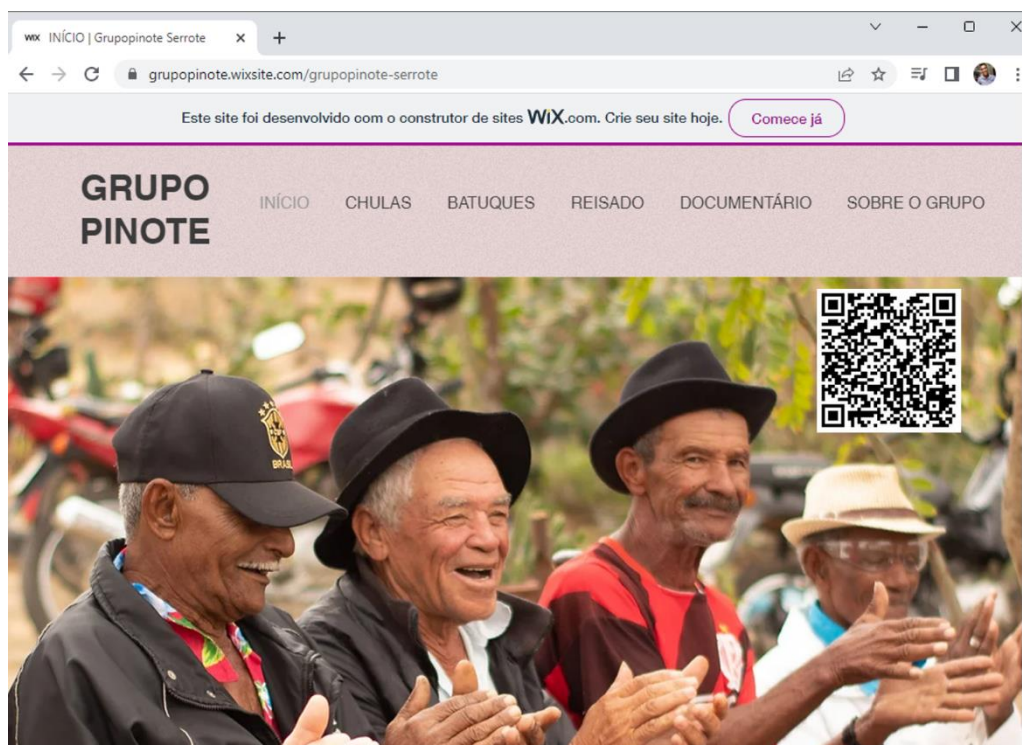
Desse modo, não proponho uma análise diacrônica da poética oral, antes a proposição de uma abordagem sincrônica das performances e dos textos poéticos orais gravados, pois, como reitera Fernandes (2007, p. 47) a abordagem sincrônica “move-se para além e para além do texto transcrito, procurando compreender os sentidos do texto oral e as condições que permeiam sua manifestação”. Ou seja, tendo em vista a sincronia disposta em uma dada gravação, certo de que em outra a performance poderia ser totalmente diferente.

Para fins de apresentação e exemplificação das performances do Grupo Pinote, criei um repositório digital em formato de *site*²³ para o grupo, no qual contém o acervo mapeado, com

²³ O referido site encontra-se disponível no link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote> ou escaneando o QR Code da imagem acima, também disponível na capa desta dissertação.

materiais em áudio e vídeo das cantorias e danças da chula, batuque e reisado, a fim de melhor visualização do leitor/ouvinte daquilo que articulo teoricamente.

Figura 08 – Interface do *website* do Grupo Pinote.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Além das performances audiovisuais dispostas no site, no decurso desta pesquisa, produzi e dirigi, junto a uma equipe de amigos e artistas da cidade de Serrolândia²⁴, um documentário, que tem como título “O samba de roda do Grupo Pinote no Sertão da Bahia”²⁵, no qual é narrado um pouco do histórico do samba de roda em Serrolândia, assim como a trajetória do Grupo Pinote e as imbricações dos sambadores com o samba de roda, em sua expressão de chula, batuque e reisado.

O referido documentário circunscreve-se também na tentativa de pôr em exercício o pensamento decolonial, a fim de colocar em prática uma perspectiva teórico-metodológica que fale de dentro, da base. Pois esse documentário possui um grau de importância tanto quanto esta dissertação, por trazer os próprios sambadores do Grupo Pinote, em corpo e voz, falando de si, do coletivo e das suas histórias e imbricações com o samba. Logo, mesmo trazendo aqui

²⁴ Ênfase as importantes contribuições de Winicius Nathan, Kaiky Nunes, Nadja Araujo e Marcos Ferreira na gravação e edição do referido documentário.

²⁵ O documentário completo está disponível no site do Grupo Pinote, na seção “Documentário”. Disponível: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/document%C3%A1rio>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

as falas dos sambadores na tecnologia da escrita, julgo importante vê-los e ouvi-los, ainda que de modo mediatizado.

Mediante esse contexto de mediatização da poética oral, tensiono as reinvenções das culturas populares tradicionais frente aos novos contextos globalizados e globalizantes. Há aqui uma faceta de insurgência dos sambadores do Grupo Pinote na era da globalizada, acentuada principalmente nos/pelos processos de mediatização e tecnologização, à revelia de qualquer discurso conservador que busque de maneiras falíveis estancar e estagnar a tradição num lugar ultrapassado. É a própria tradição um movimento constante de reinvenção de si própria, de reordenamento em outros tempos e espaços. Como versa Zumthor (2010, p. 29):

Globalmente, as mídias impulsionam para o convencional, regenerando assim, paradoxalmente, um tradicionalismo que era atribuído às sociedades arcaicas. O homem ao qual elas se dirigem não é, fundamentalmente, diferente de seus longínquos antepassados, mesmo se ele está especificado por tudo que constitui a monotonia, a mediocridade e estreiteza de espírito das sociedades contemporâneas, ao mesmo tempo em que elas lançam a si próprias o gigantesco desafio.

Desse modo, é importante ressaltar o impacto dessas questões relacionadas à inserção do Grupo Pinote nos novos contextos tecnológicos e globais. Esses aspectos reverberam, inclusive, nos processos de construção e negociação das identidades dos sambadores, na ruptura dos discursos deterministas que anulam os rearranjos operados pelas/para as culturas tradicionais nos contextos mais modernos ou contemporâneos.

São outros horizontes que despontam para os grupos tradicionais, e aqui para um grupo de samba do Sertão da Bahia. A propósito, território este excluído do próprio discurso social e cultural da baianidade, por seu forjamento em discursos estereotipados e enrijecidos em um passado estanque e ultrapassado, no qual não cabia a uma Bahia, e mesmo Brasil, requeridos pelas ideologias ditas desenvolvimentistas e modernizantes. E o samba de roda, como expressão musical genuína da baianidade, tão difundido no imaginário nacional e internacional a uma ideia de Bahia, muito pouco se foi atrelado também ao sertão. Mas, a contrarregra e sendo dito o que parece, mas apenas parece, ser o óbvio, relembro o que Charles Exdell (2017, 2018) principiou em suas pesquisas e que aqui prossigo essa tônica na próxima seção: “O sertão também tem samba”, e isso ainda se faz necessário dizer.

3 O SAMBA DE RODA NO SERTÃO DA BAHIA: DIÁSPORAS, ESTÉTICAS E SERTANIDADES

[...] O ritmo... a situação de lá [Recôncavo] é outra e da gente aqui [sertão] é outra.
Mestre Nico (2022).

No sertão aqui pra cima já é diferente da gente [o samba de roda], o ritmo deles é outro.
Mestre Zezinho (2022).

Nosso ritmo é diferente. [...] Cada um tem um ritmo e o jeito de bater e cantar.
Mestre Dijalma (*in memoriam*, 2022).

As epígrafes que abrem este capítulo reificam o pensamento dos sambadores do Grupo Pinote acerca de muitos pontos que me é caro ao debate que venho, junto com eles, alinhavando. Cada uma delas ressoa um aspecto estratégico para o tensionamento do samba de roda como uma expressão cultural ancestral, diversa e multifacetada, inclusive dentro do mesmo território, quando pensado na pluralidade do Estado da Bahia, assim como da cultura e povo baianos.

Logo, esta seção se propõe a discutir as itinerâncias do samba de roda, tendo em vista a sua origem, mas, sobretudo, a sua diáspora pelo território baiano, sem perder de vista a presença do samba de roda no território nacional brasileiro, embora esse não seja aqui o ponto de discussão. Nessa perspectiva, pensar o samba de roda no Estado da Bahia requer inscrever a discursividade cultural e identitária que este imbrica nas identidades baianas, principalmente, quando tensionada a ideia de *baianidade* que se tem dentro e fora das fronteiras do Estado.

Assim, as subseções aqui dispostas percorrem pela tessitura do texto identitário da Bahia e pelos apagamentos do sertão nessa discursividade, haja vista a centralização desse discurso identitário em torno de Salvador e parte do litoral. Refletir sobre essas questões sequencia uma outra baliza analítica importante em torno da representação do sertão no imaginário nacional e baiano e seu engendramento numa categoria específica e estratégica de “rural”, como se o sertão fosse apenas rural ou, mais ainda, como se a própria ruralidade estivesse fixada naquela querela de um espaço-tempo ignoto e que não tivesse passado por diversas mudanças sociais, políticas e culturais no decurso dos últimos anos, como ocorrido e que vem ocorrendo.

Cabe a ressalva de que o sertão não pode ser tomado como território uno, antes deveria ser colocado como “sertões”, para atender a pluralidade de culturas e sujeitos latentes nessa nomenclatura. Aqui, tomo como “sertão”, ou mais adequadamente “sertões”, as cidades afastadas do litoral e das metrópoles, especialmente as cidades de pequeno e médio portes que

vêm se desenvolvendo paulatinamente, descortinando novas possibilidades políticas, culturais, econômicas simbólicas e identitárias.

É nessa seara que me proponho a discutir a ideia de um *samba sertanejo*, (re)afirmando o samba praticado no sertão baiano não apenas como “rural”, mas como potência de sertões que foram ressignificando-se, mediante estratégias próprias de trocas e negociações com a dita modernidade. Pois o problema aqui não vem a ser a ruralidade, mas a discursividade que se coloca em torno dela, tensionada histórica e pejorativamente para manutenção de certos *status quo*, no que concerne às relações e dinâmicas de poder.

Nesse contexto de movência do próprio território e sujeitos sertanejos, trago à tona para problematização a centralização do discurso musical da Bahia sobre o samba de roda pautado univocamente no Recôncavo e em parte do litoral, inclusive sendo uma das referências para a construção de uma pretensa baianidade, leia-se, na perspectiva soteropolitana. De tal maneira, onde se encaixaria o samba de roda praticado nos sertões da Bahia, diante da disputa de narrativas em torno do texto da identidade baiana, na qual as referências de Salvador, do Recôncavo e de parte do litoral sempre protagoniza(ra)m? As tensões e engrenagens que mobilizam essa e outras perguntas seguem-se nas discussões *a posteriori*.

3.1 CABE O SERTÃO NO JOGO DAS BAIANIDADES?: SERTANIDADES E RELAÇÕES DE PODER NO DISCURSO IDENTITÁRIO DA BAHIA

Vou falar com presidente
Também com o governador
Desloque da capital
E venha no interior
Será que eles não tão vendo
O que é que o pobre tá sofrendo
Gemendo sem sentir dor

O Estado da Bahia
Que vocês abandonou
Eu peço por caridade
Que ajude os lavrador
Aquele povo gentil
Que é quem sustenta o Brasil
E vocês não dá valor

Como o pobre vai viver
Nessa triste carestia
Tudo aumenta de preço
É de oito em oito dia

Isso é um absurdo
 Pobre que compra de tudo
 Como sustenta a família?

Trabalha a semana toda
 Homem, menino e mulher
 E o dinheiro que arruma
 Só dá pra comprar o café
 Eu quero lhe perguntar:
 Quem já botou pra ficar
 Um saco vazio em pé?

Ia passando rua
 No jardim ali na praça
 Vi um homem aborrecido
 De frente de uma farmácia
 Chorando e pedindo arrogo
 Que o mundo pegasse fogo
 Pra ele subir na fumaça.

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Bié).

Início esta subseção trazendo a **Chula 08**²⁶ do Grupo Pinote, pois enseja-se como melhor teoria para reificar o que aqui busco empreender e problematizar: os apagamentos e silenciamentos dos sertões e das culturas sertanejas, frente as hegemonias identitárias da baianidade estabelecidas em torno da capital e Recôncavo do Estado da Bahia.

Mais que objeto estético do samba, a referida letra de chula tensiona teórica e discursivamente o não-lugar do sertão, especialmente, no que concerne à atenção estatal manifestada pela voz poética para o desenvolvimento desse território. Expandindo essas tensões também para o que aqui se mostra problemático, como dito: os apagamentos das culturas sertanejas no jogo identitário da Bahia, ou na tessitura do texto da *baianidade*, com versa Milton Moura (2001; 2011), o qual seria um conjunto de referências culturais que forja(ra)m uma dada identidade à Bahia, tomando-a como sinônimo exclusivamente Salvador, Recôncavo e parte do litoral baianos.

As duas primeiras estrofes da supracitada chula do Grupo Pinote são emblemáticas na tessitura da reivindicação do sertanejo de um olhar mais atento dos governos federal e estadual aos povos e culturas do sertão. Ao requerer que o presidente e o governador “Desloque da capital / E venha no interior”, a voz poética aponta os distanciamentos geográficos, mas principalmente simbólicos que separam os territórios sertanejos e que privilegiam os grandes

²⁶ Esta chula pode ser ouvida em sua versão cantada no seguinte link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

centros urbanos, sendo que esses últimos acabam por engendrar a maior atenção estatal nos diversos sentidos: de políticas públicas, acesso a dispositivos e bens culturais, textos identitários, entre outros, e uma série de aparatos discursivos que configuram e organizam as relações de hegemonia e subserviência, de identidade e de alteridade.

É nesse contexto que o abandono do sertão – estratégia usada pelas elites baianas na construção do discurso identitário de uma Bahia não problemática - emerge na voz dos sambadores, pois conclamam uma atenção vital ao “Estado da Bahia / Que vocês abandonou”. Leia-se agora esse “Estado da Bahia” explicitado na chula compreendendo a sua totalidade de territórios e identidades culturais invisibilizados com a convencionalizada “baianidade soteropolitana”. Os versos “Eu peço por caridade / Que ajude os lavrador / Aquele povo gentil/ Que é quem sustenta o Brasil / E vocês não dá valor” reforçam que essa atenção deve ser eminente ao povo sertanejo, condutores da cultura rural e originária daquilo que no início do século XX foi tomado pelas elites intelectuais brasileiras do Movimento Modernista como essência da brasilidade, bojo da identidade nacional.

Essa chula também denuncia os casos de vulnerabilidade social e econômica a que foram acometidos os sujeitos sertanejos, mediante a “carestia” dos alimentos e a ausência de uma fonte de renda fomentada pelo poder público, haja vista que o labor rural já não daria conta de sustentar a inflação dos preços dos alimentos, como apontam os versos: “Como o pobre vai viver / Nessa triste carestia / Tudo aumenta de preço / É de oito em oito dia / [...] Trabalha a semana toda / Homem, menino e mulher / E o dinheiro que arruma / Só dá pra comprar o café [...]”. Essa vulnerabilidade socioeconômica elucidada na chula também sinaliza para a então ausência de políticas públicas ao povo sertanejo.

O desfecho da chula talvez seja o que chama bastante atenção e aqui coloco não como fim, mas como prelúdio de uma análise mais densa que se seguirá: “Ia passando rua / No jardim ali na praça / Vi um homem aborrecido / De frente de uma farmácia / Chorando e pedindo arrogo / Que o mundo pegasse fogo / Pra ele subir na fumaça”. O desestímulo a tamanho descaso, manifestado pela voz poética, a ponto de pedir que o mundo pegasse fogo para então subir na fumaça, traz à tona também um certo cansaço dos sertanejos na disputa por uma outra narrativa, principalmente quando as esferas de poder balizam seus projetos de dominação que enclausuram o povo do sertão sempre a um mesmo lugar determinado pelo estereótipo. Estaria o sujeito sertanejo fadado ao esquecimento, frente aos grandes centros? Como reverter a ordem da prática e do discurso?

Ressalto que essa chula tem um marco temporal que abarca o contexto sociocultural, político e econômico regional de meados dos anos 1900 ao início dos anos 2000, ou seja, ela

foi escrita tematizando um tempo específico no qual as realidades políticas e econômicas no sertão se encontravam em grande fragilidade. É salutar o destaque de que, com a ascensão dos governos de esquerda na presidência no Brasil, especialmente nos mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva e de Dilma Rousseff, entre 2003 e 2016, outros horizontes despontaram ao sertão e sertanejos, com várias melhorias na qualidade de vida dessas pessoas (discorrerei mais sobre essa questão adiante).

Todavia, do contexto do golpe de 2016, em que ocorreu o *impeachment* da ex-presidenta Dilma, aos anos mais recentes de 2022, diversas ressonâncias desse passado acre e difícil do sertão ressurgiram, reinstalando-se as dificuldades no âmbito econômico, político e, sobretudo, das representações, isto é, do retorno à estereotipia e estigmatização do sertão/Nordeste e dos sertanejos/nordestinos, os quais foram novamente reenquadrados nos mesmos estereótipos de outrora agora atualizados como forma de estigmatização e xenofobia por parte de brasileiros de outras regiões do país, especialmente do eixo Sul/Sudeste. Logo, o que ainda ecoa dessa voz poética presente na chula apresentada? O que mudou de lá para cá? Se no sentido da implementação de políticas públicas ao sertão houve algumas melhorias, o que dizer das construções imagéticas e dos estereótipos que ainda ressoam às identidades sertanejas?

Julgo pertinente retornarmos a algumas questões que nos apontam mais elucidativamente a como o sertão e as identidades sertanejas foram configuradas, atendendo a propósitos e projetos específicos. Retomo, então, os versos do Grupo Pinote para posterior reflexão: “O Estado da Bahia / Que vocês abandonou / Eu peço por caridade / Que ajude os lavrador / Aquele povo gentil / Que é quem sustenta o Brasil / E vocês não dá valor”. Interessante notar que o “Estado da Bahia” apontado pela voz poética é entendido como o próprio sertão, numa relação sinonímica, sendo que a voz que canta é sertaneja, voz essa que se sente abandonada dualmente pela Bahia (capital) e pelo Brasil, mesmo sendo esse o povo (o sertanejo) que sustentaria a nação, sem obter nenhum valor, ocupando um não-lugar e sendo considerado o “Outro” do discurso dentro do seu próprio território (Bahia).

Discorrerei na sequência essas duas recusas do sertão, primeiro pelo território nacional e segundo pelo próprio Estado baiano, este que historicamente custou a ser reconhecido geopoliticamente e integrado à região nordestina, sendo inicialmente pertencido à parte Sul do país. Logo, há na chula a denúncia dual de uma Bahia e um Brasil que vislumbavam o sertão exclusivamente pelas lentes do atraso, da gente ignorante, da fome, da seca, da roça, da miséria, do analfabetismo. E esse lugar não era interessante para um Brasil, por extensão para uma Bahia soteropolitana e metropolitana, que se pretendiam modernos e desenvolvidos.

É importante destacar que, boa parte da discussão que será disposta a seguir toma como base as tensões discorridas pela professora e pesquisadora Cláudia Pereira Vasconcelos no livro *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana* (2012), fruto de sua dissertação de mestrado em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura/UFBA) defendida em 2007. Na referida obra, a autora discute acerca de como o sertão baiano, por vezes, foi/é encurralado para fora do discurso tido como oficial da *baianidade*, ou do que veio a ser convencionado como identidade baiana.

A autora aponta um leque de perspectivas e representações sobre o sertão, para conceber o que ela chama de *sertanidades*, a saber, as identidades sertanejas, e assim pensar seu possível cabimento dentro de uma convencionada baianidade, definida pela autora como “um conjunto de referências identitárias acerca dos modos de construção e de percepção do pertencimento à Bahia” (VASCONCELOS, 2012, p. 27). Cabe mesmo o sertão nessa “baianidade”? É o que problematiza a autora, na busca por trazer à tona as perspectivas hegemônicas que coloca(ra)m à margem o sertão no discurso identitário baiano.

Vasconcelos (2012), põe em efervescência o debate em torno dos discursos e convenções histórica e hierarquicamente marcadas de uma identidade baiana que se fixa somente nas práticas sociais e culturais engendradas na capital baiana e seu litoral, compreendendo Salvador, Recôncavo e região metropolitana como polos da baianidade, relegando ao sertão um lugar periférico na formação dessa baianidade.

A autora também aborda as diversas questões, imagens, discursos e produções culturais e artísticas que fixam um imaginário sobre o sertão, a partir de tradições e rupturas desse lócus sertanejo, construídos principalmente no século XX. Vasconcelos (2012) ressignifica os marcadores que remontam às identidades sertanejas, para apontar o não-lugar que o sertão ocupou (ou ocupa) no jogo da identidade baiana.

De meados ao final do século XIX, percorrendo por boa parte do século XX, há uma intensificação de ideais nacionais em torno da necessidade de o Brasil aderir a um paradigma desenvolvimentista, no qual as arquiteturas das cidades, as práticas culturais, sociais e econômicas passariam por inúmeras transformações, para a construção de uma nação mais moderna e civilizada, como atesta Edilece Souza Couto (2011). Os Estados do Sul do país, especialmente o Rio de Janeiro e São Paulo, tendo em vista a alta lucratividade com as lavouras de café, foram os primeiros que despontaram em tal empreitada, tomando como referências os ideais modernizantes advindos da Europa. Outrossim: “Os habitantes da cidade, diante da próspera lavoura cafeeira e de seu *status* de entreposto comercial e financeiro, propiciador da

entrada no país do capital internacional, sentiam urgência de modernização. Havia a intenção de transformá-la na ‘Metrópole do Café’” (COUTO, 2011, p. 62).

Esse fator econômico além das transformações arquitetônicas e das práticas culturais dos brasileiros da cidade presumiam a criação de um país ainda mais moderno, tendo em vista os projetos desenvolvimentistas que viriam à tona também no início do século XX, tomando como eixo de referência nacional o Sul/Sudeste do país, em oposição ao “atraso” que restaria para o Norte/Nordeste.

Especialmente no contexto do século XX, o fenômeno que tomava como princípio o escopo desenvolvimentista e modernizador assumiu com mais veemência dimensões culturais, nas quais as elites intelectuais e políticas reverberaram um outro modo de ser brasileiro, que se consolidou nos costumes urbanos e citadinos, nos quais o sertão não poderia figurar, uma vez que esse território remetia a uma imagem sempre atrasada, sempre fixada num espaço-tempo que não era “moderno” ou que não cabia na modernidade.

Para falar dos sertões, diversos estudiosos²⁷ que a ele se empenha(ra)m recorre(ra)m à etimologia da palavra, a fim de verificar os impactos conceituais, simbólicos e discursivos do termo em torno desse território. As designações são várias, mas quase nenhuma positiva, advindas desde as geografias: desertão (que viria do latim *desertanu*), região pouco povoada, floresta, mata, lugar de clima seco, longe da costa; às questões sociais e culturais, como: lugar incivilizado, inculto, de civilização atrasada, enfim, qualificações de espaço-tempo que jamais poderia vir a ser moderno, pois seu lugar de pertença seria o passado e a uma extensão territorial ignota e não desbravada.

O que é mais curioso, ou melhor dizendo, problemático, é que, mesmo o sertão num conceito colonial abrangendo toda a extensão territorial longe do litoral, “nenhuma outra região como o Nordeste vai imprimir, com tanta vitalidade, um texto identitário em que o Sertão aparecerá praticamente como sinônimo deste espaço” (VASCONCELOS, 2012, p. 76). Essas concepções acerca do sertão foram configuradas e retroalimentadas no campo das artes, especialmente, da literatura, da música, da pintura e do cinema, nas quais o sertão era figurado como o lugar onde a fome, a miséria e o analfabetismo imperavam, onde a incivilidade se fazia predominante.

É interessante notar como esse território foi tomado pelas elites intelectuais e políticas locais e nacionais para fins distintos e para atender a projetos econômicos e identitários. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), em sua consistente pesquisa acerca da invenção do

²⁷ Cito como exemplo o livro *Culturas dos Sertões* (da Coleção Cult), organizado por Alberto Freire, o qual traz artigos que sintetizam diversas pesquisas de longos anos de importantes pesquisadores do tema.

Nordeste, aponta como o sertão/Nordeste foi configurado em inúmeras representações para a manutenção do *status* econômico das elites nordestinas, especialmente por projetos que se utilizavam da seca como pretexto para a descentralização de verbas públicas, que mais atendiam aos interesses dos grupos hegemônicos do que da população mais pobre impactada pela seca em si.

Na ótica do autor, o Nordeste é inventado no imaginário nacional, mas ainda apropriado pelas oligarquias interioranas e do litoral do território nordestino como manutenção de um *status quo* de dominação destas. Com a apropriação do discurso da seca por parte das elites falidas do Nordeste para a manutenção da sua hegemônica, a imagem do Sertão ficou ainda mais oprimida a partir de uma lógica dual no sentido macro e microterritorial.

De tal maneira, para viabilizar o projeto modernizador do Brasil do final do século XIX e início do XX, não seria conveniente a inserção do sertão de maneira positiva no discurso da identidade nacional, restando a ele e aos sertanejos apenas a deterioração das suas imagens, culturas e identidades, por meio do estabelecimento ardiloso de diversos estereótipos.

Essas configurações trariam ao sertão e aos sertanejos um lugar estereotipado que seria difícil, como ainda o é hoje, de desconstruir. Mas é justamente esse o lugar da estereotipia, forjar um lugar subalterno para que a dominação dos submissos seja um mecanismo de manutenção e determinismo do poder. Já que, como atesta Homi Bhabha (1998), o estereótipo dá acesso a um processo, gestado no, pelo e para a dominação colonial, ao mesmo tempo que reconhece a diferença e recusa a mesma, determinando a ela o posto de subalternidade.

Assim, também a ideia de Brasil ou de construção de uma identidade nacional integrou ambígua e contraditoriamente o sertão em seu texto identitário, atentando a um projeto identitário de nação balizado, principalmente, pelos chamados Movimentos Regionalistas do Modernismo brasileiro, que articularam as questões sociais, geográficas, políticas e culturais do sertão em suas obras artísticas, para retomar os pressupostos de uma essência da identidade brasileira. Dito isto, ressalto a importância do Modernismo na formação das identidades brasileiras, porém, mais importante que estudar os aspectos estéticos e renovadores que dali emergiram, é ponderar as ressonâncias culturais, éticas e políticas na sociedade brasileira e na configuração das alteridades, da diferença no Brasil.

Obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (2020 [1902]), *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida (1989 [1928]), *O Quinze*, de Raquel de Queiroz (2004 [1930]), *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (2011 [1938]), *Seara Vermelha*, de Jorge Amado (2006 [1946]), as artes plásticas de Cândido Portinari, as produções cinematográficas oriundas dessas obras, entre outras – cada qual em sua particularidade estética e ideológica – reificaram um sertão

miserável que, contraditoriamente, seria o âmago da identidade nacional, o *locus* que mais conteria a essência da brasilidade, da identidade de um Brasil tradicional que precisava ser recuperada, haja vista as influências estrangeiras que “contaminariam” a identidade brasileira.

Ainda que numa estratégia de assumir o estereótipo para falar desse lugar, de algum modo, essas obras contribuíram para a configuração do sertão tal qual o é no imaginário nacional, ainda que, talvez, não o fosse seus objetivos. Assim, ambigualmente, o sertão foi apropriado nas esferas políticas e intelectuais do final do século XIX e meados do XX, uma vez que:

O sertão foi ocupando lugar nos discursos desses pensadores de forma ambivalente, e por vezes contraditória, sendo visto tanto como cerne da brasilidade mais pura, quanto como uma mancha que dificulta o processo de modernização e desenvolvimento urbano, gestado e implementado a partir do século XX (VASCONCELOS, 2014, p. 210).

Incumbe um destaque ao importante papel exercido pela obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que, ainda que sob o paradigma naturalista/cientificista e como representante inicialmente do olhar estatal, ao narrar os desfechos da Guerra de Canudos (1896-1897), na Bahia, viria a trazer em sua narrativa outras ressonâncias, uma outra perspectiva de sertão: de um território negligenciado pelo governo e pela ausência de políticas públicas, mas que ainda assim se refazia, ao seu modo, resistindo e (re)existindo numa geografia bastante desfavorável. Logo, emerge dessa narrativa o contrassenso, reiterado por Vasconcelos (2012), de um “Brasil ideal”, o qual as elites políticas requeriam como moderno e desenvolvido, e de um “Brasil real”, onde a ausência de esforços governamentais colocava em risco a existência da população sertaneja, esta, massacrada pelas próprias forças simbólicas e armamentistas da nação (CUNHA, 2020).

É nesse contexto que o sertão surge como emblema negativo no imaginário nacional brasileiro. E tudo que dele advinha carregava consigo o rótulo pejorativo do pertencimento àquela realidade.

No cenário baiano, a questão não fora diferente. Especialmente, quando considerado o curioso caso da Bahia no processo de integração geopolítica à região Nordeste e as aspirações das elites soteropolitanas em modernizar Salvador, assim como de tomar para a Bahia um texto identitário que se distanciava daquela imagem de miséria atrelada ao sertão nordestino, traçando a Bahia litorânea como terra da felicidade, da negritude, da sensualidade, da culinária, da religiosidade e da magia, para uma vendagem turística do litoral. Toda a imagem negativa sobre o sertão que veiculava no imaginário nacional foi o epicentro para a exclusão do próprio sertão no que concerne à sua inserção no discurso identitário da Bahia.

De acordo com Vasconcelos (2012, p. 88-89), “na antiga divisão geográfica do Brasil, o estado da Bahia estava localizado na região Sul, que se estendia daí até o Rio Grande do Sul. Pernambuco, Ceará, Paraíba e os demais estados próximos, identificados com a problemática da seca, pertenciam, até então, ao Norte”. Mesmo, posteriormente, com a nova configuração territorial e o surgimento da região Nordeste, à qual a Bahia passou a integrar, o território baiano ficou marcado identitariamente de maneira diferente, a partir de outras referências culturais que não se centravam na narrativa identitária mais geral nordestina, ficando como um caso à parte, ainda que seu vasto território carregasse as marcas, sujeitos e geografias do que se chamou de *nordestinidade* ou de *sertanidade*. Nesse sentido, esse distanciamento simbólico e discursivo da Bahia em relação ao Nordeste se configurou antes pela “diferença de formulação identitária do que a questões geopolíticas, geofísicas e ambientais” (VASCONCELOS, 2012, p. 89), foi a escolha dos textos e referências na configuração dessas identidades que tornaram visíveis esse hiato.

No início do século XX, a Bahia passava por uma crise política e econômica, por conta da ausência de um projeto político que desse conta das ações desenvolvimentistas que estavam a acontecer no Sul e Sudeste do país. Para tentar acompanhar esse processo modernizador e colocar a Bahia no compasso nacional “a elite local [soteropolitana] passará a investir numa imagem que a projete como terra singular, ‘uma terra sem igual!’, com um ritmo próprio que encantaria a todos que a visitam” (VASCONCELOS, 2012, p. 87). A construção imagética da Bahia para o turismo acabou por contribuir com a configuração de uma identidade baiana que se tornou quase que um estado de espírito, de ser e agir como um baiano, de ter certos atributos, especialmente na malemolência e na ginga, para obter o “passaporte da baianidade”.

Portanto, a narrativa da baianidade que se estabeleceu no século XX, consistiu na “representação da sociedade baiana – tomando-se quase sempre como referência a cidade do Salvador – a partir dos valores da familiaridade, religiosidade e sensualidade” (MOURA, 2011, p. 119). Os textos da negritude, das heranças africanas nas religiões, nas práticas artístico-culturais, na culinária, a configuração sexual do corpo negro, especialmente, feminino, entre outros fatores dos modos de vida do sujeito que vivia em Salvador em seus entornos, renderam uma narrativa complexa e bem amarrada do que se esperava da Bahia e do baiano, do que era essa Bahia e do que poderiam ser os baianos.

Ainda nas palavras de Moura (2011, p. 121):

A conexão da narrativa da baianidade com a vida social e política que se experimentava na Bahia é que tensionava seu enunciado e lhe conferia sentido diante dos baianos. Seja para aqueles que se deleita(va)m com esse texto, seja para aqueles outros que o detesta(va)m, a baianidade fazia sentido como válida ou inválida

enquanto referida à vida dos baianos. Esta narrativa procurava justamente organizar essa teia na forma de um consenso sedutor (MOURA, 2011, p. 121).

Outrossim, ser baiano não era necessariamente ser da Bahia, mas ser de Salvador, do Recôncavo ou da região litorânea, comungando desse estilo de vida, que não tinha espaço para um sertão árido, atrasado e analfabeto.

Haja vista o que se convencionou como baianidade, engendrada numa ideia de Bahia como sinônimo de Salvador, seu litoral e o Recôncavo, a Bahia pode ser lida como um território imaginado, ou seja, forjado num horizonte de expectativas do que se espera da culinária, da música, da paisagem, das pessoas e das atividades culturais, num panorama que raramente cabe, se é que algum dia coube, o sertão. Este é um território ignoto a muitos soteropolitanos, talvez, o São João traga à tona, eventualmente, a cultura “da roça”, mas e depois, o que vem a sê-lo? A imagem do sertão como um território de narrativa única ainda povoa muitos imaginários dos baianos litorâneos, assim como no nível nacional. Mas, como visto, isso se deve a projetos mais complexos e históricos em que o sertão figurou as ambiguidades de disputa e esquecimento, na configuração da identidade nacional ou usado como estratégia de manutenção de status de poder por distintas elites locais e do eixo Sul/Sudeste.

Desse modo, a exclusão das identidades sertanejas do discurso da identidade baiana diz respeito ao mesmo projeto que se estabeleceu no âmbito nacional, de pagamento, no qual tudo aquilo que representasse o passado e um Brasil estagnado no tempo, arcaico, deveria ser substituído para dar lugar a uma perspectiva modernizante. Afinal, já aponta Tomaz Tadeu da Silva (2014, p. 82) que “afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora”. Dito isto, o sertão construído estaticamente e estereotipadamente no imaginário nacional ficaria de fora desse discurso por representar tudo aquilo o que o Brasil não mais poderia ser: um país do passado. Pois, nessa lógica dicotômica de exclusão e inclusão, outros binarismos demarcam as relações de poder daí decorrentes, assertiva ratificada pelo autor:

[...] onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder. A diferenciação é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas. Há, entretanto, uma série de outros processos que traduzem essa diferenciação ou que com ela guardam uma estreita relação. São outras tantas marcas da presença do poder: inclui/excluir (‘estes pertencem, aqueles não’), demarcar fronteiras (‘nós’ e ‘eles’); classificar (‘bons e maus’; ‘puros e impuros’; ‘desenvolvidos e primitivos’; ‘racionais e irracionais’); normalizar (‘nós somos normais; eles são anormais’) (SILVA, 2014, p. 81-82).

Assim, para Bahia entrar na perspectiva moderna e desenvolvimentista de sociedade e cultura, aspiradas especialmente no século XX, deveria ser excluído tudo que atrelasse a sua

imagem identitária ao remoto, arcaico, bruto e analfabeto, como se o sertão se reduzisse a tais epítetos, muito embora assim fora forjado no imaginário nacional. Igualmente, a relação de alteridade do sertão baiano dentro do território da Bahia se projeta em torno de uma referência onde sertão permanecia preso aos pressupostos originais da colonização portuguesa, dos desbravadores do sertão (MOREIRA, 2018. 61), enquanto a capital, uma parcela do litoral e região metropolitana se pretendiam à civilização e ao desenvolvimento econômico.

E assim se consolida *dialética da colonização*, na qual, segundo Alfredo Bosi (1992), a dinâmica de modernização das metrópoles destoa-se quando pensada em relação ao território colonizado por um projeto colonialista de exploração, a qual no contexto brasileiro não se deu para o desenvolvimento, antes para explorar todas as riquezas presentes nesta terra.

Os debates até então trazidos acerca da exclusão dos sertões da narrativa identitária da Bahia despontam diversas consequências de silenciamento relegadas a esses territórios, povos e culturas sertanejos em segmentos vários: representacional, artístico, cultural e, sobretudo, político. As inquietações despontadas por Vasconcelos (2012) em sua obra, acerca dessa invisibilidade dos sertões baianos na configuração da identidade baiana, são fulcrais para contextualizar o bojo da questão aqui discorrida, isto é, do que vem a ser a tônica da teoria até então articulada.

Tal discussão de Vasconcelos aqui é muito pertinente, pois opera de modo potente para pensar o samba do sertão e seu iminente silenciamento no discurso musical da Bahia. Pois busco falar de um samba praticado no sertão, que por vezes também é posto à margem do discurso musical da Bahia, que se direciona marcadamente e quase que exclusivamente ao Recôncavo Baiano como epicentro. Embora tenhamos Recôncavo como *locus* de origem do samba, este não se configura como único lugar, carecendo outros olhares e tensões em torno da diversidade do samba na Bahia, e especialmente no vasto território dos sertões. Afinal, retomando as palavras de Charles Exdell (2018): “o sertão também tem samba”, e isso se faz emergente notar.

3.1.1 O (Não) Lugar do Samba de Roda dos Sertões Baianos no Discurso Musical da Bahia

O discurso musical da Bahia assume como potência imanente as heranças negras e afro-diaspóricas na sua configuração estética e identitária. Em um documentário lançado em 2016 pela Netflix, chamado *Axé: canto do povo de um lugar*, produzido pelo grupo Macaco Gordo, sob a direção de Chico Kertész, a narrativa musical da Bahia em torno da *axé music* é tecida como uma potência que muito diz sobre uma Bahia no imaginário nacional, tomando como fulcro as festividades do carnaval em Salvador. Isso, porque “os textos identitários colocados

no âmbito do Carnaval podem ser entendidos como enunciados da dramática busca de identificação que envolve diversos setores sociais da mesma cidade” (MOURA, 2011, p. 125-126).

A tônica do documentário é a de que a Bahia, lendo-se como sinonímia de Salvador, é internacionalizada pelo carnaval e pela criação, difusão e popularidade da *axé music* no contexto litorâneo da Bahia, nacional e estrangeiro, sobretudo quando vislumbrada e intercambiada por ilustres artistas internacionais como Paul Simon, em 1986, e Michael Jackson, em 1996, para mencionar alguns, que gravaram com o grupo Olodum.

É, de fato, a musicalidade soteropolitana, sobretudo dos grupos de samba *reggae*, *axé music*, afoxés, pagodes, entre outros – à revelia dos muitos desafios que a cultura negra enfrentou na capital nos prelúdios dessa história – um dos aspectos que ajudaram a tecer o tão requerido texto da baianidade, de uma terra feliz e festiva. Nesse sentido, a mídia e Estado cumpriu um importante papel nesse processo de construção dessas imagens dentro e fora das fronteiras da Bahia e mesmo do Brasil.

Milton Moura (2011, p. 121) assinala que, “no contexto da *axé music*, como da narrativa da baianidade, não há Bahia sem esta conexão. A própria referência de Bahia, seja para os baianos, seja para outros brasileiros, é articulada com a referência à relação da Bahia com o mundo”. Dessa maneira, compreende-se também a potência do discurso musical baiano da capital na formação da identidade baiana, seja pelos próprios baianos ou pelos demais brasileiros.

Embora inicie com essa discussão, não é meu objetivo enveredar por essas questões já tensionadas por outros pesquisadores e que por si só descortinam outras importantes pesquisas a serem feitas. Trago o referido documentário, *Axé: canto do povo de um lugar* (2016), como prelúdio, pois uma das falas de um dos participantes, Wesley Rangel, importante produtor musical da Bahia, se faz pertinente, ele diz: “qualquer banda da Bahia tem em sua base o samba”, e isso é de uma potência tamanha, pois protagoniza a influência primordial das culturas negras e suas ressonâncias na cena artística e cultural da Bahia.

É a partir desse ponto que tomo como referência para o debate então proposto, problematizando e tensionando algumas frestas possíveis. Como explicitado na própria configuração do documentário supracitado, esse samba a que o produtor se refere é o “samba de raiz do Recôncavo”, que reverbera nas diversas variações de estilos musicais na capital e no seu entorno, assim como no sertão da Bahia, tendo em vista a diáspora percorrida pelo samba, para além do litoral. Essa referência do samba do Recôncavo é inegável e a sua potência é muito

importante para compreendermos os processos de produção cultural e modos de vida das comunidades negras da/na Bahia.

Todavia, adentrando ao debate sobre o samba de roda e uma certa hegemonia territorial em torno dele, é válido notar que o discurso musical da Bahia veiculado pela mídia e outros meios de difusão toma como centro dessa expressão musical quase que exclusivamente o Recôncavo, Salvador e parte do litoral. De certa maneira, isso reverbera no sentido de que há uma origem que deve ser reconhecida, mas se mostra problemático, no sentido da centralização de uma única narrativa sobre um samba que veio a se multiplicar e diversificar em todo o Estado da Bahia, logo, ratifica uma geografia musical onde não cabe o sertão e suas sonoridades, que não abarca o samba cantado, tocado e performatizado no território ou pelos sujeitos sertanejos.

De acordo com Exdell (2018, p. 224):

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 profundada das suas raízes na cultura rural por todo o estado e ofuscando sua complexidade racial.

Essas raízes rurais do samba de roda no sertão a que o autor se refere são primordiais para mover duas balizas analíticas que podem ter contribuído para esse apagamento da narrativa do samba de roda no sertão das narrativas musicais e identitárias da Bahia: a primeira está relacionada ao que foi discutido anteriormente, numa ótica dedutiva em que, se o sertão foi escanteado no discurso oficial da baianidade, suas práticas culturais (e aqui inclui-se o samba local) também o podem ser, sob o risco de misturar a imagem de uma Bahia evoluída, festiva e mágica²⁸ com aquela do “atraso” que não coube/cabe na narrativa oficial da identidade baiana (soteropolitana e litorânea); a segunda se relaciona com distanciamento da capital às raízes da ruralidade, mas isso gera um outro problema, pois o Recôncavo também é rural. Esse ponto será mais tensionado na subseção seguinte, a fim de questionar o que se entende como ruralidade.

Para além desses fatores, a produção de materiais, inclusive institucionais, sobre o samba de roda são muito centrados no Recôncavo Baiano, como é o caso do *Dossiê* (BRASIL,

²⁸ A construção dessa “modernidade” da Bahia, tida como evoluída, festiva e mágica se deu a partir de diversas estratégias utilizadas pelo Poder Público e pela mídia, iniciando-se nos anos 1900 e seguindo-se especialmente pela década de 1970 ao anos iniciais do século XXI – considerando “a permanência no poder de um mesmo grupo político, liderado por Antônio Carlos Magalhães” (VASCONCELOS, 2019, p. 46). A estratégia tomou como referência produções artísticas, culturais, literárias, musicais e modos de vida soteropolitanos, e procurou criar para a Bahia um cenário potente ao turismo, mais especificamente para Salvador, a partir de uma baianidade negra, musical, sensual, tropical e mística (considerando a religiosidade de matriz africana). Isso acabou por engendrar uma ideia de Bahia soteropolitana, metropolitana e do Recôncavo, o que sequenciou a exclusão/invisibilidade de outras referências culturais do Estado, a exemplo dos sertões baianos, para a configuração da baianidade. Tais construções e representações ainda ecoam hoje no imaginário baiano, nacional e internacional.

2006), por exemplo, que – mesmo sendo realizado inicialmente para fins específicos de registro e reconhecimento do samba de roda do Recôncavo da Bahia como patrimônio cultural imaterial brasileiro, pelo IPHAN, e posteriormente patrimônio oral imaterial da humanidade, pela UNESCO – acabou por inaugurar um rico e potente material de registro e pesquisa elaborado por renomados e importantes pesquisadores do samba, material esse que, propositadamente ou não, ressoou discursivamente no cenário nacional e internacional como centralização do samba ao Recôncavo. Mesmo o sertão sendo mencionado, seu lugar de produção dessa expressão cultural é coadjuvante, afinal, o foco é o Recôncavo, como aponta o próprio título do material: “Dossiê do samba de roda **do Recôncavo Baiano**” (grifo meu).

Com isso, não pretendo dizer que esse Dossiê deveria ser feito para o sertão, os fins foram bem específicos e delineados, mas intento acentuar a necessidade também de um olhar holístico, inclusive institucionalizado, de mapeamento e de registro da multiplicidade que tem as diferentes configurações do samba no sertão da Bahia. Logo, não ofereço respostas quanto ao exposto, antes provooco e expresso tensões que possam ser percorridas por outras pesquisas sobre tais indagações. Além disso, chamo atenção à necessidade de o Estado, enquanto instituição do povo, promover mecanismos e políticas públicas que visem representar a todos, e assim visibilizar não uma parcela, mas a diversidade de culturas que compõem o caleidoscópio cultural e identitário da Bahia²⁹.

Considerando essas questões situadas no cenário do samba de roda e suas vertentes na Bahia, aspiro também propor reflexões que discutam o lugar cultural e identitário do Grupo Pinote como coletivo de um *samba sertanejo*, pois, como já ratificado, nos discursos musical e identitário da Bahia é o samba de roda do Recôncavo que se encontra em plena evidência nas vias de um discurso oficial da baianidade, sendo, na maior parte dos casos, secundarizado e invisibilizado o samba praticado no Sertão/Semiárido.

Não é interesse desta discussão tentar legitimar ou deslegitimar uma ou outra expressão do samba de roda da/na Bahia, antes, interessa ampliar o repertório de debates que incluam outras narrativas identitárias e musicais do samba no Estado, indo na contramão de qualquer

²⁹ Um adendo se faz necessário neste debate, pois muita coisa mudou quando pensado o lugar dos sertões na agenda estadual baiana, especialmente a partir de 2007, com gestões de cultura no Estado um tanto mais pautadas no reconhecimento pluricultural da Bahia, “segundo a lógica de descentralização e democratização da cultura das gestões Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura (Programa Cultura Viva)” (VASCONCELOS, 2019, p. 48). Com isso, refiro-me às políticas públicas de territorialização da cultura, tendo em vista as particularidades dos territórios de identidade da Bahia, bem como de descentralização de recursos que visaram promover a diversidade cultural do Estado, a partir de mecanismos vários, como editais setoriais, conferências, sistematizações da cultura e valorização de grupos artísticos e culturais dos interiores. Ainda que essas políticas não tenham sido efetivamente estruturantes, contribuíram bastante para descentralizar o olhar focado em Salvador e seus entornos, descortinando outras narrativas e referências culturais nevrálgicas e constitutivas do Estado da Bahia.

hegemonia ou homogeneidade na composição da movente identidade baiana e suas múltiplas expressões culturais.

3.2 OS SERTÕES PARA ALÉM DA ROÇA, UM *SAMBA RURAL* EM DESLOCAMENTO

Como exposto na subseção anterior, o sertão comumente é relacionado a imagens do pacato, ignoto, como marca de uma ruralidade imanente, insistentemente ligada ao passado e engessada em sua concepção, como se as categorias “rural” e “roça” sempre fossem as mesmas, nunca possível de serem deslocadas discursiva, política e culturalmente.

No livro *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido* (2018), Gislene Moreira nos coloca a pensar a roça como lugar de produção de uma memória afetiva no Sertão, não como o lugar estereotipado a que foi convencionado, mas como “espaço privilegiado, no qual se teceu os principais elementos simbólicos de ressignificação e resistência popular diante da violência e mutismo da estrutura latifundiária” (MOREIRA, 2018, p. 50). Nessa esteira, depreender a roça como lugar de potência na construção das subjetividades simbólicas e identitárias é o que aqui mobilizo, e, nesse sentido, é que proponho pensar a ruralidade do samba e dos sambadores do Grupo Pinote não sob a lente da estereotipia, mas entendendo a roça a partir de outros paradigmas de compreensão, levando em conta as próprias mudanças que a globalização operou nesse espaço e, conseqüentemente, em suas práticas culturais e sujeitos.

As representações dos sertões, quando empreendidas sob a categoria de “roça” e ao homem do campo, quase sempre remetem àquela imagem do Jeca Tatu, personagem criada por Monteiro Lobato, em que uma espécie de ontologia da preguiça, da desinformação, do analfabetismo e de um ser “tabaréu” vincula-se. E foi essa mesma imagem que criou/cria uma série de quadros representacionais pejorativos que se inculca(ra)m na constituição da imagem de uma “outridade” muito aquém da sofisticação pretensiosa da urbanidade, sobretudo dos grandes centros.

Mas é fora da ordem desses quadros pejorativos que empreendo a ressignificação dos sertões, dos sertanejos e suas identidades na contemporaneidade, a partir da potência discursiva iniciada pelo denso e qualitativo esforço de Gislene Moreira (2018) em seu livro. Em vista disso, no movimento complexo de depreender os sertões na contemporaneidade, é salutar entendê-lo como um território marcado pela ruralidade, mas também adjacente às urbanidades, que tornam tão diversas e multifacetadas as identidades sertanejas. É necessário entender os sertões e os sertanejos como território e sujeitos de agenciamento de práticas culturais

heterogêneas, de subjetividades construídas e, principalmente, de uma enunciação coletiva (DELEUZE; GUATTARRI, 1995), na qual a mudança de paradigma confere um desvio no fluxo representacional, identitário e de pertencimento desses sujeitos ao seu território.

A imagem do sertão como vinculado estaticamente a um passado e a uma paisagem homogênea onde apenas o modo de vida pastoril predomina já não cabe mais na definição desses territórios. O sertão se abre, então, aos processos de globalização, noutras ordens de desenvolvimento de sociedade. As antenas parabólicas, a exemplo, ornadas nas laterais das casas das roças, bem como as conexões com a rede de internet, não apenas materializam um adereço eletrônico a serviço, mas uma inscrição discursiva e simbólica que grita: “estou de olho no que acontece com o mundo, porque também o sou esse mundo, também faço dele parte”.

Moreira (2018) já atenta para o fato de as grandes empresas nacionais e multinacionais enveredarem pelos espaços sertanejos, bem como o papel das mídias de comunicação na transformação de um sertão que atravessa a tecnologia, que reflete a globalização agora em suas entranhas. São as serras da Chapada da Diamantina repletas de torres eólicas; são diversas mineradoras, usinas eólicas e empresas de tecnologias digitais ocupando as pequenas cidades dos sertões baianos; são as indústrias de bolsa disputando a cena econômica em nível nacional, como é o caso da cidade de Serrolândia; são também os movimentos multimidiáticos de comunicação nos sertões, a exemplo do Núcleo de Produção Pensar Filmes, sendo um projeto de cinema no sertão da Bahia, surgido no ano de 2010 através do Ponto de Cultura do município de Pintadas/BA, no território da Bacia do Jacuípe, e do Coletivo ELA (Espaço Livre Audiovisual), idealizado em 2021 por jornalistas da Chapada Diamantina, sendo um coletivo feminino comprometido com a transformação e empoderamento das comunidades tradicionais do território, bem como de superação das violências patriarcais, coronelistas e escravistas que marcaram a região³⁰.

São ainda as diversas universidades e institutos federais de educação tecnológica nos interiores dos sertões, são outras camadas de cidadania e dignidade humana, é a superação da narrativa da fome e da miséria abrindo espaço para criar outras agendas mais completas as novas necessidades dos sertanejos. Esse cenário se tornou possível especialmente após a implementação de diversas políticas de esquerda, especialmente nos governos presidenciais de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, entre os anos de 2003 e 2016, conforme dito anteriormente.

³⁰ Website do projeto disponível em: <https://elaaudiovisual.com/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

As imagens da fome, do atraso, da miséria e do arcaico dão lugar a outras paisagens, nas quais o local se coloca em diálogo com o global, onde os intercâmbios culturais colocam em tensão os novos modos de vida, as novas, problemáticas, ambíguas e contraditórias identidades sertanejas.

Albuquerque Júnior (2014) chama atenção para a ambiguidade que surge dessa questão, das antinomias que guardam a expressão “sertões contemporâneos”, afinal, como pode ser contemporâneo o território que carrega consigo a marca do “tempo ignoto”? Um território quase que imaginário, quando pensada em sua configuração discursiva? Noutros termos e numa contranarrativa, afirmar os sertões como contemporâneo é um ato de destituir os discursos cristalizados sobre eles, e concebê-lo mediante outras temporalidades e óticas:

Dizer, pois, que os sertões são contemporâneos não é um mero gesto de descrição ou constatação, é, em si mesmo, um gesto de contestação, de problematização, de questionamento dos modos de definir, descrever, dizer e fazer ver o sertão. É, portanto, um gesto político da maior importância. É romper com as imagens e enunciados estereotipados, rotineiros, naturalizados, repetitivos, clichês sobre o sertão, a começar por enunciar a sua pluralidade interna (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 43).

Portanto, não se trata de meramente inscrever o sertão no contexto do tempo “contemporâneo”, mas de assumir uma postura política sobre o que vem a ser o sertão, muito além de quaisquer rótulos, de assumir as rédeas da própria representação, e construir uma que seja também representativa, que coloque suas práticas em negociação e disputa com outros agenciamentos culturais, reside aí a contemporaneidade.

Retornando ao contexto de modernização dos sertões, analisemos a **Chula 07**³¹ do Grupo Pinote, que elucida os processos de chegada da globalização em Serrolândia:

Cidade de Serrolândia
Civilizada demais
Tem muita sabedoria
As coisas que os home faz
Tem até TV Bahia
Da sede pras capitais

Tem até televisão
Que muita gente já viu
Ao lado tem um Correio
Pra eu mandar carta pra Liu
E pra guardar meu dinheiro
Tem o Banco do Brasil

³¹ Esta chula está disponível para ser ouvida no link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

Tão fazendo um clube novo
 Que parece três convento
 Tem muita moça bonita
 Já disse que eu não me guento
 Quando for inaugurar
 Nós tudo quer estar lá dentro

Eu vou falar no mercado
 Que eu já tava esquecido
 Ver tudo e não falar nada
 É esse que é bom amigo
 É lá que as moça se casa
 E mulé chifra os marido

Quartel e delegacia
 De fazer já tão falando
 Pra prender irresponsável
 Ladrão, pinguço e cigano
 E os fazedor de chula
 Nós vai sair desse ramo

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Zé Moura).

Essa chula descortina e imprime um pouco dos tensionamentos então percorridos em torno dos sertões e da sua conexão com os contextos globais. Sabendo que a chula, como ressaltam os sambadores, são uma espécie de sistematização narrativa e poética da experiência, a voz poética alinhava, paulatinamente, os aspectos que considera ser paradigmas de “civilidade”. Pois essa Serrolândia vem a ser “civilizada demais” mediante a chegada de uma série de empreitadas e de mudanças no cenário da infraestrutura, cidadania e comunicação midiática, que põe os sertanejos e os sertões em diálogo com diversas cenas ubíquas, na construção de uma rede de relações com diferentes, mas não distantes, realidades, vindo a ser também diferente a própria realidade do sertão.

Interessante notar e problematizar como essas novas configurações da globalização afetaram e alteraram os modos de vida no sertão, especialmente no que concerne à relação dos próprios sertanejos com as culturas tradicionais do território. Tensionarei mais essa questão na seção 5, elucidando o contexto sociocultural local e regional.

Tomando o exemplo de Serrolândia na chula como imagem para uma das faces do sertão, o fato de ter até a “TV Bahia / Da sede pras capitais” rompe com a distância que se julgava ter dos grandes centros urbanos com relação ao sertão, este mesmo território, ainda que por vezes concebido como o “Outro” da história, passa a fazer parte dessa rede complexa de

relações. A menção da existência da televisão e do correio na chula imprime a ruptura das fronteiras ou das distâncias territoriais que se cristalizou-se com referência ao sertão.

Para além dos fatores comunicacionais, múltiplos agenciamentos insurgem no decurso da chula. Na cena econômica, a figura do banco, como agente financeiro, emerge como possibilidade de transações econômicas (“E pra guardar meu dinheiro / Tem o Banco do Brasil”). Esse fator talvez se suceda da crescente onda capitalista que também se alastrou nos territórios sertanejos, decorrentes de um leque de investimentos financeiros, que dialógica e retroativamente corroboraram as mudanças estruturais, sociais, econômicas e culturais nos sertões (MOREIRA, 2018).

A construção de “um clube novo / Que parece três convento” repercute diferentes maneiras de sociabilidade entre os moradores, sobretudo nas pequenas cidades. Mestre Nico, ao falar sobre a origem do samba em Serrolândia, destaca que o samba era o único divertimento, ou talvez o principal. A abertura para outras sociabilidades em um clube, por exemplo, anuncia a chegada de outras práticas culturais de entretenimento e sociabilidade, pondo na cidade distintas cotidianidades, novas maneiras de se relacionar socialmente, sintomáticas de novos agenciamentos culturais e identitários.

A presença de outros quadros, como o “Quartel e delegacia” também anunciam as formas de organização social, mediante a ordem da segurança, “Pra prender irresponsável / Ladrão, pinguço e cigano / E os fazedor de chula”. Nota-se, então, uma mudança de perspectiva com relação aos sertões, representado na figura da cidade de Serrolândia, ainda que essa mudança seja lida como uma forma ou tentativa de inscrição do sertão nos diversos dispositivos organizacionais e modernizantes da globalização.

Mesmo com essa tentativa de inscrição, o sertão é representado fora da ordem hierárquica e lido sob o ponto de vista interno da voz poética, sendo esta a de um sertanejo. Leitura esta que se mostra fora do quadro estereotipado em que foi concebido aviltantemente o sertão, ou seja, como um vão homogêneo, alheio e distante de qualquer acepção que remeta à ideia de “civilização”. Organicidade em que o urbano adentra o jogo dialético junto às ruralidades, não sendo colocado como sobreposto, mas em diálogo, formando novos mecanismos de constituição das relações socioculturais.

É salutar notar esse ponto, porque é justamente mediante a lógica hierárquica e dominante em torno do urbano que se institui aquilo que Magno Nunes Farias e Wender Faleiro (2020) chamam de *urbanocentrismo*. De acordo com os autores:

[...] o *Urbanocentrismo* também está intrínseco à construção da colonialidade/modernidade, tendo em vista que o ideal moderno e civilizatório para

se constituir o *homem moderno*, estavam vinculados com os modos de vida (cultura, comportamentos) e produção (capitalista - industrial) urbanos. As inserções dos espaços rurais no processo de civilização se dão apenas por vias que deslegitimam e desqualificam os modos de existência e expressão cultural desses, ou na exploração da natureza - como o agronegócio” (Magno Nunes Farias e Wender Faleiro, 2020, p. 5).

A partir da lógica colonialista, operada por aquilo que Nelson Maldonado-Torres (2007) e Walter D. Mignolo (2010) ratificam como sendo a *colonialidade do ser*, na qual as engrenagens da colonialidade operam de maneira a hierarquizar determinadas formas de comportamentos socioculturais e de aniquilar a subjetividade do outro, instituindo um processo de apagamento da diferença e da humanidade.

Nesse jogo do urbanocentrismo são articuladas as distâncias, as demarcações de fronteiras entre o urbano e rural, como se eles não pudessem juntos coexistir. Institui-se ainda os contornos entre centro e periferia, numa dinâmica em que a urbanidade é centralizada, legitimada por diversas representações positivas; ao passo que relegaria a ruralidade ao lugar de periferia, e roça, nesse contexto, seria marcada por uma negatividade destituída de qualquer potência.

Desse modo, opera-se o processo de subalternização do sujeito rural, e entenda-se esse “rural” como aquele tido pelas lentes da modernidade eurocêntrica, onde a roça não poderia estabelecer comunicação com a cidade, pois estaria sempre operada num conjunto de paradigmas que sempre a colocam em um mesmo lugar: no outro lado da moeda, onde o modernização, a informação e a cidadania (em seus termos direitos civis) passariam longe de qualquer vinculação.

Farias e Faleiro (2020, p. 6) ainda reforçam a questão nesse sentido, afirmando que “a partir do urbanocentrismo a cidade é tomada como *locus* de enunciação legítimo e o campo é subalternizado à vida cidadina, por meio da inferiorização cultural, social, epistemológica, racial/étnica e econômica”. Logo, a anulação do outro como sujeito de direitos destitui essa outridade também da sua própria humanização, relegando seu lugar identitário, social e de produção de conhecimento às bordas dos círculos hegemônicos de poder e dominação, considerando que, por essa artilosa lógica, as identidades da roça/campo seriam marginalizadas e subalternizadas “para potencializar o padrão eurocêntrico, moderno, colonial e capitalista da identidade urbana, que vira a referência de bom cidadão” (FARIAS; FALEIRO, 2020, p. 6).

Diante dessas tensões, ressalto que o problema da questão está longe de ser a roça, tampouco seus modos de vida e de produção de subjetividade, mas as alcunhas mobilizadas pela colonialidade onde esse outro rural está sempre rotulado a uma imagem que seria impossível desassociar, mesmo isso não o sendo. Não à toa, os sertões e as roças vêm ocupando

lugares outros na relação com o que se diz moderno, não apenas se inserindo nessa modernidade, mas alternado a lógica das estereotípias, no sentido de rompê-las e de criar para si outras narrativas.

Nesse escopo, busco ressignificar, assim como o fez Gislene Moreira (2018), a roça como lugar de potência, não apenas nas reconstruções identitárias, mas principalmente na reformulação das narrativas sobre si e, mais ainda, na afirmação da sua subjetividade, não na lógica dicotômica frente à cidade, mas na operação dos seus próprios mecanismos de estar no mundo e entendê-lo, mediante às suas próprias bases de pensamento e modos de vida.

Não obstante, julgo que aqui seja necessário problematizar a categoria roça/rural, considerando como e quando ela foi/é utilizada como tipificação ao sertão, por vezes numa vinculação direta. Pois, embora os reflita sob outra perspectiva, as associações entre essas duas categorias carregam a potência de um discurso homogêneo, e mesmo sabendo da potência do rural, o sertão também é urbano.

Assim, ao refletir “o sertão para além da roça”, flerto com o que já anunciava João Guimarães Rosa no romance *Grande sertão: veredas* (2019 [1956]), na qual o autor dilui a ideia de tempo e espaço do/no sertão, forjando-o como um lugar de possibilidades. “O sertão está em toda parte”, o sertão é a roça, mas também é a cidade, o sertão é potência espacial, simbólica e identitária: está na roça e na cidade, está dentro e fora dos seus moradores, forjando sertanejos e sertanidades múltiplas, talvez, distintas entre si, mas sempre ligadas a um lugar de memória em comum, a uma pertença em mobilidade e negociação com as alteridades.

O *Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006), entre outras fontes de estudo acerca do samba, confere ao praticado no sertão a denominação de *samba rural*, “onde ainda representa um comportamento que celebra a roda como um evento coletivo fazendo parte dos diversos ciclos rurais, permeado entre a labuta na roça e as festividades religiosas brincantes” (BRASIL, 2006, p. 70). A marca da ruralidade na expressão do samba do/no sertão é praticamente imanente, seja na temática das letras das cantigas, nas vestimentas, nos aspectos sonoros ou nas marcas linguísticas; talvez, por isso tal denominação viesse bem a calhar. Ainda que o entenda atrelado às lidas na roça, penso que sua classificação hoje transita por outras territorialidades, indo além, isto é, transcendendo as fronteiras do espaço rural, sem perder de vista essa ruralidade, mas negociando suas práticas com outras ambiguidades e conflitos do espaço urbano. Pois, hoje, esse mesmo samba nomeado rural permeia os espaços urbanos interioranos, suas festividades e dinâmicas, ainda que continuem sendo tematizadas as labutas da roça, o cotidiano rural, além de elementos estéticos específicos da região, assim como os aspectos de hibridismo cultural e multirracial característico do sertão.

Faz-se relevante a diferenciação entre o que vem a ser a roça/rural e a pequena cidade do interior. Nesta última, a roça e a cidade organizam suas próprias configurações, numa linha tênue de relações, que tecem a rede de convivência e os modos de vida interioranos. Ainda que a pequena cidade carregue consigo a forte marca da herança cultural rural, a sua geografia também reverbera a urbanidade, com diversas marcas e configurações globais e cidadinas, mesmo que com uma diferença fulcral quando comparadas aos grandes centros urbanos.

Logo, o perigo da utilização de *samba rural* para designar o samba praticado no sertão é o do estabelecimento de uma certa homogeneização, como se todo o sertão fosse rural, recaindo nos estereótipos do urbanocentrismo e do que se entende(u) como sertão no imaginário nacional construído a séculos. Inclusive, dessa questão insurge a dicotomia do sertão como oposto à cidade, como se todo o sertão é que fosse a roça ou sinônimo dela, relegando um código único para ler esse espaço tão múltiplo e diverso.

É importante sempre ressaltar que a problematização da categoria “rural” em tal questão não é no sentido de negar a ruralidade característica a esse território e prática do samba, e sim de transcendê-la; o samba do sertão baiano vem da roça, porém também ocupa outros lugares nas pequenas cidades do interior, com novos contornos, arranjos e negociações culturais. Assim, essa reflexão se dá no sentido de entender o sertão a partir de um fluxo complexo em que não só a ruralidade como também a urbanidade e muitas outras questões marcam a sua configuração e entram nesse jogo identitário. Não obstante, há um outro ponto de tensão que converge ao debate sobre a negação do sertão e tudo que foi rotulado como sendo dele, especialmente na construção do texto da baianidade e a exclusão do sertão dessa narrativa identitária.

Exdell (2017) propõe uma questão interessante, ao abordar a concepção de Döring de que o “samba de roda” estaria para parte do litoral do Estado da Bahia (especialmente o eixo Salvador-Recôncavo), ao passo que o “samba rural” abarcaria o agreste e semiárido baiano. Essa categorização ressoa a ideia de que o sertão ainda está ligado ao modelo de vida exclusivamente rural, mas esse não é necessariamente o problema, e sim o fato de o samba do Recôncavo também não ser marcado categoricamente por essa ruralidade, mesmo o samba do Recôncavo também sendo rural. Afinal, o samba que de lá se origina – entrando a *posteriori* em diáspora pelo Estado baiano – advém justamente dessas práticas na roça, na lida com o campo.

Nos sertões é nítida a ligação do samba de roda praticado com a ruralidade e/ou cultura campesina. No entanto, também no Recôncavo baiano há essa característica agrícola imanente (salvo algumas particularidades práticas), pois tal qual atesta o *Dossiê*:

[...] **eram negros os homens, mulheres e crianças que cuidavam dos canaviais**, faziam os engenhos funcionarem, mantinham toda a infra-estrutura necessária para o bem viver de seus senhores... e ainda promoviam magníficos batuques. **Como hoje também o são os trabalhadores ocupados com a cata de mariscos, com a pequena lavoura** ou com o refino de petróleo, e com o samba de roda” (BRASIL, 2006, p. 28, grifo meu).

Seja na pequena lavoura, no corte de cana, nos engenhos ou na cata dos mariscos, há uma estrutura intrínseca à ruralidade na configuração do samba do Recôncavo. Numa análise discursiva da questão, a pergunta que se põe em latência vem a ser: não ressoaria dessa categorização “samba rural” para denominação do samba praticado no sertão um eco do estereótipo constituído em torno desse território no imaginário nacional, no qual o cidadão, urbano e desenvolvido não eram a ele associados? Não procuro trazer uma resposta, pois os objetivos de tal categorização não são a mim determinados ou determinantes. Exdell (2018), nos lembra que o samba não está desvinculado das relações de classe e trabalhistas, afinal, “toca-se o samba pelas mãos calejadas do camponês, trabalhador rural e operário, ora no campo ora na periferia da zona urbana” (EXDELL, 2018, p. 226). Assim, procuro pô-lo em tensão para enveredar por outros rumos e sugerir, talvez, um adjetivo a essa categoria que, ressignificado, opere de modo mais contextualizado a potência e pluralidade dos sertões.

Ainda na perspectiva de Exdell (2018), “os sambas praticados na Bahia são fundamentalmente semelhantes”, pois:

[...] a união entre a maioria desses sambas plurais encontra-se, sobretudo, na sua materialidade agrária subalterna e seu código afro-brasileiro aberto às populações baianas, independentemente da sua cor. A língua franca do samba de roda é fundamentalmente rural e permeia o litoral, agreste e semiárido baiano, porém em cada região surgem dialetos distintos. (EXDELL, 2018, p. 228).

Embora semelhantes no que poderíamos falar em termos estéticos e, principalmente, da ancestralidade, os sambas sejam do Recôncavo ou dos sertões guardam suas especificidades gestadas por seus elementos sonoros, poéticos, geográficos, instrumentais etc., como destacam o próprio Exdell (2017; 2018), Döring (2016a, 2016b) e o próprio *Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006).

Exdell chega à conclusão de que tendo um ponto de encontro tudo é samba, sendo pouco eficiente a distinção de “samba rural” para designar o samba praticado no sertão, já que o samba do Recôncavo também tem em sua essência os aspectos da ruralidade. Convirjo com essa perspectiva de Exdell até certo ponto, afinal tudo é samba e há a presença rural imanente à estética do Recôncavo, mas não se pode perder de vista que as categorizações sirvam mais para

assinalar a diversidade do samba em suas múltiplas estéticas, poéticas e performances, do que para simplesmente rotular.

Sendo “samba rural”, talvez ineficiente ou pouco heterogêneo para se referir ao samba praticado nos sertões, concebo, então, a nomenclatura “sertanejo”, referente ao próprio nome “sertão”, como marca que melhor resguarde a diversidade, resistência, afirmação e força discursiva das identidades sertanejas, em sua própria ressignificação, frente aos discursos homogeneizantes e exóticos relegados ao sertão.

É nesse intuito que recorro a ideia de um *samba sertanejo*³², colocando-o na contranarrativa de si, frente a outros trânsitos, negociações e agenciamentos culturais que dele reverberam. Indo um pouco mais além da territorialização temática e estética convencionalizada ao semiárido, prefiro cunhar e chamar de *samba sertanejo* esse mesmo samba nomeado em outros estudos como *samba rural*, mas aqui o envolvimento na lógica dos *sertões contemporâneos* de Gislene Moreira (2018) e das *sertanidades* de Cláudia Vasconcelos (2012) – a partir de suas múltiplas geografias, culturas, ecologias, marcas socioeconômicas e identitárias –. Nesse sentido, utilizo a designação *sertanejo* como forma de inscrever categoricamente o sertão no discurso identitário e musical do samba na Bahia, ensejando o sertão como potência na ressignificação/reconstrução da baianidade, que abarque não apenas Salvador, seus entornos litorâneos e o Recôncavo, mas todo um campo complexo de subjetividades latentes nos sertões baianos.

Frente a todos esses fatores que até então foram expostos, relembro que a ideia não é de excluir o caráter e epíteto *rural* que se põe em jogo na poética do samba de roda do Grupo Pinote, pois essa característica, naturalmente, se faz muito presente, em constante latência e imanência. O que proponho é uma ampliação desse ponto, para tensionar as potências já existentes no escopo dessa ruralidade, pondo-a em diálogo também com a urbanidade e globalidade presentes no sertão. Desse modo, penso, a adjetivação “rural” não dê conta, em sua totalidade, de adjetivar o samba do sertão ou aquele que não é do Recôncavo, pois os sertões também são urbanos e suas práticas culturais também estão suscetíveis a mudanças e novos quadros de representação de si, em decorrência desses múltiplos contatos entre os territórios mais ruralizados ou urbanizados e pessoas com seus distintos modos de vida.

Logo, ressalto que os sambadores do Grupo Pinote exercem uma prática artístico-cultural do samba de roda de essência rural, mas a desloca no/ao espaço urbano de Serrolândia, refletindo e atuando sobre temas e suportes que circulam também na cidade – eles estão na

³² Na subseção 3.4 situo melhor este operador/conceito *samba sertanejo*, discorrendo acerca das suas concepções e limitações, tendo em vista a vastidão do que vem a ser os sertões e sua escorregadia geografia.

internet, falam de temas contemporâneos, estão com seus *smartphones* e se utilizam da tecnologia para expressar e relembrar o samba.

Daí, mobilizar o termo “sertanejo” – problematizando sua própria genealogia –, ao pôr em xeque as imagens e dicotomias: rural x urbano, pacato x agitado, atrasado x desenvolvido, entendendo assim o sertão como um lugar muito além de um *locus* geográfico estritamente marcado e estereotipado. Expandindo-o um pouco mais para refletir os sujeitos sertanejos, sendo aqui os sambadores. Esses corpos engendrados na cultura rural lançam-se em uma dialética, cuja cosmopercepção da ruralidade e ancestralidade local intercambia também com outras práticas, saberes e fazeres ditos “globalizados” em trânsito nos sertões afora, não se mantendo inerte a uma geografia, mas lançando-se a uma potência criativa em deslocamento, como veremos nas seções que se seguem.

3.3 NO BALANÇO DO MÉTODO PARA O SAMBA SERTANEJO: PERCURSOS E TRAVESSIAS METODOLÓGICAS

Nesta subseção, busco delinear os caminhos teórico-metodológicos percorridos para a tessitura desta pesquisa, em vista de contextualizar as etapas de construção do trabalho, apresentando as abordagens, vinculações metodológicas, os dispositivos de construção de dados, procedimentos para análise das narrativas dos sambadores e das suas cantigas de chula, assim como evidenciar a perspectiva epistêmica para a criação do operador/conceito de *samba sertanejo*, o qual foi construído junto ao Grupo Pinote, isto é, com as contribuições de pensamento de cada um dos sambadores sobre sua prática do samba no sertão da Bahia.

Essas contribuições dos sambadores se deram de distintas formas, muito além das suas falas aqui trazidas, a principal delas foi a própria performance do samba do grupo, que se descortinou neste trabalho não somente como objeto de análise, mas como teoria reificada para a construção de tal operador/conceito *samba sertanejo*. De tal maneira, as cantigas, as entrevistas cedidas, as performances, as narrativas, os pensamentos, as conversas no intervalo das apresentações e bastidores da pesquisa, tudo isso se constituiu como um arsenal potente para a construção do que alinharei como pesquisador.

Reside aí um dos maiores desafios do fazer acadêmico que se pretende decolonial, articular centralizar as narrativas dos sujeitos empíricos, de modo a fazer da sua prática e discurso não apenas objeto de análise, mas operador teórico na construção do conhecimento que se inscreve nos moldes acadêmicos.

Logo, penso que o fazer decolonial não se restrinja às leituras feitas a partir de uma dada geografia latino-americana para refletir as suas práticas e contextos, pois se inscreve também na ordem metodológica, no sentido de entender como teoria categorias interpretativas que não estão na esteira do texto escrito, mas também na gramática da oralidade, nos códigos dos corpos e dos ritos que também se fazem como teoria, a partir de outras epistemes.

Assim, considero os sambadores nesta pesquisa como *personagens conceituais*, conforme indicam Deleuze e Guattari (1993). Para os autores, “o personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia” (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 86). Nessa perspectiva, coloque-me como mediador do conhecimento que esses personagens conceituais (os sambadores) tecem sobre o samba de roda no sertão da Bahia, e como esse vem a ser tomado pela categoria *sertanejo*. Ainda segundo os autores, “os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens” (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 86). Logo, o que construo aqui teoricamente não apenas advém das teorias acadêmicas, é atravessada por ela, mas insurgido pela episteme dos sambadores, de uma teoria que se construiu e emana do corpo e da experiência.

De acordo com Nilda Alves (2010, p. 1203):

Os *personagens conceituais* são, assim, aquelas figuras, argumentos ou artefatos que entram como o *outro* – aquele com quem se “conversa” e que permanece presente por muito tempo para que possamos acumular as ideias necessárias ao desenvolvimento de conhecimentos nas pesquisas que desenvolvemos.

Outrossim, são personagens conceituais os sambadores do Grupo Pinote por atravessarem toda a construção epistêmica desta pesquisa, como uma voz permanente e referencial das perspectivas e categoriais teóricas, práticas, analíticas e reflexivas, que se entoa no curso do conhecimento aqui produzido em torno da poética oral do *samba sertanejo*. Nesse sentido, entendo a pesquisa como potência transformadora das estruturas sociais, assim como desestabilizadora das relações de poder em torno dos modos de produção e transmissão das culturas, conhecimentos, saberes e fazeres.

Como revela Zumthor (2010), o estudo das poéticas orais é cruzado por um amplo meio epistemológico, levando em conta as sonoridades, performances e o discurso poético que se atravessam no jogo poético da oralidade. Dessa maneira, é preciso ponderar metodologias de análise desse fazer poético oral diferenciadas da poesia escrita, no sentido de contemplar essas

percepções corporais e sonoras (portanto, performáticas) ignoradas pela Teoria Literária tradicionalista da escritura (ZUMHTOR, 2014).

Em se tratando de um estudo acerca das poéticas orais do samba de roda, e de um samba praticado no sertão, com características e estéticas próprias, situo a relevância do entendimento dessa poética a partir da ontologia, geografia e expressão das culturas sertanejas, conferindo-lhe uma operação crítica de *samba sertanejo*, como já abordado anteriormente. O Grupo Pinote, territorializado no sertão da Bahia, assume essas características em sua manifestação musical e cultural, praticando o que vem a ser esse samba sertanejo, cuja possibilidade multifacetada não pode ser anulada.

No ínterim desses movimentos, situo a perspectiva metodológica que conduziu esta pesquisa, pautada na abordagem qualitativa e natureza exploratória, sob as vias da *Etnopesquisa crítica*. De acordo com Edilon de Freitas dos Santos (2017, p. 27):

A etnopesquisa crítica possibilita a descrição e análise em profundidade das teias, dos enredamentos que constitui o sujeito, embasado na matéria de suas vivências (dos atores), pertinências, possibilidades e as interpretações das experiências vividas cotidianamente.

Na etnopesquisa crítica, os participantes envolvidos não são considerados como objetos descartáveis, uma vez que, segundo Roberto Sidnei Macedo (2010, p. 10), ela “entende como “incontornável a necessidade de construir juntos; traz pelas vias de uma tensa interpretação dialógica e dialética a voz do ator social para o corpus empírico analisado”.

De tal modo, a referida metodologia se mostrou bastante pertinente, na medida em que me permitiu estar junto ao Grupo Pinote, mapear e registrar as cantigas de chula, descrever e analisar a poética e performance que os sambadores realizam, numa via mais contextualizada e próxima das vivências e experiências cotidianas dos participantes da pesquisa com a poética por eles realizada.

Destaco, então, as etapas que constituíram esta pesquisa³³: i) pesquisa bibliográfica; ii) observação participante das apresentações do Grupo Pinote no decurso do ano de 2022³⁴; iii) gravação das cantigas de samba (chula, batuque e reisado); iv) aplicação de questionários individuais aos sambadores; v) realização de entrevista coletiva, por meio do Grupo de Discussão; vi) transcrição das cantigas de chula e da entrevista; vii) análise da *corpora*; viii)

³³ Esta pesquisa foi analisada e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal da Bahia, sob o parecer de número 5.396.200, respeitando os procedimentos e compromissos éticos com a vida dos seres humanos envolvidos.

³⁴ Para fins desta pesquisa, foi recortado neste objetivo específico o ano de 2022 para a realização das observações. No entanto, estas acontecem desde o ano de 2017, limiar do meu trabalho acadêmico com o Grupo Pinote.

produção do documentário e espaço digital para disponibilização do material gravado (documentário, cantigas e vídeos).

Na primeira etapa, realizei uma pesquisa e revisão bibliográfica, tendo como fontes o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, no portal da Capes Periódicos e na Plataforma SciELO (Scientific Electronic Library Online), bem como outros livros e demais materiais impressos e audiovisuais. Utilizei como palavras-chave: poesia/poética oral, samba de roda, samba chula, identidade sertaneja, sertanidade.

Em se tratando especificamente da temática do samba de roda, e tendo em vista esses aspectos que entornam a multiplicidade de expressões do samba na Bahia, enfaticamente nos sertões do Estado, assim como o estudo proposto que permeia o campo do samba chula como poética da oralidade, realizei tal pesquisa bibliográfica, com o intuito de encontrar pesquisas já realizadas sobre a poética oral do samba de roda ou do samba chula, samba de roda no sertão ou samba sertanejo, e mesmo trabalhos sobre o Grupo Pinote. Saliento que esse levantamento já foi feito inicialmente na minha pesquisa de TCC sobre a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, no qual encontrei resultados muito próximos dos que foram localizados neste último levantamento. Entretanto, o fiz novamente, por inserir outros descritores e pela abordagem adotada seguir também caminhos e objetos outros.

De modo geral, não foi encontrado nenhum trabalho relacionado ao operador “samba sertanejo”. Um trabalho foi encontrado com o descritor “poética oral do samba de roda”, sendo a tese do professor Nerivaldo Alves Araújo. Sobre o “samba no sertão”, “samba chula” e “samba de roda”, foram localizadas e filtradas algumas pesquisas, respectivamente, de Charles Exdell, Katharina Döring, Carlos Sandroni. Outros trabalhos dialogaram com o meu interesse e foram inseridos no levantamento, por tratar de temas como estéticas do samba de roda, relações de gênero no samba de roda ou instrumentalização musical do/no samba de roda.

O que percebi nesse levantamento das pesquisas é que apenas o trabalho de Nerivaldo dialoga diretamente com o caminho teórico aqui em curso envolvendo o campo da Literatura, sendo do samba de roda como poética oral. Nenhum outro trabalho foi localizado na perspectiva em que busco trabalhar, acerca da poética oral do samba de roda e samba chula do Grupo Pinote, o que demonstra o ineditismo desta pesquisa. Nenhuma pesquisa foi localizada cunhando a noção/operador “samba sertanejo” para designar as práticas culturais do samba no sertão. Embora, como já dito anteriormente, Exdell tenha pesquisado o samba de roda do/no sertão – também propondo um novo conceito etnogeográfico para o samba de roda que inclui o semiárido baiano, o qual ele denomina apenas como “samba”; além de apontar a inclusão/exclusão do samba do semiárido no discurso musical da Bahia, perspectiva a qual

também coaduno e trilhei nas subseções anteriores. Ainda são poucos trabalhos discutem o samba de roda fora do eixo Salvador-litoral-Recôncavo da Bahia, demonstrando assim a necessidade ainda latente de pesquisas como esta sobre o samba nos sertões baianos.

Nessa perspectiva, destaco a relevância social e cultural da presente pesquisa, pois, por meio dos objetivos propostos, busco compreender e registrar essa diversidade do samba de roda no estado da Bahia, abarcando as perspectivas cênicas, poéticas, literárias e musicais dessa expressão. O que busco conceber como *samba sertanejo* está justamente pautado na apreensão e discussão de um samba que, praticado numa das faces dos sertões baianos, assume características regionais dentro da diversidade cultural do Estado. De tal modo, esta pesquisa promove a compreensão dos fatores sociais, culturais e estéticos confluentes na expressão artística e poética do samba de roda do Grupo Pinote, abarcando seu modo de vida e de expressão, que coaduna na diversidade das identidades baianas e brasileiras. É por meio de estudos como este que é possível promover o registro das expressões artístico-culturais populares, situando-as no cenário estadual e nacional, cuja diversidade se mostra potente e inerente à Bahia e ao Brasil.

No que concerne à segunda etapa, presenciei e observei apresentações do Grupo Pinote que aconteceram de modo gradual, no decurso do ano de 2022. Vale ressaltar que já acompanho cientificamente o Grupo Pinote desde 2017, limiar da minha pesquisa de TCC da graduação em Letras, além de o prestigiar já há algum tempo, mais de 10 anos como expectador local. O registro dessas observações se deu em um caderno de campo, posto que o trabalho com a etnopesquisa crítica que pressupõe uma certa observação e acompanhamento e registro do observado – mesmo que pontual e estratégico, devido às limitações temporais da pesquisa, considerando ainda a utilização de anotações de pesquisa pertinentes já registradas anteriormente a esta.

Ainda se constitui como potenciais para análise no presente estudo materiais audiovisuais, tais como vídeos, imagens e áudios relativos à expressão do samba do Grupo Pinote ou de outros coletivos, disponibilizados nos meios digitais, que propiciem a percepção da diversidade do samba praticado na Bahia.

Em se tratando de um estudo pautado principalmente no âmbito literário e cultural das poéticas orais, executei, na terceira etapa, o mapeamento e registro das cantigas de chula do grupo (as quais constituem a *corpora* da presente pesquisa, junto às narrativas do grupo de discussão e as notas do caderno de campo). Tal mapeamento e registro das cantigas se deu através da gravação em áudio e transcrição delas, colocando-as posteriormente em análise, para atender o objetivo geral proposto, situado na compreensão dos processos de construção da(s)

identidade(s) cultural(is) do Grupo Pinote, articulados nas cantigas do samba chula e junto à performance. Não houve uma limitação da quantidade de cantigas a serem mapeadas e gravadas, desde que não fosse menos que 10 (dez). Assim, mapeei cerca de 16 (dezesesseis) cantigas de chula, 19 (dezenove) cantigas de batuque e 2 (duas) cantigas de reisado, as quais estão disponíveis para serem ouvidas no ambiente virtual apresentado na primeira seção desta deste trabalho.

A quarta etapa compreendeu a aplicação de um questionário individual para cada sambador do Grupo Pinote. As questões que compuseram o questionário pautaram-se em categorias como: a) dados pessoais (nome, apelido, data de nascimento, idade, endereço); b) tessitura social (escolaridade, profissão, religião praticada ou não); c) tessitura étnica (cor/identidade racial); d) tessitura cultural (função que ocupa no Grupo Pinote, outras atividades artístico-culturais desenvolvidas). Esses dados se mostraram relevantes, no sentido de orientar de modo mais coerente o estudo identitário proposto, a partir de informações multifacetadas acerca dos sambadores.

Na quinta etapa, foi realizada uma entrevista coletiva com os integrantes do Grupo Pinote. Tal entrevista foi gravada em vídeo – cujas imagens e áudios configuraram o documentário produzido –, tendo como pressuposto o método do *grupo de discussão*, uma vez que – diferente do *grupo focal*, que se centra no alvo da entrevista, mas não no contexto social dos participantes – “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”, como aponta Wivian Weller (2006, p. 244). Dessa forma, o objetivo foi o de entender, por meio dessas narrativas, a percepção coletiva dos sambadores em torno da construção dos seus processos identitários.

O roteiro que guiou o grupo de discussão pautou-se nas seguintes categorias: a) caracterização histórica do samba de roda em Serrolândia; b) caracterização do samba de roda do Grupo Pinote, compreendendo a chula e o batuque; c) caracterização da performance do samba de roda, compreendendo a chula e o batuque; d) caracterização da sonoridade e instrumentos musicais utilizados pelos sambadores; e) identificação de possíveis diferenças e relações do samba do Grupo Pinote para com o samba de roda do Recôncavo Baiano; f) caracterização do reisado e a ligação do samba de roda do grupo com a religiosidade; g) identificação de eventuais marcas ancestrais afro-indígena em sua expressão do samba de roda; h) caracterização da poética e temáticas das letras das cantigas de chula.

As figuras a seguir ilustram alguns dos momentos da entrevista coletiva/grupo de discussão com os sambadores.

Figura 09 – Realização do grupo de discussão com os sambadores do Grupo Pinote. Da esquerda para a direita: Mestres Zé do Roçadinho, Dijalma (*in memoriam*), Odélio, Nico, Zezinho e Maro Preto. De costas: Luciano Xavier.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Figura 10 – Equipe de gravação de cena e áudio do grupo de discussão e sambadores do Grupo Pinote. Em pé, da esquerda para a direita: Winicius Nathan, Viviane Gomes, Nadja Araujo, Marcos Ferreira, Luciano Xavier e Kaiky Nunes. Sentados, da esquerda para a direita: Mestres Zé do Roçadinho, Dijalma (*in memoriam*), Odélio, Nico, Zezinho, Maro Preto e Mario.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Figura 11 – Sambadores do Grupo Pinote em conversa no grupo de discussão.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Esse movimento realizado no/pelo grupo de discussão mostrou-se de uma grande potência e relevância para os objetivos aqui traçados. Pois a entrevista em si não foi concebida apenas como momento de descrição ou de exposição por parte dos sambadores sobre as suas próprias práticas do samba e identidades. É importante pensar a entrevista como articulação de um “entrever”. Do latim, “entrever” surge como *inter* (entre) + *vedere* (ver), ou seja, ver por entre algo. Na língua francesa, “entrevista” vem a ser *entrevue*, e é essa “entrevisão” que se estabelece como um ato de ver ao outro, dispersando a neblina, ao mesmo tempo conversando com ela, tentando entendê-la.

Logo, não me pautei numa leitura exclusivamente minha sobre os pontos narrados, mas entrevi, por meio das lentes dos sambadores, as nuances identitárias que se mostraram em transitividade. Isto é, “entrever” foi entendido no curso deste trabalho como um mecanismo de “ver pelas frestas” que me foram abertas pelos sambadores.

A transcrição tanto das cantigas de chula gravadas em áudio quanto das narrativas audiovisuais das entrevistas do grupo de discussão com o Grupo Pinote, integraram a sexta etapa de pesquisa. O processo de transcrição do material levantado oralmente foi conduzido considerando as marcas da oralidade e diversidade linguística dos sambadores, distanciando-se de qualquer tentativa de alteração gramatical do seu modo de falar. Portanto, transcrevi as cantigas tal qual os sambadores cantam, para respeitar o tempo métrico da cantoria e os efeitos sonoros, rítmicos e semânticos que dali poderiam emanar.

Isso, porque a morfologia das palavras, a supressão de fonemas, o uso do léxico, a mobilidade da sintaxe, etc., confluem diretamente na cadência linguística, rítmica, semântica e poética das cantigas ou mesmo das narrativas do grupo de discussão. Tudo isso compõe um conjunto de marcas da diversidade e identidade linguísticas dos sambadores que devem ser respeitadas, tendo em vista os movimentos éticos e estéticos que considero relevantes. A decisão de tais manutenções se justifica também por entender que se trata da transcrição de um “etnotexto”, conforme aponta Edil Silva Costa (2017, p. 29), cujo texto “carrega o discurso cultural de uma comunidade, as pausas, as hesitações, os esquecimentos e tropeços, tudo isso interessa e deve ser marcado na transcrição”. Assim, os signos não-verbais produzidos no ato performático também devem confluir nesse ato de transcrição, como ainda nos lembra Doralice Fernandes Xavier Alcoforado (2008); não atoa, produzi materiais audiovisuais da performance do samba do Grupo Pinote, as quais acompanham este trabalho, a fim de insistentemente contextualizar as análises propostas e incursionadas.

A sétima etapa consistiu na análise da *corpora* da pesquisa, as quais compreenderam as cantigas de chula, as narrativas do grupo de discussão e as notas do caderno de campo. Analisei inicialmente as narrativas construídas no grupo de discussão, utilizando-as como articulação teórica dos sambadores para as diversas categorias analíticas que compõem este trabalho. De modo a abarcar também a performance, considere, além das notas do caderno de campo, a análise visual de vídeos da performance da poética do samba do grupo uma importante aliada no processo de descrição e contextualização da expressão performática e suas ressonâncias identitárias.

A análise das cantigas de chula foi feita sem a determinação de um quantitativo em específico, tampouco houve apenas uma seção destinada para tais análises. Assim, em quase todas as seções desta pesquisa, desde a primeira, contêm análise das chulas, que foram dispostas não como fim, mas como meio de situar cada uma das discussões, debruçadas mais proficuamente sobre os jogos de sentido articulados nas cantigas, bem como considerando as estéticas, discursividades e performances em articulação. A disposição analítica foi feita, então, com vista às temáticas que atravessaram toda a configuração do trabalho.

As categorias de análise que pautaram a análise das cantigas foram: a) as estratégias discursivas de construção da identidade do grupo; b) os procedimentos formais construídos e articulados na estrutura das cantigas; c) a abordagem de temas nas cantigas; e d) a realização da performance, considerando dança, corpo e instrumentos musicais utilizados.

Na oitava etapa, por entender que a poética oral presume a articulação dos aspectos sonoros, visuais e performático, que a escrita não dá conta de abarcar, propus também a

produção de um documentário sobre a poética e performance do samba de roda do Grupo Pinote, trazendo à tona o samba chula praticado pelo grupo, assim como as demais vertentes.

Como já dito, as cenas que compõem o documentário são as mesmas gravadas na entrevista coletiva do grupo de discussão, assim como as performances gravadas na observação participante das apresentações do grupo, além de outros vídeos e materiais que tenho no meu acervo de pesquisador, pois, como dito, já há um histórico de pesquisa sobre o grupo. O documentário está disponível virtualmente no site criado para o Grupo Pinote, apresentado na segunda subseção 2.5.

A partir desses movimentos teórico metodológicos, empreendo-me junto com os sambadores a tensionar o samba de roda produzido no sertão, esse *samba sertanejo*, em sua diversidade e potência. Nesse escopo, nada tem a ver com “dar voz” para esses sambadores, afinal, todos têm voz e, em se tratando das culturas populares, é uma voz potente e plural, silenciada pela mordada do cientificismo colonialista.

Ao contrário de dar voz aos sambadores, mobilizo um exercício de se fazer ouvir essas vozes, um exercício de escuta dessas que submetidas a regimes de negligência, opressão e silenciamento no decurso da história oficializada e das esferas sociais, acadêmicas, culturais e políticas, as quais acabaram por recalcar uma série de conhecimentos.

3.4 DIÁSPORAS DO SAMBA DE RODA NO SERTÃO BAIANO: ESTÉTICAS DE UM SAMBA SERTANEJO

Pensar o samba de roda fora do eixo Salvador-litoral-Recôncavo é um grande desafio, de modo enfático, quando o recorte é a sua expressão nos sertões da Bahia, sobretudo, pela escassez de referências no tocante à temática, visto os raros trabalhos que se propõem a enveredar por essas expressões culturais nas geografias sertanejas. Porém, “no sertão também tem samba” (EXDELL, 2018), e sambas muito diversos, que se encontram em algum ponto, mas que desembocam a uma multiplicidade de estéticas e formas de expressão.

Transito, nesta subseção, por esses campos áridos, talvez pouco desbravados. Todavia, levando em conta a experiência de samba do Grupo Pinote; nunca como pretensão de estabelecer qualquer universalismo ou essencialismo com relação ao samba do sertão, mesmo porque suas práticas culturais são tão diversas quanto esse território o é. São muitos sambas em muitos sertões, o trabalho com o Grupo Pinote se propõe a trilhar essa especificidade, sem restringi-la. Esse mesmo samba sertanejo que proponho discorrer, vem a ser muito escorregadio, por isso, num movimento indutivo, busco pensar o samba no sertão, um *samba*

sertanejo, percorrendo rotas genealógicas com relação ao samba, mas, principalmente, os pontos de tensão entremeados.

Diversas pesquisas acerca do samba de roda remetem a sua origem à Bahia (DÖRING, 2016b; SANDRONI, 2010; BRASIL, 2006), cujas configurações cênico-poético-musicais articuladas em roda dá nome ao que conhecemos como *samba de roda*, no qual a estética musical e performática traz à tona a ancestralidade negro-brasileira, amparada pelas heranças e reminiscências culturais dos povos africanos usurpados como escravos ao território brasileiro.

O *Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo* (2006) propõe um percurso histórico do samba de roda desde o século XIX, reconhecendo as suas matrizes e expressões do samba na região do Recôncavo e projetando também a diáspora dessa manifestação pelo Estado da Bahia, haja vista as “inúmeras variações que parecem estar relacionadas com aspectos ecológicos, históricos e socioeconômicos das diferentes regiões do Estado” (BRASIL, 2006, p. 17), o que ocasionou uma diversidade expressiva do samba, considerando os elementos sociais, geográficos, históricos e culturais dos territórios em que o samba se fez e faz presente.

Nesse percurso de rotas múltiplas do samba pela Bahia, desemboca o debate acerca da região do Estado caracterizada como semiárido, mas que de modo geral é conhecida como sertão baiano, ou como gosto sempre de frisar: nos sertões baianos, visto que a multiplicidade de realidades sertanejas que permeiam essa vasta região não permite a homogeneização de um território tão diverso. Nesse sentido, faz necessário apreender o samba de roda praticado no sertão mediante diversos dispositivos e faces analíticas, pois – como já discutido anteriormente – sua primazia rural não engessa de modo algum os diversos pontos de tensão que coadunam para a diversidade desse samba. Mesmo considerando a experiência rural, esta não é a mesma pra todos os sujeitos sertanejos, que são afetados e atravessados por aspectos muito diversos que confluem também numa diversidade estética do samba de roda.

Mestre Zezinho já nos chama à atenção para a multiplicidade do samba de roda dentro do próprio sertão baiano:

No sertão aqui pra cima já é diferente da gente [o samba de roda], o ritmo deles é outro. Eu fui ne um lá na Mirangaba³⁵, trabalhei lá de tempo, e aí teve um samba e um rapaz de lá me chamou e nós foi. Aí quando eu cheguei lá, eu mesmo não vou ter o que falar, porque eu não tinha costume de ver aquele modo. Tinha seis pandeiro batendo tudo de uma vez, e eles cantava tudo de uma vez que nem sapo na lagoa. Quando um abria a boca, era tudo também. Aí eu fiquei olhando assim, é, cada lugar tem um ritmo, o ritmo deles lá é esse. [...] Quando abria a boca, era todos seis também. Não tinha separadinho como nós aqui não... eu canto mais ele, depois eu canto mais ele [vai apontando para os colegas], não (MESTRE ZEZINHO).

³⁵ Cidade localizada no mesmo território de identidade de Serrolândia, a saber, o Piemonte da Diamantina.

Ao estabelecer uma distinção entre o samba de roda praticado pelo Grupo Pinote e o samba de roda de grupos de cidades circunvizinhas, Mestre Zezinho sinaliza a diversidade do samba de roda dentro do próprio sertão, ainda que seja importante resguardar as similaridades que aproximam esses sambas, como veremos a seguir. O modo de tocar ou de cantar o samba, distinção entre a quantidade de instrumentos musicais, a organização performática que se segue na expressão do samba, todos esses aspectos corroboram, na fala do sambador, o que se tinha como sintomático ao fato de que as experiências sociais e culturais no sertão não são homogêneas e, nesse caso, a expressão do samba de roda também não o poderia ser. Mestre Dijalma (*in memoriam*) também ratifica esse aspecto sinalizado por Mestre Zezinho, afirmando que: “Nosso ritmo é diferente. Diferente de Mairi, diferente de Mundo Novo, diferente de Ipirá³⁶, entendeu?! Cada um tem um ritmo e o jeito de bater e cantar” (MESTRE DIJALMA, 2022). Na figura seguinte são apresentados os sambadores em performance na cantoria de chula.

Figura 12 – Cantoria do samba chula com os sambadores do Grupo Pinote.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Tal qual já apontei, e Exdell (2017) também já anunciava, em algum ponto esses sambas se encontram, no veio ancestral, nas ressonâncias e reminiscências de uma íntima experiência com a roda de samba ou mesmo em algumas semelhanças em modos de tocar e cantar. Mas

³⁶ As cidades citadas por Mestre Dijalma fazem parte da microrregião, pertencentes a territórios de identidade vizinhos ao da cidade de Serrolândia.

cada grupo vai ter a sua especificidade, gestada pelas experiências particulares desses sujeitos com o samba e com outros fatores que podem confluír na sua expressão.

Na esteira desse debate acerca das múltiplas e diversas experiências que os sujeitos sertanejos cadenciam nesse território, reflito sobre suas confluências nos processos de formação das identidades sertanejas, enfaticamente na Bahia. E, nesse escopo, concebo aqui o sertão muito além do seu aspecto territorial-geográfico, muito além das alcunhas e estereótipos que lhe foram delegadas como lugar do atraso e de uma ruralidade rústica e sem educação. Tomo-o como um *território* constitutivo de um fluxo semiótico de sujeitos e práticas afro-indígenas e mestiças que desvelam a coletividade de um sertão pujante, pulsante e vivo, configurando múltiplas subjetividades e cosmopercepções em deslocamento, fundando suas *sertanidades moventes*³⁷. E o samba que denomino sertanejo também se mostra vibrante e movente, num jogo cênico-poético-musical com características próprias. É sempre vital frisar que objetivo aqui não é criar embates e disparidades entre práticas culturais, nunca o foi, mas reivindicar também ao sertão seu lugar no discurso das baianidades, isto é, no jogo das identidades baianas.

Assim, o que chamo de *samba sertanejo* se interpõe no jogo intersemiótico articulado às cosmopercepções, cotidianos e práticas culturais no sertão, conferindo a expressão do samba um *modus operandi* em transitividade, cujas rasuras lançam-se nas fronteiras entre o local e o global. O epíteto “sertanejo” é, propositadamente, aqui empregado como forma de resistência e difusão de um sertão por vezes estereotipado, mas que tem suas configurações espaço-temporais próprias em suas mediações culturais. O sertão é um território marcado pela ruralidade em sua essência, e apossa-se dela como mediação cultural e identitária, mas não se restringe a ela, negociando seus agenciamentos culturais e identitários com outros sujeitos e territórios.

Em tal acepção, o sertão é antes de tudo um espaço cósmico, multirracial e estético que descortina a herança negro-africana no samba e que é também atravessado pelas culturas brancas e indígenas, num jogo poético, musical e performático, cuja polissemia criativa e expressiva permeia corpos e vozes fabricantes de subjetividades em latência na roda de samba. Subjetividades essas de um samba sertanejo, marcado territorialmente, que se desdobra na coletividade, convergindo com o samba do Recôncavo e demais práticas no Estado da Bahia para – salvo as suas particularidades – comporem o mosaico das identidades baianas, das baianidades sempre em efervescência.

³⁷ Na próxima seção discorrerei e aprofundarei um pouco mais o que vem a sê-las.

Mestre Nico, ao ser questionado sobre a relação do samba de roda do Grupo Pinote, no sertão da Bahia, com o samba do Recôncavo, afirma que: “A origem tem [relação]. Na cantoria a gente conhece a modificação. Como a gente tá usando aqui e como é que eles usa lá, a diferença tá aí” (MESTRE NICO). Desse modo, como já expresse anteriormente, reside, então, na estética e na performance do samba uma diferenciação nevrálgica entre o samba do sertão e do Recôncavo. Mestre Nico ratifica os apontamentos dos colegas, sem perder de vista a relação originária e ancestral que se estabelece entre os sambas.

Todavia, outros fatores também são decisivos em tal diferenciação, pois transcenderia a estética, perpassando pelos aspectos rituais e religiosos. Observemos a fala de Mestre Nico que nos encaminha a tais tensionamentos, enfaticamente sobre o *samba brasileiro*, sendo a forma com a qual os sambadores se referem ao samba praticado pelo Grupo Pinote:

Samba brasileiro que acho é esse nosso [...], porque tem uns de calombré que é diferente, aí quando vai num brinquedo é o samba brasileiro, que aí não tem aquela outra parte. [...] O ritmo... a situação de lá [Recôncavo] é outra e da gente aqui [sertão] é outra, um negócio mais maio, mais devagar... e lá é um negócio muito [gesto ligeiro com a mão]... cada um lugar tem um ritmo, tem lugar que canta todo mundo junto, aqui a gente separa os parceiro, cada um canta de uma vez (MESTRE NICO, 2022).

Em pesquisa anterior a esta (XAVIER, 2020), constatei o fato de que os sambadores do Grupo Pinote diferenciam o samba por eles praticado do samba do Recôncavo, por não ter vinculação ao culto de divindades das religiões de matriz africana. Assim, os sambadores diferenciam genericamente o *samba de caboclo* (como eles mesmo se referem para tratar desses sambas) do *samba brasileiro*, que é o samba por eles expresse, com vinculações à religiosidade católica. É importante destacar que essa diferenciação genérica dos sambadores toma como total a experiência do culto aos caboclos ou orixás, o que sabemos que dentro das religiões de matriz africanas são coisas bastante distintas.

Na fala de Mestre Nico, anteriormente trazida, o que ressoa da ordem do discurso dessa diferenciação entre os sambas do sertão e do Recôncavo me remete a um ponto fulcral que aqui deve aparecer, relacionado ao racismo estrutural e à intolerância religiosa imperantes no sertões baianos e brasileiros, bem como na sociedade brasileira em sua totalidade, estabelecidos pelo discurso colonialista, acabou por subalternizar estigmatizar as práticas religiosas afro-diaspóricas.

Observando a sutileza na escolha das palavras, tal fala reverbera o preconceito contra o povo negro do Recôncavo – e mesmo dos sertões, visto que neste território também se tem esses “sambas de caboclo” –, certamente visto por muitos de modo estigmatizado como “pretos macumbeiros”, pois a diferenciação tenta se afastar mais especificamente “daquela outra parte”,

que remete a questão religiosa e ao candomblé. Com isso, não se propõe criminalizar o sambador, mas sinalizar a naturalização de práticas de preconceito racial contra o povo negro, e mais especificamente às suas práticas religiosas. Mestre Nico foi nascido e criado em um contexto em que o sertão era dominado pelas rédeas do coronelismo e da estigmatização racial dos negros, logo, não é gratuito que isso apareça nessa sua fala.

Silvio Luiz de Almeida (2019), quando discute sobre a tessitura do racismo estrutural, aponta-nos que “as relações do cotidiano no interior das instituições vão reproduzir as práticas sociais corriqueiras, dentre as quais o racismo, na forma de violência explícita ou de microagressões – piadas, silenciamento, isolamento, etc.” (ALMEIDA, 2019, p. 48). Ou seja, na construção da sociedade brasileira, foram-se naturalizando uma série de violências que, em maior ou menor grau (mas sempre violentas), corrobora a prática do racismo como paradigma de exclusão desse “Outro”, no caso, o negro e sua diversidade de práticas culturais e religiosas. No entanto, Almeida (2019, p. 51) recorda que “pensar o racismo como parte da estrutura não retira a responsabilidade individual sobre a prática de condutas racistas e não é um alibi para racistas”. Por conseguinte, as práticas individuais e cotidianas do racismo ainda acabam por reforçar essa violenta estrutura.

Não obstante, mas sem querer atenuar a questão, cabe ressaltar que, mesmo que o discurso do sambador sobre essa diferenciação reverbera essa intolerância/racismo, sua prática caminha para o respeito aos diversos rituais que envolvem o samba, pois, como ele mesmo e os outros já destacaram: “se os chamarem para tocar em um terreiro, iriam de bom grado”, pois “não há barreiras culturais ou religiosas que os façam negar um samba” (XAVIER, 2020, p. 57). Sinalizo esse debate para reforçar a necessidade de pesquisas que reflitam e problematizem essas marcas e reminiscências do racismo no sertão, mediante as mais variadas estratégias, por vezes sutis, de violência às culturas negras e afro-diaspóricas (podemos incluir aqui as violências sofridas também pelos povos e culturas indígenas).

Em outros momentos do grupo de discussão, os sambadores recorrem à geografia da roça e à ruralidade como primazia para pensar o samba no sertão. Nesse sentido, esse samba brasileiro apontado por Mestre Nico traria como elemento constituinte a temática e o cotidiano da roça, como se pode constatar em suas chulas que falam sobre a seca, as colheitas, o licuri e a fartura em decorrência da agricultura (essas chulas aparecerão em análises realizadas nas seções posteriores). A figura abaixo traz os sambadores momento de execução do samba.

Figura 13 – Sambadores do Grupo Pinote na roda de samba na roça.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

O ritmo também seria uma outra marca distintiva e particular desse samba brasileiro, já que, no aspecto rítmico, “a situação de lá [Recôncavo] é outra e da gente aqui [sertão] é outra, um negócio mais maio, mais devagar... e lá é um negócio muito [gesto ligeiro com a mão]” (MESTRE NICO, 2022). Esse é um dos pontos centrais reforçados por todos os sambadores, quando questionados sobre tal diferença. A cadência rítmica do samba no sertão, e mais especificamente do Grupo Pinote, carrega, segundo eles, um compasso diferente, mais lento que o do samba do Recôncavo. A disposição performática também gera a diferenciação, pois, como afirma o mestre: “tem lugar que canta todo mundo junto, aqui a gente separa os parceiro, cada um canta de uma vez” (MESTRE NICO, 2022).

Considero salutares esses aspectos que os sambadores se utilizam para essas diferenciações estéticas e assim designar o seu samba como sendo *samba brasileiro*, ainda que um deles me chame atenção para possíveis ambiguidades; e são essas ambiguidades que também me mobilizam a refletir sobre a designação *samba sertanejo*. A vinculação direta ao ambiente rural, da roça, por parte dos sambadores, para se referir ao sertão ainda está instaurada na ideia de uma roça/ruralidade/sertanidade comum e estática. A ambivalência ou ambiguidade dos sertões reside justamente naquilo que já discuti anteriormente, na urgente necessidade de pensar o sertão fora de estruturas deterministas e determinantes. E a própria estética e performance dos sambadores do Grupo Pinote, talvez não consciente por deles, reforçam a tensão do que proponho quando penso “sertanejo” como categoria para (começar a) pensar as expressões do samba nos sertões diversos.

Na seção seguinte, discuto com mais proficuidade as movências dessas identidades sertanejas, as quais confluem, de modo retroalimentativo e dialético, em suas práticas culturais. Entretanto, adiantado um pouco tais questões para contextualizar o que me refiro nesta subseção, as próprias cantigas dos sambadores nos remetem a esse deslocamento e trânsito que os sertões mobilizam para outras realidades sociais, culturais, simbólicas e identitárias, transcendendo a ruralidade e a roça, e, ao mesmo tempo, ampliando as próprias noções do que elas vêm a ser.

A figura apresentada a seguir explicita os sambadores do Grupo Pinote em uma apresentação de samba ocorrido num evento local, realizado no centro da cidade de Serrolândia, pondo essas culturas tidas como “da roça” em diálogo com outras cenas urbanas globais e do interior, indo além da própria estratégia de representação construída nas cantigas de chula.

Figura 14 – O Grupo Pinote se apresentando em Feira Solidária, realizada em Serrolândia.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

São essas mesmas canções que se abrem a outros escopos temáticos para reificar a abertura do sertão, de suas territorialidades e sujeitos à cidadania e ao agenciamento múltiplo de suas identidades. É a ressignificação do sertão como um conjunto de territórios e realidades, ao mesmo tempo, parecidas e distintas, onde o rural interage dialeticamente com a urbanidade e a globalização (e vice versa), onde os mais diversos meios de comunicação anunciam distintas formas de lidar com um sertão que não é mais apenas a roça, e com uma roça que não se restringe somente às relações passadas com a terra, com o campo. Não é a ordem da exclusão

que aqui reflito, mas a da dialética, dos diálogos constantes que se convergem e divergem no forjar de novas/diferentes realidades.

Dessa maneira, a noção que opto aqui por utilizar, conceitualmente, como *samba sertanejo* para me referir ao samba de roda praticado no sertão abarca o mesmo samba que os sambadores do Grupo Pinote designam pragmaticamente como *samba brasileiro*, o mesmo samba tido pelo Dossiê (BRASIL, 2006) e outros pesquisadores como *samba rural*. A acepção que cunho está mais pautada em acentuar no debate teórico e etnomusicológico uma designação mais geral sobre o samba praticado nos sertões, ainda que reconhecendo que dentro dessa própria estética sertaneja pode haver inúmeras variações, tal qual também o é variável e diversos os múltiplos territórios sertanejos. Além disso, busco assumir um papel político de reafirmação do sertão e da cultura sertaneja nas cenas baianas da produção cultural e identitária, pois o sertão vem se fazendo assim: político, na (re)afirmação do que ele é ou do que pode vir a ser.

No decurso da pesquisa, questioneei aos sambadores se concordavam que seu samba poderia ser entendido como um *samba sertanejo*. Mais especificamente num dado momento do grupo de discussão realizado, perguntei aos sambadores se existia alguma relação do samba de roda do Grupo Pinote com o povo do sertão e se acreditavam que o samba por eles praticado seria um samba sertanejo. Mestre Nico respondeu: “acredito, sim. [Por quê?]. Porque aqui é um setor sertão mesmo, nós somos matuto da roça, e sertanejo é roceiro”. Como vê, a principal associação que o sambador fez ao sertão foi trazendo à tona a sua ruralidade, e isso é um aspecto muito importante para esta pesquisa, já que proponho não a negar, mas assinalar seus diálogos e negociações com outras realidades.

Logo, quando me refiro ao samba de roda do Grupo Pinote, estou o inscrevendo nesse lugar de um *samba sertanejo*, praticado no sertão e forjado sob a ótica geográfica, socioeconômica, estética, cultural e musical de um samba com características de uma ruralidade e outras faces das identidades sertanejas, sempre em tensão com outras cenas. No seio desse *samba sertanejo*, e sendo nele tomada a expressão do Grupo Pinote, cabe um destaque ao samba chula, então *corpus* poético desta pesquisa, que – dentro da lógica conceitual anteriormente debatida e como uma das variações do samba – é também inscrito sob o epíteto “sertanejo”, daí a nomeá-lo *samba chula sertanejo*. Assim, sempre que me referir ao samba chula do Grupo Pinote somente como “samba chula”, está implícita na sua referência a denominação de *sertanejo* que venho discutindo e reafirmando.

Reavendo as ponderações feitas por Exdell (2017) em sua pesquisa, o autor apresenta uma série de elementos que configuram o samba no sertão, cuja estética se mostra bastante

singular no Piemonte da Diamantina, na cidade de Capim Grosso. Tal estética muito próxima da musicalidade e performance do Grupo Pinote, que também pertence ao referido território baiano de identidade. O autor é assertivo ao afirmar que há uma confluência genealógica, uma matriz afro-brasileira e agrária em comum entre os sambas do Recôncavo e dos sertões, constatando as diferenças estéticas, rítmicas, também poéticas, sendo que no samba do sertão há marcada uma estética rural sertaneja.

Exdell (2017) ressalta que os participantes da sua pesquisa em Capim Grosso também se referem ao samba praticado por eles como sendo *samba brasileiro*. Destaco que os sambadores do Grupo Pinote têm uma relação amistosa com esses outros sambadores, tendo eles dividido (ainda hoje dividem) diversas rodas de samba. Assim, as experiências no campo e nas cidades interioranas da Bahia, mais diretamente do território do Piemonte da Diamantina, reificam esse *samba brasileiro*, talvez também em outras cidades e territórios baianos também essa denominação seja usual. A pesquisa de Nerivaldo Alves Araújo (2015) sobre a poética do samba na cidade de Xique-Xique, às margens do Rio São Francisco, também se incursiona ao que discutimos como *samba sertanejo* ou *brasileiro*, com características da mestiçagem e de uma territorialidade e estética sertanejas. Incumbe, então, a necessidade de outras pesquisas para montar esse mosaico do samba nos sertões e entender mais geralmente a sua tessitura, entendendo que o samba é esse “laboratório musical” (DÖRING, 2016), sempre em reinvenção. Esses sambas das pequenas cidades do sertão da Bahia e outras aqui mencionadas podem ser lidos sob a categoria de *samba sertanejo*, ainda que suas especificidades e nomenclaturas possam encaminhar para outros sentidos, que em algum ponto se tocam.

Friso que essa noção de *samba sertanejo* pode funcionar como operador para leitura dos muitos sambas dos sertões da Bahia, ainda que surjam as exceções que tal categoria não consiga administrar. Não se trata de um operador fixo, tampouco incisivo. Considerando a dimensão macro do que vem a ser sertão no contexto nacional, tendo em vista toda a extensão territorial distante do litoral, outras denominações surgem (ou podem surgir), e a designação “samba sertanejo” talvez pareça genérica para uma leitura que contemple as muitas realidades de outros sertões (afinal, tem-se o sertão mineiro, sertão maranhense, sertão amazônico, sertão goiano, sertão pernambucano, etc.). Mas reitero que o escopo aqui analisado é o contexto dos sertões baianos, logo, essa categoria *samba sertanejo* explícita, principalmente, a cena sertaneja baiana dos sambas interioranos, tendo como ponto de partida o samba de roda do Grupo Pinote.

Exdell (2017), ao discorrer sobre o samba como discurso da mestiçagem, amparado pelas discussões de Gilberto Freyre e Mário de Andrade, lembra que “hoje o samba do Rio de Janeiro, também conhecido como samba carioca, continua sendo sinônimo para o “samba

brasileiro”. Parece-me também que a própria autodenominação de *samba brasileiro*, utilizado pelos sambadores do Grupo Pinote, pode situar-se nesse viés, o da mestiçagem. Afinal é também o sertão um território mestiço, conseguinte, suas práticas culturais o são; ainda que as vinculações conscientes do sambadores sejam mais diretamente à ruralidade do que, de fato, a essa consciência mestiça.

Assim, a ideia de brasilidade amparada na mestiçagem, sobretudo quando se pensa o samba, toma como fulcro genericamente o Rio de Janeiro, como nos adverte Exdell (2017). Sob o risco de não confundir o samba do Grupo Pinote, ou do Piemonte da Diamantina, e podendo transcender a outros sertões, amparo-me no epíteto *sertanejo* como marca talvez mais contextualizada, cabível a qualquer uma das ambiguidades que ressoam ou podem ressoar desses múltiplos sertões.

É válido ainda ressaltar que, pragmaticamente, no sertão, muitos sambadores referem-se ao samba que praticam somente como sendo “samba”, tal qual também reitera Charles Exdell (2017; 2018). Destarte, “samba de roda”, “samba brasileiro”, “samba sertanejo” ou simplesmente “samba” são formas genéricas para se referir à expressão cênico-poético-musical dos sambadores do Grupo Pinote, na qual a estética e performance é movida por meio do samba chula e do batuque, sendo essas duas formas expressas também nos momentos das cantorias de reisado ou de Santo Reis, ocorridas entre 01 e 06 de janeiro, em cortejos nas casas da cidade, em Serrolândia.

Considerando os aspectos discutido, ao articular o operador/conceito *samba sertanejo*, estou considerando as vivências dos sambadores com o samba a partir das suas realidades, por vezes ambíguas e contraditórias, mas sempre dialógicas a algum sentido. E entendendo ainda a *vivência* como conceito abordado por Zumthor (2010), pois o autor reflete-a pela dinâmica do *continuum*, distanciada de qualquer tentativa de totalizações e absolutismos pretenciosos, visto que “entre o real vivido e o conceito, se estende um território incerto, semeado de recusas, de impotências, de nem-verdadeiro/nem-falso, uma mistura intelectual de objetos oferecida aos ‘bricoladores’, que foge a qualquer tentativa de totalização” (ZUMTHOR, 2010, p. 44).

Nessa esteira, longe de engessar ou enquadrar em uma categoria, enveredar pela ideia de um *samba sertanejo* enquanto expressão de dados sujeitos do samba é se propor a dar conta da potência constitutiva e de diferença que marca a expressão cultural do Grupo Pinote. Reitero ainda que não há aqui a pretensão de colocar esse *sertanejo* como substituto universal ao *rural* que designou o *Dossiê* (BRASIL, 2006). Pouco me interessa as universalizações, penso que *samba sertanejo* seja a melhor forma de lidar para ler, junto com os sambadores, a expressão

musical, cênica e poética do samba de roda do Grupo Pinote. Caberia a outros grupos dos/nos sertões, se assim também o pensassem e o quisessem.

Penso que, mais importante do que questionar a existência de um *samba sertanejo*, isto é, forjado e característico do/no sertão, haveria de se ponderar os impactos discursivos que a utilização do adjetivo “sertanejo” para caracterizar o samba podem emergir. Afinal quais narrativas entram em negociação e disputa nesse contexto? O *samba sertanejo* se configura como uma proposta para refletir discursiva e identitariamente o samba de roda praticado no sertão, assumindo a potência do “ser sertanejo” como estratégia de ressignificação e resistência aos diversos estereótipos lançados sobre o que veio/vem a ser o sertão e o sertanejo.

Desse modo, pensar e afirmar esse samba como *sertanejo*, é assumir uma postura crítica, mas, sobretudo, política do que é o território sertanejo hoje. Pois, o sertão, à revelia de qualquer essencialismo e determinismo, vem se reinventando, assim como reinventando seu povo e suas tradições, mediante os novos contextos sociais, culturais, políticos, econômicos e identitários, forjando realidades e identidades ambíguas e multifacetadas, como se verá nas seções seguintes.

4 SERTANIDADES MOVENTES: IDENTIDADES CULTURAIS ENTRE TRÂNSITOS E FRONTEIRAS

Às vezes nos encontramos, abordando aos problemas do Outro [...]. Esta é mesmo a imagem do rizoma, que leva a entender que a identidade não está mais somente na raiz, mas na Relação. (Édouard Glissant, 2021, p. 42).

O pensamento da *errância* de Édouard Glissant desloca, em muitos aspectos, os sujeitos e suas relações consigo mesmo e com o Outro, entendendo as imbricações num dialogismo que não cai em essencialismos, sobretudo quando pensamos identitariamente. Impulsionado pela teoria do *rizoma* de Deleuze e Guatarri, Glissant concebe a identidade nos meandros da relação com a alteridade, sem perder de vista a raiz, mesmo não se prendendo inteiramente a ela. É nesse pensamento que encontro inspiração para refletir sobre os deslocamentos dos centros e do que foi lançado às suas bordas, cujas fronteiras não apenas separam, mas colocam em alerta e intercâmbio constantes os territórios e seus sujeitos.

No contexto do que aqui proponho, ao pensar as identidades sertanejas e suas relações e tensões locais e globais, Glissant muito conversa com tal perspectiva, uma vez que o sertão – como periferia histórica frente aos grandes centros urbanos e metrópoles litorâneas – é refletido neste trabalho como um vetor de potência em errância, ao mover também seus sujeitos, sertanejos, e suas relações com o mundo na contemporaneidade.

Ao conjecturar as identidades sertanejas, ou as sertanidades, como moventes, sugiro o entendimento de que os sujeitos sertanejos não estão estagnados a uma geografia e imaginário estereotipados e cristalizados que se convencionou ao sertão; e mesmo este território perpassou e perpassa por inúmeras transformações de diversas dimensões que uma atenção mínima poderia denotar outras potências e rupturas de discursos essencialistas e estigmatizantes lançados sobre os sertões e os sertanejos.

Ecoo, assim, o sertão como lugar de trânsito social, cultural, econômico, étnico e identitário, compreendendo que o próprio trânsito muda o curso das coisas, lugares e pessoas; sem perder de vista suas fronteiras, que conserva no contexto local várias especificidades socioculturais – estas que não estão abertas a cristalizações ou reducionismos, mas a movimentos interpretativos das suas potências, nem sempre cabíveis ao entendimento acadêmico/ocidental –, ao mesmo tempo que o coloca em adjacência ao intercâmbio cultural com outros territórios, sujeitos e vivências do/com o mundo.

4.1 NAS FRONTEIRAS MOVEDIÇAS DAS IDENTIDADES: CORPOS EM DESLOCAMENTOS

É praticamente impossível conceber a identidade como fixa ou em um lugar sólido. Ela é escorregadia, propensa aos espaços movediços, tal qual ela o é. Benedict Anderson (2008), quando discute o processo de construção das identidades nacionais, dos nacionalismos (re)produzidos em suas projeções e interesses, elucida um aspecto emergente das identidades nacionais: não estariam elas num campo imaginário, isto é, forjadas e selecionadas para atender aos desejos de uma dada comunidade, objetivos e estrutura(s) de poder?

No debate acerca da nação, o autor traz uma definição desta como sendo “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Isso, a partir dos estranhamentos entre os sujeitos, as fronteiras e a legitimidade que compõem a nação, especialmente na modernidade.

Dada a problemática, é salutar o destaque de que essas imaginações ou invenções nacionalistas e, por extensão, identitárias, não são no sentido de tê-las como falsas, mas de pôr em xeque a rede de confluências e convenções que, para o autor, não estão isentas do contexto da imprensa e capitalismo.

Essa discussão proposta por Anderson, acerca da ideia de nação, é fulcral para exercitarmos o pensamento em torno da construção do sertão e das identidades sertanejas, com vistas a como tudo isso se forja, suas implicações e reverberações nas imagens que delas surgem.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), no seu livro *A invenção do nordeste e outras artes*, aponta os processos sociais, políticos, culturais, econômicos, ideológicos e tantos outros que configuraram, pelas múltiplas elites brasileiras, uma identidade ao Nordeste e aos nordestinos, a partir da construção de uma imagem que até hoje perpetua como caricatura estigmatizante do território nordestino e daqueles/as que o compõem e habita.

Foi a partir dos olhares regionalistas, especialmente no campo das artes, que se criaram quadros cristalizados de miséria, dor e fome; ainda dos interesses políticos que forjaram um imaginário do Sul brasileiro como polo do desenvolvimento metropolitano, ao passo que o Norte/Nordeste foi figurado como território arcaico e de pessoas atrasadas. Sem esquecer dos interesses das elites nordestinas na perpetuação dessas imagens, a fim da manutenção de seu *status quo* econômico, as identidades nordestinas foram se afunilando a um único prisma,

cristalizado e posto, inventadas por muitos ângulos e suportes na e pela imprensa multimidiática brasileira.

Albuquerque Júnior (2011, p. 31) escreve que:

O Nordeste e o nordestino miserável, seja na mídia ou fora dela, não são produto de um desvio de olhar ou fala, de um desvio do funcionamento do sistema de poder, mas inerente a este sistema de forças e dele constitutivo. O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a ela correspondente.

Embora o autor proponha a invenção do Nordeste como parte de um sistema de forças e controles de discurso, articulado por grupos específicos e hegemônicos, inverter tal visão inventada ou requerer isso, para ele, seria “ler o discurso da discriminação como sinal trocado” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 31), permanecendo o Nordeste e os nordestinos presos a referida discursividade. De fato, há este fator latente, mas, longe dos essencialismos, não há mesmo um sinal trocado – quando pensados os motivos das invenções estereotipadas que anularam a potência dos nordestinos como sujeitos e do Nordeste como território diverso, e levando em conta as práticas culturais dos nordestinos, contextualizadas ao seu cotidiano e sua adaptação ao território semiárido? Não há um fundo discursivo que construiu e que “trocou os sinais” das identidades sertanejas, a fim de consolidar um projeto colonial, onde o Nordeste e seus sujeitos não podiam ser concebidos como potências, já que não cabiam no perfil/projeto desenvolvimentista vigente para nação brasileira, sobretudo, no século XX?

Nesse contexto de invenções das “outridades”, de um forjar identitário ao outro, questionamentos colocam-se em latência, para fins do venho tentando articular: há então as sertanidades? Há alguma identidade sertaneja requerida ou mesmo forjada e aceita pelos próprios sertanejos? Como pensar essas identidades fora dos jogos estereotipados e estigmatizantes, os quais foram cristalizados e convencionados aos sertões e aos sertanejos? Longe de oferecer respostas categóricas a essas perguntas, busco percorrer pelas tensões e rotas que se mostram possíveis nesse jogo identitário.

À revelia, mas sem perder de vista do que disse Albuquerque Júnior (2011), as imagens do Sertão/Nordeste que busco aqui interpretar e ressignificar identitariamente não estão pautadas nas invenções feitas pelas oligarquias do interior dos sertões nordestinos, tampouco nas políticas estatais de dominação que mantiveram o *status quo* econômico dessas elites interioranas no século XX. Muito menos nas imagens estereotipadas reforçadas e disseminadas pelas mídias, pela literatura, pelas artes plásticas, pela música ou pela produção cultural como um todo nos idos do referido século.

O que procuro interpretar, ressignificar e deslocar são as identidades sertanejas dos interiores que se pautam nas relações de afeto construídas nas experiências cotidianas do sertanejos consigo mesmos, nas relações interpessoais e com seu lugar, no trato afetivo com a terra, na sua cosmopercepção sobre o mundo e a realidade que os toca, assim como nos atos de resistência contra as agruras, hostilidades e entraves das forças opressoras da dominação.

Esse movimento de ressignificação é de uma potência muito grande. Pois, quando Homi Bhabha (1998) reitera que a repetição e visibilidade de um traço de um povo dá validade à construção do estereótipo, é justamente nesse ponto, num movimento aparentemente contraditório, que pode emergir a linha de fuga para a desestruturação dessa estereotipia, a saber: a tomada do estereótipo pela lógica inversa, ou seja, o ato de assumir o estereótipo, a fim de desestruturá-lo, ressignificá-lo e transformá-lo em potência contrária à discriminação.

Nesse sentido, intento conceber as identidades sertanejas pelas vias da *performatividade*, ou seja, apreendendo as identidades como um *ato performativo*, este entendido nos termos da teórica feminista Judith Butler (1999). O conceito de *performatividade* aponta que, quando dizemos ou caracterizamos os traços que um determinado grupo e identidades possuem, não estamos apenas descrevendo-os, mas trazendo-os como ato enunciativo que vem a se consolidar como imagem. Exemplificando, quando o sertanejo foi sendo caracterizado no decurso do tempo pelas elites como arcaico, analfabeto, miserável entre outras alcunhas pejorativas, não se estava apenas descrevendo um sujeito, mas criando uma imagem sobre ele, tomando-o pelo quadro da estereotipia, e circunscrevendo-o, assim como a geografia do sertão, na ordem da subalternização.

Se a *performatividade* pode ser lida como ato de enunciação que vem conceber uma dada imagem, Judith Butler nos chama à atenção para o fato de que isso opera não apenas em uma direção, mas e diversas rotas, inclusive numa lógica inversa, pois a repetição de determinadas imagens pode ser figurada como eficaz para os *atos performativos*, já que estes podem reforçar ou interromper as identidades existentes. Nas palavras de Tomaz Tadeu da Silva (2014, p. 92, grifo meu), “o conceito de performatividade desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é – uma ênfase que é , de certa forma, mantida pelo conceito de representação – para a ideia de ‘**tornar-se**’, para a concepção da identidade como **movimento e transformação**”.

É justamente nesse sentido que penso ser necessária a ressignificação das identidades sertanejas, pelas vias da performatividade, fugindo da ordem da representação que foi relegada ao sertão e ao sertanejo, e assumindo a postura do seu movimento e transformação, do que vem a ser essas identidades, quando pensadas por elas mesmas, isto é, quando elas assumem e tomam

para si as tramas da construção de sua própria narrativa, da narração de suas próprias identidades.

Um ponto salutar a ser delineado é a qual sertão me refiro, sendo que não o tomo como sinônimo de Nordeste, mas sim como parte dele, sendo os seus interiores, as pequenas e médias cidades interioranas da citada região. Afinal, o Nordeste é também composto pelo litoral, capitais e regiões metropolitanas, num jogo interno de forças e relações de poder que vão se articulando também sob formas de dominação e exclusão do Outro dentro de uma mesma região território, como visto nas seções anteriores, quando problematizadas a exclusão do sertão baiano do discurso da baianidade, centralizada em Salvador, Recôncavo e parte do litoral.

Outrossim, são muitos os sertões, se considerados num sentido *lato* do que vem a sê-lo, pois o “sertão não é unísono, depende do lugar que se fala (MOREIRA, 2018, p. 13). Desse modo, aqui me reporto aos sertões nordestinos, em vista ao sertão do Brasil; num recorte ainda mais específico, ao sertão da Bahia, visto a imensidão do Nordeste; e, se colocado sob um crivo ainda mais profícuo – dada a extensão do território baiano –, os sertões interioranos, das pequenas e médias cidades que vivem num trânsito incessante entre as culturas rurais e urbanas, locais e globais.

Sob o exposto, é possível observar o espaço movediço que é a identidade no contexto sertanejo, se consideradas as suas múltiplas territorialidades, sujeitos e práticas culturais, suas fronteiras e seus deslocamentos, sopesando o ponto de partida que se propõe a articular.

Apesar de buscar fugir de categorizações/cristalizações, entendo que há um cerne, ainda que construído, nas identidades sertanejas, que opera performativamente (BUTLER, 1999), na qual elas tomam para si uma narrativa que lhe foi dada, transfigurando-a a partir de suas próprias experimentações consigo e com o que está em seu entorno. Na condição de sujeito nascido e criado no sertão baiano, penso que há algum sintoma identitário que me faz perceber como sertanejo e não como sudestino ou sulista, por exemplo, que não está em nenhum estigma construído pelo discurso xenofóbico, mas que se situa numa relação de pertencimento que se estabelece entre lugares, pessoas e seus fazeres. Afinal, o que seria a identidade fora desse jogo das pertenças?

É pela ordem da *différance*, compreendida especialmente pelo o exercício filosófico de Guilles Deleuze e Jacques Derrida, não como instância fixa, mas dialógica entre a identidade e a alteridade/diferença, pois, como escreve Silva (2014, p. 79) “a mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)”. É válido lembrar que nunca numa relação opositiva entre as identidades: “sou isso, **mas** não sou aquilo”, antes, pela via explicativa delas “sou isso, **pois** não sou aquilo”; por exemplo: “sou sertanejo e baiano, **pois** não sou sulista”;

uma vez que isso não anula uma possível relação que poderia vir a surgir daí, inclusive uma que as aproxime, podendo ser a própria ideia de brasilidade, sabendo que ambas são brasileiras.

Esse aspecto não as coloca em pé de igualdade ou harmonia – afinal as identidades não são harmônicas, antes incômodas e ambíguas –, mas em vigilância aos determinismos. Isso, porque a dinâmica das identidades não deveria ser pensada em uma identidade em oposição a outra, mas a identidade concebida por ela própria, na relação estabelecida com a alteridade, com a diferença. É procurar no outro não as semelhanças cristalizadoras, mas a diferença que corrobora o pujante mosaico identitário.

Cláudia Pereira Vasconcelos (2012), propondo o conceito de *sertanidade* como identidade sertaneja, analisa as muitas lentes que leram, ou tentaram ler, o sertão no decurso do tempo, de acordo com as diferentes conveniências e sob distintas projeções negativas de estereótipo, bem como outras positivas e prospectivas na tentativa de consolidação de marcas do que viria a ser esse espaço e a construção das identidades dos sertanejos, entendendo suas imbricações especialmente no Estado da Bahia e a exclusão do próprio sertão do discurso identitário baiano.

A autora arrola os processos de inscrição dos sertões no imaginário nacional pelas vias do estereótipo, sempre lido pelas elites como ligado ao passado e atraso e, exclusivamente, ao mundo rural – este que hoje também deslocou em muitos sentidos a sua concepção, se pensados os muitos ambientes rurais interconectados aos trânsitos globais, problematizando e deslocando os enquadramentos destinados ao sertão e aos seus sujeitos.

Há no texto da autora uma defesa do sertão como lugar que transcende os estereótipos, e isso é o limiar para pensarmos o que foi posto como problemático nessas identidades e quais os deslocamentos possíveis, tendo em vista as *sertanidades moventes* que transitam e dialogam com outros lugares, sujeitos e culturas.

O que proponho como *sertanidades moventes* pauta-se no entendimento de que o sertão é um lugar (ou muitos lugares) de produção de subjetividades, que, mesmo carregando uma marca profunda em sua configuração frente ao imaginário nacional, está longe da massificação e generalização que se faz do seu território e das identidades dele advindas; ampara-se na dialética de um sertão que, ao mesmo tempo que conserva suas tradições e práticas culturais, não se isenta de “beber do mesmo gole” da globalização, inserindo-se nela e conversando com ela, num trânsito constante de fluidez, disputas e negociações identitárias.

Os sambadores do Grupo Pinote, a exemplo, coadunam com essas *sertanidades moventes*, ainda que esse processo por vezes se dê a exceções, paulatina e lentamente, visto

algum conservadorismo que ainda paira em muitos dos habitantes do sertão, especialmente os mais velhos. Analisarei mais proficuamente essa questão na subseção seguinte.

No campo das rupturas discursivas em torno do sertão e dos sertanejos, é importante refletir sobre o próprio processo de globalização desse território, o qual transformou o “Sertão” em “Semiárido”³⁸, com a suposta interiorização do que o governo brasileiro e as elites chamavam de “progresso”, a partir da década de 1960/1970 (MOREIRA, 2018). Mas se estabelece mais emblematicamente após os anos 2000, com o a articulação dos governos de esquerda e a crescente onda de políticas públicas de desenvolvimento social, educacional, econômico e cultural para os sertões do Brasil.

Nesse sentido, no âmago das sertanidades moventes, o que ressalto com essas novas configurações dos espaços e sujeitos sertanejos e suas identidades está relacionado àquilo que Gislaine Moreira (2018) empreende em torno do semiárido, este como termo e espaço reconfigurado cultural e politicamente, que indica mudanças nas questões políticas e consequentemente nos modos de vidas e nos atores sociais locais, reconstituindo assim as suas identidades.

O advento dos meios de comunicação e Tecnologias da Digitais Informação e Comunicação (TDIC) e demais aparatos e espaços de operação da globalização nos sertões permitiram uma reconfiguração desse território, como a ponta de Gislene Moreira (2018). Aquele Sertão engessado no tempo, tido como local do atraso, da seca, do gado, deu lugar a outros horizontes: diversos sujeitos com *smartphones* e *tablets* na palma da mão, rádios e TVs ligadas, hiperconectados a aplicativos e redes sociais, participando comunitariamente dos processos globais que deslocam o sertão para um outro lugar identitário. Deslocam o sertão para uma perspectiva em que o rural (como foi concebido, mediante uma categoria estática ao pacato e ignoto) não mais é a única possibilidade, não mais protagoniza como fio condutor de uma una identidade sertaneja. Nessa esteira, os sertões são mobilizados para outros cenários, urbanos e operados pela globalização e pelos meios de comunicação, os quais reajustam e forjam outras identidades em deslocamento para o sujeito sertanejos.

É válido notar que essa democratização e inclusão digital não é uma realidade universal no sertão, tampouco no Brasil de maneira geral. No entanto, e como já dito, a partir dos anos 2000 – e enfaticamente 2003, com o avanço do governo do ex-presidente Lula e posteriormente da ex-presidenta Dilma –, diversas políticas públicas de interiorização de universidades e

³⁸ De acordo com Moreira (2018, p. 20), “uso da palavra ‘semiárido’ parece indicar grandes mudanças na região nordeste e aponta para substituição de antigas práticas econômicas, políticas, sociais e culturais por novos atores e modelos”, exibindo uma série de disputas.

institutos de educação, das economias, inclusão digital, entre outras, incursionaram os sertões brasileiros a caracterizar outros perfis de sujeitos e modos de vida no território sertanejo, saturado das caricaturas feitas pela nação de outrora.

Dessa maneira, os sertões, reconfigurados pelo advento de múltiplas políticas públicas, colocam-se como território de disputa e de derrocada das diversas oligarquias políticas e econômicas locais. Assume, então, uma prospecção rumo ao cenário global, não de modo a abandonar absolutamente as “velhas” identidades sertanejas (e isso é um ponto central ao que articulo neste texto), mas colocando-as em diálogo com outras marcas e trânsitos identitários no/do mundo, pois “a identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido” (SILVA, 2014, p. 84). São sertões outros que vivenciam continuamente as suas práticas sociais e culturais cotidianas (e, diga-se de passagem, estas não estão simplesmente postas, dadas e cristalizadas ao fácil entendimento), ao mesmo tempo em que lidam com outras questões do/com o mundo em tempo real, estando bem informados, por exemplo, sobre o que acontece com o dólar e os impactos econômicos na próxima compra do feijão que irá para a mesa; ou com as próximas tendências de moda e arte lançadas nas multimídias digitais (sobretudo quando depreendido o contexto das juventudes sertanejas); ou mesmo com a pandemia do coronavírus que atingiu o cotidiano de todo o mundo, inclusive dos sambadores aqui estudados. Algumas chulas em torno desses temas foram produzidas pelos sambadores do Grupo Pinote, e serão postas para análise temática mais adiante.

Ainda que se pense que esses processos de tecnologização estejam atreladas apenas à juventude ou na nova geração digital, os sambadores do Grupo Pinote rasuram essa assertiva e demonstram que também estão situados e interconectados a essa rede global de informações e vivências coletivas da humanidade. Apesar da idade avançada e de terem experienciado e carregado as marcas do Sertão da seca, da fome, da dor e do que era considerado “atraso”, atualmente os sambadores também fazem parte desse novo Sertão/Semiárido global afetado e transformado pelas tecnologias digitais e meios de comunicação, mesmo que não seja de uma forma tão íntima como no caso das juventudes sertanejas.

Os sambadores também comungam e se utilizam desses aparatos tecnológicos e de suas possibilidades, as quais também confluem nos seus processos identitários e nos modos de ver e estar no mundo e no sertão da contemporaneidade. Não descarto o fato de as identidades dos sambadores ainda estarem relacionadas a uma certa ruralidade, pois esta lhes é inerente, uma vez que nasceram e cresceram na roça, viveram com ela cotidianamente, e essa mesma roça os configurou como sujeitos, ideológica e moralmente. Ressalto que isso não foi, não é e não será

um problema, é preciso reconhecer a potência do/no rural e ainda, arrisco-me, do/no “novo rural”. Logo, o que reflito são os deslocamentos dessas identidades, suas disputas e negociações frente aos novos cenários e realidades que lhes despontam no horizonte.

Dialogicamente, esses aspectos confluem na própria execução da performance do samba do grupo, seja por meio de transmissão (em *lives*, gravações audiovisuais, aplicativos e programas de *streaming*, etc.) ou de potencialização da musicalidade e gestualidade dos sambadores. Desse modo, é perceptível na experiência dos sambadores com o samba de roda na contemporaneidade a inserção e diálogo com diversos aparatos tecnológicos, os quais possibilitam desde a gravação dessas performances artísticas até a sua transmissão e consequente globalização, em cujas cantorias de chula, batuque e reisado são gravadas e compartilhadas em redes sociais para todo o mundo³⁹. Além disso, tal diálogo se estabelece à medida que viola/violões elétricos, microfones, entre outros recursos, adentram na performance do samba do grupo, potencializando a sua expressão e transmissão (*hic et nunc*) ao amplo público em praças, ruas e locais fechados.

A seguir, são apresentadas algumas figuras que mostram os sambadores do Grupo Pinote em relação com essa globalização tecnológica, sendo a **Figura 15** no escopo das mídias de *streaming* e a **Figura 16** com a multimídia e ubiquidade das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDICs).

Figura 15 – Sambadores do Grupo Pinote nas *lives* do projeto “Tecendo o samba de roda nas redes digitais”.

³⁹ A exemplo das *lives* realizadas e transmitidas no YouTube com o projeto “Tecendo o samba de roda nas redes digitais”, disponíveis no canal: <https://www.youtube.com/c/RodrigoReisSerrolandia/videos>; ou gravações avulsas: <https://www.youtube.com/watch?v=9gvZMCmOBvY>.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2021).

Figura 16 – Sambadores do Grupo Pinote na Feira Solidária, realizada em Serrolândia.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Nesse prisma de diálogos e trânsitos culturais e identitários, e pondo em vista a dialética inerente às identidades sertanejas, é importante falar sobre a noção de *identidades culturais*, de modo a tensionar seu lugar teórico e político. Para isso, amparo-me nos debates de Stuart Hall, sociólogo e teórico/crítico cultural jamaicano-britânico, considerando um dos precursores nos Estudos Culturais da década de 1960, na efervescência de diversos estudos que insurgiram as narrativas de sujeitos subalternizados pela colonialidade. É nesse trajeto dos estudos pós-

coloniais que busco a compreensão do conceito de *identidade cultural* ou das *identidades culturais*, pensando a fragmentação dessas e seus processos de disputa e negociação naquilo que Hall (2015) chama de pós-modernidade.

As contribuições teóricas de Zygmunt Bauman – sociólogo, professor e filósofo polonês – também coadunam com a discussão aqui discorrida, considerando que o autor problematiza e mobiliza a questão das identidades que busco discutir na pesquisa. Bauman (2005) acentua o caráter líquido da modernidade para dizer que as identidades decorrentes dela também se fazem líquidas e agenciáveis. Esse é um ponto relevante, sobretudo, para refletir as identidades muito além de um caráter de inerência biológica ou determinista, mas que se faz por meio de tensionamentos e intercâmbios dos sujeitos, separados por fronteiras que guardam alguma eventual marca identitária, ao mesmo tempo que estão conectados por essa modernidade dita globalizada.

Acompanhando tais pensamentos, situo o Grupo Pinote no debate, ao trazer para análise uma das chulas do coletivo, a qual acentua fortemente a discussão em torno do licuri, que é um fruto local, característico da caatinga, e que marcou de modo emblemático a cultura e economia da cidade de Serrolândia/BA e região. Na mesma chula, os sambadores revelam alguns deslocamentos identitários, operados pela ordem discursiva e política, em torno da cultura do licuri e o diálogo com personalidades/lideranças políticas que marcaram a trajetória de resistência dos sujeitos sertanejos, em especial dos pequenos agricultores e famílias que se consolidaram a partir da agricultura familiar. A **Chula 03** então diz⁴⁰:

Mandaro eu fazer uma chula
Lutei até conseguir
E pra fazer essa chula
Veja o tanto que sofri
Pediram pra nós gravar
Fazer uma chula e cantar
Na Festa do Licuri

O licuri nessa terra
É uma grande riqueza
Aqui nessa região
Ele é o pai da pobreza
Mesmo vendendo barato
Nasce e se cria no mato
Por obra da natureza

É uma grande riqueza

⁴⁰ A performance cantada dessa chula pode ser ouvida no link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

Que nós tem no nosso Estado
 Do licuri se faz tudo
 Já está sendo aprovado
 Dele se faz até cerca
 Até no tempo da seca
 Serve de ração pra o gado

Se faz casa pra morar
 Faz esteira, faz chapéu
 Quando o cacho madurece
 É mais doce de que mel
 Vou te falar com certeza
 Aquilo é uma riqueza
 Que Jesus mandou do céu

Eu vou fazer um pedido
 A todos meus companheiro
 Eu peço de coração
 Aos grandes fazendeiro
 Nós todos tem que zelar
 E não se pode cortar
 Um pé de licurizeiro

Se tira o licuri
 Vende na cooperativa
 Saindo de Serrolândia
 Diretamente a Brasília
 Por isso eu fiz essa chula
 Quero oferecer a Lula
 E a presidente Dilma.

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Nico).

Na poética da chula acima, são construídos e tensionados diversos aspectos que aqui delineiam o que venho articulando teoricamente. Ao longo da cantiga, logo na primeira estrofe, os sambadores desenvolvem o desafio a eles posto de fazer uma chula sobre o que foi (e talvez ainda o seja) um dos mais importantes meios de subsistência das muitas famílias dos sertões baianos, enfaticamente de Serrolândia.

A segunda estrofe descortina o processo de valorização do fruto para as comunidades que o cultivam: “O licuri nessa terra / É uma grande riqueza”, destacando ainda nos versos seguintes – “Aqui nessa região / Ele é o pai da pobreza” – o lugar do licuri no sustento especialmente as famílias socioeconomicamente vulneráveis da cidade, que faziam o corte, quebra e tira do licuri. No verso “Mesmo vendendo barato”, os sambadores ainda denunciam eufemisticamente os processos, por vezes, exploratórios que passavam essas famílias, as quais

faziam o trabalho manual de quebra e tira do licuri e repassavam para os revendedores locais, que direcionavam a outros cenários de produção de alimentos, óleos e cosméticos, com lucros bem maiores, lucrando muito mais que os(as) produtores(as) primários.

As estrofes seguintes apontam para a versatilidade do licuri, desde seu fruto que “Até no tempo da seca / Serve de ração pro gado” até sua palmeira e palhas, das quais se fazem casas, cercas, chapéus entre outros produtos e artesanatos. Na quinta estrofe, a consciência de preservação das palmeiras do licuri é evidenciada e direcionada, principalmente, “Aos grandes fazendeiros”, tendo em vista a onda crescente dos latifúndios e desmatamento para abrir pastagens à criação pecuária – que acontecia também com os pequenos e médios donos de terras⁴¹.

Até então, no contexto de uma análise identitária, as ressonâncias temáticas explicitadas muito dialogam com o contexto local, delineando as identidades dos sambadores à sua ambiência de origem, às suas práticas culturais que naturalmente os forja(ra)m como sujeitos rurais. Não obstante, outras questões reverberadas na chula atravessam e mobilizam diferentes perfis e consciências para esses sujeitos que rompem e deslocam as cristalizações em torno das suas identidades.

Assim, a sexta estrofe é fundamental, no que diz respeito ao esboço desse aspecto que reiterei anteriormente. Há nela não apenas o processo de regionalização e nacionalização do comércio do licuri – “Se tira o licuri / Vende na cooperativa / Saindo de Serrolândia / Diretamente a Brasília” –, como também outros elementos que desvelam o trânsito ideológico dos sambadores. A sinalização desse direcionamento do licuri para Brasília, e não para outra capital baiana (Salvador, que seria um grande polo mais próximo), por exemplo, não é em vão, sendo esta não apenas a capital do Brasil como epicentro parlamentar de governo do/para o povo brasileiro.

Acontece, portanto, que a(s) voz(es) poética(s) deslocam na cantoria preconcepções que tentariam cristalizar de algum modo um dado lugar identitário, para então reivindicar uma consciência política, que se institui por meio do reconhecimento das políticas públicas destinadas aos sertões e sertanejos, sobretudo no campo do desenvolvimento econômico do território. Daí a referida chula é feita e oferecida “[...] a Lula / E a presidente Dilma”, ex-presidentes da República Federativa do Brasil, os quais articularam e direcionaram um olhar

⁴¹ Atualmente, na cidade de Serrolândia, o desmatamento dos licurizeiros é proibido e criminalizado, com a sanção da Lei Municipal nº 727/2019, que “Dispõe sobre a proibição da derrubada e Queimada de Umbuzeiros, Cajazeiras e de Palmeiras de Licuri no território do município de Serrolândia e dá outras providências”.

especial nas diversas frentes de promoção de políticas públicas aos sertões nordestinos (MOREIRA, 2018).

Daí mobilizo essas *sertanidades moventes* não apenas como/por uma rasa aderência/inserção dos sujeitos sertanejos aos contextos globais/tecnológicos, mas pela tomada de uma consciência política sobre si e sobre a coletividade a que participam. Pois essa é a tônica de um sujeito contemporâneo, inclusive ligado à globalização, sendo aquele consciente dos seus agenciamentos enquanto cidadão e sujeito de direitos, com participação na tomada de decisão sobre o que acontece no contexto político, o qual conflui diretamente em suas práticas cotidianas. A própria postura política dos sambadores ganha evidência na supracitada chula.

De modo a retomar o debate sobre a ruralidade dos sambadores e a ruptura da ordem discursiva do que se considerou como sendo o “sujeito rural”, elucidado sempre que a problematização não é em torno da ruralidade em si, mas do que se convencionou e se engessou nesse termo. Como se os sujeitos marcados pela ruralidade fossem isentos da participação política, e isso não é o caso.

Tomando como mote o extrativismo do licuri e suas múltiplas utilidades e possibilidades comerciais, os sambadores ratificam seu lugar na ruralidade, ressignificando-a politicamente ao mesmo tempo. Não é no sentido de a voz poética sugerir o abandono dessa ruralidade num ingênuo exílio do campo para a cidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014), ou de mudança das suas práticas e hábitos culturais, como muito se acredita ser a única possibilidade aos sujeitos da roça. Antes, a tensão em trono do rural se dá no contexto de ampliar as suas possibilidades; de o sujeito rural, no espaço rural, reivindicar seu *ethos* cidadão e político; de romper e ressignificar as ideias fixadas no imaginário nacional: de que o sertanejo da roça estanca-se na/à geografia do mato, na temporalidade enrijecida da incivilidade (ou do que vem a sê-la), isento de qualquer participação política. Ao contrário, ao sujeito rural é urgente o agenciamento da sua cidadania e da sua autoidentificação enquanto um ser político, uma vez que:

[...] se achar no direito de sair do mato, de deixar de ser bicho do mato, de ser matuto, mesmo vivendo no meio rural e lá querendo viver e desenvolver as suas atividades, provocará mudanças políticas e sociais importantes e fundamentalmente causará uma revolução cultural em nosso país, à medida que deixaremos de associar o litoral com a cidade e o sertão com o campo e questionaremos as hierarquias valorativas estabelecidas entre essas realidades tidas como homogêneas e antagônicas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 50).

Assim, faz-se necessário pensar também os sertanejos, rurais e suas identidades na contemporaneidade na perspectiva da emergência da sua consciência política e cidadã desses sujeitos, visto que entender o sertão contemporaneamente requer situar o perfil do sujeito

contemporâneo, este, como um ser de direitos, inclusive de escolha da narrativa identitária que tomará para si.

Logo, o que sobressai na cantiga está pautado também na rasura de uma identidade una e petrificada no imaginário acerca dos sertões e dos sertanejos, maiormente quando pensado como território “acrítico” ou “não politizado”. Não apenas nessa chula do grupo, são mostradas múltiplas faces dos sambadores que se rearranjam em outras configurações identitárias, no forjar do que poderia ser pensado como “identidades de fronteira”, podendo ser singularizadas, ao mesmo tempo que colocadas em tensão com territorialidades várias.

E é pensando esses espaços fronteiriços que embaso essa discussão no conceito de *fronteira* discorrido nas proposições de Homi Bhabha (1998), importante filósofo e estudioso indiano, crítico da cultura e das diásporas. Suas perspectivas teóricas são influenciadas principalmente por teóricos como Edward Said, Michel Foucault, Frantz Fanon, entre outros. O conceito de *fronteira* que Bhabha propõe concebe o lugar fronteiriço como ponto de tensão, um *locus* onde as diferenças são demarcadas, de modo que se distanciam, ao mesmo tempo que são aproximadas nas relações de/com a alteridade.

Nesse escopo, o que empreendo aqui como “identidades de/na fronteira” ou “fronteiriças” é entendendo-as diante de uma lógica de tensão, negociação, de movimentos que as deslocam, ora aproximando-as a outras identidades marcadas pelos contatos globais, ora amparando-as na sua construção primária, influenciada por suas práticas cotidianas e ancestrais. Situa-se ainda no entendimento dos trânsitos que são operados contínua e paulatinamente nessas identidades, cujas marcas são reificadas em processos dialéticos de territorialização e desterritorialização dos sujeitos, suas práticas culturais e relações identitárias.

De tal maneira, as identidades sertanejas, e, por consequência, dos sambadores do Grupo Pinote, inserem-se nesse preâmbulo, no qual as questões das identidades do sertão, geográfica, cultural e socialmente marcadas colocam-se em contato com os centros econômicos e culturais do mundo. Isso, numa relação de trocas e afetamentos, de reorganização das próprias práticas socioculturais imanentes do sertão, mediante não a um abandono dessas, mas de ressignificação frente aos novos cenários despontados na contemporaneidade.

É relevante reiterar que as concepções de local e global que frequentemente destaco neste texto não se amparam numa ordem dicotômica; antes, coaduno com o pensamento da professora e pesquisadora são-tomense, Inocência Mata, que reflete essas proposições numa perspectiva dialética de trocas simbólicas e culturais, para além das fronteiras estabelecidas. Inocência Mata concebe a oposição disjuntiva entre o local e o universal (global) como um equívoco crítico, pois, para ela, seria mais produtivo entender essa relação como “uma

articulação conjuntiva de efeito dialético em que a ultrapassagem do local gera, pela dinâmica da significação cultural e simbólica, o universal” (MATA, 2007, p. 62-63).

Assim, e retomando as questões anunciadas no início desta subseção, os projetos coloniais operados pelas elites e grandes centros urbanos brasileiros que visa(ra)m estagnar e esgotar as identidades dos sertões nordestinos a um lugar posto e cristalizado não se sustentam. Pois os sertões e os sertanejos são também entendidos nas fronteiras culturais e identitárias da contemporaneidade. As sertanidades se movem a outros rumos de configuração, se rearranjam na ordem dialética em que o local se retroalimenta no/com o global, e vice-versa; numa ordem em que o local se faz universal e o universal também se faz local, dependendo do lugar onde e como se olha e se concebe.

Posto isso, a ideia de fronteira que protagoniza esta discussão identitária também se coloca nessa perspectiva dialética de Mata (2007), visto a permanência de um traço/marca/sintoma cultural dos sambadores, uma condição *sine qua non* da sua constituição enquanto sujeito do território sertanejo, perceptível quando observados os contextos, discursos e práticas culturais dos sambadores. Mas cabe pensar essa fronteira no escopo proposto por Bhabha (1998), como aquilo que separa, ao mesmo tempo em que aproxima. Sendo assim, a fronteira se pautaria aqui também no sentido de ruptura dos binarismos do “isto ou aquilo” no jogo das identidades, conferindo uma certa intransitividade, para que essas configurações identitárias se mostrem como amálgamas, como pontos em ação e combinação, por vezes ambíguas e contraditórias.

Portanto, no escopo operativo das *sertanidades moventes*, a narrativa identitária sobre si é tecida e protagonizada pelo próprio sertanejo. As pessoas dos sertões abrem, então, espaço para se conceberem como autoras de suas próprias histórias e práticas culturais, por conseguinte, das suas identidades e (re)configurações de pertencimento, fazendo do estereótipo um lugar de transgressão, de reformulação das identidades já saturadas e ultrapassadas, as quais foram forjadas pelas elites brasileiras em seu processo de exclusão e subalternização da diferença que se constituiu fora do eixo Sul/Sudeste do Brasil.

4.2 IDENTIDADES EM ERRÂNCIA, SERTANIDADES EM TRÂNSITO

As identidades sertanejas, e mesmo as identidades de um modo geral, não são moldadas, exclusivamente, por/em uma dada geografia. Esta, é importante, mas não determinante, pois tais identidades estão em constituição e deslocamento na relação com ela. Tampouco pode-se fixar essas identidades nas suas práticas culturais geograficamente marcadas, uma vez que estas

são tidas mais como “sintomas identitários” – gerados a partir de um *locus*, contexto e sujeitos específicos – do que formas fixas de categorização.

No contexto dos trânsitos e das fronteiras em que enveredo, essas identidades se constroem no e pelo movimento, nas tensões e conexões entre o local e o global, na relação de alteridades, nas tensões entre o eu e o Outro, numa relação não necessariamente dicotômica, mas usualmente dialética. Ainda no recorte teórico que faz Inocência Mata (2007) em torno do local e do universal/global, a autora nos chama à atenção ao fato de os processos gestados pela globalização operarem nos sujeitos contemporâneos uma espécie de consciência da cidadania global, de constituição de comunidades em diferenças, com direito a identidades diferentes, mas que não estão estanques das trocas e negociações.

Nessa perspectiva a autora aponta que:

[...] o efeito da globalização não é a proliferação de desidentidades, nem, pelo contrário, a afirmação de identidades estreitas, porém a reivindicação do direito a identidades que se afirmem como comunidades em diferença, atentas a constantes agenciamentos e negociações resultantes de dinâmicas nacionais e transnacionais (emigrantes, imigrantes e diaspóricas) a que os sujeitos contemporâneos estão sujeitos (MATA, 2007, p. 62).

Na esteira do que propõe a autora, os processos e efeitos gerados pela globalização não apontam para o abandono de determinadas identidades dos/pelos sujeitos, antes, operam uma nova forma de lidar com as diferenças que emergem no processo, agenciando outros perfis identitários, nos quais o movimento entre a dinâmica comunitária e as relações de alteridade arranjam outros e múltiplos modelos de identidades.

Daí, alinho a noção de “trânsito identitário” – tendo em vista a sua inerente movência, plasticidade, seus espaços de disputa e negociação – ao pensamento da errância de Édouard Glissant, uma vez que há nele uma postura teórico-crítica que supera o vislumbre da alteridade como uma outridade, um corpo estranho, para se colocar em diálogo com ela, em conversas e trocas culturais, em que as identidades se constroem na/pela Relação (GLISSANT, 2021).

Para o autor, “o pensamento da errância é também o pensamento do relativo, que é o transmitido, mas também o relatado. O pensamento da errância é uma poética, e que subentende que, em determinado momento, ela se diz. O dito da errância é o da Relação” (GLISSANT, 2021, p. 42). Nesse prisma, a poética que se tece na Relação está interposta nas amálgamas que entrelaçam as identidades, não no sentido de tornar uno o múltiplo, mas de potencializar a multiplicidade que decorre dessas trocas, partilhas e Relações. Esse dialogismo muito se relaciona com a chamada consciência da cidadania global discutida por Inocência Mata (2007), na qual o direito às identidades e à diferença estão engendrados.

Glissant assinala ao fato de que a percepção/construção identitária perpassa por estágios, nos quais são articulados modos de o sujeito ver a si e ao Outro, e esses modos reificam formas de construção das identidades. Então, o autor aponta esses estágios como: “[1] ideia do território de si (ontológico, dual); [2] ideia de viagem e do outro (mecânico, múltiplo); [3] ideia da errância e da totalidade (relacional, dialética)” (GLISSANT, 2021, p. 41). Outrossim, a “dualidade do pensamento de si” – que se pauta numa perspectiva ontológica – não dá conta da Relação, tampouco o “pensamento do Outro” – que mesmo reconhecendo a diferença e a multiplicidade ainda opera mecanicamente ao que pertence a si e a esse Outro, numa relação ainda hierárquica. Ainda que não seja fácil de se perceber ou de pôr em prática, quando concebida a questão identitária, é a noção e movimento de errância que mobiliza o fluxo da Relação que propõe o autor. Desse modo, é numa ordem dialética de retroalimentação e de construção mútua, que as identidades se configurariam e rearranjariam, reconhecendo a si e a diferença, mas fora de hierarquias, colocando-se em ação e mutação (ou não) na própria Relação.

Entendendo que o debate identitário que aqui vem sendo articulado movimenta-se pelo âmbito da errância, o ponto central é conceber as identidades em seus processos de troca, de ter um ponto de partida, mas não se saber onde é a chegada, pois é no processo que ela é construída, na Relação discutida por Glissant. De tal maneira, o pensamento da errância emerge da desestruturação das compatibilidades, forjando-se a partir “dos nascimentos difíceis e incertos para as novas formas da identidade que nos solicitam” (GLISSANT, 2021, p. 41).

No contexto das sertanidades, sobretudo na contemporaneidade, suas configurações também se dão nesses processos de agenciamento e de relacionamento com o Outro. Como já reiterado, as identidades sertanejas deslizam para fora dos moldes que lhes foram concebidos pelos discursos coloniais e de dominação territorial e econômica a que os sertões e seus habitantes foram submetidos. São processos outros de trocas culturais com os ditos universalismos que fazem dos sertões um escopo também universal – não perdendo de vista que nele próprio também há a sua própria universalidade. Arrisco-me a dizer que os sertões sempre foram universais, e assim todo e qualquer território também o seria; o problema dos universalismos (especialmente ocidentais) está nos pontos de vista, nas hierarquias que atormentam, amarram e determinam lugares aos sujeitos e territórios, a fim de instituir as relações de poder e dominação que os privilegiem.

Essas hierarquias e categorizações preconcebidas e fixadas em torno do sertão estão relacionadas a uma lógica discursiva urbanocêntrica, entendendo que o *urbanocentrismo* está ligado ao projeto da Colonialidade/Modernidade que ainda paira como forma de dominação

dos espaços que destoam dos padrões de desenvolvimento, sejam políticos, culturais ou econômicos (FARIAS; FALEIRO, 2020), ainda que estejam em contanto diálogo e contato com eles.

Na lógica colonial, na qual o rural foi lido de modo dicotômico e subalternizado com relação ao urbano, o sertão – preconcebido nos discursos das elites como lugar da roça, do atraso e da desinformação – foi tido como uma periferia frente aos grandes centros urbanos, às capitais e litorais do país, haja vista que estes últimos foram forjados hierarquicamente no seio do discurso urbanocêntrico. Nesse binarismo centro e periferia, o sertão sempre foi concebido como o Outro, o “primo pobre” da nação desenvolvimentista. No entanto, os cenários do/no território sertanejo se transformaram e a ideia de sertão não mais cabe somente no rural, já que este território também se faz urbano, tampouco suas identidades podem ser moldadas numa única tônica. E mesmo ainda sendo rural, o discurso urbanocêntrico não se sustenta no sertão como forma de subalternizá-lo numa hierarquia conveniente ao discurso colonial, posto que há também no rural uma potência que irrompe e conflui nas identidades e modos de vida desses sujeitos, tal qual vimos anteriormente.

É interessante notar que esse é um ponto diferencial que sustenta e mobiliza a dialética (e não dicotomia) entre o rural e o urbano. Considerando o sambadores do Grupo Pinote e os reordenamentos moventes das suas identidades no escopo sertanejo, há uma raiz identitária que se ramifica e em algum ponto se torna rizoma – aqui nos termos de Deleuze e Guatarri (1995) –, entremeando-se na relação com outros territórios, sujeitos e práticas culturais da/na contemporaneidade globalizada; entendendo que, como nos lembra Glissant (2021, p. 42), “a identidade não está mais somente na raiz, mas também na Relação”.

Tendo em vista esses apontamentos, coloco a seguir uma chula do Grupo Pinote, a fim de elucidar algumas questões que confluem com o debate tecido. Essa chula toma como mote o acidente ocorrido com jogadores de futebol e equipe técnica do time brasileiro da Chapecoense, no qual grande parte da tripulação faleceu com a queda do avião que transportava a equipe para o jogo da final da Copa Sul-Americana, na Colômbia, no ano de 2016. A **Chula 16** entoa⁴²:

Eu vou contar uma história
De um sofrimento, de dor
De um avião que caiu
Matou todos jogador
E ainda matou muita gente

⁴² A performance cantada dessa chula também está disponível para ser ouvida no seguinte link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

Ficou três sobrevivente
A sorte que Deus marcou

O avião desgovernado
Sem saber pra onde ia
Porque ficou no escuro
Porque cabô energia
Ficou procurando a terra
Caiu em cima da serra
Antes de manhecer o dia

Quando chegou o socorro
Quase que ninguém sabia
Lá debaixo dos destroço
Os três que sobrevivia
Oh, povo que deram sorte
E escaparam da morte
Nasceram naquele dia

O sonho dos dirigente
E também dos jogador
Era jogar na Colômbia
Porque aqui já jogou
- ‘Se caso nós conseguirmos
A taça vem pro Brasil’
E aí o sonho acabou

Vontade dos jogador
E também dos dirigente
Eu moro aqui distante
Mas eu me sinto presente
Porque o que vocês passou
Eu peço ao nosso Senhor
Que nunca chegue pra gente
Porque o que vocês passou
Eu peço ao nosso Senhor
Que nunca chegue pra gente

Morrero tudo de vez
Morrero tudo de vez
Morrero sentado em...
Diá, oh, de ôlê lá vai.

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Nico)

Como de praxe na poética do samba chula do Grupo Pinote, os primeiros versos que abrem a cantoria trazem o mote que orientam o que é contado e contado na chula. Assim, a

chula narra a história “De um sofrimento, de dor”, articulando as informações sobre a queda do avião da Chapecoense e as muitas mortes decorrentes dela.

Em sua composição temática, a chula em questão desponta e materializa a discussão que foi tecida anteriormente, no que concerne à inserção dos sujeitos sertanejos nos espaços globais de comunicação e informação. Essa tragédia de repercussão mundial toma também a cena temática e performática do samba chula do Grupo Pinote, evidenciando as conexões dos sambadores com os acontecimentos globais, e ratificando as atenuações das fronteiras entre os sujeitos do/no mundo.

Destaco, assim, o papel dos meios de comunicação de massa – como rádios, televisores e, posteriormente, a internet, etc. – nos sertões, os quais reificam uma das faces do processo de globalização desse território, intensificada nos anos 1970 com a “progressiva modernização do semiárido”, a qual “foi acompanhada por muitas transformações no cenário cultural e comunicativo” (MOREIRA, 2018, p. 100). Isso, desde os movimentos midiáticos comunitários de comunicação até a promoção de políticas públicas de tecnologização e desenvolvimento dos sertões. Esse cenário desponta outras perspectivas para sujeitos sertanejos na contemporaneidade, rearranjando os processos identitários outrora petrificados no imaginário nacional.

Os versos da penúltima estrofe da chula tonificam notadamente a discussão acerca das errâncias identitárias que discuto e percebo na configuração das identidades culturais dos sambadores, enfaticamente, os versos que dizem: “Eu moro aqui distante / Mas eu me sinto presente / Porque o que vocês ‘passou’ / Eu peço ao nosso Senhor / Que nunca chegue pra gente”. Esses versos não apenas exemplificam ou materializam a discussão teórica tecida *a priori*, eles se tecem também como teoria daquilo que contorna as errâncias das identidades. Neles, os sambadores assinalam a diluição das fronteiras territoriais operadas pela globalização, as quais não os impedem de estar conectados a esse Outro e seus fazeres que se encontram em outras partes do mundo. A distância territorial do sertão à Colômbia (*lócus* da Copa Sul-Americana e do acidente com o avião da Chapecoense) não isola os sambadores da Relação com essa “outridade”, já que, por outros meios, eles também se sentem presentes, próximos e atentos a essas diversas realidades/acontecimentos, colocando-se em errâncias territoriais e identitárias.

É no cruzamento das fronteiras simbólicas que vai se tecendo a rede de diálogos. Silva (2014, p. 88) evoca que “‘cruzar fronteiras’ [...] pode significar simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. ‘Cruzar fronteiras’ significa não respeitar os sinais que demarcam – ‘artificialmente’ – os limites entre os territórios das

diferentes identidades” (p. 88). Esse cruzamento de fronteiras trilhado pelos sambadores elucida a ruptura dos discursos sobre o sertão e o rótulo que lhe acompanhou como espaço ignoto e temporalmente arcaico. Tal cruzamento não respeita justamente o que lhe foi determinado pelo discurso colonialista como linha de chegada, uma vez que não se sabe onde o sertão pode chegar ele está em toda parte, dentro e fora de nós (sertanejos), igualmente lembra João Guimarães Rosa.

É válido ressaltar que esse contato com o Outro e com a globalização (ou por meio dela) nada anula as latências das identidades configuradas no nível local por esses sujeitos. E é nesse ponto que se encontra a beleza e potência do pensamento da errância para as (re)configurações identitárias, uma vez que, de acordo com Glissant (2021, p. 42), “a errância não decorre de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se teria deteriorado (desterritorializado) – não é um ato determinado de recusa nem uma pulsão incontrolada de abandono”. A errância se teceria, então, como potência da Relação, da superação de um mero reconhecimento da diferença, para se colocar em diálogo e dialética com ela.

A fim de expandir o fluxo das errâncias culturais e identitárias até então discutidas, apresento na sequência outra chula cantada pelo Grupo Pinote, na qual são percorridos os entraves da pandemia do novo coronavírus que assolou (e ainda assola) todo o mundo, desde o ano de 2019 (o Brasil desde de 2020). A **Chula 09** entoa⁴³:

Né tudo que a gente pensa
 Né tudo que a gente quer
 Vou falar de uma doença
 Que ela é muito cruer
 Quem tá falando sou eu
 Muita gente já morreu
 Foi menino, homem e mulher

Esse tal coronavírus
 Pra vocês eu vou falar
 Meu corpo dá um arrepio
 Nas horas que eu vou cantar
 Ele é um mal perigoso
 Matou gente no mundo todo
 No Brasil e em todo lugar

A gente ficava em casa
 Não podia sair mais não
 Com a cara usando máscara

⁴³ A performance cantada dessa chula também pode ser ouvida, estando ela disponível no link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

Passando álcool nas mão
 O Brasil todo fechou
 Os negócio se acabou
 Ninguém ganhava dinheiro não

O povo adoecia
 Levava pro hospital
 Passava de noite a dia
 Pros médicos examinar
 Muitos morreu entubado
 O caixão já vinha lacrado
 A gente não podia olhar

É tudo certo o que eu falo
 É tudo certo o que eu digo
 Ninguém podia sair
 Que corria muito perigo
 É uma doença malvada
 Muita gente nas suas casas
 Perdeu os seus entes queridos

Nunca sai da minha mente
 E não sai do meu sentido
 Homem perdia mulher
 E mulher perdia os marido
 Foi um caso muito sério
 Já levava pro cemitério
 E enterrava escondido.

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Antônio de Xixinha (de São José do Jacuípe)).

Notadamente, a chula emerge os impactos da Covid-19 nas diversas frentes sociais, sanitárias, políticas, culturais e econômicas no panorama nacional e internacional. Na poética construída, os sambadores versam sobre um acontecimento que também os atravessou cotidianamente, já que os hábitos de todas as pessoas tiveram que ser reordenados, por conta das medidas de proteção adotadas pelos poderes públicos para contenção do vírus e proteção da vida humana.

No contexto das trocas, em que o “Eu” também se faz o “Outro”, os sambadores experimenta(ram) cotidianamente uma rotina que se estabeleceu de maneira muito parecida (salvas as especificidades) para as diversas pessoas do/no mundo. Não seria apenas uma ligação regida pelo fluxo global de comunicação e informação multimidiática, mas um elo composto pela experiência coletiva e partilhada de dor e morte que aproximou inúmeros sujeitos, famílias e realidades a nível internacional.

Alguns versos da chula tracejam a atenção dos sambadores aos impactos econômicos gerados pela pandemia: “O Brasil todo fechou / Os negócio se acabou / Ninguém ganhava dinheiro não”; assim como às medidas de proteção para a contenção do vírus, como o distanciamento social e uso de materiais de higienização pessoal: “A gente ficava em casa / Não podia sair mais não / Com a cara usando máscara / Passando álcool nas mão”. Logo, é perceptível a consciência dos sambadores frente às transformações sociais decorrentes da pandemia, seja no contexto do sertão ou do mundo.

No entanto, é a experiência de perda da vida humana que atravessa toda a composição da chula e aproxima os sambadores do Grupo Pinote a outros sujeitos do globo. No ano de 2020, estopim da pandemia no Brasil, faleceu um dos sambadores do Grupo Pinote, Zé de Inácio (*in memoriam*), cujo atestado de óbito apontava para complicações geradas pela Covid-19. Essa perda impactou demais os sambadores do grupo, como também a família e diversos outros amigos e admiradores do sambador. O luto é aqui gestado, nesse contexto de catástrofe sanitária e de perda da vida humana que foi a pandemia, como emblema poético que a arte, no caso, o samba chula, conseguiu nutrir nos sambadores do Grupo Pinote o poder de gerir coletivamente a dor, o amor e a revolta numa mesma roda.

No bojo dessa discussão, seria possível angariar os impactos da pandemia na configuração das identidades sertanejas, em especial dos sambadores? Talvez esse seja um ponto que este trabalho não daria conta, afinal, a pandemia afetou múltipla e subjetivamente cada uma das pessoas do planeta. E esse talvez seja um dos pontos em que as errâncias identitárias apenas sintomatizem novos modos de ver e estar no mundo, não obstante, não dê conta das complexidades que, porventura, venham a insurgir de tais processos.

No fluxo das errâncias e das transitividades, Glissant (2021, p. 44) nos rememora que, “na poética da Relação, o errante, que não é mais o viajante nem o descobridor nem o conquistador, procura conhecer a totalidade do mundo e sabe de antemão que nunca o conseguirá – e que é aí que se encontra a beleza ameaçada do mundo”. Daí, também poderia se perceber a beleza das identidades em errância, ao concebê-las no fluxo do trânsito, na (in)transitividade das potências que não cabem nas fixidezes e cristalizações. Está aí uma urgente e emergente proposta de pensamento para as sertanidades (identidades sertanejas), entendendo-as no movimento da Relação, consigo, com seus cenários, práticas e sujeitos, bem como no relacionamento com o Outro, com diferentes perspectivas, territórios e culturas, com outros mundos repletos de possibilidades.

Um aspecto importante a notar nesse debate identitário disposto a partir do samba de roda do Grupo Pinote para pensar as *sertanidades moventes* é que esta movência não se situa

apenas no cruzamento de fronteiras territoriais ou nos intercâmbios com a tecnologia e globalização. Há uma outra mobilização interna ao próprio contexto sertanejo que tensiona essas sertanidades a uma movência que o discurso nacional brasileiro que estigmatizou os sertões pouco levou em consideração: a consciência das ancestralidades afro-brasileiras e indígenas que lhes são adjacentes. Há mesmo essa consciência? Como ela aflora (se aflora) no Grupo Pinote? Como essas balizas identitárias étnico-raciais são gestadas? Não há respostas prontas para essas perguntas, a dimensão do que elas trazem tencionariam outra pesquisa, mas aqui pode ser um desafio oportuno trilhar pelos seus rastros.

4.3 MARCAS AFRO-INDÍGENAS NO SAMBA DO GRUPO PINOTE: ARRANJOS E TENSÕES NAS IDENTIDADES SERTANEJAS

As práticas ancestrais indígenas e afro-brasileiras foram por muito tempo deslegitimadas pelo discurso colonial euro-ocidental; este, arditamente operado, seja pelas ações de mortes físicas (genocídio), seja pelas mortes simbólicas (desvio existencial) dessas ancestralidades. Na esteira dessa problemática, o samba de roda, como um fazer artístico-cultural ancestral afro-brasileiro, foi de igual modo atacado por diversas frentes e segmentos violentos da colonialidade, como forma (ou tentativa) de silenciamento da expressão dos negros afro-brasileiros, muito embora as rodas de samba continuaram a insurgir e resistir às formas de opressão, tendo o corpo, as batucadas, a voz e a dança como estandartes da potência afro-brasileira.

O samba nem sempre foi carregado de sentido valorativo como expressão cultural e elemento constituinte da identidade baiana e brasileira. Katharina Döring (2016b), ao estudar a genealogia do samba de roda, discute sobre as diversas repressões que o samba (antes mesmo de o ser com essa nomenclatura) sofria pelas forças dominantes.

No Brasil – ainda mais diretamente na Bahia – do século XIX, “batuque” fora a denominação genérica inicialmente dada a toda e qualquer dança praticada pelos negros, sendo ela repreendida pelos seus senhores, ou pela violência policial, ao ser praticada nas ruas, durante a escravidão, assim como no pós-abolição. Os “batuques”, então chamados, eram referidos pelas elites como algazarras e badernas empreendidas pelos negros, que “incomodavam a ordem” da sociedade branca da época.

“Batuque” ressoou, então, como termo genérico às formas de canto e dança dos negros, como forma de abarcar diversas práticas “cênico-poético-musicais” afro-brasileiras – tal qual se refere Döring (2016b) –, cujas sonoridades e corporeidades variam para cadenciar uma

diversidade estético-musical negra, tendo um tronco cultural e étnico em comum. É já nos fins do século XIX que a terminologia “samba” passa a ser empregada, tendo como uma das explicações para sua origem o termo *semba*, que, do quimbundo, alude-se ao movimento da umbigada (LOPES; SIMAS, 2015).

Cabe aqui um destaque para o aspecto intercultural do samba, cuja tradição interpõe elementos culturais dos africanos escravizados e traços da cultura europeia trazida pelos colonizadores portugueses, influenciando os aspectos sonoro-musicais, formas poéticas e a própria língua (BRASIL, 2006). Sem perder de vista, especialmente quando se pensa em samba do/no sertão, a influência e intercâmbios com as culturas indígenas.

Nesse contexto, interrompo um pouco o certo “romantismo” que se alojou em torno dessa *interculturalidade* ou *mestiçagem*. Contrária, inclusive, as linhas atenuadoras percebidas no discurso de Gilberto Freyre (2003) sobre a miscigenação do povo brasileiro – embora suas considerações tenham grande relevância para os estudos brasileiros –, visto que a miscigenação das raças não se deu de modo pacífico, tampouco celebrativo, já que os colonizadores se imbuíram de distintas e perversas formas de violência como mecanismo de dominação de homens e mulheres negros e indígenas.

Logo, ensejo discutir essa mestiçagem no escopo do samba, reconhecendo essas rotas obscuras da agressão colonialista. Todavia, tendo em vista o espaço um tanto restrito para difusos debates sobre a questão, aqui é salutar a reflexão sobre a mestiçagem por parte dos oprimidos como estratégia também de resistência. Em se tratando dos negros escravizados e do recorte temático deste trabalho, reflito a interculturalidade/mestiçagem das práticas culturais, especialmente do samba, que se amalgamou a elementos da cultura branca para a sua expressão e continuidade, frente às tentativas de dissolução ou recalque da cultura afro-brasileira orquestradas pelas balizas dos atos e discursos coloniais.

Assim, é salutar elucidar os processos de disputa e resistência cultural negra, nos quais os negros escravizados articulavam estratégias para manter viva a expressão do samba, mediante as táticas de obliteração e silenciamento dos senhores escravocratas. A interculturalidade que aqui me refiro situa-se em dois planos: o primeiro pauta-se na incorporação de formas estéticas inseridas à prática do samba, como a inserção de instrumentos e formas musicais da cultura branca, a fim de instaurar uma maior aceitabilidade do samba na sociedade do período (SODRÉ, 1998). O segundo plano é inscrito no sincretismo religioso, pois é perceptível a relação do samba com a religiosidade de matriz afro-brasileira (também alvo de opressão e violência colonial), sendo que, para driblar essas repressões, os negros associavam as figuras dos seus orixás aos santos católicos, atenuando a força repressiva colonialista sobre

os praticantes. Esses dois planos, entre outros, podem ser reconhecidos como estratégias utilizadas pelos negros, para perpetuação do samba em meio aos desmandos de uma sociedade cuja cultura branca dominante e euro-ocidentalizada ditava as regras socioculturais.

Ampliando o debate sobre os mecanismos estratégicos de resistência do samba, Muniz Sodré, a partir de um movimento de compreensão do desenvolvimento do samba no cenário nacional, em especial no Rio de Janeiro, opera uma discussão bastante relevante, englobando a sociabilidade do samba. Em *Samba, o dono do corpo* (1998), o autor discorre algumas considerações pertinentes para pensar esse processo de insurgência do samba, sob os aspectos de “crioulização” ou “mestiçamento”, que obrigou adaptações do samba para então resistir e (re)existir paralelamente diante dos desmandos da cultura branca e cidadina. O autor afirma que:

Os batuques [forma com que também era chamado genericamente o samba negro no século XIX] modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. (SODRÉ, 1998, p. 13).

Historicamente observa-se essas táticas de associações e sincretismos do povo negro como meio de continuar existindo, gingando e driblando os estigmas do eurocentrismo. O samba do Grupo Pinote ressoa como produto desse sincretismo, no qual o seu samba, nas formas de chula e batuque, é fortemente vinculado às expressões, festividades e religiosidades do catolicismo, como se percebe sobretudo na expressão do reisado e sua vinculação ao nascimento de Jesus, ou mesmo nas letras das canções, na qual o direcionamento da voz poética remete-se comumente à figura de “Deus” ou “nosso Senhor”⁴⁴.

Tal ponto se relaciona como um todo na poética do samba do Grupo Pinote, considerando a relação dos sambadores com a religiosidade cristã – visto que os sambadores do Grupo Pinote se autodenominam majoritariamente professantes da religião católica –, bem como a inserção desse aspecto na expressão cultural do samba por eles praticado. Mestre Zé do Roçadinho, ao ser perguntado da relação do samba do grupo com o catolicismo, ressalta que “é porque o cara foi no samba e não assistiu o Reis, aí ele não foi pro samba. Ele tem que assistir o reisado, porque o reisado fala ne Deus até o terminar, né, do começo ao terminar. É a mesma coisa de uma reza, o Reis” (MESTRE ZÉ DO ROÇADINHO, 2022). O reisado do Grupo Pinote se configura então como um cortejo festivo e religioso católico, intimamente ligado às rodas de samba, nas expressões de chula e batuque.

⁴⁴ Ouvir as cantigas de reisado do Grupo Pinote ou algumas de suas chulas, a exemplo daquela que tematiza o licuri (Chula 03), ambas estão disponíveis no site já informado na primeira seção deste trabalho.

Os tensionamentos culturais e identitários acerca dessa interculturalidade e sincretismos revelam duas facetas possíveis: são práticas comuns do hibridismo do samba que se deu na diáspora pelos sertões e outros territórios? Ou estratégias de resistência do povo negro aos desmandos do colonialismo para aceitação ou legitimação do samba frente às rejeições sofridas por suas vinculações às culturas e religiosidades de matriz africana?

É nesse último contexto que tensiono essa ideia da interculturalidade do samba, alocando-a como forma de resistência cultural negra, muito além de um processo marcante de hibridismo que reitera a heterogeneidade do Brasil e das identidades brasileiras, a partir dos movimentos de trocas culturais que punham em contato as culturas negras, brancas e indígenas. Para além de expressão cultural da brasilidade, o samba então se configura como uma tática de “aquilombamento”, nos termos de Beatriz Nascimento (1985, p. 46), concebendo o quilombo como “instrumento ideológico contra as formas de opressão”.

Assim, o samba pode ser lido ao longo dos séculos como aparato cultural de resistência cultural do povo negro, operada “no interior do campo ideológico do modo de produção dominante – perpassado por ambiguidades, avanços e recuos, característico de todo discurso dessa ordem – o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros” (SODRÉ, 1998, p. 56).

É pensando nesse contexto do samba como expressão cultural e musical de resistência do povo negro que trago para a discussão as ancestralidades afro-indígenas e suas imbricações no sertão da Bahia, mediante um movimento que parte do Grupo Pinote.

Na realização do grupo de discussão com os sambadores, algumas perguntas trilharam esse escopo temático das heranças afro-indígenas nas práticas culturais e do samba do coletivo estudado. Ao serem questionados sobre como os sambadores percebiam essas marcas, houve um hiato no debate, o que reverbera uma espécie de apagamento ou atenuação de tais marcas na consciência dos sambadores. Não se trata de um *esquecimento* como aquele vinculado ao conceito de *memória*, em que esta resguarda aquele e vice-versa, mas de um apagamento concatenado às articulações sorrateiras da colonialidade, no qual o racismo e o genocídio de povos, culturas e epistemes indígenas e afro-brasileiras estrutura o aniquilamento da alteridade.

Ainda que o hiato tenha sido expoente e problemático, os sambadores apontavam alguns indícios dessa consciência ancestral. Quando perguntado acerca da percepção da ancestralidade afro-brasileira ou da herança do povo negro práticas culturais do Grupo Pinote, mais especificamente do samba, ou seja, se os sambadores notam alguma relação, Mestre Nico afirma:

Com certeza tem [relação]. Porque não se vê falar nos estudo aí que os escravo foi que inventou esse negócio de samba, essa cultura. De vez em quando eu não estudo, mas eu vejo vocês mesmo falando a refém desse setor aí, e daí foi criando coisa e cada vez mais o mundo é mundo e vai rendendo, vai modificando, vai rendendo, mas o primeiro sentido é esse” (MESTRE NICO, 2022).

Essa assertiva de Mestre Nico muito potencializa a discussão, no sentido de que há então uma consciência dos sambadores em torno da ancestralidade afro-brasileira no samba. Embora isso devesse parecer óbvio em se tratando do território baiano e sua maioria negra, notada com mais vislumbre e (talvez) consciência no eixo Salvador-Recôncavo-litoral, no contexto dos sertões essa obviedade cai por terra, pois, na diáspora se perde muita coisa para se configurarem outras novas. Mais ainda, no contexto dos sertões baianos e brasileiros o discurso do hibridismo e da mestiçagem é bastante perigoso e escorregadio, uma vez que nele se esconde o mito da democracia racial, comumente utilizado para atenuar as diversas formas de violência que sofreram/sofrem cotidianamente os povos negros e indígenas.

Os sambadores do Grupo Pinote são em sua maioria homens negros. Em resposta ao questionário a eles aplicado, na seção sobre a tessitura étnico-racial, dos 8 (oito) sambadores⁴⁵ que responderam, 5 (cinco) deles se autodeclararam pretos, 2 (dois) pardos e 1 (um) branco. Esse dado é muito caro para esta pesquisa, à medida que, num contexto histórico o sertão, marcado pelo discurso preconceituoso e racista contra negros proferido de forma naturalizada, a autoafirmação de senhores idosos como pessoa negra revela a consciência racial e identitária dos sambadores com relação às suas raízes ancestrais negras, e isso ganha maior potência especialmente no contexto do samba.

Quando Mestre Nico reconhece essa herança negra no samba e sua origem com os negros escravizados, um outro horizonte interpretativo desponta para a questão: os sambadores guardam conscientemente suas relações com gerações negras passadas, comprometidos com a prática de transmissão poética, performática e musical do samba do povo negro que a duras penas resistiram para manter viva a tradição; isso ainda o fazem os sambadores.

Nos sertões os sambas e as identidades carregam outras configurações raciais, culturais e identitárias, onde o hibridismo e a multirracialidade realocam os sujeitos a novas formas de se verem enquanto sujeitos. O que tensiono aqui é a necessidade de um vislumbre cumulativas formas, em suas configurações e reconfiguradas, não substitutivas, no sentido de um aniquilamento dos saberes e povos que vieram antes.

⁴⁵ A construção dos dados foi feita um mês antes do Mestre Dijalma falecer. Desse modo, ele participou da pesquisa de campo e aqui também integra a análise dos dados.

Outro sintoma potente na fala de Mestre Nico é para a diversidade que o samba ganhou em sua própria formação, derivando outras formas de se sambar, pois, como ressalta o sambador “daí foi criando coisa e cada vez mais o mundo é mundo e vai rendendo, vai modificando, vai rendendo, mas o primeiro sentido é esse” (MESTRE NICO, 2022). Esse sentido primeiro, isto é, ancestral negro, realocou/reloca seus sujeitos da/na diáspora rumo à diversidade constituinte do povo baiano e brasileiro.

É nesse sentido que proponho pensar as identidades dos sambadores entre trânsitos e fronteiras, na medida em que esses sujeitos evocam uma ancestralidade afro-brasileira territorializada no sertão, este que é forjado multirracionalmente, cuja cosmopercepção atravessa as identidades e culturas negra, indígena e branca. Dialoga distintos contextos, como foi visto, fazendo das identidades sertanejas sempre escorregadias para qualquer afirmação. É um sertão no contexto global, que guarda ainda suas práticas culturais cotidianas e constituintes do que se forjou como sertanidade, respaldados ainda pela multirraciedade e ancestralidades de povos que imprimem a própria noção de brasilidade.

Ao serem questionados sobre suas percepções no que concerne às heranças indígenas em suas práticas culturais, do samba ou cotidianas, nada foi dito pelos sambadores, a não ser a sua não percepção. Este é um dado problemático, não no sentido de uma obrigação de que os sambadores devessem saber dessa relação (no fim das contas, todos nós, brasileiros, devemos), mas do violento apagamento acometido aos povos originários nos processos de hibridismo das práticas culturais brasileiras, sobretudo nos sertões, território habitado e configurado pelos povos indígenas.

Esse é o perigo do hibridismo esvaziado conceitualmente, uma vez que ele deve ser entendido não como fim, antes como começo, pois o híbrido cabe na leitura do diverso, e já nos alerta Silva (2014, p. 100) que “a diversidade cultural não é, nunca, um ponto de origem: ela é, em vez disso, o ponto final de um processo conduzido por operações de diferenciação”. Logo, o hibridismo e a mestiçagem não podem ser tomados meramente como produto final de um conjunto justaposto de culturas e identidades, mas como limiar de multiplicidades e diferenças existentes, que ora convergem e ora divergem em processos dinâmicos de diferenciação, de acordo com as disputas e negociações que lhes convocam.

Ainda que hoje estejam em menor número, devido ao genocídio secular e cotidiano, nos sertões a presença indígena é considerável, e este talvez seja um indício para outras pesquisas mais aprofundadas. Outrossim, antes de aqui trazer esse dado como finalístico, coloco-o como ponto de partida para uma discussão que, já adiante, esta subseção não dará conta. Ele é primordial para pensarmos as tensões e suas articulações em torno ou a partir do Grupo Pinote,

mas sintomático para uma compreensão maior sobre como isso irrompe nos contextos de sertão e mesmo de Brasil.

Ainda que os sambadores não tenham ali na entrevista coletiva (grupo de discussão) manifestado/identificado conscientemente a sua percepção em torno da presença das práticas indígenas em sua expressão do samba e cotidianidades, algumas marcas lhes são adjacentes.

A cuia é um instrumento de percussão no Grupo Pinote e em outros sambas afora, sua composição é basicamente uma cabaça cortada ao meio que é batucada por uma vareta. A presença desse instrumento resguarda uma das heranças culturais indígenas e africanas (afro-brasileiras) no contexto musical do samba, cujo impacto na musicalidade do batuque pode ser potencialmente percebido.

Mas não é apenas esse fator instrumental que resguarda essa memória originária no samba do Grupo Pinote, um outro ator emblemático transpõe essa presença com mais força, especialmente nas festividades do reisado ocorridas entre os dias 01 e 06 de janeiro, nas quais esse ator protagoniza as performances, sendo: a figura do Caboclo⁴⁶.

Figura 17 – O Caboclo do Grupo Pinote na festividade do reisado em Serrolândia/BA.



⁴⁶ Importante salientar que as discussões aqui discorridas sobre o Caboclo do Grupo Pinote não serão amplamente aprofundadas, mas apresentadas atendendo ao recorte proposto. É sabida a dimensão de tal discussão para um debate mais profícuo e profundo sobre as heranças e expressões afro-indígenas nas cenas sertanejas e baianas na própria construção da brasilidade. Logo, essa figura será mais explorada em pesquisas e discussões futuras, a fim de dar conta da sua complexidade que se mostra bastante ampla e difusa, não sendo fulcro nesta pesquisa esgotamento desse tema.

Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

A imagem acima imprime o Caboclo do Grupo Pinote, cujas vestimentas, bastante originais e pitorescas, chamam a atenção do público que participa do cortejo. O Caboclo se veste com: uma calça, camisa social, paletó, 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 (XAVIER, 2020), depois repassado a outro integrante do grupo, Mestre Mario, que armazena durante todo o cortejo.

O Caboclo⁴⁷ é uma personagem marcante no reisado do Grupo Pinote, responsável por conduzir os trabalhos em homenagem ao Santo Reis e pedir nas casas visitadas os agrados ao referido Santo, que são desde comidas e bebidas alcoólicas e não alcoólicas, até a dinheiro e eletrodomésticos. Esses pedidos são sempre marcados por humor, com piadas sagazmente feitas aos donos da casa, o que demanda de uma esperteza e inteligência da personagem, assim como nos afirma mestre Maro Preto, ao afirmar:

Eu já trabalhei de caboclo vários tempos [...] me queria no samba e me queria no caboclo, porque não existia quem [...]. tem que ter ideia, tem que ser presepeiro, fazer graça, saber pedir o troco, é isso que tem que ter da pessoa, agora se é uma pessoa muda e não sabe fazer nada não presta [...]. tem que pedir coisas difícil de dinheiro, de bode, de carneiro, de galinha, de frango, de peru... é tudo. Televisão, tudo eu pedia [...], rádio bom. tudo eu partia: ‘quero essa televisão’, e aí não dava a televisão, mas dava um trocado bom (MESTRE MARO PRETO, 2022).

Mestre Nico reforça:

[...] Toda coisa tem um mais do que o outro, a inteligência, aquilo vai da inteligência do amigo pra fazer aquele tempero ali, aquela graça, e saber entrar e saber sair... e esse nosso ali é um castigo, é um negócio sério, parece que ele tem dez formatura. [...] O nosso é porque aquilo vai dá ideia do parceiro, é a inteligência do cabra saber fazer as coisa, porque se eu entrar, eu não sei fazer... se nós for inventar de fazer aquilo ali, nós não sabe, e ele é prático naquilo ali. Parece que ele é um cara formado, da inteligência que ele tem nesse sentido. É quem faz mais a graça da festa do Santo Reis é ele (MESTRE NICO, 2022).

Nota-se, então, a importância e impacto da figura do Caboclo no reisado do Grupo Pinote e, mesmo os sambadores não associando naquele momento (não se sabe se por não saber de fato ou por algum esquecimento/circunstância do momento), o caboclo mantém viva uma

⁴⁷ Algumas das performances do Caboclo do Grupo Pinote estão disponíveis em material audiovisual no seguinte link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/reisado>, na seção “O Caboclo do reisado do Grupo Pinote”.

experiência afro-indígena étnica e identitária. De modo a tensionar mais a questão, a fim de verificar alguma associação dos sambadores, ainda perguntei sobre a origem do caboclo, mas a resposta veio mais num contexto temporal, do que na tessitura étnica pretendida: “Quando eu arancei o reisado, já tinha... eu não sei bem decifrar isso aí” (MESTRE NICO, 2022).

A fala do sambador reforça os apagamentos da consciência afro-indígena na formação das culturas sertanejas, operados pela negação orquestrada no e pelo discurso opressor e estigmatizante da colonialidade, afinal: o que significava ser preto ou índio em contextos passados? O que significa hoje? Quais representações ainda estão imbricadas? Essas questões conscientemente nos encaminham a múltiplas respostas, sendo muitas delas marcadas pelo estigma sofridos historicamente pelos povos indígenas e afro-brasileiros.

Conceitualmente, o termo “caboclo” guarda uma variedade de sentidos e simbologias, dentre elas é tido como a mistura étnico-racial e cultural do negro afro-brasileiro e do indígena. Câmara Cascudo (1954 *apud* CASTRO, 2014, p. 432) “considera a palavra ‘caboclo’ como vinda do tupi, onde *caa* = mato, monte, selva e *boc* = retirado, provindo, oriundo”. No contexto da Bahia, mais enfaticamente nas comemorações do Dois de Julho, que rememora a Independência da Bahia, travada entre junho de 1822 e julho de 1823, o Caboclo e a Cabocla reafirmam as contribuições dos povos negros e indígenas na luta pela independência, numa celebração democrática e de fé, visto que abarca todas as manifestações políticas e religiosas, todas as raças e idades (GUERRA FILHO, 2022).

De acordo com Simas e Rufino (2018, p. 99), a reivindicação do termo *caboclo* perpassa “aos símbolos das pertenças ameríndias (caboclos de penas) ou dos marcadores identitários das populações dos sertões e campinas (caboclos boiadeiros)”. O caboclo, entendido nesse último contexto dos sertões, é tensionado aqui como corpo e símbolo cultural que possui em latência essa formação afro-indígena, configurada por uma dupla via ancestral negra e originária.

Simas e Rufino (2018) ainda refletem sobre a significação do termo caboclo dentro de uma ontologia e espiritualidade nos rituais religiosos de matriz africana, no qual é lido por uma via transcendental de incorporação de entidades e encantados. Camillo César da Silva Alvarenga (2016) também discute a cosmologia e as configurações ritualísticas e simbólicas do caboclo, especialmente do culto a essas divindades na prática do samba de roda, sobretudo no Recôncavo da Bahia, incursionando-se ainda por outras experiências e cenários em sua pesquisa, nos quais emergem a figura do caboclo, como terreiros, comemorações do Dois de Julho, aldeias do mar, entre outras.

É importante notar que há uma vertente do samba que se denomina “samba de caboclo” vinculado ao culto dos caboclos ou à incorporação ritualística de entidades e mesmo os sambadores do Grupo Pinote reconhece a sua existência, mas desassocia o samba por eles praticados dessa última expressão. Noto aqui este elemento, pois o Caboclo do Grupo Pinote não é necessariamente uma entidade, como acontece nos sambas de matriz africana; se trata de uma personagem, cuja identidade é ocultada, numa performance teatralizada, com performatização do corpo e impostação da voz para a configuração da cena do samba no reisado.

Figura 18 – O Caboclo do Grupo Pinote.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Para além dessa simbologia do caboclo como marca das heranças e ancestralidades afro-indígenas na configuração do samba e, por consequência, das identidades dos sambadores do Grupo Pinote, um outro elemento destacado pelos próprios sambadores descortinam esse veio ancestral, refiro-me às práticas de aprendizagem e transmissão do samba, que percorrem os caminhos da oralidade e das sabenças dos povos que viera antes.

Quando indagados sobre como aprenderam a sambar, cantar e tocar o samba, as respostas se encaminharam para uma prática que é bastante comum no âmbito das tradições orais, sendo aquela passada de geração em geração, tendo da oralidade como principal meio de transmissão e aprendizagem. Mestre Nico explicita:

No dia que eu ia no samba que a turma tava lá, eu tava colado, aquela ganância, aquele negócio na mente, no coração [...] e eu só de olho e ainda tá na mente o som, e quando

eu peguei no instrumento o sentimento era esse [...] dedo ruim até hoje não aprendi não, mas o coração ajuda. Violeiro bom, que nem tinha na Várzea do Poço, que era de fama, Alvino... quando batucava me dava pra eu segurar, eu já rapazinho, e eu ali, ali era um chefe [...] ia pra casa com a mente... não saía do sentido. Quando eu chegava eu ia atrás daquele negócio que fazia, não aprendi, mas eu já tinha na mente, e eu chegasse em casa e pegava um instrumento e eu ia devagarzinho até chegar lá, que tava tudo no juízo... a vontade, a vontade é que faz com que desenrolasse. Não aprendi, porque no tempo eu não tinha um instrumento, porque era muito fraquinho, não podia comprar, quando eu vim adquirir eu já tava..., mas tava no juízo ainda e eu peguei um bando de partezinha. Hoje, onde eu ando não tem outros, é eu mesmo. Aqui e acolá tem uns, mas o povo não se interessa, sei lá (MESTRE NICO, 2022).

A fala de Mestre Nico contextualiza bem seu processo de aprendizagem do samba por meio da oralidade, seja pela observação de ver outro mestre tocar e cantar, seja com o auxílio de outro mestre, tal qual ele aponta o Mestre Alvino, da cidade de Várzea do Poço como uma personalidade importante na sua aprendizagem, especialmente da viola. O aprendizado paulatino do sambador recupera a memória como primazia em sua inserção no samba...

Mestre Nico destaca que o fato de não ter condições de comprar o instrumento musical (a viola) foi um fator que confluuiu em sua formação musical, mas que não foi um agravo, visto que outras alternativas lhes surgiam. A memorização de cada ensinamento e a visualização de cada performance reforçam a veia ancestral da transmissão da tradição oral, da aprendizagem do samba em contextos adversos, mas potentes nas relações interpessoais entre os sambadores mais velhos e experientes e os mais novos.

Mestre Zezinho também recupera esses momentos de aprendizados do samba, que nos seu caso se deu especialmente pela observação:

Eu aprendi vendo os outros tocar, não aprendi em nenhuma escola. Eu ia pra festa do conjunto, que se chama conjunto, hoje é banda, e eu pagava o dinheiro pra entrar, mas não dançava e nem namorava... namorava em pé, e os olho em riba dos cara tocano guitarra, e eu olhano. No outro dia, eu vinha vendo assim, como se fosse um retrato, chegava em casa, pegava um violão, mas os dedo era curto. E eu dizia: 'por que os dedo daquele home era comprido e os meus era pequeno?'. Tentava, tentava, suave, cansava, botava lá. Mas não dava dez minuto de novo eu corria e panhava de novo, porque eu tava vendo o jeito dos dedo... e eu consegui, quando aprendi um som, eu cantava as cantiga de Roberto Carlos, Zé Roberto, Aldair José, tudo ali [risos] os dedo chega afundava nas cordas. E aí depois ia, tudo eu mesmo, e ia mudano e achando outras posição, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, e aprendi tudo sozinho. Pego cantiga, tem hora que eu deito lá no chão, eu toco um violão pra dentro, boto cachaça até umas hora, vai pra dez, onze hora da noite... e o cavaquinho também, aprendi só, só e de olhar os outro (MESTRE ZEZINHO, 2022).

A ancestralidade negra e indígena tem como fulcro a oralidade como principal agente de criação e de percepção do mundo. A aprendizagem do samba como expressa nas práticas dos sambadores se constitui por essa via, como uma prática ancestral, especialmente no escopo da diáspora negra, onde se as sabenças atravessam e partem do corpo, da voz, da dança, do

olhar, do gesto, da gíngua, de um conjunto de práticas potencialmente descortinadoras de realidades várias, cabíveis ou não no intelecto ocidental.

Oyèrònké Oyêwùmí (2021), ao discutir os significados dos corpos nas sociedades ocidentais, enfatiza a observação de Elizabeth Grosz acerca da “profundidade dos corpos”, como tecidos interpretativos. Pois é assim que:

O corpo se torna um texto, um sistema de signos a serem decifrados, lidos e interpretados. A lei social é encarnada, ‘corporalizada’; correlativamente, os corpos são textualizados, lidos por outros como expressão do interior psíquico de um sujeito. Um depósito de inscrições e mensagens entre as fronteiras externas e internas (do corpo) gera ou constrói os movimentos do corpo como ‘comportamento’, que então (tem) significados e funções interpessoais e socialmente identificáveis dentro de um sistema social” (GROSZ, 1992 *apud* OYÊWÙMÍ, 2021, p. 28).

É fulcral notar que, no caso dos sambadores do Grupo Pinote, o corpo em performance, ainda que ali esteja como um substrato artístico, não abandona seu *status* social, que se mantém inerente a todo corpo, marcado por signos, marcadores e comportamentos. Nesse corpo social descortinam-se seus lugares de origem e de errância, os quais revelam as presenças e ausências que lhes constituem, despontam o ocultamento ou apagamento consciente ou não de marcas que lhes são adjacentes, como percebidos no debate sobre essas heranças afro-indígenas.

Ainda que os aspectos social e cultural dos corpos dos sambadores do Grupo Pinote nos diga muito sobre eles, a partir de uma leitura socializada destes – uma vez que o corpo no Ocidente tem tanta presença pelo fato de que, nessa geografia o mundo é percebido pela visão (OYÊWÙMÍ, 2021) –, essa dimensão não dá conta da profundidade desses corpos, pois há uma outra margem latente, ainda que por vezes silenciada nos sertões, pelos mais diversos fatores. A dimensão ancestral desses corpos e suas cosmopercepções, em muitos casos, não vêm à tona numa discussão identitária dos mesmos, os traços culturais indígenas e afro-brasileiros, embora subjacentes a essas identidades, quase nunca é protagonizado num debate, mesmo sendo reconhecido que o território sertanejo foi habitado, construído e agenciado por indígenas e afro-brasileiros em diáspora – sem perder de vista as influências das culturas brancas.

Há nos sertões, um racismo estrutural marcante que invisibiliza e inviabiliza, especialmente nas pessoas mais velhas, um reconhecimento enquanto povo preto e indígena. Judith Butler (2015) que o corpo, e especialmente o corpo preto (racializado) é forjado numa modelagem social cheia de preconceitos e normas que também afetam esses corpos; daí o impacto do racismo em certos ocultamentos nos corpos dos sambadores e de outros sujeitos sertanejos inseridos em uma modelagem social que convencionou a exclusão e o estereótipo como forma de diferenciação do Outro.

As marcas culturais afro-indígenas, ainda que por vezes presentes em muitos fazeres e práticas culturais dos sertanejos, quase nunca são percebidas como tais, como advindas de uma veia ancestral dos povos de cor/racializados, violados de distintas formas pelo processo da colonização europeia.

Nos sertões, ainda há então latente (senão gritante) um silenciamento das referidas marcas identitárias, e com isso não pretendo aqui criar categorias ou fixações identitárias, como se essas identidades fossem dadas, cristalizadas e prontas, até mesmo para não cair nas armadilhas das identidades, como adverte Asad Haider (2019), sempre marcadas por processos de opressão e de reinvenção frente os diferentes contextos. Evidencio tais questões, a fim de entender as identidades como fenômeno multifacetado e escorregadio, e isso requer olhar para os múltiplos leques e faces que constituem pluralmente um dado sujeito ou grupo, e é um dos meus propósitos centrais olhar para/pelo o prisma afro-indígena nas identidades dos sambadores, atendo-me um pouco mais a esse fator, de modo a observar suas tensões de distintas formas.

É nesse escopo que proponho pensar esses trânsitos e fronteiras nas identidades sertanejas, pois elas ora convergem, ora divergem às múltiplas possibilidades que se abrem à sua frente. Convergem com a globalização, mas também podem se fechar a ela, mantêm viva uma veia ancestral que lhes permitem outros modos de percepção do mundo e sua inserção nele. É como uma consciência forjada e sempre amparada na fronteira, entendendo a própria fronteira como espaço de criação, bem nos termos de Gloria Anzaldúa (2005), onde a diferença não apenas é criada, mas também percebida. A autora trabalha com esse discurso de fronteira, a partir da noção de mestiçagem (chicana), mas são as tensões que insurgem desse diálogo que se mostram pertinentes a este debate.

Assim, esta discussão se propõe a reivindicar essa consciência mestiça tensionada por Anzaldúa (2005), pois, sendo ela uma consciência de fronteira, é nesse espaço fronteiriço que arrisco entender os sambadores do Grupo Pinote, a partir do que eles reverberaram em conjunto, em falas e performances, no curso desta pesquisa. No caso dos sambadores, são sempre entrelugares que se colocam, fronteiras onde as dicotomias do rural-urbano, local-global, sertão-metrópole se diluem para abrir uma terceira margem.

Tais questões também não se perdem do teor crítico, uma vez que aqui não é propósito romantizar essas questões, como se delas não decorressem uma série de tensões que por vezes são violentas e seletivas. Anzaldúa (2002, p. 705) acentua que “o encontro de duas estruturas referenciais consistentes, mas geralmente incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural”, e isso não pode ser perdido de vista. Mas é justamente esse ponto que me interessa, o

que decorre dessa colisão, pois as identidades não são estruturas dadas e cristalizadas e não podem ser tomadas assim, o choque entre as fronteiras é necessário para que outros trânsitos sejam possíveis, outras sertanidades se movam, cada qual em seu curso, tempo e dinâmica.

5 A POÉTICA ORAL DO SAMBA CHULA SERTANEJO DO GRUPO PINOTE: ESTÉTICAS E IDENTIDADES INSURGENTES

“[...] no grito dos negros escravizados emitidos nas minas e nos canaviais já havia se movido a célula de uma textualidade intrínseca à própria Literatura Brasileira, da qual participam igualmente as textualidades de nossas populações indígenas tanto quanto a de nossos cultores da literatura escrita”
(PEREIRA, 2010, p. 20).

Edimilson de Almeida Pereira já anunciava que a genealogia literária brasileira se compunha como um “território cruzado”, um ponto de tensão em que a contribuição de inúmeros povos africanos, indígenas e brancos davam cor às letras nacionais, muito embora o grafocentrismo e o embranquecimento da literatura, por muito tempo, negligenciou/silenciou essas vozes cruzadas. Apesar de tudo, essas textualidades intrínsecas à literatura brasileira fizeram seus próprios rumos, a fim de tecer e entoar uma poética insurgente, negando-se a cair no lugar comum de opressão, trilhando, por outros caminhos, suas próprias estéticas e identidades poéticas, à revelia dos paradigmas eurocêtricos engendrados no privilégio da escrita e num presunçoso padrão de literariedade.

É neste sentido que esta seção se propõe a enveredar pelas estéticas do samba chula sertanejo do Grupo Pinote, acentuando a estilística que os sambadores tecem em suas cantigas. Os procedimentos poéticos/literários aqui analisados pautam-se nos aspectos formais e temáticos articulados pelos sambadores, a fim de apresentar como os recursos e figuras de linguagem, a forma movente dos versos e a discursividade das letras configuram identidades insurgentes ao Grupo Pinote, haja vista o escopo temático que é delineado por eles no fulcro das palavras poéticas cantadas.

Ainda nesta seção, busco refletir sobre as perspectivas de (não) continuidade do samba de roda na cidade de Serrolândia/BA, considerando as mudanças ocorridas nos modos de vida nos sertões baianos e os novos arranjos culturais que ensejaram um certo desinteresse da juventude em participar dessa manifestação cultural tradicional. Tensiono também a ausência de políticas públicas locais que efetivem um plano de salvaguarda do samba de roda no município, a fim de consolidar um acervo e política mais profícuos, entendendo a patrimonialização dessa expressão artístico-cultural. Tal perspectiva de análise é bastante necessária, para se pensar até que ponto os sambadores dialogam as (in)transitividades da

globalização com as suas próprias práticas culturais do samba, e até que ponto este samba entra em disputa com esses novos arranjos culturais em meio a liquidez da modernidade (BAUMAN, 2005).

5.1 “FIZERO A CHULA DA SECA, EU VOU FAZER DA FARTURA”: NARRATIVAS DAS BORDAS ENTRE IRONIAS E PERSONIFICAÇÕES

O título desta subseção traz entre aspas o mote de uma das chulas que serão analisadas *a posteriori*. A antítese expressa nos versos em questão conota a ruptura de um lugar comum determinado aos sujeitos das classes mais vulneráveis em Serrolândia, sobretudo nas épocas em que ocorram as grandes secas na região semiárida, as quais impactavam mais vorazmente as pessoas mais pobres. A crítica é tecida ao poderio dos grandes fazendeiros da cidade e à microestrutura do coronelismo local, feita a partir do apontamento sobre quem tem ou não tem o que comer, mediante a comparação entre os gados que simbolizariam a fartura alimentícia, como será visto mais adiante.

Ainda que tematizadas as questões da seca e da fome, o discurso que aí reside transcende essas questões, respaldando-se numa engenhosa exposição sobre as desigualdades sociais e a exclusão dos desfavorecidos por aqueles que sempre detiveram o poder. Os aspectos então tensionados provocam uma outra perspectiva histórica para Serrolândia, narrada a partir das margens de quem sempre esteve ali vislumbrando por múltiplas vias os contextos locais, mas nunca convidados a integrar a narrativa oficial sobre a cidade, seus contextos e ambivalências, já que, na ordem do poder, os determinismos são criados para a manutenção de um *status quo*.

Mas Serrolândia comporta muitas dessas vozes resistentes, sendo configurada como um lugar “fora da caixinha”, isto é, exceção à regra para um pequeno município interiorano, no sentido de que diversas personalidades, grupos e práticas sociais e culturais – através de diversas estratégias criativas – colocam em deslocamento as estruturas de uma pequena, mas não tão pacata, cidade do sertão baiano. Um breve percurso pelas pesquisas já realizadas sobre os vários aspectos sociais, políticos, econômicos, culturais e artísticos de Serrolândia reverbera o que venho apontando.

Tais pesquisas a que me refiro são, a exemplo: *A indústria de bolsas em Serrolândia-BA e os (des)caminhos para o desenvolvimento local sustentável*, por Ivaneide Silva dos Santos, *Ser e não ser da roça, eis a questão!: identidades e discursos na escola* (2011), por Jane Adriana Vasconcelos Pacheco Rios, *Mapeamento cultural em Serrolândia/BA: levantamento e organização de dados culturais* (2014), por Neusa Martins do Rosário, *Profissão docente na*

roça (2015), por Jane Adriana Vasconcelos Pacheco Rios, “*É um romance a minha vida*”: *Dona Farailda uma casamenteira no sertão baiano* (2017), por Vânia Nara Pereira Vasconcelos, *Contribuições do Teatro para apreensão de temas emergentes da Geografia: o caso do grupo artefato no município de Serrolândia-Ba* (2017), por Laiane Oliveira dos Santos, *Sertanejas defloradas e Don Juans julgados: relações sexoafetivas de mulheres pobres no sertão da Bahia (1942-1959)* (2020), por Tânia Mara Pereira Vasconcelos, *Cadências do corpo, poéticas da voz: a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote* (2020), por Luciano Santos Xavier, “*Desfilhar pra gente era uma honra!*”: *comemorações cívicas realizadas pelo Ginásio Municipal de Serrolândia-BA durante a ditadura civil-militar (1964-1985)* (2022), por Marconey de Jesus Oliveira, entre tantos outros trabalhos compactados em formato de artigo no livro *Por trás da serra: história, narrativas e saberes de uma cidade do interior da Bahia* (2014), organizado por Cláudia Pereira Vasconcelos, Jane Adriana Vasconcelos Pacheco Rios, Marcone Denys dos Reis Nunes e Vânia Nara Pereira Vasconcelos.

Diversos outros trabalhos não foram aqui mencionados, e a feitura de uma outra pesquisa mais objetiva quanto à questão de um levantamento mais preciso sobre os estudos realizados sobre/no município de Serrolândia pode acentuar ainda mais o emblema desse insuspeito lugar. O fato é que essa cidade interiorana pujante incursiona perfis diversos, curiosos e irreverentes de sujeitos e práticas socioculturais no sertão da Bahia, e esse aspecto, como dito, perpassa as relações sociais, religiosas e, especialmente, artísticas que confluem para atos e perfis de resistência aos desmandos do poderio simbólico local.

Assim, destaco o papel das artes na rasura dos *status quo* impostos (ou tentados) às figuras que advém das margens. Nesse sentido, incumbe ressaltar articulações como a Pastoral da Juventude do Meio Popular (PJMP) e entre outros movimentos sociais que propiciaram o protagonismo da juventude sertaneja, mediante as artes e cultura, assim como as atividades sociais. É nesse contexto que evidencio os grupos artístico-culturais do município, como o Grupo Artefato que é um desses que promove, por meio do teatro e outras linguagens, a arte e cultura para diversos jovens da cidade, como estratégia de construção cidadã, reforçando a arte-educação e a cidadania no processo.

Trago esses pontos para mostrar o contexto em que o Grupo Pinote se insere, ensejando situá-lo como coletivo tradicional de samba e reisado que tensiona discursividades contra-hegemônicas em/sobre Serrolândia, através da linguagem do corpo, da voz, da palavra que, juntas, configuram uma poética identitária e insurgente, como se verá adiante.

No âmbito da linguagem, a mesma pode ser entendida por dois vieses: denotativa e conotativa. A primeira está pautada no caráter referencial da linguagem, ou seja, na

referenciação de elementos concretos e objetivos de uma dada realidade. A segunda está para a figuração da linguagem, que pressupõe em seu sentido figurado uma série de recursos capazes de transcender a mera referenciação. É neste último escopo que se situa o universo poético/literário, no caráter transcendental da linguagem, fazendo aquilo que Roland Barthes (2004) chama de “trapaça com a língua”; este é um dos importantes papéis da literatura enquanto linguagem estilizada e transfiguradora da realidade.

Nessa perspectiva, a linguagem conotativa ou figurada pode ser definida como “qualquer desvio das normas gerais da linguagem. No entanto, esse desvio não ocorre por erro ou falta de conhecimento linguístico do falante, mas intencionalmente, pois, com o ‘desvio’, ele pretende inovar, criar, chamar a atenção para certa propriedade, etc.” (CORRÊA, 2009, p. 12).

Diante do exposto, é importante acentuar como as vivências cotidianas sociais e culturais, assim como os repertórios de vida dos sambadores, confluem na construção poética das letras e performances de chula, batuque e reisado do Grupo Pinote; numa relação em que forma e conteúdo imbricam-se na tessitura de narrativas e discursividades, espelhando artística e literariamente a realidade vivida pelos sambadores nos versos cantados e performatizados. Conforme atesta Mestre Nico:

“O cara já tira uma [chula] no sentido dele mesmo, o que ele passa, aí ele sai naquele roteiro. O que eu passo por a roça, aí eu tenho que fazer, uma chula como eu passo por a roça, tenho que pegar aquilo da roça pra eu ir contando algum caso... o que eu passo lá, se eu passo fome, se eu tenho fartura, se ganho pouco, e que ganha pouco é verdade mesmo. E por aí vai” (MESTRE NICO, 2022).

Como ressalta o sambador, a chula carrega consigo a estética da cotidianidade, as marcas das vivências corriqueiras dos sambadores na tessitura poética de uma narrativa de si e de uma coletividade envolta. Logo, seguem em análise algumas das cantigas de chula do Grupo Pinote que acentuam essas questões. Vejamos a **Chula 04**⁴⁸ que diz:

Tava na banca de Nico
 Eu e ele conversando
 Quando foi chegando julho
 Com nós dois foi abraçando
 Disse: - como vai você?
 Já se foi me perguntando
 - Eu mesmo não tô bom não
 Que nem pra dormir tenho sono
 Lutando com as vaca magra

⁴⁸ A performance cantada desta chula está disponível para ser ouvida no link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

Só caindo e eu levantando

Vocês tá falando assim
Mas aqui tá um colosso
Vocês quer ver sofrimento
Vai ali no Capim Grosso
Os pasto tem pouco rastro
Só vê couro, pele e osso
Os cachorro engordando
Tão engrossando o pescoço
E os fazendeiro sem graça
Anda com a cabeça baixa
E as duas mãos no bolso

Só tá bom pra os urubus
Que esses não avoa mais
Dentro dos pasto caminhando
Uns na frente e os outro atrás
Falando pra uns aos outro:
- Aqui pra nós tá bom demais,
Olha ali três vaca morta
E adiante ainda tem mais
E aquelas que vai passando
Não vai quatro dias, cai

Eu vou te contar um caso
Pode dizer que tá vendo
Um urubu falou pra o outro:
- Que carne tu tá comendo?
- Tava comendo patim,
Mas já tô me aborrecendo
Vou voltar a comer filé
Que é uma carne mais ou menos
Agora nós descontemo
A fome que nós passemos

Fazendeiro não se zangue
Que a vocês eu quero o bem
Morria uma e tu enterrava
Dizia: - não vem que não tem.
Vocês gozava de nós
Eu gozo de vocês também
Teu gado já morreu dez
Meu prazer é que morra cem
Pra eu comer carne adoidado
Galinha, porco e gado
Sem tá pedindo a ninguém

Vocês diz que o tempo tá ruim
Mas nós tamos é tudo farto

Engrossemo as canelas,
 De Vando de Francidera
 Nós comeu cinquenta e quatro
 Não fiquemo satisfeito
 Ainda tem um resto no pasto
 Oh diô diá! Oh diá!
 Lá vai, lá vai, oh, lá vai.

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Bié).

A chula apresentada acima é emblemática, sendo que dela ressoa uma série de questões que não apenas ilustram a discussão, mas tensionam uma discursividade ímpar por meio de uma estilística poética bem delineada. Quanto ao escopo temático, as três primeiras estrofes contextualizam do que se trata a cantoria em questão. O diálogo tecido inicialmente por dois sujeitos para discutir as agruras da seca em Serrolândia e nas cidades circunvizinhas, as mortes dos bovinos e a cena desoladora que se constrói, logo dá espaço para uma construção estilística irônica e personificada de denúncia das condições desiguais de enfrentamento da seca tendo em vista fazendeiros e a população mais pobre.

Os versos da quarta estrofe discorrem em sua construção estilística, sendo a primeira dela a *personificação*. Luiz Antônio Sacconi (2008) define a *personificação* ou *prosopopeia* como uma figura de linguagem ou figura do pensamento que consiste em atribuir características humanas a seres não-humanos ou mesmo inanimados. Isso pode ser percebido nos versos: “Eu vou te contar um caso / Pode dizer que tá vendo / Um urubu falou pra o outro: / - Que carne tu tá comendo? [...]”. A atribuição de uma ação humana que é o ato de falar a dois animais, os urubus, ressaltam o estilo utilizado pelos sambadores para construir uma dicção em que se pode falar livremente sobre a temática, inclusive tecer críticas implícitas e explícitas sobre questões por vezes custosas em dizer nas pequenas cidades, especialmente quando configuradas em contextos de coronelismo, disorro adiante sobre isso.

Outro procedimento estético/estilístico utilizado é a *ironia*, que, como figura de linguagem, sugere um sentido contrário ao que as palavras comumente expressam, estabelecendo, por vezes, um efeito de sentido humorístico (SACCONI, 2008). Tal estilística é vislumbrada nos versos seguintes do diálogo entre os urubus: “- Tava comendo patim, / Mas já tô me aborrecendo / Vou voltar a comer filé / Que é uma carne mais ou menos / Agora nós descontemo / A fome que nós passemos”. A ironia se estabelece no fato de que urubus são animais que geralmente come os restos mortais de outros bichos, as carniças, por assim chamadas. A questão é que, na chula, os urubus não comem restos quaisquer, mas carnes boas

como patim, filé etc., e por ainda estarem se aborrecendo em comer essas carnes, procurarão comer uma melhor.

Acerca do processo de composição das chulas, e dessa em específico, Mestre Nico acrescenta:

A cantoria [de chula] é istuciada é assim. Tem hora que a gente até mente pra poder enquadrar, faz uns caso que não aconteceu, mas pra poder pegar o roteiro, né, senão não tem vantagem. Que nem a chula dos urubu, ‘viu urubu conversando’, óia! [risos] Aquilo foi inventado pra poder dar uma graçazinha... ‘que carne tu tá comendo’ aquele negócio todo, aquilo é tudo... aí cada um tem uma mente, né, eu faço uma, o outro istuceia outra de outro jeito, e aí vai” (MESTRE NICO, 2022).

Essa fala de Mestre Nico é bastante pertinente para se ponderar os efeitos de sentido que podem decorrer de uma composição, entendendo até que ponto realidade e ficção não são colocadas em pontos extremos, mas na margem da verossimilhança do atravessamento do real no escopo da ficção. O sambador é bastante assertivo em destacar o humor que ressoa da cena de dois urubus conversando, inclusive escolhendo qual carne é que comerão posteriormente, no entanto, o que ressoa dessa chula vai além do aspecto humorístico. Não sei se os efeitos de sentido que apresentarei *a posteriori* foram construídos conscientemente pelos sambadores, mas as interpretações que o texto poético nos propicia, considerando o contexto local, dá-se numa discursividade extremamente potente e crítica às estruturas de poder no município e as desigualdades sociais decorrentes dos grandes latifúndios.

Quando afirmo que essa chula tensiona o contexto local, no que tange às relações de poder, reporto-me ao contexto em que Serrolândia foi forjada, enquanto pequena cidade do interior do semiárido nordestino. No contexto da colonização dos chamados sertões no período colonial, o estabelecimento de lugares e papéis sociais foram determinados por sujeitos que detinham o poder, favorecendo especialmente grandes coronéis e instituindo assim um sistema de dominação coronelista, em detrimento da divisão igualitária de terras e condições comuns de subsistência a todos; isso, quando não acentuado ainda o roubo de terras dos povos originários e seu aniquilamento no território. Uma investigação mais profunda é necessária para análise mais profunda dos fatos, mas esses aspectos já são sintomáticos para os determinismos instituídos.

Nesse âmbito, a cidade de Serrolândia, assim como tantas outras pequenas cidades dos sertões/semiárido, foi fundada comunitariamente (REIS, 2010), mas estruturada ainda no sistema coronelista de dominação e manutenção de lugares e papéis sociais, em que as hierarquias foram instituídas e com elas as desigualdades de condições de vida e subsistência.

Haja vista essas questões e pensando os recursos criativos utilizados na chula para trazer à tona o debate, voltemos ao âmbito da linguagem e ao recurso da personificação. Acerca desta, enquanto recurso criativo e discursivo, Ruth Finnegan (2016, p. 75-76) nos lembra que:

Tem-se chamado a atenção para a forma como várias histórias africanas preferem manter seus personagens sob a forma de animais a falar diretamente sobre, por exemplo, os pequenos defeitos e virtudes das pessoas comuns. Isso tem claramente o efeito de deslocar a narrativa da realidade pela escolha de seu próprio cenário.

Na cantoria de samba chula do Grupo Pinote acontece o mesmo, a personificação que os sambadores fazem dos urubus é utilizada para falarem da realidade da seca e da fome na cidade/região, mas também para tecer críticas as relações de poder que se estabelecem. Os urubus podem ser lidos como representação das classes desfavorecidas em contextos de subalternidade a quem detém o poder, numa leitura em que, quando comem bem, advém das sobras de quem tem mais. Nesse caso, os urubus comem bem, mediante as sobras dos fazendeiros que perderam aos montes seus gados pela seca. Isso se estende a outras esferas da sociedade local e das sociedades como um todo, sobretudo dentro do modelo capitalista de organização social.

A ironia dos versos analisados não apenas figura um recurso humorístico, mas tece uma crítica voraz, numa espécie de jogo da vingança contra os fazendeiros e inversão criativa do *status quo* estabelecido, pois um dos urubus afirma que: “- Tava comendo patim, / Mas já tô me aborrecendo / Vou voltar a comer filé / Que é uma carne mais ou menos”. Além do absurdo criado em urubu não está comendo carniça, mas uma carne “de luxo”, está o ponto em que se instala a sátira feita no ato de se alimentar na/da desgraça do outro, já que esse outro também negligencia a dor alheia; isso se consolida nos versos em que os urubus ressaltam: “Agora nós descontemo / A fome que nós passemos”.

No contexto da simbologia do boi no sertão nordestino, em que este representa as grandes peripécias do latifúndio e do poderio dos coronéis e das elites interioranas (MOREIRA, 2018), a partilha e consumo dos bois mortos pela seca e por parte dos urubus representa ainda uma perspectiva aspirante da voz poética de derrocada do poderio das elites sertanejas interioranas da cidade de Serrolândia. Numa análise tanto mais profunda, é possível pensar nesses bois, consumidos como carniças por esses urubus, como produto de desejo das classes mais pobres de uma partilha justa da terra e do alimento, e quando esta partilha não acontece que seja então fadada ao fracasso as posses exorbitantes das elites coronelistas.

O sentimento de vingança expresso pelos urubus frente à desgraça dos fazendeiros ainda percorre nas estrofes seguintes, como na quinta estrofe, cujos versos dizem: “Fazendeiro não

se zangue / Que a vocês eu quero o bem / Morria uma e tu enterrava / Dizia: - não vem que não tem. / vocês gozava de nós / Eu gozo de vocês também / Teu gado já morreu dez / Meu prazer é que morra cem / Pra eu comer carne adoidado / Galinha, porco e gado / Sem tá pedindo a ninguém”. Tais versos expressam muitas das realidades vividas pelas famílias de baixa renda em Serrolândia e noutras partes do semiárido baiano/nordestino, nas quais não detinham provimentos básicos para subsistência e ainda era negados por aqueles que detinham em excesso. Na, chula os urubus podem comer sem pedir a ninguém, o que conota em sua figuração a liberdade configurada às personagens na questão, insubmissas à figura dos fazendeiros; a última estrofe também reitera esse aspecto deixando a vingança em aberto, pois “Ainda tem um resto no pasto”.

No escopo dessas identidades insurgentes, friso o impacto dessas narrativas das margens sociais na tessitura de perspectivas outras, referentes aos modos de vislumbrar as relações humanas e o modo com que a sociedade se estrutura.

Jerusa Pires Ferreira, em seu livro *Culturas das bordas* (2010), entende que tal conceito (homônimo ao título do livro) “implica a pertença múltipla e toda a dificuldade de estabelecer limites. Pode ser até um contracãnone a mais, a liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que pode estar na beira dos sistemas” (FERREIRA, 2010, p. 11). Das bordas emergem as contranarrativas, outras perspectivas não legitimadas pela narrativa oficial (branca e dominante), mas sempre ali, latente e atenta, a fazer do seu modo os barulhos necessários a romper ou trincar a redoma do poder.

Na esfera dessa discussão, percorro a seguir pelos fios de linguagem alinhavados na poética de uma outra cantiga de chula do Grupo Pinote, entendendo os jogos e efeitos de sentidos que são mobilizados a partir da experiência dos sambadores em seu cotidiano local. Como será possível vislumbrar, é na ordem do discurso que se estabelece a manifestação crítica de rasura dos determinismos e das estruturas de poder, operado pela voz poética que desponta na cantiga, na tentativa de recontar uma outra história, entoada das bordas num contexto específico em Serrolândia. A **Chula 06**⁴⁹ entoa:

Fizero a chula da seca
Eu vou fazer da fartura
Fizero a chula da seca
Eu vou fazer da fartura
Jesus Cristo tá no céu

⁴⁹ A performance cantada desta chula está disponível para ser ouvida no link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

É uma verdade pura
 Sei que Ele vai ajudar
 Um milhão de criatura
 Um urubu falou pra o outro:
 - O que é bom dura pouco,
 Coisa boa não atura

Coisa que eu achei bonito
 Dois urubu conversando
 Coisa que eu achei bonito
 Dois urubu conversando
 Um urubu falou pra o outro:
 - Como é que tu tá passando?
 - Tô com uma fome danada,
 Já não tô mais aguentando,
 Comer carne na balança
 Quem tiver dinheiro compra
 Quem não tiver fica espiando

Fizero uma reunião
 No curral da Quixabeira
 Fizero uma reunião
 No curral da Quixabeira
 Um urubu falou pra o outro:
 - Vamo apelar pras *fateira*⁵⁰,
 Comi tanta carne boa
 Tudo carne de primeira
 Eu só comia filé
 No açougue de Migué
 Hoje só resta sujeira

Um urubu falou pra o outro:
 - Qual é a carne mió?
 Um urubu falou pra o outro:
 - Qual é a carne mió?
 É das vaca de Raulindo?
 Ou é dos boi de Teó
 O gado de Jaime Franco
 Chega me dava um suor
 Hoje tamo na miséria
 Os de Vando de Francidera
 Tem uma pelanca amarela
 Na goela me dava um nó.

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Nico).

⁵⁰ Mulheres que limpavam/limpam as vísceras do animal.

A chula acima foi feita como uma resposta àquela analisada anteriormente, já que “Fizero a chula da seca / Eu vou fazer da fartura”; a primeira composta por Mestre Bié, esta segunda por Mestre Nico. A voz poética desta última chula coloca em confronto as narrativas, seguindo o mesmo padrão estilístico da anterior, pautado na personificação e na ironia. A narrativa que se tece agora é uma lembrança dos urubus do tempo em que tinham fartura, pois agora, ainda num contexto de seca, não podem mais comer carnes aos montantes, é retomado um circuito de poder instituído, no qual “Comer carne na balança / Quem tiver dinheiro compra / Quem não tiver fica espiando”.

De volta ao contexto de fome e negligência, logo na primeira chula há o apelo da voz poética à divindade cristã para a situação difícil em que se encontra: “Jesus Cristo tá no céu / É uma verdade pura / Sei que Ele vai ajudar / Um milhão de criatura”. É percebido nesses versos mais uma ligação da poética do Grupo Pinote com a religiosidade católica, como eles mesmos ressaltaram em entrevista e no questionário respondido. Os versos que se seguem recuperam a estilística da personificação dos urubus para a construção da narrativa, por uma espécie de terceirização do dizer, onde se diz sem medo, mas sem necessariamente assumir a fala, posto que conotativamente é o urubu quem diz: “Um urubu falou pra o outro: / - O que é bom dura pouco, / Coisa boa não atura”.

Na segunda estrofe, quando a voz poética assume ter presenciado dois urubus conversando, um elemento fantástico se instaura na narrativa poética, colocando a trama num nível mais próximo da verossimilhança, numa tentativa de validação dos “fatos”: “Coisa que eu achei bonito / Dois urubu conversando”. A cena posta daí em diante recupera o contexto narrado na chula anteriormente analisada, isto é, urubus conversando sobre suas aventuras alimentícias, lidas como metáforas da subsistência das pessoas mais pobres, só que agora, os urubus não se gabam de comerem em fartura, mas da escassez novamente disposta: “Um urubu falou pra o outro: / - Como é que tu tá passando? / - Tô com uma fome danada, / Já não tô mais aguentando, / Comer carne na balança / Quem tiver dinheiro compra / Quem não tiver fica espiando”. Se a chula em questão carrega como mote o tema da fartura, a pergunta que daí ecoa é: fartura para quem?

A terceira estrofe intensifica ainda mais a desgraça dos urubus, que antes comiam tanta “carne boa” e agora tem que voltar ao apelo das sobras do boi. Após a reunião feita “No curral da Quixabeira”, os urubus retomam o diálogo para apelar às “fateiras”, os restos do boi, o fato, ou seja, as vísceras. Há um certo saudosismo dos urubus no tempo em que comiam da desgraça dos fazendeiros: “Comi tanta carne boa / Tudo carne de primeira / Eu só comia filé / No açougue de Migué / Hoje só resta sujeira”.

Na última estrofe, a voz poética dá nome a alguns dos fazendeiros da região, colocando o gado novamente como produto de desejo das classes mais pobres, figuradas nos urubus personificados. Os urubus passam, então, a comparar a qualidade dos bovinos criados pelos fazendeiros. Os bois, agora vivos, representam a manutenção do *status quo* no semiárido, como bem destaca Moreira (2018), quando reflete o gado como emblema colonialista de construção da *civilização do couro*, (ABREU, 1988; MENEZES, 1937 *apud* MOREIRA, 2018), na qual o boi foi a baliza de povoamento e de instituição de um aparelho de dominação econômica, em que os grandes fazendeiros e coronéis comandavam o sistema social local.

Ao final da chula, os urubus destacam que: “Hoje tamo na miséria”, mas essa miséria não se coloca como ponto final das coisas, ou seja, de aceitação das coisas tal qual estão. A ironia instaurada nos três últimos versos abre espaço para uma leitura de sátira ao poder local, mesmo que este exista, não faria os urubus aceitarem qualquer coisa, posto que na ótica dos urubus os gados de “Vando de Francidera / Tem uma pelanca amarela / Na goela me dava um nó”.

Estabelecendo um paralelo entre as duas chulas analisadas, é perceptível as estratégias utilizadas pela voz poética para construir toda a crítica e denúncia ao contexto em que apresenta as desigualdades sociais e de oportunidades à subsistência dos povos menos favorecidos da cidade. Muito embora, essa crítica não aparece num confronto direto da voz poética aos fazendeiros, mas por meio de recursos da linguagem poética, a fim de falar sem o embate direto. Nesse sentido, a personificação e a ironia são percebidas como estratégias estilísticas de criação do texto poético oral, mas também como instrumento discursivo de denúncia.

Essa estratégia utilizada pela voz poética da chula lembra “o malando do samba”, discutido por Silviano Santiago (1998), considerando o trabalho de Cláudia Matos sobre o samba carioca, para a qual “O malandro não fala apenas para os seus, ao contrário, ele quer se fazer ouvir do outro lado da fronteira, quer abrir caminho para o bloco passar. A vocação para a mobilidade pressupõe o atrito e a troca” (MATOS *apud* SANTIAGO, 1998, p. 14). Logo, a voz poética da chula do Grupo Pinote age pela malandragem de não criar um confronto direto com os fazendeiros, mas denunciar as injustiças e hierarquias no sertão/semiárido, mediante recursos da linguagem poética que permitem uma sátira, isto é, uma crítica confrontadora através de recursos humorísticos.

Acerca desse aspecto, Silviano Santiago (1998, p. 14) ressalta que “entre o atrito e a troca, o malandro é capaz de manipular a linguagem, emprestando-lhe efeitos surpreendentes de polissemia onde os significados opostos de um mesmo vocábulo se encontram numa risada estrondosa”. Nessa direção, a utilização bem articulada da linguagem institui a malandragem

da voz poética da chula, malandragem esta que a coloca numa fronteira entre criticar sem embate, mas combater ao lado do seu grupo (os desprivilegiados). Outrossim, os sambadores trazerem uma outra narrativa de Serrolândia, bastante comum, por sinal, a partir de uma ótica silenciada (a deles e da população à margem).

Ao trazer as chulas do Samba do Grupo Pinote e analisá-las estéticamente e tematicamente o que procuro não é colocar essa expressão como definidora de um espaço-tempo da vida dos sambadores no sertão, o que ensejo é a análise de uma contranarrativa criada e ressignificada pelos sambadores para falar de si e das relações de força e de poder que se estabeleciam entre os grandes fazendeiros e os povos subalternizados afetados pela fome e pela desigualdade social. O que proponho é analisar tal contranarrativa criada por esses sujeitos, entendendo como ela afeta a existência desses, bem como seus modos de estar no mundo, os quais, confrontando os paradigmas sociais vigentes no sertão do século XX e mesmo no século XXI, ousam a dizer dos fortes resíduos que ainda hoje pairam hoje no cotidiano sertanejo/semiárido e que afetam a vida de muitas pessoas que ainda lidam com o campo.

Em se tratando de uma análise poética composta em versos, coloco-me agora a acentuar a questão formal das cantigas. O propósito aqui não é instituir um paradigma de composição dos versos cantados pelo Grupo Pinote, mas situar brevemente como funcionam alguns daqueles mapeados. Analisarei apenas as duas primeiras estrofes das duas últimas cantigas de chula analisadas, entendendo que a movência inerentes às poéticas da oralidade não permitem o engessamento de tais estruturas formais, segue apenas como ilustração dos possíveis procedimentos utilizados na composição dos versos.

Observemos a seguinte estrofe da **Chula 04**:

Tava na banca de Nico
 Eu e ele conversando
 Quando foi chegando julho
 Com nós dois foi abraçando
 Disse: - como vai você?
 Já se foi me perguntando
 - Eu mesmo não tô bom não
 Que nem pra dormir tenho sono
 Lutando com as vaca magra
 Só caindo e eu levantando [...]

Essa estrofe possui dez versos, mas observando a composição da chula em questão, outras estrofes variam com 11 versos, reverberando uma configuração fluida das estrofes. Quanto a análise das rimas, o jogo rítmico da sua composição está pautado no esquema

ABCDBEBGB, sendo uma rima alternada, mesmo com a rima imperfeita criada entre as palavras “perguntando” e “sono”. Noto que isso não se padroniza nas estrofes seguintes, já que a quantidade diferenciada de versos conflui noutra cadência rítmica, muito próxima, mas ainda assim distinta.

A métrica dos versos poderia ser pensada conforme o esquema abaixo. É salutar o destaque de que tal disposição não considera as normas da literatura clássica, em que vogal átona junta-se à tônica para compor uma única sílaba poética. Logo, a divisão métrica disposta abaixo considera o ritmo da oralidade, isto é, o ritmo em que os sambadores cantam cada sílaba poética, conforme disposição abaixo:

Ta / va / na / ban / ca / de / Ni (co)
 Eu / e / e / le / con / ver / san (do)
 Quan / do / foi / che / gan / do / ju (lho)
 Com / nós / dois / foi / a / bra / çan (do)
 Dis / se: / - co / mo / vai / vo / cê?
 Já / se / foi / me / per / gun / tan (do)
 - Eu / mês / mo / não / tô / bom / não
 Que / nem / pra / dor / mir / te / nho / so (no)
 Lu / tan / do / com as / va / ca / ma (gra)
 Só / cai / ndo / e eu / le / van / tan (do)

As categorias rítmicas da literatura clássica não são aqui empregadas, pois não se trata de uma análise canônica dos versos. Todavia, pode-se observar que em sua maioria, os versos são heptassílabos/septissílabos ou também conhecido como Redondilha Maior, tendo em sua composição sete sílabas poéticas, característica bastante comum na configuração da poesia popular. A maioria dos versos desta chula também apresentam essa metrificação em sua estrutura.

No que tange à **Chula 06**, vejamos:

Fizero a chula da seca
 Eu vou fazer da fartura
 Fizero a chula da seca
 Eu vou fazer da fartura
 Jesus Cristo tá no céu
 É uma verdade pura
 Sei que Ele vai ajudar
 Um milhão de criatura
 Um urubu falou pra o outro:
 - O que é bom dura pouco,
 Coisa boa não atura [...]

A forma da chula acima carrega em si 11 versos, sendo que o terceiro e o quarto funcionam como uma espécie de repetição da ideia apresentada, respectivamente, no primeiro e segundo versos; esse aspecto pode ser percebido nas demais estrofes da chula em questão. As rimas são compostas em ABABCDBBEEB, configurando-se como rimas alternadas, com exceção dos versos nono e décimo que formam rimas emparelhadas e imperfeitas.

No tocante à métrica dos versos, tem-se o esquema:

Fi / ze / ro a / chu / la / da / se (ca)
 Eu / vou / fa / zer / da / far / tu (ra)
 Fi / ze / ro a / chu / la / da / se (ca)
 Eu / vou / fa / zer / da / far / tu (ra)
 Je / sus / Cris / to / tá / no / céu
 É / uma / ver / da / de / pu (ra)
 Sei / que E / le / vai / aju / dar
 Um / mi / lhão / de / cri / a / tu (ra)
 Um u / ru / bu / fa / lou / pra o / ou (tro:)
 - O / que / é / bom / du / ra / pou (co,)
 Coi / sa / bo / a / não / a / tu (ra)

É visível que a sua maioria segue com o esquema heptassílabos/septissílabos ou Redondilha Maior, cuja composição possui sete sílabas poéticas. Com exceção dos sexto e sétimo versos que são hexassílabos, isto é, possuem seis sílabas poéticas. Essa queda pode ser percebida claramente na cantoria, não apenas na redução das sílabas poéticas, mas na entonação da voz que canta.

Novamente reitero que essas estruturas estão extremamente passíveis de alteração, pois se trata de uma poética oral, cuja movência da letra, dos sons e do ritmo se faz adjacente. Não analisei anteriormente a estrutura/forma das cantigas apresentadas, pois não se faz urgente num estudo sobre algo tão escorregadio quanto a poesia oral, tampouco farei com as chulas posteriores. Este delineamento aqui discorrido é feito antes sob a ideia geral de ilustrar os procedimentos estéticos que foram utilizados pelos sambadores/compositores, do que recair ou enclausurar tal poesia oral na fixidez da escrita.

5.2 “LÁ EM CASA O POVO SORRIU, ADEPOIS QUE EU FIZ E CANTEI”: HIPÉRBOLES E METÁFORAS NO FAZER POÉTICO DAS CHULAS

Ruth Finnegan discute em seu texto, *O significado da literatura em culturas orais* (2016), sobre o caráter estético das manifestações poéticas/literárias orais, tanto no trato da forma, que, no contexto oral se dá em fluidez e movência (ZUMTHOR, 2010), quanto na

elaboração das palavras, das quais ressoam discursividades que transcendem o caráter referencial, navegando por outros planos da linguagem, aqueles mais escorregadios e sorrateiros.

Nessa seara, a autora ainda versa que o “performista” da literatura/poética oral tem um impacto de criação coletiva, muito embora ele também tenha sua essencialidade no plano individual. Por esse prisma, analisarei conseguinte uma outra chula do Grupo Pinote, discorrendo sobre como a experiência individual desemboca na coletividade ontológica e discursiva que dela emana. As experiências cotidianas no/com o contexto rural, apresentadas na chula, evocam a memória de tempos outros, por meio de uma linguagem repleta de poesia e humor, com trato estético na forma fluida da cantiga e na tessitura poética da palavra.

A **Chula 12**⁵¹ enuncia:

Meus amigos, escute essa chula
 Meus amigos, escute essa chula
 Que eu fiz pra todo mundo ver
 Lá em casa o povo sorriu
 Adepois que eu fiz e cantei
 Do tempo que eu era menino
 E por isso eu não posso esquecer
 Sou um homem criado na roça
 Hoje eu vivo na minha palhoça
 E não falta o que tire e comer

Eu plantei uma cova de mandioca
 Eu plantei uma cova de mandioca
 Com seis mês de idade arranquei
 Fiz cinquenta saco de farinha
 Adepois que acabei de mexer
 E tirei vinte de tapioca
 Fora os beiju que eu mandei fazer
 Eu plantei um pé de abacaxi
 Tal igual aquele eu nunca vi
 Trinta e cinco cabeça eu tirei

Eu plantei uma cova de batata
 Eu plantei uma cova de batata
 Vinte e cinco carroça eu ranquei
 Eu plantei uma cova de abóbora
 Quando eu vi eu me admirei
 De uma abóbora eu fiz uma morada
 De tão grande que dentro eu morei
 Eu plantei uma cova de banana

⁵¹ A performance cantada desta chula está disponível para ser ouvida no link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

Deu um cacho em uma semana
Quatrocentas pencas eu ranquei

Lá no pasto eu tenho uma vaquinha
Lá no pasto eu tenho uma vaquinha
Veja só o leite que eu tirei
Fiz vinte quilo de requeijão
Não falando o leite que coalhei
E tirei trinta litros de soro
Veja, pra todo mundo eu dei
Essa chula que vocês tá vendo
É verdade o que eu tô dizendo
Ainda não deu pros menino comer.

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Pretinho (de Miguel Calmon)).

Como se percebe logo no início da chula, a temática da infância é trazida à tona, pela lembrança “Do tempo que eu era menino / E por isso eu não posso esquecer”. Os versos que dizem: “Sou um homem criado na roça / Hoje eu vivo na minha palhoça / E não falta o que tire e comer” destacam o lugar de enunciação da voz poética, a saber o contexto rural, experimentado coletivamente pelos sambadores do Grupo Pinote; a imagem abaixo convém a uma dessas faces.

Figura 19 – Sambadores do Grupo Pinote na roça, na gravação da entrevista coletiva. Da esquerda para a direita, os mestres: Dijalma (*in memoriam*), Odélio, Nico, Zezinho e Mario.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Na seção anterior, abordei os rearranjos feitos pelos sambadores do Grupo Pinote, com relação à ruralidade, colocando em tensão com outras cenas da globalização e tecnologização do mundo e das relações humanas. Entretanto, não neguei uma certa ruralidade que permanecia/permanece imanente à experiência de vida dos sambadores. Nessa perspectiva, ressalto a forte relação da poética do Grupo Pinote com o cotidiano rural dos sambadores. E esse elemento fica evidente não apenas na chula acima apresentada, mas em tantas outras já discutidas neste trabalho.

É importante, então, fazer o contraponto dessa ruralidade, no sentido estrito do termo, com as modernidades já ditas outrora, configurando identidades que ora convergem, ora divergem com os pressupostos da modernizantes; isso, quando convém a esses sujeitos nômades nas cenas de disputa e adaptação no/ao mundo globalizado. São essas identidades que dialoga em alguns momentos, mas noutros mantém a tradição do samba em sua genuína ruralidade.

Na chula em questão, esse “homem criado na roça” alinhava suas memórias de infância, sobretudo relacionada aos processos de plantio e colheita na terra que punham alimento na mesa e mantinham a subsistência sustentável. Mas é o modo com que essa memória é narrada que chama atenção, e a voz poética já anuncia: “Lá em casa o povo sorriu / Adepois que eu fiz e cantei”; é nesse fio humorístico que avento enveredar, nos meandros da linguagem costurada para tessitura poética da chula.

Em vários trechos da chula, é evidenciada uma construção linguístico-semântica pautada no exagero, este, lido como hipérbole frente aos fatos narrados no decurso da cantoria. De acordo com Napoleão Mendes de Almeida (2009, p. 382), a *hipérbole* é uma figura de linguagem que “consiste no emprego de palavra ou frase com sentido exagerado para dar maior força, maior impressão, para mais ou para menos”. É por meio dessa construção poético-literária que a linguagem ganha corpo na cantiga de chula para acentuar o humor em relação ao cotidiano fantasioso inventado pela voz poética.

Esse recurso estilístico é percebido ao longo da chula, quando práticas comuns do dia a dia na roça ganham um exagero, lido aqui não como mentira, mas como artifício expressivo da linguagem poética. Na primeira estrofe, a exemplo, a cena do plantio de uma cova de mandioca dá lugar ao extravasamento da linguagem, pois a voz poética entoada exacerbadamente que, desta cova de mandioca, fez “cinquenta saco de farinha”, “vinte de tapioca”, “Fora os beiju que eu mandei fazer”. Como se não bastasse, de um único é de abacaxi a voz poética aponta que “Trinta e cinco cabeça eu tirei”.

A hipérbole vai percorrendo os versos das estrofes seguintes como manifestação discursiva de pertencimento a um dado lugar e a uma da realidade. Como o caso em que de uma cova de batata, vinte e cinco carroças dela foram tiradas; ou naquele em que no plantio de uma pé de abóbora nasceu uma tão grande que a voz poética fez dela uma casa, sua morada; ou ainda na plantação de um pé de banana que deu um cacho e dele quatrocentas pencas foram tiradas. Esses casos dúbios são comuns na narrativa oral popular, como expressão do imaginário do povo e evocação da ambiguidade da própria vida, no sentido das realidades vivenciadas e daquelas que são frutos do desejo.

Com isso, poder-se-ia pensar na hipérbole da chula como expressão do desejo ou vontade de fartura? É uma leitura possível e latente na letra da cantiga, não obstante, nesta análise, percebo ainda como uma relação intimista com a terra, instituição de um certo saudosismo para com ela, como um tributo aos processos primários de produção do alimento e subsistência à vida na roça.

A última estrofe dá seguimento a conotação hiperbólica, na qual, de uma vaquinha, a voz poética retira leite capaz de fazer vinte quilos de requeijão, coalhar uma outra parte e retirar soro. O cotidiano rural é tratado como mote da chula na expressão hiperbólica de tempos de fartura, com relação ao trabalho com a terra, com o campo. Essa experimentação da fartura perpassa as relações comunitárias bastantes comuns nas pequenas cidades interioranas, nas quais a fartura de uma família também é a do próximo, do parente, da comadre, do compadre, de uma comunidade que vive da partilha mútua, como expressa os versos: “Veja, pra todo mundo eu dei”.

O findar da chula encerra a hipérbole, potencializando-a ainda mais, afinal, mesmo depois de tanto exacerbo na colheita, ainda não deu para as crianças comerem, ensejando o humor apresentado pela voz poética inicialmente início da chula: “Essa chula que vocês tá vendo / É verdade o que eu tô dizendo / Ainda não deu pros menino comer”. O caráter humorístico configurado pela linguagem hiperbólica se mostra, então, um modo perspicaz de criação e apresentação do cotidiano rural, configurando uma literariedade iminente nessa poesia oral cantada e contada.

A ideia de literariedade no texto poético oral é uma abertura analítica, não no sentido de “critério de qualidade”, pois, como bem atesta Zumthor (2010), essa é uma noção bastante imprecisa. A literariedade que afirmo despontar na cantiga acima (ressalto ainda essa presença noutras já analisadas) é aquela lida fora das lentes colonizadas de uma leitura elitista canônica da literatura, entendida no plano da recepção do texto poético, considerando também esse leitor/ouvinte que a exercita. Para o autor:

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou de uma forma geral o texto literário), é sentido como manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social. Muitas vezes alguns sinais o balizam ou acompanham, revelando sua natureza figurativa: é o caso do canto em relação ao texto da canção (ZUMTHOR, 2010, p. 39).

Esses outros sinais assinalados pelo autor, tendo em vista a chula, podem ser entendidos como a voz em si, em sua fisiologia, mas também os instrumentos musicais, que cadenciam a cantoria, assim como as gestualidades e espontaneidades da performance, que ampliam as possibilidades semânticas, estéticas e discursivas do jogo poético oral. No caso dos instrumentos, Mestre Nico destaca o papel de cada um na poética do Grupo Pinote e a construção formal que harmoniza toda a performance:

É uma parceria de acompanhamento. A viola é a primeira, a viola bateu ali, o parceiro já sabe como vai entrar ali. O pandeiro, se bater fora do ritmo, descarqueou tudo, o prato também... cada um tem uma visão ali para não sair ninguém do roteiro. E aí faz aquela família tudo junto, e aí consegue. E se um sair da linha ali, não deu certo nada, descarqueou tudo. Cada um tem que ter uma visão do que tá fazendo. Nenhum sai do ritmo do zozôto (MESTRE NICO, 2022).

O sambador aponta o alinhamento seguido na performance do samba, entendendo os instrumentos como integrantes de “uma família” a seguir um roteiro para a totalização performática, numa amálgama em que letra, gesto e som forjam em conjunto a totalidade poética.

Ainda acerca da literariedade discutida anteriormente, a partir de Zumthor, esta pode ser percebida ainda na próxima chula a ser analisada, de maneira a entender sua construção a partir da metáfora, tendo-a como fio condutor dos sentidos expressos. Na chula, a passagem da vida para a “morada derradeira”, a morte, se mostra como transcendência do ser, como um caminho inevitável ao ser humano.

Vejamos a **Chula 13**⁵² que diz:

Eu vou falar pra você
 Que esse mundo é um engano
 É uns alegre e sorrindo
 E outros triste e chorando
 Aqui somos passageiro
 É só um dia passeando
 Fui me olhar no espelho
 E fiquei tempo imaginando
 Meus cabelo era pretinho

⁵² A performance cantada desta chula está disponível para ser ouvida no link: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote/chulas>, na seção “Cantigas de Chula”.

Meu rosto tão bem lisinho
 Já tá todo se enrugando

Eu sei que está o janeiro
 Que já vai se aproximando
 Quanto mais dia passar
 Mais pra perto vai chegando
 Nós tem o tempo marcado
 De viver aqueles ano
 Quem for velho vai morrendo
 E quem for novo vai ficando
 Nós todos tem que mudar
 Desocupando o lugar
 Pros novo que vai chegando

Eu sei que está o fim da vida
 Mas, porém, triste eu não fico
 Porque por este caminho
 Passa o fei, passa o bonito
 Passa o preto e passa o branco
 E passa o pobre e passa o rico
 Ninguém fica pra semente
 Apois isso tá escrito
 Nós só sabe que os tolo
 Têm que passar, não tem choro
 Nem que seja bom de bico.

(Grupo Pinote, 2022 – Composição: Mestre Bié).

Essa é uma das emblemáticas chulas do Grupo Pinote, em cuja abordagem da efemeridade da vida se faz patente, mediante metáforas que subjazem os jogos de sentido na cantiga. Para Napoleão Mendes de Almeida (2009, p. 382), a *metáfora* “é o fenômeno pelo qual uma palavra é empregada por semelhança real ou imaginária”, isto é, na metáfora, o sentido real de uma palavra ou expressão é modificado por comparação, podendo assim construir uma expressão metafórica.

Logo de início, a metáfora é instituída pela voz poética, a qual mostra-se cética com a vida e suas falsas certezas, expressão disposta nos versos: “Eu vou falar pra vocês / Que esse mundo é um engano”. Tal ceticismo se alinha à leitura acerca da trivialidade dos sentimentos, observada no recurso antitético dos versos: “É uns alegre e sorrindo / E outros triste e chorando”. Nisso, a voz poética toma consciência da velocidade da vida que se esvai facilmente em trânsitos incertos e fugaz: “Aqui somos passageiro / É só um dia passeando”.

O esvair e a transitividade da vida são percebidos pela voz poética, no simples ato de se olhar no espelho e notar a passagem do tempo nos traços que se enrugam, retorcem e

embranquecem no reflexo: “Fui me olhar no espelho / E fiquei tempo imaginando / Meus cabelo era pretinho / Meu rosto tão bem lisinho / Já tá todo se enrugando”, elucubrando assim a chegada da velhice com o passar dos anos. Há uma aceitação do destino na voz poética, de aderência ao curso da vida que recai ao fim como a todos.

Mas essa perspectiva não necessariamente é um pessimismo quanto à vitalidade, não recai num certo niilismo nietzschiano sobre as interpretações e interpolações da realidade e das relações, pois a esperança desponta para as novas gerações, como se vê mais adiante na segunda estrofe. Esta que retoma a trajetória do tempo e seus impactos e transformações na vida e corpo, assim como frisa a finitude da existência humana: “Nóis tem o tempo marcado / De viver aqueles ano”.

Os versos que se seguem, que asseguram o não recaimento da voz poética ao niilismo, entoam: “ Quem for velho vai morrendo / E quem for novo vai ficando / Nóis todos tem que mudar / Desocupando o lugar / Pros novo que vai chegando”. Nesse contexto, observo uma outra filosofia em pauta, aquela que tem como fundamento e princípio a ancestralidade. Sobretudo nas culturas africanas e afro-diaspóricas, assim como nas originárias/indígenas, a dinâmica do tempo segue não a lógica do fim da vida, mas de sua continuidade por outras vidas vindouras, incursiona-se assim o impulso ancestral. Nele, as novas gerações trazem as memórias e heranças passadas para construir a teia amparará, também, os descendentes. O impulso ancestral recupera a memória dos que vieram antes, estes conscientes do plano do tempo e de sua virtualidade.

A última estrofe da chula em foco reforça tal consciência e elucidada o conformismo com a dinâmica e circularidade da vida: “Eu sei que está o fim da vida / Mas, porém, triste eu não fico”. Como pertinentemente lembra Leda Martins (2003, p. 75), “nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”. Nessa passagem de planos da voz poética entre o real e o etéreo/desconhecido para a construção da ancestralidade, as camadas entre o mundo natural e sobrenatural entrelaçam-se, como iminência a todo e qualquer sujeito, tal qual entoam os versos: “Porque por este caminho / Passa o fêi, passa o bonito / Passa o preto e passa o branco / E passa o pobre e passa o rico”.

Na cosmopercepção negra-africana do mundo (cabe aqui também a dos povos originários), a transcendência espiritual e ontológica destoa a materialidade do mundo utilitarista. E, na chula, essa percepção reifica-se ainda nos versos: “Ninguém fica pra semente / Apois isso tá escrito / Nóis só sabe que os tolo / Têm que passar, não tem choro / Nem que seja bom de bico”. Talvez, a semente que efetivamente fique seja os aprendizados, as memórias, os afetos e (des)encontros entre as vidas que, por ora, ocupam planos diferentes, embora estejam

sempre interligados e entrelaçados pelos fios condutores da existência ancestral que atravessa gerações.

Essa última chula foi propositalmente escolhida para encerrar as análises das cantigas, visto a temática da última subseção que se segue a esta. No ensejo de tensionar os (des)propósitos do samba de roda no município, suas perspectivas de continuidade, pois como bem destacam os sambadores: “esse mundo é um engando” e a vida se segue em sua efemeridade.

Tudo tem seu tempo e sua circularidade, mas após a passagem dos mestres, como fica o samba na cidade? Quais as perspectivas de continuidade e manutenção dessa expressão artístico-cultural e dos legados ancestrais dos mestres? Como essa poética coloca-se ou (re)inventa-se para as novas gerações? Qual o papel do poder público na manutenção desse patrimônio oral imaterial? O que pensar do samba num futuro sem os mestres de agora? São tantas as perguntas emergentes, muitas delas ainda turvas e sem respostas aparentes. Talvez, nessa neblina, linhas de fuga espraíem-se para tensionar os rumos da tradição em meio às disputas e negociações das sociedades ditas modernas.

5.3 “EU SÓ PARO DE SAMBAR QUANDO O ‘LÁ ELE’ MORRER”: JUVENTUDES, ANCESTRALIDADES E PERSPECTIVAS DE CONTINUIDADE DO SAMBA NO SERTÃO BAIANO

Talvez seja esta a subseção mais difícil de ser escrita até aqui. Refletir sobre os (des)caminhos do samba de roda em meio ao suposto desinteresse da juventude para continuidade dessa expressão cultural no município. No entanto, essa questão não se dá de modo tão cristalizado e transitivo, com respostas teóricas prontas sem considerar uma série de fatores ocorridos nos sertões que corroboram ao entendimento desse conjecturado desinteresse, que pode estar relacionado às novidades, mas também a omissões.

A dinâmica da cultura é incisiva. O que outrora foi novidade muito provável que não o será futuramente, muito embora outras tantas práticas culturais resistam, pois transcendem a mera momentaneidade, descortinando existências em outros contextos, atualizando-se frente aos desafios que se colocam no processo. O samba de roda, como tantas outras expressões, recai nesse contexto; enquanto expressão da cultura popular tradicional, transcende o tempo e espaço, disseminando-se por muitos territórios, afetando distintos sujeitos mediante musicalidades, poéticas e gestualidades que constituem as identidades culturais dos sujeitos e de toda uma coletividade.

No sertão baiano, mais especificamente em Serrolândia, a expressão do samba denota não apenas uma marca identitária do povo serrolandense, mas a potência criativa de uma tradição oral que, mesmo com seu agudo impacto na cultura local, corre o risco de desaparecimento, tendo em vista as ausências das novas gerações e a falta de incentivo estruturante governamental para disseminação da memória cultural local.

Foram discutidas nas seções anteriores um conjunto de aspectos configuraram outras cenas aos sertões baianos e nordestinos de um modo geral, as quais punham em ruptura os estereótipos que foram convencionados a este território. É neste lugar dos sertões contemporâneos (MOREIRA, 2018) que procuro pensar a juventude e os relacionamentos com as culturas populares tradicionais do território.

Com a chegada do “progresso” nos sertões, com a tecnologização das relações sociais, culturais e de trabalho, bem como com a acentuação de um repertório cultural global e “moderno” para as juventudes do semiárido, algumas práticas culturais acabaram por entrar em declínio ou em desuso perante esses novos contextos. Em entrevista realizada no grupo de discussão, os sambadores do Grupo Pinote foram questionados sobre qual a perspectiva de continuidade do samba no contexto das juventudes. Mestre Nico responde:

Só deixar gravado, porque os novo não querem treinar pra aprender. Tem muita istúcia aí mais nova e ninguém quer, esse ramo aí é de roceiro mesmo. E nós já tá... a corda já tá bem esticada, não tem novo. No tempo que nossos pais brincava, nós ficuemo, aprendemo e ficuemo. Hoje os nosso não quer. Os meus nem assoviar assovia... dá uns pulo assim no batuque, mas é tudo tonto, nenhum treina a aprender nada. E mesmo assim é o dele, é o dele, é o dele [vai apontando], todo mundo, ninguém quer. Só tem essa ressaca de cabelo branco que ainda tá (MESTRE NICO, 2022).

Mestre Zé do Roçadinho também percebe essa relação e adverte:

A juventude eu acho meio difícil, viu, porque elas hoje não querem. [...] Eu vejo, a gente tá numa brincadeira de samba tem um bocado daqueles jovens, aí dizem: ‘rapaz, bora embora que isso aí é brincadeira de véio, rapaz’. E aí é onde o menino [vai] dizer que não dá certo (MESTRE ZÉ DO ROÇADINHO, 2022).

É perceptível na fala dos sambadores a associação do potencial declínio do samba ao desinteresse da juventude por duas frentes: por considerarem uma brincadeira de velho e de roceiro. Como apontado anteriormente, o Grupo Pinote é composto em sua totalidade por homens idosos e lavradores. O samba tem em seu âmago performático o *lôcus* rural, seja no escopo temático refletido nas letras das chulas e batuques, seja nos meandros da performance, nos instrumentos musicais, enfim, há uma tradição patente ali. Embora busquem algumas inovações temáticas e pragmáticas, os sambadores ainda estariam, pelo exposto, encerrados numa perspectiva de leitura da juventude sobre essa expressão cultural.

Essa “brincadeira ultrapassada e da roça”, como apontam os sambadores pela leitura da juventude, tem um impacto muito grande neste debate, sobretudo para entender o que entra e o que fica de fora dos novos arranjos globais. De acordo com o filósofo e sociólogo Zygmunt Bauman (2005, p. 11):

[...] a globalização, ou melhor, a ‘modernidade líquida’, não é um quebra-cabeça que se possa resolver com base no modelo preestabelecido. Pelo contrário, deve ser vista como um processo, tal como sua compreensão e análise da mesma forma que a identidade que se afirma na crise do multiculturalismo, ou no fundamentalismo islâmico, ou quando a internet facilita a expressão de identidades prontas para serem usadas.

Por esse prisma, a liquidez da modernidade gerada pela globalização perpassa processos complexos que envolvem muitos fatores, que não estão apenas relacionados a escolhas avulsas, mas a contextos impulsionados pela busca incessante por pertencimento e por um lugar próprio para a constituição das “novas” identidades. A percepção do sambador sobre como a juventude vislumbra o samba como “coisa do passado” diz também sobre uma sociedade que, na busca voraz por um dado futuro, se desprende de uma memória identitária, talvez, por não conseguir se visualizar mais nela.

Os sertões baianos foram afetados multiplamente pelos novos arranjos que se instalaram, no campo cultural, político, econômico e social. A chegada das empresas eólicas, mineradoras, indústrias, grandes comércios, tecnologias e meios de comunicação etc., alterou os modos de vida e de relação dos sujeitos do território sertanejo interiorano com a terra, afetando as expressões culturais tradicionais, suas identidades e configurando outras novas para as gerações vindouras.

Novas práticas culturais se mostraram então patentes à juventude ávida por identidades ditas mais modernas, em meio a liquidez das relações (BAUMAN, 2005). A imersão na sociedade do consumo, as tecnologias digitais, as novas práticas e manifestações culturais também modificaram a relação da juventude com o território e algumas manifestações culturais tradicionais acabaram por ficar obsoletas a essas novas configurações e modos de vida, deixando de fazer sentido para a juventude, agora imersa em outras realidades em tensão dentro do mesmo território.

Na esfera de Serrolândia, as dinâmicas culturais mais acessíveis e atrativas aos olhos da juventude acompanham uma espécie de “automatização da cultura”. A juventude no semiárido, por não se identificarem mais tanto com as manifestações culturais tradicionais, “sonham com bens de consumo e inclusão social. Não temem a pobreza e a fome, pois seus medos são a violência e a falta de emprego na região” (MOREIRA, 2018, p. 251). As preocupações de

outrora, dos pais, tios e avós não são mais necessariamente as mesmas dessas novas gerações, hoje mais preocupadas com o engajamento nas redes sociais, do que com a próxima colheita da lavoura na roça. Essa mudança de paradigma de relacionamento com a terra e com o território conflui a mocidade para outras experiências com o mesmo.

As práticas culturais tradicionais como o samba de roda, reisado, pífaro, entre outras, dão espaço às expressões eletrônicas, aos paredões⁵³, à chamada cultura *pop*, etc. Isso seria hoje um problema? Como ponderar a questão? Logicamente que esses aspectos não são lidos aqui como problemáticas para a imposição de uma cultura tradicional. Muito pelo contrário, são importantes ponderações que refletem a dinâmica cultural dentro de um mesmo território, ainda que isso custe a preterição pelos sujeitos de algumas por outras.

Acerca dessa dinamização cultural na cidade, Mestre Nico profere: “Eu acho que eles não tão num endereço que cabe a nada não. Gosta de paredão, é paredão, eles gosta de paredão. Nem que não vá fazer nada, mas vai lá, e acha que isso [o samba] é uma *rília*⁵⁴, um bucado arrileia aí” (MESTRE NICO, 2022). Essa fala do sambador reverbera a preterição da juventude com relação ao samba e às novas práticas culturais. São os chamados piseiros, as novas roupagens das cavalgadas e vaquejadas cadenciadas pelo som automotivo que despontam horizontes culturais e de divertimento de um “novo” sertão aos mais jovens. As “velhas culturas”, na perspectiva apresentada, são tidas como motivo de zombaria dos mais jovens, imersos em inovações.

Em vista disso, percebe-se a busca constante por uma identidade que não dura, pelo contrário, move-se e fragmenta-se, tal qual as sociedades modernas. Sobre essa questão, Bauman discute que nós, habitantes do líquido mundo moderno, incursionamo-nos na própria fragmentação identitária e de pertencimento, pois:

Buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades *em movimento* – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo” (BAUMAN, 2005, p. 32).

Essa fluidez das relações sociais e culturais corroboram múltiplas comunidades de pertencimento, nas quais assumir uma dada identidade, por vezes, é a prerrogativa para negar uma outra. A instituição ou articulação dessas comunidades, que em grande parte *comunidades*

⁵³ “Paredão” é uma denominação popular para as festas com grandes aparelhos de som automotivo, as quais acontecem em espaços urbanos ou rurais. Na roça, está também associado à festa de piseiro, cavalgadas e vaquejadas.

⁵⁴ “Rília”, que viria de “riliar”, é o mesmo que zombaria, deboche, ridicularização.

virtuais (BAUMAN, 2005), surfando na internet e nas redes, e que dificultam o acordo com o próprio eu, fragmentando os arranjos identitários, ou melhor, colocando os em crise.

Stuart Hall (2015) reitera a crise em que se encontram as identidades culturais da pós-modernidade. A descentralização e fragmentação do sujeito pós-moderno provocou a crise identitária em que se encontra a sociedade atual. De acordo com o autor:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2015, p. 11).

Assim, as novas identidades forjadas e apresentadas à juventude estão envoltas em processos escorregadios de fragmentação atrelados a uma macro estrutura global. Tais sujeitos não se concebem mais em uma única identidade, pois agora elas são várias, criadas e apropriadas mediante complexos processos de inclusão e exclusão daqui que os configurará como sujeito identitário.

São vislumbrados, então, os desafios e ambiguidades nas *sertanidades moventes* dos sambadores, discorridas na seção 3 deste trabalho, pois ainda há uma barreira da juventude para se apropriar do samba, muito embora os sambadores se mostrem abertos aos novos contextos gerados pela globalização. Há um impasse latente nessa questão, parece que a tradição se move para os novos contextos, mas aqueles que nesses novos contextos nascem tendem a se mover para longe da tradição. Entretanto, nessa problemática recai um fulcral questionamento, pois: a juventude afasta-se tendenciosamente das expressões culturais tradicionais ou não há nem mesmo uma tentativa de aproximação dos jovens a essa expressão? Há algum estímulo a isso?

Como dito anteriormente, o sujeito pós-moderno, aqui entendidas especialmente as juventudes no semiárido, tem sua identidade segmentada em inúmeras faces, em constantes processos de inclusão e exclusão. Porém, se tal sujeito é múltiplo e pode comportar uma série de movimentos de pertencimento, por que as culturas tradicionais não se agregam à juventude? Diria que há um outro fator latente aí, que toca primordialmente a ausência de incentivos governamentais para a aderência dos mais jovens a práticas culturais tradicionais, podendo inclusive atualizá-las aos novos cenários que despontam.

Penso que não haja simplesmente um desinteresse voluntário dos mais jovens, ou pelo menos de todos. Por vezes, essa expressão sequer é apresentada. No seio dessas identidades, sobretudo em contextos de oralidade afro-diaspórica e indígena, como no caso dos sertões,

algumas práticas culturais remontem a uma ancestralidade imanente à consciência étnica, política e cultural. O samba desponta esse pertencimento e memória ancestral, pouco impulsionada pelas políticas públicas locais e, talvez, não aderida a uma parcela proeminente dos mais jovens.

No entanto, o estímulo se faz necessário. Ao ser indagado sobre as estratégias a serem utilizadas pelo próprio grupo para perpetuação do samba, o Mestre Dijalma (*in memoriam*) propõe: “Eu acho que deve formar um grupo de jovem, uma escolinha pra incentivar os novo cantar e fazer o ritmo [...] os sambadores velho ir lá de vez em quando ensinando eles pra poder no dia que a gente faltar eles continuar” (MESTRE DIJALMA, 2022). Em contrapartida, Mestre Maro Preto vem em réplica: “Mas nós já fizemo [...] já fizemo e enfrentaram ali uns dias e tal, a gente foi fazendo, foi chegando um, fartava outro, e lá vai, lá vai e acabou. Mas nós fizemo” (MESTRE MARO PRETO, 2022).

Numa análise literal desse diálogo dos sambadores, poder-se-ia pensar que o samba de roda estaria, de fato, fadado ao fim, em vista da apatia dos jovens. Todavia, como já dito, atuei junto ao Grupo Pinote em diversos projetos culturais, financiados principalmente pelo Governo do Estado da Bahia, e a experiência foi bastante exitosa, com oficinas diversas que propiciaram a diversas crianças e adolescentes, meninos e meninas, vivências com o samba. Mas esses projetos não eram estruturantes, sendo sustentados por editais pontuais que após alguns meses findava; sem recursos para manter o projeto, o mesmo se esvaia em um curto espaço de tempo.

É a ausência dessa política estruturante que penso ser uma das problemáticas para o iminente desaparecimento/declínio do samba em Serrolândia. Não é apenas o pressuposto de uma juventude apática à tradição, mas a carência de estímulo a essa tradição. Afinal, ela não é fixa, e pode ser atualizada, inclusive, pela própria juventude. Friso, desse modo, o papel do poder público, sobretudo local, para a manutenção desse patrimônio oral imaterial.

Mestre Zezinho vem lembrar que:

O samba, eles [os jovens] não dão valor, porque eles nem conhece o que é samba. Porque a juventude hoje é uma coisa tão diferente que eles só quer saber hoje da vaidade de festa. Eles vê assim nós num samba, pra eles aquilo eles acha que não vale nada... pra eles, né, mas eles não sabendo que eles tão perdendo de aprender uma coisa que é um prazer de todo mundo em uma festa que nem tem lá esse tanto de prazer. Porque na mesma da hora que tem uma festa que todo mundo tá emprazerado acontece uma coisa que desmancha a festa, e nosso samba, graças a Deus, não, começa e termina de manhã e não tem confusão. Então é uma coisa que é de grande valor, é o samba. Mas eles não dão, porque a juventude sempre é assim, não tem jeito (MESTRE ZEZINHO, 2022).

Na direção do que traz o sambador em sua fala acima, é necessário entender que na busca pela continuidade/manutenção dessa expressão artístico-cultural objetiva-se manter não

apenas os legados ancestrais dos mestres, mas a própria ancestralidade negra que subjaz à memória e aos processos identitários locais, como também as filosofias ancestrais que emanam do samba. São outros contextos vivenciados na atualidade, distantes daquela festa única que era o samba antigamente, como lembram os sambadores, e essa tarefa de atualização do samba para os jovens muito provável não seja nada fácil e aderente, mas um suposto desinteresse juvenil não pode ser tomado como prerrogativa para a ausência de estímulos por parte do poder público. É preciso contribuições externas para a manutenção da história viva que subjaz ao samba.

Os sambadores vão se adaptando, movendo as duas sertanidades para os rumos da atualização do samba no município, entretanto, de certo, não conseguirão sozinhos. A idade dos sambadores, outras tarefas cotidianas e diversos fatores sintomatizam que não dá para continuar sem uma política pública estruturante. Haja vista os novos contextos e modos de vida no território, para aderência mais voluntária da juventude, torna-se fundamental refletir sobre como essas manifestações culturais tradicionais se renovam para essas novas gerações. Logo, entende-se que é preciso também renovar para resistir, para (re)existir, sobretudo em tempos de negação daquilo que, equivocadamente, se entende como pertencente ao passado, como se o próprio passado não permanecesse vivo nas reminiscências do presente, coabita aí a dinâmica ancestralidade.

Mestre Nico reforça em uma de suas falas o caráter formativo do samba, por meio de uma pedagogia ancestral ensinada por outros mestre que lhes ensinaram, e que desponta como legado histórico, cultural, memorialístico e identitário:

O samba é de gente mais maduro, logo é de mais pouca gente, com o couro mais grosso, não dá muita fofoca. E as festa da juventude um bucado não vai brincar não, vai fazer aquele monte de gente lá, porque a gente vai ne uma e não vê ninguém dançano... vai só zoar mesmo. E no samba, a presença do samba é de gente mais, assim, não quero desprezar eles, mas é um sentido mais educado, sabe?! Então, não cabe a eles tá no meio. Se for, fica zoano pra cá, mas participar, não participa. [...] **era bom demais [se a juventude estivesse junto no samba], porque tava aprendeno uma coisa que a gente ia deixar pra eles, mais tarde dizer: ‘óia, no tempo dos menino, nós era menino novo e eles brincava e nós aprendeu, hoje tamo véi também’ – que nem nós tá hoje, e aprendemo lá atrás** – e então eles devia dizer isso daqui a cinquenta anos, a trinta, e não vão dizer, porque não sabem, não querem essa parte (MESTRE NICO, 2022, grifo meu).

Em sua fala, Mestre Nico salienta o aspecto lúdico do samba, como também uma espécie de código de ética e de comportamento que conflui no desenvolvimento educativo de quem dele participa. O recorte em destaque expressa ainda os processos de aprendizado do/com o samba, na constituição dessa herança cultural transmitida de modo intergeracional.

Considerando esse aspecto formativo do samba, uma outra estratégia a ser utilizada para perpetuação do mesmo no município de Serrolândia seria o trabalho com essa manifestação

cultural nas escolas. Em vista da história e legado do Grupo Pinote, foi sancionada no ano de 2019 a Lei Municipal nº 693⁵⁵, a qual institui o Reisado como patrimônio cultural imaterial de Serrolândia. Além disso, prevê a comemoração de Santo Reis na data de 06 de janeiro e tenciona o trabalho com a expressão do reisado nas escolas do município, pensar-se ia aí o samba de roda (chula e batuque) por extensão. No entanto, desde então, nada concreto foi realizado para implementação da própria lei.

A poética do samba de roda do Grupo Pinote, em sua expressão da chula, batuque e reisado possui uma grande potência formativa, que pode ser desenvolvida em diversos componentes do currículo escolar municipal, atuando como tema transversal, mas também como conteúdo a ser trabalhado em disciplinas como língua portuguesa, história, geografia, artes, educação física... por exemplo, haja vista, respectivamente o trabalho pelos sambadores com a linguagem poética e textual, as variedades linguísticas apresentas, o repertório histórico, geográfico e cultural disposto nas cantigas, a estética da musicalidade e da performance, por meio de um exercício dinâmico e ancestral do corpo.

Nessa perspectiva, há um vislumbre de renovação da expressão do samba para a juventude, não apenas por estarem como conteúdo pedagógico, mas por começar por ele, para então transcender a uma prática voluntária dos mais jovens, dialogada, disputada e negociada com os novos arranjos culturais os quais eles estão envoltos.

Assim, há uma preocupação em torno da continuidade do samba no município de Serrolândia, muito embora nada de concreto venha efetivamente sendo feito. Mestre Nico destaca que “a preocupação é que nós não tano não tem mais [samba]. Já tá desinterado se faltar um dos que já tá... vai é parar, um, dois, três não faz” (MESTRE NICO, 2022). Isso, porque, com a passagem dos mestres Zé de Inácio (*in memoriam*) e Dijalma (*in memoriam*) para a “boa hora”, assim como o afastamento de Mestre Generino, é percebido que não há uma renovação de novos membros ao Grupo. O samba é feito em coletividade, como afirma o sambador, e se não há a (re)construção do coletivo o desaparecimento é certo, pois como bem lembram os sambadores na chula analisada na seção anterior: “Aqui somos passageiro / É só um dia passeando / [...] ninguém fica pra semente”, mesmo que seja possível plantarmo-la em vida.

Figura 20 – Sambadores do Grupo Pinote cantando batuque na gravação da entrevista coletiva, realizada na roça.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.serrolandia.ba.gov.br/Handler.ashx?f=diario&query=2622&c=751>. Acesso em: 16 dez. 2022.

Da esquerda para a direita, os mestres: Zé do Roçadinho, Dijalma (*in memoriam*), Odélio, Nico, Zezinho, Maro Preto e Mario.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier (2022).

Mesmo com todos os desafios vivenciados cotidianamente, frente às novas disputas e negociações culturais, os sambadores do Grupo Pinote persistem em sua expressão cultural do samba de roda, por meio da chula, batuque e reisado, tanto na cidade de Serrolândia quanto nas cidades circunvizinhas. Ao serem indagados sobre quando pensam em “se aposentar do samba”, isto é, parar de sambar, os sambadores com muito bom humor respondem:

Minha vontade é de continuar, enquanto eu tiver vida e saúde, eu continuo. Só paro no dia que eu não guentar ou então morrer (MESTRE ZEZINHO, 2022).

Eu vou parar de sambar quando o ‘lá ele’ morrer, aí eu sou obrigado. A não ser que São Pedro lá abra um caminho pra mim [risos], daqui uns cento e cinquenta anos (MESTRE ODÉLIO, 2022).

Eu só paro [de sambar] quando me levarem pra morada derradeira. [...] e se Deus der licença, lá em cima nós forma [um samba] [risos]. (MESTRE NICO, 2022).

Por enquanto, permanece o desejo de que esses mestres sambem aqui na terra, pois quando forem “sambar no céu”, é impreciso dizer o que fica, além um importante legado cultural, identitário e simbólico registrado na memória daqueles(as) que tiveram a honra de conhecer a potência musical, criativa, poética, performática e ancestral do Grupo Pinote.

6 NO ARREIMATE DO SAMBA CHULA: (IN)CONCLUSÕES NA RODA

A pedagogia do samba nos ensina a circularidade das coisas, seu início e fim, para retorno ao limiar. É chegada a hora de arrematar a prosa, temporariamente, para que os corpos em performance e as vozes poéticas continuem a ecoar outros (des)caminhos do samba nos sertões multissemióticos e insurgentes. (In)concluo este trabalho refletindo as ressonâncias que dele reverberaram até o momento, pleiteando que outras reverberações se tornem ainda mais potentes para reflexão das complexidades que advêm do território sertanejo baiano.

O objetivo desta pesquisa centrou-se na análise da poética oral do samba chula sertanejo do Grupo Pinote, mediante processos temáticos, estéticos e performáticos. Não obstante, o que dela insurgiu foi uma série de atravessamentos e tensões teóricas erigidas das margens epistêmicas, mostradas como potência epistemológica, metodológica e discursiva, sem perder de vista o afeto dual do sentimento e dos impactos que tal estudo repercutiu em quem dele participou de alguma forma. É inegável os laços afetivos que me unem ao Grupo Pinote. E esse afeto segue-se no sentido sentimental, mas ainda nos meandros do afetar, da afetação, cujo impacto de trocas e mergulhos mobiliza caminhos para pensar e empreender investidas sobre si e sobre o outro.

Tais laços foram/são, certamente, tecedores de uma das minhas motivações para a realização do presente estudo, não perdendo de vista a potência semiótica, poética e identitária do grupo na consolidação dos nossos pressupostos teóricos, epistêmicos e metodológicos, que andam na contramão do discurso do tradicionalismo acadêmico. Incomoda-me, na condição de pesquisador, os hiatos que a universidade ainda reverbera no que tange à incorporação de outras epistemologias e sabenças advindas dos saberes ancestrais. Daí a importância de disputarmos esses espaços de poder junto às produções que se colocam contra a hegemonia euro-ocidental, para a construção de uma universidade ainda mais plural e democrática.

Nessa direção, a pertinência desta pesquisa mostrou-se na medida em que buscou a compreensão das poéticas da oralidade, no âmago das culturas populares. Este estudo elucubrou sua importância no campo de Letras, ao tensionar diálogos entre a literatura e a cultura, para discutir os fios identitários que alinhavavam os sambadores do Grupo Pinote como mobilizadores poéticos, produtores de cultura, saberes e fazeres, que há muito não foram visibilizados.

Isso, reconhecendo eu que a Academia é quem precisa das culturas populares advindas das bordas e não essas daquela, já que não dá mais para conceber o poético/literário

exclusivamente pela ótica elitista, colonialista e canonizada, pois a produção literária, poética e cultural atravessa diversos segmentos, povos, cultura e comunidades, especialmente num tão diverso país como o Brasil. É preciso colorir a universidade, pintá-la das cores dos povos que há muito foram massacrados pelo cientificismo epistemicida e usurpador das sabedorias latentes nos corpos, nas vozes, nas folhas, nos gestos e rituais de quem conhece profundamente o Brasil.

O Grupo Pinote exerceu um papel primordial neste estudo, não apenas sendo participantes da pesquisa, mas proeminentes colaboradores do que foi construído. As cantigas de chula do grupo foram objetos de análise potentes, mas além disso foram construções teóricas que contribuíram com a tessitura das discussões articuladas e desenvolvidas ao longo do trabalho. A palavra poética, a voz, o corpo, o gesto, o som, a performance, tudo isso repercutiu nesta pesquisa também como teoria que advém de uma cosmopercepção ancestral que lê por si só o mundo, atravessando outros mundos e sujeitos.

Com as tensões teórico-metodológicas mobilizadas, foi possível uma análise contextualizada a poética oral do samba chula sertanejo do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA. Considerei os elementos estéticos, discursivos e performáticos nela implicados, o que possibilitou a compreensão das articulações feitas pelos sambadores acerca processos de construção das suas identidades culturais, as quais não são engessadas, antes voláteis e móveis a contextos múltiplos de diálogo com outras cenas culturais, políticas, econômicas, sociais e identitárias. As identidades dos sambadores são percebidas, na poética oral do samba chula por eles expresso, como escorregadias, transitando nas fronteiras dessas identidades que ora separam, ora convergem para as relações de pertencimento.

As cantigas do Grupo Pinote, tanto de chula quanto de batuque e reisado, foram mapeadas, sobretudo para fins de análise da poesia oral para abordar as questões estéticas (forma e conteúdo) que tencionam os processos identitários do grupo. Mas além disso, a ideia foi de construir um acervo digital que disponibilizasse esse importante material oral para os próprios sambadores, a população de Serrolândia e de outros lugares do globo.

Aliado a esse mapeamento, a produção de um documentário sobre a musicalidade e poética do samba do grupo foi muito impactante para esse estudo literário por três razões: primeiro, por possibilitar o trabalho contextualizado com a poética oral do samba, viabilizando o vislumbre da performance que amplia o sentido do jogo poético e performático construído para além do verbo/palavra; segundo, por ser uma espécie de registro documental do samba na cidade; e terceiro, por contribuir para a disseminação e visibilidade da diversidade do samba no Estado da Bahia, especialmente considerando os territórios sertanejos.

Nessa direção, a construção do *website* foi fulcral para disponibilização desses materiais audiovisuais do samba de roda do Grupo Pinote, sendo mecanismo de publicização dessa produção para diversos fins e uma espécie de devolutiva aos sambadores e à sociedade sobre os impactos desta pesquisa. Inclusive, essa devolutiva foi realizada ainda com a pesquisa em curso, com o lançamento do documentário e do *site*, em um evento cultural realizado no dia de Santo Reis, em 06 de janeiro de 2023, com a participação do Grupo Pinote, da comunidade e de outros atores políticos e culturais locais. É válido salientar que o referido *site* é um acervo do Grupo Pinote, que pode(rá) ser alimentado continuamente com materiais vindouros ou já existentes sobre a expressão cênico-poético-musical do grupo.

No escopo desta pesquisa, a descrição da poética e performance do samba chula do Grupo Pinote foi primordial para o entendimento de como os elementos corporais, visuais e circunstanciais interpostos dão lugar e vasão à expressão performática geral do samba de roda do grupo. Descrição que não ficou restrita ao suporte escrito, mas vislumbrada midiaticamente por meio do audiovisual disponibilizado, como dito anteriormente.

Em tempos de descolonização do ser e do pensamento, as balizas constitutivas e interpretativas do viés teórico e metodológico engendrados nesta pesquisa apararam-se, sobretudo, no pensamento pós-colonial e decolonial, a fim de escrever a história a partir de dentro, a partir dos sambadores do Grupo Pinote, da sua poética e performance. A metodologia empregada, a *Etnopesquisa crítica* (MACEDO, 2010; SANTOS, 2017), mostrou sua relevância por proporcionar estratégias de observação e compreensão do outro de modo contextualizado e considerando as complexidades envolvidas.

A respeito das cantigas de chula analisadas, o processo de transcrição destas se deu considerando, eticamente, as marcas orais da conversação dos sambadores, como uma estratégia metodológica, de valorização e respeito ao que acontece, pela voz, como reorganização e reformulação das palavras para caber na harmonia e organicidade métrica na cantoria do samba e da chula. Logo, é reverberado o jogo performático e sonoro da língua, deslocando a estrutura normativa da palavra para que esta caiba metricamente na oralidade poética em performance.

O mesmo pode ser dito da transcrição das falas do grupo de discussão, a qual se pautou também na manutenção da variedade linguística dos sambadores, que confluem na tessitura semântica e discursiva de modo geral. Inclusive, a legendagem do documentário, manteve também essa coloquialidade dos sambadores. Distancio-me de sublinhá-las hierarquicamente como “erro linguístico”, e sim como um registro daquilo que se propôs verbalmente pela voz, ainda que isso rasure e desvie-se da normatividade da língua.

Ainda no tocante à análise das chulas, percebi a diversidade temática que se projeta no repertório cantado e contado pelo Grupo Pinote. Nesses recortes temáticos, foi perceptível os caminhos utilizados pelos sambadores para falar se si de do outro, num processo em que a linguagem tangenciava o meio principal. Nesse sentido, destaco o papel da linguagem poética/literária empregada pelos sambadores, na qual a utilização de recursos estilísticos, como as figuras de linguagem – ironia, personificação, metáfora, hipérbole etc. – e os jogos rítmicos, constituíam uma semântica e discursividade que muito diz sobre as identidades escorregadias e insurgentes do Grupo Pinote.

Desse modo, foi possível identificar as estratégias articuladas pelo grupo na sua poética oral do samba chula sertanejo, as quais de maneiras distintas corroboraram distintos e diversos processos de constituição das identidades culturais do coletivo, sempre pautadas em um diálogo e tensão entre as vivências locais e globais, dialogando modos de vida e mecanismos de conversa com outras realidades e sujeitos do mundo.

Cabe um destaque para a tessitura social, cultural e étnica dos perfis identitários dos sambadores do Grupo Pinote, e para esse fim, o grupo de discussão e questionário aplicados foram muito importantes para a caracterização desse aspecto. Entender os sambadores como sujeitos sertanejos, lavradores, mas atentos às transformações sociais, culturais, políticas e multimidiáticas do mundo foi um passo essencial para compreender como as experiências individuais se desdobram na memória coletiva e nos perfis identitários do grupo; haja vista a relação dos próprios sambadores com o território e com as ancestralidades presentes nos sertões baianos.

Haja vista esse ponto, a verificação de como o Grupo Pinote evoca, articula ou oculta a ancestralidade, práticas e saberes afro-indígenas na sua poética do samba se mostrou de uma potência discursiva imensa. Em um território atravessado pela multirracialidade, como os sertões, o não reconhecimento dos atravessamentos interétnicos nos povos sertanejos sintomatiza o racismo arraigado nas mentes ainda colonizadas pela hierarquização e supervalorização da branquitude e de sua cultura. No caso do Grupo Pinote, os sambadores reconheceram a herança afro-diaspórica em sua prática cultural, muito embora, algumas falas, ainda que talvez sem essa finalidade, ressoaram discursivamente a disposição ardilosa do racismo nos sertões, especialmente na comparação e acentuação das diferenças performáticas do samba dos sertões e do Recôncavo, por parte dos sambadores.

Em vista dessa diferenciação, assinalo o desenvolvimento do operador analítico *samba sertanejo*, situando o de *samba chula sertanejo*, como alternativa para ler a expressão cênica-poética-musical do Grupo Pinote, tendo em vista a sua geografia, práticas culturais e sociais

que se diferenciam, até certo ponto, das experiências estético-musicais e culturais do Recôncavo Baiano. Tal operador se opõe ao essencialismo criado em torno da designação *samba rural* (BRASIL, 2006) para reportar-se aos sambas dos sertões, como se o próprio samba do Recôncavo também não fosse forjado nessa ruralidade.

Com isso, pretendi inscrever os sertões na discursividade musical do samba de roda e identitária da Bahia, textualidade que por vezes estiveram/estão centradas exclusivamente em Salvador, no Recôncavo e parte de litoral como narrativa de uma Bahia idealizada onde não coube os sertões semiáridos. Assim, *samba sertanejo* emerge a potência empírica e discursiva de sertões que vão além do rural e do ignoto, além da roça, do atraso e dos estereótipos firmados sobre esse território, emergindo a potência cultural, política e identitária de sertões múltiplos e fronteiriços: rurais, urbanos, multissemióticos, tecnológicos, tradicionais, jovens e ancestrais.

As mudanças nos sertões baianos nos últimos anos corroboram esses aspectos. Transformações nas cenas econômicas, sociais, culturais, políticas, e da comunicação midiáticas incursionaram os esses territórios sertanejos a mudanças nos modos de vida, especialmente da juventude, que fez brotar outros modos de se relacionar com a terra e com as manifestações culturais tradicionais.

Como visto, os sambadores do Grupo Pinote emergiram nesses diálogos transculturais, mas a juventude ainda não participa da expressão cultural tradicional do samba, pois esta não conseguiu se reinventar ainda para as novas gerações, imersas na liquidez moderna e crises identitárias. A ausência de estímulos por parte do poder público local apareceu neste estudo como indício de um árduo caminho para o samba em Serrolândia, pois sem tal incentivo não há meios de o samba ser reinventado ao público mais jovem para perpetuação dessa prática ancestral.

Não se sabe os rumos vindouros do samba de roda em Serrolândia, o fato é que este estudo, dentro das suas limitações, procurou enveredar pela poética ora, musical, gestual e performática do Grupo Pinote, como meio de reificar a potência criativa e identitária que emanam das chulas, batuques e reisados expressados. A roda de samba segue aberta a outras interpretações, pois o que aqui foi feito vislumbra-se como um chamamento, um convite para compreender decolonialmente essa e outras potentes expressões culturais dos complexos e moventes sertões baianos.

No anseio para que essas tensões continuem, relembro uma das cantigas de batuque do Grupo Pinote, que não nos deixa esquecer a tônica ancestral do/em movimento:

Vou fazer chula nova

Pode gravar DVD
Samba de roda é cultura
Não deixe o samba morrer.

(Grupo Pinote, 2022).

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras; Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado. *In*: Alberto Freire (Org.). **Culturas dos Sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 41-58.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Problemas e questões da pesquisa em literatura oral. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. v. 3, número especial, 2008, p. 67-72.

ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio; João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática metódica da língua portuguesa**. 46. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVARENGA, Camillo César da Silva. Trabalho de Encantados de couro e de pena: o complexo-afroindígena e as cosmopolíticas dos ancestrais nas transformações tupi-ioruba no Recôncavo da Bahia. **Anais do 40º Encontro Anual da ANPOCS**. 2016, p. 1-31.

ALVES, Nilda. A compreensão de políticas nas pesquisas com os cotidianos: para além dos processos de regulação. **Revista Educação & Sociedade**, v. 31, n. 113, 2010, p. 1195-1212.

AMADO, Jorge. **Seara Vermelha**. 51. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, 2005, p. 704-719.

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.

AXÉ: CANTO DO POVO DE UM LUGAR. Documentário. Direção: Chico Kertész. Produção da Macaco Gordo. Salvador, 2016. Distribuição: Netflix, (114 min).

BAM-HUTCHISON, June. *Lalela*: práticas e processos de ocupação do conhecimento no Ensino Superior na África do Sul (um estudo de caso da Universidade da Cidade do Cabo). **Revista Inventário**, n. 28, Salvador, 2021, p. 1-31.

BARTHES, Roland. **Aula**. 12. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista com Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**. v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

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

BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”. *In*: LOPES LOURO, Guacira (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 151-172.

BUTLER, Judith. Vida Precária, vida passível de luto. *In*: BUTLER, Judith. **Quadro de Guerra. Quando a vida é passível de luto?**. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 13-55.

CASTRO, Fábio Fonseca de. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. **Revista de Antropologia**, v. 56 n. 2, 2014, 431-475.

COLOMBRES, Adolfo. Oralidad y literatura oral. *In*: **Oralidad**: lenguas, identidad y memória de América – Anuario 9. UNESCO, 1998.

CORRÊA, Renata Rodrigues. **O ensino das figuras de linguagem no último ano do Ensino Fundamental**. 2009. Monografia (Especialização em Gramática e Ensino de Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2009.

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. Edição de textos orais: por que publicar? Como editar?. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. v. 12, n. 24 ago-dez, 2017, p. 23-39.

COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; ARAÚJO Nerivaldo Alves (org.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018.

COUTO, Edilece Souza. “A Bahia não se desnacionaliza”: modernidade, civilidade e permanência dos costumes na Salvador Republicana. *In*: MOURA, Milton (Org.). **A larga barra da baía**: essa província no contexto do mundo. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 56-85.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 2. ed. Jandira: Principis, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. O lugar da fala. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 17-48.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. 2 ed. São Paulo: Editora34, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, Volume 1 – Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. *In*: DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 407-426.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex; revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. **Ictus – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA**. v. 5, p. 69-92, 2004.

DÖRING, Katharina. **A cartilha do samba chula**. Salvador: Associação Sociocultural Umbigada, 2016a.

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

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.

EXDELL, Charles. O sertão também samba: reflexões sobre o samba de roda no discurso etnomusicológico. **Pontos de Interrogação**, v. 8, n. 2, jul.-dez., 2018, p. 223-238.

FARIAS, Magno Nunes; FALEIRO, Wender. Educação dos povos do campo no Brasil: Colonialidade/Modernidade e urbanocentrismo. **Educação em Revista**, v. 16, 2020, p. 1-21.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. *In*: QUEIROZ, Sônia (Org.). **A tradição oral**. 2. ed. Trad. Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016, p. 66-107.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GUERRA FILHO, Sérgio Armando Diniz. Dois de Julho: Festas de Caboclo e Cabocla e a Guerra de Independência na Bahia. **Revista Em Tempo de Histórias**, n. 40, 2022, p. 207-219.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Trad. Leo Vinícius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovic; Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: UNESCO. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão, *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MACEDO, Roberto Sidinei. **Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação**. 2. ed. Brasília: Liber Livro Editora, 2010.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, n. 26, 2003, p. 63-81.

MATA, Inocência. Even Crusoe needs e friday: os limites do sentido da dicotomia universal/local nas literaturas africanas. *In*: **A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões**. Luanda: Editora Nzila, 2007, p. 59-80.

MESTRE DIJALMA. **Grupo de Discussão – Entrevista coletiva com o Grupo Pinote**. Realizado em: 21 ago. 2022. Serrolândia – Bahia, 2022.

MESTRE MARO PRETO. **Grupo de Discussão – Entrevista coletiva com o Grupo Pinote.** Realizado em: 21 ago. 2022. Serrolândia – Bahia, 2022.

MESTRE NICO. **Grupo de Discussão – Entrevista coletiva com o Grupo Pinote.** Realizado em: 21 ago. 2022. Serrolândia – Bahia, 2022.

MESTRE ODÉLIO. **Grupo de Discussão – Entrevista coletiva com o Grupo Pinote.** Realizado em: 21 ago. 2022. Serrolândia – Bahia, 2022.

MESTRE ZÉ DO ROÇADINHO. **Grupo de Discussão – Entrevista coletiva com o Grupo Pinote.** Realizado em: 21 ago. 2022. Serrolândia – Bahia, 2022.

MESTRE ZEZINHO. **Grupo de Discussão – Entrevista coletiva com o Grupo Pinote.** Realizado em: 21 ago. 2022. Serrolândia – Bahia, 2022.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica:** retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

MOREIRA, Gislene. **Sertões contemporâneos:** rupturas e continuidades no semiárido. Salvador: EDUNEB; EDUFBA, 2018.

MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade:** arestas e curvas na coreografia das identidades no carnaval de Salvador. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MOURA, Milton. O oriente é aqui: o cortejo de referências fantásticas de outros mundos no carnaval de Salvador. *In:* MOURA, Milton (Org.). **A larga barra da baía:** essa província no contexto do mundo. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 86-129.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Revista Afrodiáspora**, nº 6-7, abr./dez., 1985, p. 41-49.

OLIVEIRA, Eduardo; FERREIRA, Luís Carlos. Filosofia da ancestralidade: diálogo entre a filosofia da libertação e a filosofia africana – Entrevista com Eduardo Oliveira. **Revista Ideação**. v. 1, n. 41, p. 219-253, 2020.

OLIVEIRA, Marconey de Jesus. **“Desfilar pra gente era uma honra!”:** comemorações cívicas realizadas pelo Ginásio Municipal de Serrolândia-BA durante a ditadura civil-militar (1964-1985). 2022. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Educação – Campus II, Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2022.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita:** a tecnologização da palavra. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

OYÊWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres:** construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. *In*: PEREIRA, Edimilson de Almeida; JUNIOR, Robert Daibert (Orgs.). **Depois, o Atlântico**: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010, p. 319-349.

QUEIROZ, Raquel de. **O Quinze**. 77. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 102. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

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

RIOS, Jane Adriana Vasconcelos Pacheco. **Ser e não ser da roça, eis a questão!**: identidades e discursos na escola. Salvador: EDUFBA, 2011.

RIOS, Jane Adriana Vasconcelos Pacheco. **Profissão docente na roça**. Salvador: EDUFBA, 2015.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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.

SACCONI, Luiz Antônio. **Gramática Comunicativa Sacconi**. 1. ed. São Paulo: Nova Geração, 2008.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Revista Estudos Avançados**. v. 24, n. 69, 2010, p. 373-388.

SANTANA, Tiganá. Em tempos negros. **Revista Cult**. n. 275, 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/especial-itamar-assumpcao-em-tempos-negros/>. Acesso: 09 nov. 2021.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981 (Cultura versus Arte). *In*: ANTELO, Raul (Org.). **Declínio da arte – ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Abralic, 1998. p. 11- 23. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/08/democratizacaonobrasil.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2022, p. 1-18.

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

SANTOS, Edilon de Freitas dos. **Etnopesquisa Crítica sobre identidade racial na Educação de Jovens e Adultos**. (Dissertação de Mestrado) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2017.

SANTOS, Laiane Oliveira dos Santos. **Contribuições do Teatro para apreensão de temas emergentes da Geografia: o caso do grupo artefato no município de Serrolândia-Ba.** 2017. Monografia (Licenciatura em Geografia) – Departamento de Ciências Humanas (DCH, *Campus IV*), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Jacobina, 2017.

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, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.).* **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana.** Salvador: EDUFBA, 2012.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. Entre representações e estereótipos: o sertão na construção da brasilidade. *In: Alberto Freire (Org.).* **Culturas dos Sertões.** Salvador: EDUFBA, 2014, p. 209-226.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira; RIOS, Jane Adriana Vasconcelos Pacheco; NUNES, Marcone Denys dos Reis; VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira (Orgs.). **Por trás da serra: história, narrativas e saberes de uma cidade do interior da Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2014.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. Ser-Tão Baiano. **Revista Observatório Itaú Cultural.** São Paulo. n. 25, 2019, p. 44-51.

VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira. **“É um romance a minha vida”:** Dona Farailda uma casamenteira no sertão baiano. Salvador: EDUFBA, 2017.

VASCONCELOS, Tânia Mara Pereira. **Sertanejas defloradas e Don Juans julgados: relações sexoafetivas de mulheres pobres no sertão da Bahia (1942-1959).** Salvador: EDUFBA; EDUNEB, 2020.

VÁZQUEZ, Berenice Araceli Granados. La construcción de un laboratorio especializado en el estudio de materiales orales: el LANMO. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, v. 7, n. 2, p. 15-35, 2019.

XAVIER, Luciano Santos. **Cadências do corpo, poéticas da voz: a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote.** 2020. Monografia (Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas) – Departamento de Ciências Humanas (DCH, *Campus IV*), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Jacobina, 2020.

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.

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

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

APÊNDICE A – Questionário de informações dos integrantes do Grupo Pinote



**Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras da UFBA
Comitê de Ética em Pesquisa - CEP**



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

DATA DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO: ____/____/____

A) DADOS PESSOAIS:

1. Nome: _____

2. Apelido: _____

3. Data de nascimento: ____/____/____

4. Idade: _____

5. Endereço: _____

B) TESSITURA SOCIAL:

6. 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: _____.

7. Profissão: _____

8. Pratica alguma religião?

() SIM: _____ / () NÃO.

C) TESSITURA ÉTNICA:

9. Cor/identidade racial:

 branca / preta / parda / amarela / indígena / outra: _____.**D) TESSITURA CULTURAL:**

10. Função que ocupa no Grupo Pinote:

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

11. Outras atividades artístico-culturais desenvolvidas:

APÊNDICE B – Roteiro do grupo de discussão com os integrantes do Grupo Pinote



**Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras da UFBA
Comitê de Ética em Pesquisa - CEP**



**ROTEIRO DE GRUPO DE DISCUSSÃO COM OS INTEGRANTES DO GRUPO
PINOTE**

**CATEGORIA A: CARACTERIZAÇÃO HISTÓRICA DO SAMBA DE RODA EM
SERROLÂNDIA**

1. Como aconteciam as festas e encontros de samba antigamente?
2. Com quem vocês aprenderam a sambar? Como e quando você começou a entrar no samba?
3. Há quanto tempo existe o samba de roda em Serrolândia? Como começa essa história?
4. Quem foram os primeiros sambadores/sambadeiras da cidade?
5. Quando é para se referir ao samba de Serrolândia ou do Grupo Pinote, que palavra/expressão vocês utilizam?
6. Existe alguma relação do samba do Grupo Pinote com a terra e o povo daqui do Sertão?

**CATEGORIA B: CARACTERIZAÇÃO DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE,
COMPREENDENDO A CHULA E O BATUQUE**

7. Desde quando existe o Grupo Pinote? Como foi essa formação?
8. Por que esse nome: Grupo Pinote?
9. Por que não há mulheres como integrantes do Grupo Pinote?
10. O que é o batuque?
11. O que é a chula?

**CATEGORIA C: CARACTERIZAÇÃO DA PERFORMANCE DO SAMBA DE RODA,
COMPREENDENDO A CHULA E O BATUQUE**

12. Com relação a dança do batuque, como ela acontece?

13. E sobre o samba chula, como é a dança?

CATEGORIA D: CARACTERIZAÇÃO DA SONORIDADE E INSTRUMENTOS MUSICAIS UTILIZADOS PELOS SAMBADORES

14. Quais instrumentos musicais vocês utilizam no samba do Grupo Pinote?

15. Quem ensinou vocês a tocarem esses instrumentos?

16. Para que serve cada um desses instrumentos no samba de vocês?

CATEGORIA E: IDENTIFICAÇÃO DE POSSÍVEIS DIFERENÇAS E RELAÇÕES DO SAMBA DO GRUPO PINOTE PARA COM O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

17. Existe alguma relação do samba de roda praticado por vocês (Grupo Pinote) com o samba de roda do Recôncavo Baiano?

18. Se sim, qual/como é essa relação?

19. Caso não, o que diferencia a expressão do Grupo Pinote daquela dos Grupo do Recôncavo?

CATEGORIA F: CARACTERIZAÇÃO DO REISADO E A LIGAÇÃO DO SAMBA DE RODA DO GRUPO COM A RELIGIOSIDADE

20. O Grupo Pinote também pratica o reisado, como acontece o reisado?

21. Quando acontece esses cortejos do reisado?

22. O samba do Grupo Pinote tem alguma ligação com alguma religião? Se sim, qual?

CATEGORIA G: IDENTIFICAÇÃO DE EVENTUAIS MARCAS ANCESTRAIS AFRO-INDÍGENA EM SUA EXPRESSÃO DO SAMBA DE RODA

23. O Brasil tem uma herança/raiz muito forte das culturas dos povos negros/africanos e indígenas. Vocês percebem algum traço/marca desses povos em vocês mesmos ou nas atividades do dia-a-dia de vocês?

24. Vocês acham que tem alguma ligação da expressão do samba praticado por vocês com as culturas dos ancestrais negros/africanos?

25. E com relação às culturas dos ancestrais indígenas, percebem alguma marca na expressão do samba de vocês?

26. O que vem sendo feito para manter a tradição do samba em Serrolândia?

27. O grupo pensa em algum meio/estratégia para manter essa tradição do samba?

28. Há alguma preocupação do grupo em que essa tradição do samba em Serrolândia se perca com o tempo?

CATEGORIA H: CARACTERIZAÇÃO DA POÉTICA E TEMÁTICAS DAS LETRAS DAS CANTIGAS DE CHULA

29. Como acontece a cantoria das chulas?

30. Por que as letras das cantigas de chula são mais longas que as do batuque?

31. Quais as temáticas das chulas / geralmente essas chulas que vocês cantam falam de quê?

32. Qual a relação desses temas com o dia-a-dia de vocês?

33. Vocês aprenderam essas chulas com alguém ou vocês que as compuseram/fizeram?

34. Com quem vocês aprenderam/aprendem a cantar essas chulas?

35. O que inspira vocês na composição das chulas? Algum acontecimento, pessoas, lugar...?

ANEXOS

Anexos a esta dissertação estão os materiais disponíveis no *website* criado para publicização de bibliografias, áudios, transcrições de cantigas, vídeos, fotos e um documentário sobre a poética e performance do samba de roda do Grupo Pinote no sertão baiano.

Disponível em: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote>. Acesso em: 11 dez. 2022.