

QUANDO AS FRONTEIRAS SE BORRAM NOS ENTREMEIOS DA ORALIDADE POÉTICA: GRAFIAS DA VOZ NOS CANTOS E CONTOS DO SAMBA CHULA

Luciano Santos Xavier

(Universidade Estadual de Feira de Santana
Universidade Federal da Bahia)

INFORMAÇÕES SOBRE A AUTORA	
<p>Luciano Santos Xavier é Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Literatura e Cultura também pela UFBA, graduado em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Membro dos Grupos de Pesquisa: LEFOR (UNEB), PEPLP (UFBA), NEAI (UFBA) e Arribar o Céu (UNEB). Integra, como pesquisador, o Projeto de Pesquisa Poéticas Orais e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas (LANMO/UNAM/México). Possui experiência acadêmica na área de Letras, no campo das teorias e crítica da literatura e da cultura, desenvolvendo pesquisas em torno das poéticas da oralidade, performances e (est)éticas afro-indígenas, literatura negra, arte-educação, ensino de literatura, formação leitora, territorialidades e estéticas sertanejas. E-mail: lu.ciano2011@live.com.</p>	
RESUMO	ABSTRACT
<p>Este artigo¹, recorte de uma pesquisa maior de mestrado na área de Literatura e Cultura, desenvolve uma discussão em torno do fazer poético das cantigas de chula de um grupo de samba de roda do sertão baiano, a fim de enveredar pelos meandros fronteiriços que envolvem a sua cantoria, uma vez que a chula é desenvolvida em versos e numa forma lírica, sem perder o tom narrativo que lhe é inerente. As discussões aqui tecidas articulam contribuições teóricas que tensionam a oralidade e suas múltiplas formas de constituição do fazer poético, a performance poético-musical do samba chula e suas inscrições na cosmogonia afro-brasileira, a qual privilegia a voz e o corpo como lugar de atravessamento ancestral e de grafia/inscrição da memória.</p>	<p>This article, an excerpt from a larger master's degree research in the area of Literature and Culture, engages a discussion concerning the poetic making of chula songs from a samba de roda group in the backlands of Bahia, delving into the intricate frontiers that envelop their singing, given that the "chula" is developed in verses in a lyric form without losing its inherent narrative tone. The discussions here articulate theoretical contributions that stress orality and its multiple constitution forms of poetic making, the poetic-musical performance of samba chula and its inscriptions within the Afro-Brazilian cosmogony, which prioritizes the voice and the body as a place of ancestral traversal and the inscription of memory.</p>
PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
<p>Poética oral; Samba chula; Grafias da voz; Pensamento afro-brasileiro; Gêneros literários.</p>	<p>Oral Poetry; Samba Chula; Inscriptions of the Voice; Afro-Brazilian Thought; Literary Genres.</p>

¹ A pesquisa desenvolvida contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

BORRANDO FRONTEIRAS INICIAIS

A oralidade assume formas diversas que transcendem categorizações no tocante aos gêneros literários, uma vez que transita por vias que se inter cruzam no ato de dizer, cantar e contar. O escopo oral reivindica, então, outros modos de pensar o fazer poético-literário, o qual toma como fulcro a diluição das fronteiras formais na literatura.

Por esse prisma, este artigo articula uma discussão em torno da poética das cantigas de chula de um grupo de samba do sertão baiano, o Grupo Pinote, a fim de enveredar pelos meandros fronteiriços que envolvem a cantoria, uma vez que a chula é desenvolvida em versos e numa forma lírica, sem perder o tom narrativo que lhe é inerente. Afinal, a chula conta uma história por meio de uma voz que se delinea liricamente no jogo rítmico da versificação.

Este artigo é um recorte de um dos subcapítulos da dissertação de mestrado intitulada: *Poética oral do samba chula sertanejo: o Grupo Pinote e suas identidades culturais entre trânsitos e fronteiras* (Xavier, 2023a) – defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) –, em que se tensiona os processos identitários dos territórios e sujeitos no sertão da Bahia mediante a análise da poética oral do samba chula do Grupo Pinote, compreendendo suas itinerâncias musicais, coreográficas, éticas e estéticas. A chula, enquanto gênero poético oral imbricada no cantar e contar das histórias vivenciadas pelos sambadores, rearticula um outro modo de produção, recepção e análise do elemento poético-literário, no qual o corpo, a voz e a performance reorganizam a plasticidade do escopo da literatura em suas tessituras junto à cultura. Assim, neste artigo, as tensões entre a ação de cantar e contar no escopo literário são entendidas como mecanismos de dinamização da tradição frente a um fazer estético contra hegemônico, no qual o Grupo Pinote protagoniza a expressão do samba de roda.

O Grupo Pinote é um coletivo de samba de roda da cidade de Serrolândia, no interior da Bahia, localizada a aproximadamente 319,9km da capital do Estado baiano, Salvador. O grupo é formado em sua maioria por lavradores idosos, sendo seus atuais integrantes os mestres: Nico, Zezinho, Odélio, Maro Preto, Zé do Roçadinho, Mario e Antônio. Esses sambadores praticam o samba de roda sob as modalidades de chula, batuque e, eventualmente, reisado, tecendo poéticas que rememoram e fortalecem a tradição oral e a cultura popular tradicional do município.

Entendendo que a oralidade do samba de roda é gestada pelas cosmogonias e pensamento negro-afro-brasileiro – sem perder de vista suas reconfigurações, sobretudo no caso dos sertões baianos, por confluências dos povos indígenas –, busco pensar algumas de suas especificidades epistêmicas e performáticas, posto que, no jogo entre voz

e a performance, o corpo assume um lugar privilegiado de registro da memória ancestral, um lugar de grafia, como atesta Leda Martins (2003).

1 ENTRE O CANTAR E O CONTAR: NAS FRONTEIRAS MÓVEIS DO SAMBA CHULA

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. Conforme versa Hampaté Bâ (2010), há milênios, os *griots* africanos atuam na perpetuação de histórias em performances envolvendo corpo, cantos e instrumentos musicais para a construção de uma memória e tradição vivas, contadas e cantadas em uma oralidade pulsante.

Walter Ong (1998) e Eric Havelock (1996) destacam que os bardos da Idade Média, na Europa, também atenuavam essa linha entre lírica e narrativa ao contarem 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, já que 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. Ainda, mais próximo a nós, no contexto brasileiro, os repentistas nordestinos entoavam 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 oral² - no intento de 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 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, e sua tessitura é tida também como uma narrativa do cotidiano, Abreu (1999).

A oralidade, entendida *a priori* no conto e no canto, mostrou-se e mostra-se eficaz como forma de apresentação do mundo a nós enquanto crianças, assim como de nossa inserção nele. Tal imersão principiada na infância segue até os dias atuais, especialmente nas oportunidades de trocas orais (artísticas, culturais, sociais ou cotidianas) com aqueles que nos circundam. Assim, tece-se 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)³.

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 nessa história cantada que a voz se entoa 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 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”,

² 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 objetivo empreender neste trabalho.

³ As falas dos mestres são aqui tratadas como contribuições epistêmicas, logo, referências para o trabalho, não apenas relatos, sendo mantidas as marcas da oralidade que lhe subjaz. Tais aportes foram levantados em entrevistas realizadas no ano de 2022, período de desenvolvimento da pesquisa de campo 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.

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, *lócus* 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 brincada e depois sai, pros colega brincar, também... aí eles entram (Mestre Nico *apud* Xavier, 2023b, p. 72).

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. 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 cadêcia o canto poético por meio de dedilhadas ágeis e precisas nas cordas que ecoam a harmonia que se junta organicamente à vocalidade em performance. A Figura 1 a seguir ilustra um momento performático da viola na cantoria de chula.

Figura 1 – Viola e prato sendo utilizados na performance do samba chula.



Fonte: Acervo pessoal do autor (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*, típica de Santo Amaro, embora existam outros tipos como a viola paulista, incorporada 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 se referem 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 e o 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 a 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”⁴.

Eu quero dar um conselho
Aos amigos motorista⁵
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

⁴ 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”.

⁵ A letra acima trata-se de uma transcrição de uma poética oral. Nesse processo, foram consideradas as marcas da oralidade como mecanismos estéticos na construção e cadência rítmica e textual da mesma. Assim, diversos trechos e palavras trazem construções linguísticas orais grafadas na letra, não sendo feitos nenhum ajuste gramatical que por ventura violasse a dinâmica movente da oralidade.

Tenha um pouco de cuidado
Ali da Rua pra o Contorno
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*⁶ Zé de Grigório
E seu amigo Tutu

⁶ *Evinha* é uma expressão coloquial, o mesmo que “Lá vinha”.

Pra vocês eu vou falar
Quase no mesmo lugar
O carro *cotoruçu*⁷
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
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, 2022⁸ – 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 (2004, 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 em 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

⁷ 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”.

⁸ As chulas trazidas e analisadas neste trabalho estão datadas com o ano de 2022. Essa 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.

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 Dijalma⁹ 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 acontecimentos [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 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 do Grupo Pinote, similarmente, ilustram esse aspecto poético lírico-narrativo que lhes é imanente; isso pode ser ainda mais percebido no trabalho em totalidade ao qual este recorte compõe. Não obstante, pelo exposto, torna-se 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 em que o discurso poético se protagoniza.

2 GRAFIAS DA VOZ NO SAMBA CHULA: ORALIDADE, CORPO E MEMÓRIA AFRO-BRASILEIROS

⁹ Mestre Dijalma fez parte do Grupo Pinote até 2022, ano em que faleceu, deixando uma importante contribuição ao desenvolvimento do samba e cultura locais.

Chamo atenção para um aspecto importante que está posto no título desta seção, delineando assim o que me reporto como *grafias da voz*. Essa 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 Michaelis¹⁰, 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, Paul 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 voz, que morre no seu próprio ato de nascer.

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), Zumthor (1993, 2010), Frederico 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, 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 contribuíram 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

¹⁰ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/grafia>. Acesso em: 27 jul. 2022.

no/do corpo, uma vez que “memória” é aqui entendida, nas palavras de Leda Martins, com “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 engendradora na oralidade, seja nos círculos familiares ou comunitários.

No caso do samba de roda (por conseguinte, o samba chula), prática cultural immanentemente 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*¹¹ 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 registra, 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.

Essa reinvenção acontece na performance vocal e corporal, e mais notadamente nos textos verbais, cujas letras e sonoridades cantadas, contadas, tocadas e performatizadas 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

¹¹ O conceito de *cosmopercepção* é versado pela pensadora nigeriana, Oyèrónké Oyêwùmí (2021), ao discutir as percepções de mundo pela filosofia africana que transcende a perceptiva eurocêntrica baseada na visão. Para saber mais, ver o seu livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021).

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 e 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 em nada prejudica a 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, 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”¹². 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, à maneira de um passarinho, vai voando e caindo de

¹² Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/musica-sinho-o-rei-do-samba/>. Acesso em: 18 maio 2022.

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 sua volubilidade e conceber 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/fechada a um único sujeito, pois ela se tece na coletividade e está sujeita 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 constroem contemporaneamente com uma ligação com aqueles/as que antes vieram.

(IN)CONCLUSÕES DA/NA FRONTEIRA

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 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, além de 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.

Desse modo, percebe-se a abertura estética na oralidade poética do samba chula do Grupo Pinote, assim como na oralidade das comunidades e povos tradicionais/originários de modo geral, tornando possível refletir sobre outros modos de produção, circulação e

recepção da literatura, entendendo seu fazer muito além da escrita e de suas taxonomias.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras; Associação de Leitura do Brasil, 1999.

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

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.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

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.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, n. 26, 2003, p. 63-81.

MESTRE DIJALMA. **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.

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.

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.

VÁZQUEZ, Berenice Araceli Grandos. 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, L. S. **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, 2023a.

XAVIER, L. S. **Cadências do corpo, poéticas da voz:** a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote. Ponta Grossa: Atena, 2023b.

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.

Título em inglês:

**WHEN THE BORDERS FADES IN THE SPACE OF POETIC ORALITY:
INSCRIPTIONS OF THE VOICE IN THE SONGS AND TALES OF
SAMBA CHULA**