



revista
brasileira
de estudos
em
dança

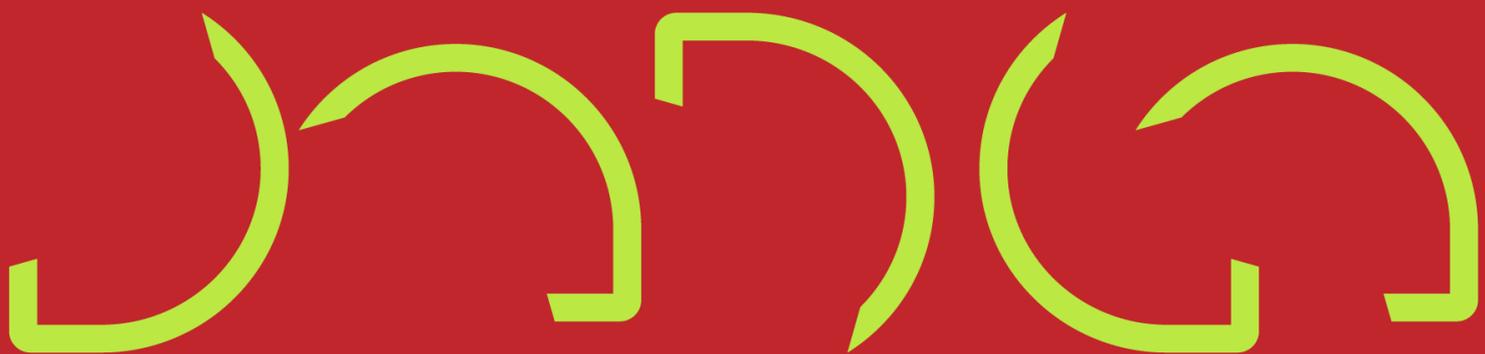


O(s) sapateado(s) miudinho(s) das sambadeiras do Recôncavo da Bahia

*The miudinho tap(s) of the sambadeiras from the
Recôncavo da Bahia*

Clécia Maria Aquino de Queiroz

QUEIROZ, Clécia Maria Aquino de. **O(s) sapateado(s) miudinho(s) das sambadeiras do Recôncavo da Bahia**. Revista Brasileira de Estudos em Dança, Rio de Janeiro, ano 01, n. 02, p. 224-239, 2022.2.



RESUMO

Este artigo, aborda o(s) passo(s) miudinho(s) traçado(s) pelas mulheres do samba de roda do Recôncavo Baiano, a partir de pesquisa com 12 sambadeiras daquela região, com o objetivo de analisar os ritmos traçados pelos pés na roda tradicional, investigando a existência de uma célula rítmica comum a todas elas. O caminho epistemológico foi traçado a partir dos estudos do ritual, da cena e da performance (Schechner, 1985; Turner, 1986; Bião, 1999) e as interações conceituais possibilitadas pela etnografia. Os recursos metodológicos usados foram: entrevistas; fotografias; gravação em vídeos, transcrição de células rítmicas para notação musical. Os estudos de Döring (2016), Amoroso (2009) e Domenici (2011) auxiliaram no entendimento da dinâmica das rodas de samba. A pesquisa me levou à conclusão de que existe um padrão rítmico mais recorrente entre o sapateado das sambadeiras, contudo não é o único e sofre diversas variações e alternâncias durante a performance.

PALAVRAS-CHAVE samba de mulheres; samba de roda tradicional; passo miudinho do samba de roda

ABSTRACT

This article approaches the small step(s) traced by the women of the samba de roda of the Recôncavo Baiano, from research with 12 women sambadeiras from that region, intending to analyze the rhythms traced by the feet on the traditional samba circle, investigate the existence of a rhythmic cell typical to all of them. The epistemological path was traced from the studies of ritual, scene, and performance (Schechner, 1985; Turner, 1986; Bião, 1999) and the conceptual interactions made possible by ethnography. The methodological resources used were interviews; photographs; video recordings, and transcription of rhythmic cells for musical notation. The studies by Döring (2016), Amoroso (2017), and Domenici (2011) helped to understand the dynamics of samba circles. The research led me to the conclusion that there is a more recurrent rhythmic pattern among the sambadeiras. However, it is not the only one and undergoes several variations during the performance.

KEYWORDS women's samba; traditional samba de roda; small step of samba de roda

O(s) sapateado(s) miudinho(s) das sambadeiras do Recôncavo da Bahia

Clécia Maria Aquino de Queiroz (UFS)¹

¹ Licenciada em Dança pela UFBA, Mestre em Artes pela Howard University (EUA) e Doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA). Seu doutorado analisa as configurações do samba de roda através das vozes das mulheres e o mestrado utiliza o arquétipo de Oxum para performances cênicas com adolescentes em situação de risco. Atuou por como professora substituta na UFBA, nas Escolas de Teatro e de Dança da UFBA. Trabalhou por sete anos como coordenadora do Curso Preparatório da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia e como professora da Rede Municipal de Ensino de Salvador. Atualmente é Profa. Adjunta do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe, Profa. Permanente do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN) - UFBA. É líder do Grupo de Pesquisa Encruzilhada: Corpo, Movimento, Poesis e Ancestralidade. Além de educadora da Dança, é compositora, cantora com 4 CDs solos e atriz premiada (Prêmio Copene de Música, Prêmio Brasken de Teatro, Prêmio XXII Festival da Educadora FM, Mostra Sesc de Música).

E-mail: cleciaqueiroz@academico.ufs.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4561-1927>

Sapateia, sambadeira, sapateia, sapatear²

Os pés pequenos e rechonchudos de Dona Nicinha³ de Santo Amaro, marcados pelo uso de sandália havaiana, com dedos compridos finalizados por unhas pintadas de um rosa pálido, se arrastam ritmadamente de forma miúda pelo piso de lajota branco ornamentada de linhas grossas marrons, que aos poucos se tornava sujo pelo suor dos pés misturado com um pouco de barro da rua. Ouve-se a voz encorpada da senhora:

– Ói, ói, ói rroi, ói, oi, ói, ói-ói, porque quando a viola chama, né, a gente aí faz um quebradinho assim, né, Ói, ói, ói ó (*xi-cum-tum, xi-cum-tum, pra-cum-tum, pracutu*, – soa o ritmo dos pés)

– A senhora não tira os pés do chão, hora nenhuma, né? (pergunto a ela)

Os pés giram no solo (*Xi-cum-tum, xi-cum-tum, pra-cum-tum, pracutu*, – continua a soar o ritmo dos pés – *tá, tá tá tá tá*). A sambadeira faz um contratempo, sorri e para a roda de samba.

Fruto de muitas trocas culturais entre africanos traficados para o Brasil como escravizados, povos originários da terra e os colonizadores, o samba de roda talvez seja a maior tradução afroderivada e denominador comum da cultura popular do Recôncavo, praticada em todos os seus 20 municípios. A cena descrita na abertura deste texto, realizada em meio a gravações para minha pesquisa de doutorado, foi aqui colocada para dar início a este artigo, que aborda o(s) passo(s) miudinho(s) traçado(s) pelas mulheres do samba de roda.. Desejando compreender o universo do movimento no samba, realizei uma pesquisa com 12 mulheres sambadeiras de cidades diversas do Recôncavo. Ao perguntar a elas o que faz uma pessoa ser boa sambadeira, a grande maioria

² Letra de um samba do Recôncavo Baiano (domínio público).

³ Eunice dos Santos Luz, conhecida como D. Nicinha de Santo Amaro, uma das mais conhecidas sambadeiras da Bahia, foi uma pessoa que contribuiu muito com esta pesquisa através de entrevista, imagens, muitas práticas e conversas trocadas comigo. Ela faleceu em casa, dormindo, no dia 17 de fevereiro de 2022.

acompanhou a resposta de D. Zélia do Prato (2018): “É ter o sapateado nos pés, saber pinicar os pés, arrastar os pés”. Diante da resposta, parti para investigar se existia uma célula mínima ou uma clave rítmica por trás do traçado dos pés, que fosse comum a todas as sambadeiras,

O caminho epistemológico desta pesquisa foi traçado a partir de duas perspectivas: os estudos do ritual, da cena e da performance ((Schechner, 1985; Turner, 1986; Bião, 1999) e as interações conceituais que são possibilitadas pelo método etnográfico. Como recursos metodológicos utilizei entrevistas; coleta de representações por meio de fotografias; gravação em vídeos e transcrição de células rítmicas para notação musical. Os trabalhos de pesquisadores sobre o samba de roda, como Döring (2016), Amoroso (2009) e Domenici (2011) auxiliaram no entendimento da dinâmica das rodas de samba.

Observando a importância do sapateado dos pés, a dançarina, professora e pesquisadora Dra. Daniela Amoroso – na sua tese de doutorado, na qual aborda os sambas nas cidades de Cachoeira e São Félix – realizou um estudo cuidadoso do *miudinho*, como se costuma chamar esse sapateado. Suas pesquisas acerca das danças populares levaram-na a concluir que o “passo” é aquilo que identifica uma determinada dança tradicional e que permite a transgressão das fronteiras entre o patrimônio imaterial e material, entre o tempo e o espaço. Refere-se ao *miudinho* como um princípio de movimento advindo da diáspora africana e que se configura no samba de roda. (Amoroso, 2009).

Advinda de uma vivência social fora da Bahia e de uma formação em dança que incluiu o samba de roda brevemente, embora significativamente, a ponto de fazê-la querer estudá-lo na Bahia, Amoroso utilizou para a compreensão do passo *miudinho* as suas próprias experiências, suas dificuldades durante o aprendizado e alguns elementos técnicos de coreografia para descrever as sensações corporais e as direções daquilo que é considerado o passo-base do samba de roda – criando um esquema visual para seu entendimento espacial. Ela chamou a atenção para um detalhe importante que vamos observar com frequência no sapateado,

que é a divisão rítmica do passo – ternária – que difere da dos instrumentos percussivos – binária.⁴

Os músicos estão na lateral do espaço cênico, que é uma sala de aula de dança. Eles começam a tocar o pandeiro, a marcação e a tabuinha; eu ouço o ritmo, marco a pulsação nos pés, num compasso dois por quatro e início um *miudinho*, numa divisão ternária, ou seja, um, dois, três, um, dois, três etc., onde o um equivale ao revezamento, uma vez o pé direito e outra vez o pé esquerdo. (Amoroso, 2009, p. 142)

Assim como Amoroso, para analisar o(s) sapateado(s) do Recôncavo, parti das minhas próprias experiências corporais, que são bastante imbricadas com o samba de roda, manifestação que venho trabalhando por cerca de 40 anos. Comparando minhas formas de pisar o solo no samba, experimentando o sapateado de minha mãe, que sambava de um jeito singular, vendo as diversas sambadeiras, buscando imitá-las, percebi que o *miudinho* não é único. São várias as formas de mover-se ritmicamente no samba, quase sem tirar os pés do chão, embora muitas delas se assemelhem.

Ciente dessa diversidade, solicitei às sambadeiras entrevistadas para esta pesquisa que sambassem sem música e, assim, pude obter o som dos ritmos que produziam com os pés. Com esse material gravado em vídeo, juntei-me aos percussionistas Sebastian Notini e Bira Monteiro, e juntos analisamos as imagens de oito dessas 13 sambadeiras e outros vídeos, com elas em performance com música, visto que ambos os elementos, dança e música, são complementares e dialogam entre si no samba de roda.

Sebastian e eu transcrevemos os ritmos produzidos pelos pés delas para notação musical, e a posterior análise das imagens com e sem a orquestra musical nos deu a dimensão da relação íntima entre corpo e som, entre o movimento e as claves do pandeiro, do prato e faca e, sobretudo, da viola. Ao estudarmos, por

⁴ Essa divisão ternária ocorre também no samba carioca ou “nacional”, o que é mais um elemento estético que aponta para uma possível origem deste relacionada com o samba de roda.

exemplo, o sapateado de D. Jane⁵, apenas pelo som e imagem dos pés, transcrevemos o ritmo com um determinado acento. Mas ao vê-la depois dialogando com a viola, percebemos que o que ela fazia era exatamente o desenho do ponteadado realizado por aquele instrumento. Essa constatação nos iluminou para observarmos as demais sambadeiras. E a análise daquilo que foi observado do sambar delas, é o que trataremos no decorrer deste texto.

Traduzindo em miúdos o *miudinho*

A notação musical do sapateado de oito sambadeiras do Recôncavo nos trouxe uma visualização da similaridade e da diversidade dos desenhos rítmicos que as mulheres executam dentro da roda de samba. Entre as sambadeiras analisadas, seis delas executam, em algum momento, um sapateado bastante similar entre si. Por outro lado, as imagens em vídeo de D. Nicinha, de Santo Amaro, e Any Manuela⁶, de Cachoeira, mostram uma diversidade muito grande na execução dos seus passos. A primeira praticamente arrasta os pés pelo solo e é muito difícil decodificar o que ela faz, pois quase nunca repete o sapateado, desloca-se muito no espaço, gira, improvisa, faz quebradas rítmicas no tempo. Any Manuela, por sua vez, tem um caminhar mais claro e com repetições, porém também usa bastante o recurso de improviso e de quebradas fora de uma métrica padrão de tempo.

O estudo da rítmica do sapateado me levou à conclusão de que a alternância rítmica entre um pé e o outro é o que caracteriza todos os *miudinhos* analisados, porém difere de acordo com o estilo praticado pela comunidade de samba ou pela própria sambadeira. Relacionando essa alternância dos pés com o ritmo executado pelos tocadores, se pensarmos em termo de pulsações musicais, ela é realizada a cada pulso do compasso. Em um

⁵ Edinilsa Joane dos Reis, conhecida como D. Jane, sambadeira do grupo *Filhos de Zé* (São Francisco do Conde). Entrevista realizada em 24 de abril 2018.

⁶ Any Manuela Freitas, sambadeira do grupo *Samba de Roda Suerdick*, Cachoeira (BA)

exemplo dessa alternância, verifiquei que neste único pulso executam-se três movimentos com os pés, como se fossem em quáteras (tercinas), com acentuação na primeira semicolcheia. Se começamos, por exemplo, com o pé direito, batemos com o pé no chão distribuído o peso do corpo em toda sua sola no primeiro tempo, passando em seguida o peso para o metatarso deste mesmo pé que gira, colocando o calcanhar para dentro, batendo-o no solo. Esse giro é feito com a ajuda do metatarso do pé esquerdo. Em seguida, repete-se a mesma coisa com o pé esquerdo.



Figura 1. Alternância dos pés 1. Fonte: A(o) autor(a). Transcrição: Fonte: Autor(a) e Sebastian Notini. A figura mostra a primeira alternância encontrada no sapateado das sambadeiras (pd = pé direito; pe = pé esquerdo; i = inteiro ; c = calcanhar; m=metatarso)

Outro exemplo de alternância – e o mais recorrente entre as sambadeiras entrevistadas – é a que ocorre com a transferência do peso de um pé para outro a cada tempo da tercina. Geralmente, o primeiro passo é arrastando o metatarso para trás, o segundo marca o tempo com o peso no calcanhar do outro pé e o terceiro tempo é marcado com o pé inteiro que iniciou a sequência. Então, se começamos com o pé direito teríamos: metatarso do pé direito/calcanhar do pé esquerdo/pé direito inteiro.



(p = pé; es= esquerda; di = direita)

Figura 2. Alternância dos pés 2. Fonte: A(o) autor(a). Transcrição: Fonte: Autor(a) e Sebastian Notini. figura mostra a notação rítmica da variação mais recorrente do passo miudinho⁷

⁷ A leitura rítmica pode ser visualizada em <https://youtu.be/8wxCjZmc44k>

Outra alternância pode ser aquilo que denominei de “passinho”, que é como se fosse feito um passeio livre pela roda. Muito usado por Any Manuela, trata-se da execução de duas trocas de pés em cada pulso do compasso, com o acento na segunda troca feito tanto pelos pés como pelo remelexo dos quadris. Na música, se dividimos o compasso em quatro tempos, teríamos duas semi-colcheias a cada pulso, acentuando a segunda:



Figura 3. Any Manuela passinho. Fonte: A(o) autor(a). Transcrição: Fonte: Autor(a) e Sebastian Notini. Notação rítmica da variação do passo *miudinho* executada pela sambadeiras Any Manuela, de Cachoeira (BA) ⁸

Para ter uma ideia visual da variedade de *miudinho(s)*, seguem nove variações do sapateado que filmamos de Any Manuela⁹, realizado sem orquestra musical, capturado no quintal da casa dos seus pais:

⁸ A leitura rítmica pode ser visualizada em https://youtu.be/fHALtLqNf_M
⁹ A leitura rítmica do sapateado de Any Manuela (passo *miudinho*) pode ser visualizada em <https://youtu.be/x2PZmroLInc>

Any Manuela, parte 1 largada

Any Manuela, parte 2

Any Manuela, quebrada

Any Manuela, parte 3, miudinho

Any Manuela, parte 4, variação

Any Manuela, parte 5, variação 2

Any Manuela, parte 6, passinho

Any Manuela, parte 7, miudinho 2

The figure displays seven staves of musical notation for the variations of the samba rhythm 'Any Manuela'. Each staff is in 4/4 time and begins with a treble clef. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The first staff is labeled 'Any Manuela, parte 1 largada'. The second staff is 'Any Manuela, parte 2' and includes repeat signs. The third staff is 'Any Manuela, quebrada' and features a slur over two measures. The fourth staff is 'Any Manuela, parte 3, miudinho' and includes accents under the notes. The fifth staff is 'Any Manuela, parte 4, variação' and also includes accents. The sixth staff is 'Any Manuela, parte 5, variação 2' and ends with a fermata. The seventh staff is 'Any Manuela, parte 7, miudinho 2' and features four triplet markings over groups of three notes.

Figura 4. Variações rítmicas de Any Manuela Fonte: A(o) autor(a). Transcrição: Fonte: Autor(a) e Sebastian Notini. A figura é a notação rítmica das variações dos passos *miudinho* da sambadeira Any Manuela

Nas imagens que gravamos de Dona Cadu¹⁰, sambadeiras de Coqueiros, Maragogipe, podemos ver que ela traça outro desenho rítmico no sapateado, que corresponde a uma das claves do prato e faca quando tocado pelas sambadeiras:



Figura 5. Alternância rítmica 4. Fonte: A(o) autor(a). Transcrição: Fonte: Autor(a) e Sebastian Notini. A figura mostra a notação rítmica os pés do passo *miudinho* de D. Cadu.¹¹

Nas suas muitas variações que fazem do seu samba único, Dona Cadu mistura ao passo miudinho alguns pequenos saltos de um pé para o outro, para logo apoiar-se outra vez no pé que deu início ao movimento, dando a sensação de que realiza pequenos voos. O salto é executado para um lado e para o outro, mantendo a postura ereta, apesar da coluna vertebral inclinar-se ligeiramente para frente, formando um pronunciado arco, provavelmente por conta dos trabalhos realizados ao longo dos seus 98 anos de idade. Aos saltos, seguem-se giros no sentido anti-horário, para depois retornar ao passo miudinho inicial. Ela diz ter criado esse estilo de samba próprio, mas quando lhe perguntei se havia alguma relação com o samba dos caboclos nos terreiros de candomblé, disse-me: “foi no candomblé que eu via o povo dar o santo lá, pegava, e aí eu via aqueles pulos”¹²

Assim como D. Cadu, as sambadeiras geralmente incluem giros nas suas performances, o que altera um pouco a acentuação rítmica dos pés. Geralmente esses giros são realizados em sentido anti-horário, mas há aquelas que giram nos dois

¹⁰ Ricardina Pereira da Silva, sambadeira de Coqueiros, Maragogipe (BA), conhecida como D. Cadu. Em 2020, D. Cadu sofreu um acidente e fraturou o fêmur. Ainda que a cirurgia tenha sido um sucesso, ela ainda precisa mover-se com a ajuda de uma bengala e não mais tem podido praticar o samba.

¹¹ A notação rítmica pode ser visualizada em <<https://youtu.be/1uLqH0JtzDw>>

¹² D. Cadu, em entrevista realizada em 28 de maio de 2018.

sentidos, como D. Rita da Barquinha. Vejamos abaixo o *miudinho* dela e o giro:



Figura 06. Alternância rítmica dos pés 5. Fonte: A(o) autor(a). Transcrição: Autor(a) e Sebastian Notini. A figura traz a notação rítmica da variação do *miudinho* no passo e no giro de D. Rita da Barquinha.¹³

Entre as sambadeiras observadas, D. Biu¹⁴, de São Francisco do Conde, faz outro tipo de sapateado que difere totalmente do *miudinho*. Os sambadores e sambadeiras da sua localidade o chamam de *corta-jaca*. O passo consiste em, mantendo como base o pé esquerdo completamente apoiado no solo, o pé direito dá repetidos golpes no chão como se quisesse cortar algo (no caso, a jaca). Depois desses golpes, ainda mantendo a base, o pé direito passa pela frente do outro e vai para o lado esquerdo e retorna para o local de origem, como se alisasse o chão, que significa tirar o “bagunço da jaca”, ou seja, tirar o miolo, a parte comestível dessa fruta.

Também encontrei outra versão do *corta-jaca*, realizado por um sambador do município de Conceição de Almeida, conhecido como “Chegado”. O sapateado dele é completamente diferente do de D. Biu, embora, como o dela, lembre o tirar os “bagos” da jaca e o limpar visgo dos pés. Emília Biancardi (2006) descreve

¹³ A leitura rítmica pode ser visualizada em <https://youtu.be/0k12WEInpAk>

¹⁴ Berenice Borges dos Reis, conhecida como D. Biu, sambadeira do grupo *Raízes de Angola*, de São Francisco do Conde (BA).

coreograficamente esses passos e comenta serem eles tradicionalmente conhecidos. Ao que D. Biu chama de “tirar o bagunço da jaca”, ela utiliza o termo encontrado no Recôncavo como *separa-o-visgo* e o descreve: “o bailarino suspende e abaixa um dos pés, fazendo em seguida um movimento lateral, como o de quem separa alguma coisa.” E associa um terceiro passo chamado de *apanha-o-bago*, no qual o praticante se abaixa como se fosse tirar o bago (caroço) da jaca. (Biancardi, 2006, p.278)

Muitos anos antes de Biancardi, Oneyda Alvarenga, na década de 1960, já destacava o *corta-jaca*, *separa-o-visgo* e *apanha-o-bago* como passos fundamentais do samba baiano e comentava ser o primeiro conhecido desde a segunda metade do séc. XIX. Ele destacou que apenas Manuel Querino havia referido-se ao *corta-jaca* como um sapateado que requeria muita agilidade nos pés. Disse, entretanto, nunca ter visto na Bahia; apenas um negro, em Minas Gerais, o havia demonstrado para ela, e que o passo consistia em um “avançar rápido e recuar de cada pé alternadamente, com pequenos saltos e movimentos de corpo”. (Alvarenga, 1960, p. 135)

D. Biu (2018) comenta que aprendeu a fazê-los com sua mãe:

É uma tradição da minha mãe. Minha mãe, quando ela entrava na roda para falar a verdade, tinha muito pretendente. Antigamente, o samba de roda não era hoje assim o que a gente ver, era tudo de família, tudo. Pessoal de roça, entendeu, pessoal que fazia farinha, azeite, carregava lenha, entendeu, mariscava, são os pessoal tudo já de idade...então quando ela vá chamar Nita ali, oxente, sem Nita o samba não presta, ela tinha que ir. Aí ela vinha – chamava cintura de pilão – cintura deste tamanho assim, com as cadeiras muito bonitas. Quando ela vinha chegando, já vinha entrando aqui assim [remexe os ombros, marca o samba com o pé]. Eta mulher de homem, olha seu marido mulê...E ela lá no meio sambando, entendeu, mas foi aí quando ela começou a tentar fazer o *corta-jaca*, esse aqui, oh [faz o passo acima descrito], e aqui tá cortando a jaca. Aí que ela faz [mostra o outro passo] aqui se chama “cortando o bagunço”, e aqui [repete o *corta-jaca*]. E o pezinho dela era tão fino, que você precisava ver, ali só para ver o pé dela voava aqui por cima do pé, avoava, parecia que ela tava sambando num pé só. Eu aprendi essa parte, e a gente faz o *corta-jaca* aqui assim [faz o passo que simula o corte da jaca] e solta também o ombro, né. Eu não sei se você percebeu, mas tem um baticum no último pé da gente, que parece que a gente tá tocando tambor, entendeu. Então esse daí a gente vai pelo ritmo do samba. Se lá tiver mais ligeiro, a gente vai um pouco mais ligeiro, pá, dá esse repique aqui, ó, aqui e a gente vai embora, certo. (Reis, 2018)

Em realidade, o passo que ela mostra como *corta-jaca* é o mesmo que conhecemos com o nome de xaxado, tão popular em

jaca foi com o sambador “Chegado”, que não utiliza o mesmo ritmo dos pés que ela, não posso comparar os sapateados desses passos para ver se ela juntou os dois ritmos na sua prática ou se esse diálogo das expressões tenha ocorrido também por outros na região. Parece-me mais provável que ela tenha criado o seu próprio *corta-jaca*. Sua filha herdou esse seu saber e o preserva com muito respeito e orgulho. E, com muita desenvoltura, continua a difundi-lo nas suas performances individuais ou nas apresentações públicas do grupo *Raízes de Angola*, do qual faz parte.

Aprendendo a ler com as camaradas

O estudo da rítmica do sapateado do samba de roda, realizado a partir do aprendizado com as mestras sambadeiras, e a sua posterior transcrição para notação musical, apontaram para a inexistência de um padrão único do *miudinho*. A forma rítmica de alternar um pé e outro difere de acordo com o estilo praticado pela comunidade de samba e com as percepções individuais das praticantes acerca das camadas sonoras do samba. Existe um padrão rítmico mais recorrente entre o sapateado dessas mulheres (Figura 06), contudo não é o único e sofre variações e alternâncias durante a performance.

Como pontuei na sessão anterior, na análise do passo *corta-jaca* realizado por D. Biu, encontrei o mesmo desenho rítmico que a zabumba realiza para tocar o xaxado, o que sugere possíveis diálogos entre os praticantes desta manifestação nordestina e do samba de roda. Chamo atenção, entretanto, para o fato de que assim como ocorre com os sapateados das outras sambadeiras, o desenho ritmo do xaxado apresentado neste artigo em notação musical não pode ser visto como se o seu desenrolar na cena do samba fosse algo ensaiado e nem matemático. As sambadeiras variam os desenhos rítmicos/espaciais dos seus pés na roda dentro do que percebem e sentem da música. Como em algumas outras danças populares de matriz africana, existe(m) passo(s)-base, mas o improvisado é inerente ao jogo e existe um diálogo musical entre as sambadeiras e os tocadores, como também comenta enfaticamente D. Nicinha:

[...] Você tem que sambar no ritmo dos instrumentos. Se o pandeiro lhe chamou, você vai lá atender ele; se o tambor lhe chamou, você vai atender ele; se a viola lhe chamou ou violão ou cavaquinho, você tem o direito de ir lá cumprimentar ele. (Luz, 2018)

Ou ainda o Mestre Celino, violeiro de Terra Nova (BA)¹⁷:
“A mulher sambadeira, que sabe sambar, ela vem fazendo corda por corda. Toda voz que a gente faz no dedo ela dá na perna.” À medida que elas “atendem” aos chamados dos tocadores, modificam seus sapateados. Então, para pensarmos as falas das mulheres, trazidas em parágrafos anteriores, sobre o sapateado dos pés ser algo determinante para que uma sambadeira seja considerada boa no que faz, precisamos atentar para outros fatores que entram em jogo, como os acasos que podem ocorrer e a “presença e a percepção do momento, que depende da sabedoria e experiência de cada mulher de se entregar ao prazer, ao mesmo tempo mantendo o controle da situação e do diálogo da ‘conversa’ com músicos e participantes.” (Döring, 2016, p. 124). É preciso atentar ainda para o fato de que os pés sapateando enquanto se movem no espaço, seja andando para frente, para trás, de lado ou em giros, são apenas os detonadores de um mover que envolve todo o corpo.

Esse tipo de performance difere daquelas que utilizam contagens e movimentos coreografados, sejam elas oriundas de academias, escolas de formação em dança ou mesmo de manifestações populares, que se valem de estilizações e sequências estruturadas. Quando perguntei, por exemplo, a D. Rita da Barquinha¹⁸ qual a diferença entre o sapateado básico do samba de roda baiano e o samba carioca ou nacional, obtive como resposta:

A diferença do samba, escola de samba, pra o samba de roda, é diferença grande, com a maneira de sambar, e precisa que tenha professor pra ensinar. Porque uma pessoa que sai numa escola de samba, não samba espontaneamente, ali ela samba através que teve um professor pra ensinar aqueles passos, aquele samba. E o samba de roda, a gente não precisa de professor. A gente samba porque é uma coisa nossa, que

¹⁷ Depoimento de Celino dos Santos, conhecido como Mestre Celino, tocador de viola de Terra Nova (BA), para o documentário *Viola Machete: Tradição do Samba Chula do Recôncavo* (2016), que integra a série *Artesãos da Cultura Baiana* produzida pela TV Educativa da Bahia (TVE).

¹⁸ Rita Silva Machado dos Santos, conhecida como D. Rita da Barquinha, sambadeiras de Bom Jesus dos Pobres.

vem de nossas raízes, não precisa professor, vem de nós. É muito diferente! (Santos, 2018)

Traçar diferenças entre estas duas expressões artísticas culturais com elementos estéticos e propósitos tão distintos pode parecer leviano, mas buscando fazê-lo observando a mecânica do corpo, me parece que a diferença básica começa pelos pés. Ambos ocorrem ritmicamente com alternância de três passos dentro de um compasso binário (ou quaternário). Contudo as passistas geralmente sambam com os pés abertos e não quase paralelos como o fazem as sambadeiras. As primeiras realizam um movimento circular para trás, abrindo os pés. Já o samba de roda é direto, sem esse volteio. Também a distribuição do peso do corpo é diferente. As passistas elevam os calcanhares e deixam o peso completamente no metatarso, com a ajuda de saltos altos. As mulheres no samba de roda enraízam os seus pés no chão, com uma elevação mínima do calcanhar, às vezes quase imperceptível, com os pés descalços ou com sandália/chinelos baixos.

Outra diferença que se observa é no tronco, que, no samba carioca, ocorre uma pequena torção, auxiliada pelo movimento dos braços, sempre em oposição às pernas, coisa que não ocorre no samba de roda, no qual as sambadeiras dão ênfase ao sapateado, na maioria das vezes mantendo os braços baixos ou segurando as saias. E quanto aos quadris, além do movimento ser mais exacerbado no samba carioca, as passistas geralmente o sensualizam, por exemplo, executando algumas vezes paradas no sapateado, enquanto fazem movimentos circulares no sentido horário e anti-horário, colocando mão na cintura e outra na cabeça.

Quanto ao improvisado ao qual nos reportamos, ainda que as sequências de movimentos não sejam as mesmas, as passistas o fazem geralmente dentro de um padrão estabelecido de movimentos, o que não ocorre com as sambadeiras mais experientes, que, como vimos, buscam em seus sapateados uma relação com os instrumentos, sobretudo com a viola ou com o pandeiro.

Pondero, por fim, que as transcrições rítmicas dos passos das sambadeiras são apenas referências, que podem ajudar no

entendimento das similaridades e diferenças existentes entre o que elas realizam ao sapatearem, assim como auxiliar na iniciação do aprendizado deles, mas nem de longe abrange as múltiplas conexões corporais que estão no entorno desse sapateado. Estou ciente de que esta ferramenta de escrita não tem elementos suficientes para traduzir todo o rico universo da música popular brasileira e, mais ainda, tratando-se de um ritmo traduzido no corpo. Os quadris, os ombros e braços que se movem articuladamente com os pés, assim como a energia da roda, não podem ser codificados em uma notação musical. Em realidade, os sapateados carregam em si a personalidade de cada sambadeira que adentra na roda e percorre o caminho que o seu desejo de se comunicar traça, como se desse uma volta ao seu próprio mundo. Elas dialogam com a música, desenham o espaço com o movimento, mas também com as saias, dando corpo e asas aos sons que atravessam os seus ouvidos. Impossível transcrever tudo isso.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1960.

AMOROSO, Daniela M. *Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira*. 2009. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

BIANCARDI, Emília. *Raízes Musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.

BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine;

BIÃO, Armindo (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annsblume, 1999.

DOMENICI, Eloísa. O corpo no samba chula do litoral norte da Bahia e suas possíveis contribuições para o artista cênico. *Anais da VI Reunião do ABRACE*. Porto Alegre: ABRACE, 2011.

DÖRING, Katharina. *A Cartilha do samba chula*. Salvador: Natura Musical, 2016.

LUZ, Maria Eunice. (D. Nicinha). *Maria Eunice Martins Luz: depoimento [27/4/2018]*. Sambadeira do Grupo Samba de Nicinha. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Santo Amaro da Purificação [s.n.], 2018.

REIS, Berenice Borges dos (*D. Biu*). Berenice Borges dos Reis: depoimento [24/4/2018]. Sambadeira do Grupo Raízes de Angola. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Francisco do Conde [s.n.], 2018.

SILVA, Amanda; BRITO, Eleonora. Xaxado: a construção da identidade e da memória social do Cangaço. In: *Anais do Anais do III Congresso Internacional de História da UFG/ Jataí*. Jataí: 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/3597203/Xaxado_a_constru%C3%A7%C3%A3o_da_identidade_da_mem%C3%B3ria_social_do_canga%C3%A7o

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Filadélfia: University of Pennsylvania, 1985.

SOUZA, Zélia Maria Paiva. *Zélia Maria Paiva Souza (D. Zélia do Prato)*: depoimento [27/7/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba Chula de São Braz. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Braz, [s.n.], 2018.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Baltimore: PAJ Books, 1986.

Recebido em 27 de outubro de 2022

Aprovado em 03 de novembro de 2022

Rece

Rece

Rece

Rece

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança