

**DOMENICI, Eloísa.** O corpo no samba chula do litoral norte da Bahia e suas possíveis contribuições para o artista cênico. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), docente e pesquisadora do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

## RESUMO

A utilização de materiais e saberes das culturas tradicionais para alimentar o trabalho corporal no teatro e na dança vem sendo discutida com maior ênfase após as proposições da Antropologia Teatral (BARBA e SAVARESE, 1995) e da Etnocologia (PRADIER, 1995). Este texto comunica as principais observações do projeto de pesquisa que investigou o Samba chula na região do litoral norte da Bahia, com foco no estudo do corpo dos sambadores e sambadeiras do local, destacando os princípios corporais e processos de mestiçagem observados. Ao final, apresenta um resultado da utilização desses princípios para a criação cênica.

**Palavras-chave:** Samba chula. Antropologia Teatral. Mestiçagem.

## ABSTRACT

The use of techniques of traditional dances to feed the body work in theater and dance has been discussed with greater emphasis after the propositions of Theatre Anthropology (BARBA and SAVARESE, 1995) and Ethnoscenology (PRADIER, 1995). This paper reports the main findings of the research project that investigated the Samba chula in the region north of Bahia with focus on the study of the body, highlighting the processes of mestizage and presents a result of using the principles observed for creating new dances.

**Keywords:** Samba chula. Theatre Anthropology. Métissage.

## Tradição pouco conhecida

O samba chula é uma das variantes ou subgêneros do samba de roda na Bahia, mas há diversos outros<sup>1</sup>. O subgênero mais difundido é o samba corrido, que tem andamento acelerado e o canto é do tipo pergunta e resposta simples. O samba chula, além de mais endêmico do estado da Bahia, é menos conhecido e divulgado. Caracteriza-se pela presença da viola e pela poesia, e a forma específica de cantar, diferente do canto de pergunta e resposta simples do samba corrido. O canto apresenta “uma quadra chamada chula, geralmente de 2 a 4 versos cantados pelo cantor principal sem serem repetidos pelo coro”. [...] “Muitas vezes a chula é seguida de um relativo, que são dois versos que deveriam fechar ou comentar de alguma forma a narrativa da chula, o que nem sempre acontece” (DÖRING, 2004, p. 86).

---

<sup>1</sup> Samba de lata, samba duro, samba de caboclo, samba de Cosme e Damiano, barravento, samba de esparro, samba de putaria (SERRA, 2009; DOSSIÊ IPHAN 4, 2006).

Os estudos sobre o samba de roda atualmente se concentram na região do Recôncavo Baiano, região onde essa prática é mais conhecida, principalmente depois do seu reconhecimento como Obra-Prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO, em 2005. A relevância da região que estudamos dá-se pelas singularidades locais do samba chula.

Nosso objetivo final é colher dados para alimentar a criação artística. No caminho apontado pela Antropologia Teatral, estudamos as técnicas corporais do samba chula para, num segundo momento, realizar laboratórios de criação em dança.

A observação do cotidiano é fundamental. Barba observa que, embora o uso do corpo seja substancialmente diferente na vida cotidiana e na cena, as técnicas cênicas se desenvolvem sobre a base da movimentação do corpo no cotidiano, o que é culturalmente determinado. Adiante, faremos uma observação em defesa de que os processos culturais na América Latina não separam dicotomicamente cotidiano e cena, realidade e ficção, abstrato e concreto, o que torna necessário considerar a contaminação entre um e outro.

Assim, buscamos estudar o corpo não só no momento da dança, mas também durante as demais práticas corporais do cotidiano, considerando o imaginário e as epistemologias locais (DOMENICI, 2009). Essa análise se dá em dois níveis: um interno à própria dança, observando a relação do corpo com o canto, a música, o vestuário, o ambiente onde as rodas de samba acontecem; e o outro “externo” à dança, analisando a correlação do corpo com as demais séries culturais do cotidiano dos brincantes: a culinária, a fala, as atividades laborais, entre outras. Esses níveis de análise são intercomunicantes, e trata-se de encontrar as conexões de dupla contaminação entre o cotidiano e a dança.

### **Equilíbrio precário**

Eugênio Barba foi sintético ao afirmar que “atores diferentes, em diferentes lugares e épocas, apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições, têm compartilhado princípios comuns. A primeira tarefa da Antropologia teatral é seguir esses princípios recorrentes” (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 8). Dentre os princípios recorrentes que observou nas técnicas teatrais no Oriente e no Ocidente, Barba assinalou o equilíbrio precário: “a vida do ator e do bailarino é baseada numa alteração do equilíbrio” (*idem*, p. 10), afirma o autor referindo-se à vida extracotidiana, ou *bios* cênico, ou utilizada para se expressar.

O samba chula que observamos tem uma movimentação que parece muito simples para quem assiste, mas basta tentar reproduzir para descobrir que a simplicidade está só na aparência. O movimento característico é um sapateado firme e deslizante/rápido ao mesmo tempo<sup>2</sup>. Essa aparente contradição — pés

---

<sup>2</sup> Essa movimentação é chamada de “passo miudinho” por alguns pesquisadores e eventualmente por alguns sambadores. Descrições anteriores já foram feitas (SERRA, 2009; SANDRONI, 2005). “Trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela

que pisam o chão com bastante pressão, mas sem perder a agilidade — parece um paradoxo, uma vez que exige força e leveza ao mesmo tempo. Fica evidente a afirmação de que “as técnicas extracotidianas se baseiam no máximo emprego de energia para um resultado mínimo” (*ibidem*, p. 9). A musculatura das coxas é intensamente exigida nessa movimentação, pois, além da rapidez do movimento, ocorre uma semiflexão dos joelhos, trazendo o centro de gravidade para uma situação de discreto rebaixamento. Todas essas ações conjuntas fazem com que os pés imprimam contra o chão uma grande pressão, que gera uma força de reação no sentido contrário, do chão para o corpo na direção vertical, alinhando a coluna vertebral para cima. O “ápice” desse alinhamento seria sambar equilibrando objetos na cabeça, o que se observa por algumas sambadoras mais experientes.

O equilíbrio não é do tipo estático, como aquele que se observa nos adágios do balé. Ao contrário, esse equilíbrio é feito de maneira dinâmica, pois todo o conjunto se movimenta, em micromovimentos — não se trata de um corpo duro, enrijecido, não articulado; ao contrário, observa-se uma “soltura” de todas as articulações provocada por micromovimentos que dão a impressão de um “remelexo” geral.

Compreender como se dá o envolvimento articulado do corpo todo é fundamental, pois é óbvio que não se trata de um movimento totalmente solto e descoordenado; pelo contrário, as partes do corpo são envolvidas de forma finamente coordenada e controlada, de maneira a gerar oposições que contrabalançam a situação do equilíbrio precário.

Como ocorre essa coordenação? Notamos que o movimento dos pés acontece com pouco peso nos calcanhares e maior apoio na região do metatarso. No entanto, os calcanhares não saem do chão, e essa é uma regra no samba de roda. Ocorre uma alternância constante do apoio: a microrregião da planta do pé que apoia o peso passa imediatamente ao outro pé e depois recebe de volta para outra microrregião, e assim sucessivamente. A descarga do peso é continuamente alternada de um pé para o outro, sem cessar. Essa estratégia corporal se assemelha à técnica utilizada para andar de perna de pau, sendo que esta sim, é radical, pois se pararmos a alternância, a queda é inevitável. No caso do samba chula, parece haver pequenos momentos de instabilidade nessa alternância entre os apoios dos pés, o que provoca o envolvimento de diferentes partes do corpo para recobrir a sustentação naquele desequilíbrio instantâneo. É assim que se observa surgirem pequenos movimentos dos ombros, cotovelos, pequenas inclinações de cabeça, dando o resultado de um “remelexo”. Os pés mantêm o alinhamento em paralelo, em vez de se voltarem para fora (*en dehors*), o que facilitaria a estabilidade, pois aumentaria a base de apoio. Os pés em paralelo dificultam a estabilidade, provocando o “equilíbrio de luxo”.

---

e solas plantadas no chão. No caso das sambadeiras, parece ser sempre a partir deste pisoteado que as outras partes do corpo se movem, simultaneamente, e a dança se desdobra” (DOSSIÊ IPHAN 4, 2006, p. 53).

O centro de gravidade está o tempo todo sofrendo pequenos deslocamentos no sentido horizontal. Uma pequena projeção do corpo na direção do movimento exige aumentar a base de apoio naquela direção, provocando o movimento dos pés. Cada novo apoio empurra o eixo um pouco mais à frente, ou atrás, na direção do movimento do corpo e dos pés. Nessa condição, o abdome permanece firme, ativado constantemente, dando apoio para o controle do equilíbrio. Essa ativação é semelhante ao *koshi*, dos japoneses, segundo a descrição de Barba (1995).

Mas esta situação de equilíbrio precário é só o começo. As estratégias de lidar com ela variam de um indivíduo para outro, o que torna bastante rico o panorama, pois as soluções corporais particulares resultam em maneiras muito peculiares de sambar — o “jeito de cada um” — que se torna uma marca. A singularidade é uma característica do samba de roda<sup>3</sup>. Por mais que essa forma de se movimentar seja comum ao samba de roda, no samba chula ela é mais complexa, pois enquanto no samba corrido os períodos de dança são curtos, no samba chula a sambadeira permanece vários minutos no centro da roda, o que exige resistência e criatividade para as evoluções. A sambadeira é considerada mais exímia quanto mais consegue manter o deslocamento ágil e ao mesmo tempo o sapateado miúdo.

“Quando eu estou sambando, eu grito uma chula, que eu vejo uma mulher ali amassando o barro no mesmo lugar, eu não gosto muito, aí eu estou com o pandeiro mais amarrado. Mas quando eu vejo a mulher sair e cortar mesmo o pé da viola, no pandeiro, e pinica em cima da gente, aí a gente joga pra lá mesmo. Isso é que é mulher pisar valente, mulher boa, é prazer e alegria e satisfação” (João Saturno, São Braz).

Observamos que sambadeiras exímias mantêm os pés alinhados e mais juntos, reduzindo a base de apoio e criando mais instabilidade. Em alguns casos, adotam uma pequena inclinação da coluna para frente, facilitando o equilíbrio. Algumas exibem o desafio de sambar com uma garrafa cheia na cabeça, o que dificulta o movimento, além de incluir em sua performance o suspense gerado pelo iminente risco da queda.

O foco do olhar, na maioria das vezes, é baixo, quase intimista, o que dirige a atenção do observador para os micromovimentos do corpo. Os braços se mantêm alinhados ao longo do corpo quase todo o tempo, e as sambadeiras mais jovens tendem a adotar outras posturas de braços, com os cotovelos dobrados e mais elevados.

É importante observar que nas localidades onde ocorre o samba chula, o corpo no cotidiano lida com situações de instabilidade. Todos os dias as mulheres

---

<sup>3</sup> Além dessa variedade de maneiras de dançar, autores citam a existência de diferentes “passos” coreográficos, tais como o corta-jaca, o baiano, o choradinho, o coco e muitos outros (MELO *apud* DÖRING, 2004; CARNEIRO, 1982, *et al*). Na região que estudamos ainda não presenciamos tais variações, e mesmo no Recôncavo pudemos observar somente o corta-jaca, eventualmente.

carregam bacias de louça ou de roupa para lavar no rio, caminhando por terrenos acidentados, o que exige estratégias para manter o equilíbrio.

A apreciação é um diferencial importante no samba chula. Como a dança ocorre apenas durante os solos de viola e com uma ou no máximo duas pessoas ao mesmo tempo, a performance individual recebe a atenção de todos na roda. Do mesmo modo, a voz do cantor principal é ouvida por todos, atentamente. Se a roda de samba é um laboratório de criação, como bem sintetizou Ordep Serra (2009, p. 22), essa característica tem uma significação especial no samba chula.

### **Alimentando a criação**

Trouxemos dinâmicas corporais do samba chula para laboratórios de criação. Um dos resultados foi o espetáculo solo de dança Bom de Quebrar, de Verônica de Moraes. Diversas dinâmicas corporais, como o enraizamento dos pés, o amassar o barro (como na taipagem), foram trazidas para a prática cotidiana com a intenção de trabalhar o corpo no nível pré-expressivo. Notamos que essas dinâmicas modificavam a tonicidade e o alinhamento do quadril, levando o cóccix a assumir uma projeção para baixo, e essa mudança era tanto maior quanto mais se investia no deslocamento rápido com o centro de gravidade sustentado. Em seguida, propusemos manter a intenção do deslocamento rápido, porém com mínimo deslocamento, como produzindo uma “hesitação”.

Em resposta a isso chegamos a uma tonicidade corporal bastante elevada com linhas de oposições se alternando continuamente no corpo, o que produzia uma intensa dilatação da presença. Algumas cenas do espetáculo derivaram diretamente desse estado corporal modificado. Os detalhes desse trabalho foram mais explicados em outro artigo (MORAES e DOMENICI, 2011).

Este foi apenas um exemplo da utilização das técnicas corporais do samba chula para a criação cênica, mas há uma infinidade de possibilidades que seguiremos investigando. As danças populares tradicionais constituem um imenso cabedal de informações que foram compiladas pela intervenção criativa de centenas de pessoas “anonimamente” ao longo de décadas ou séculos. Salientamos que há poucos estudos detalhados sobre o corpo nessas danças, o que é fundamental ampliar para uma maior contribuição às artes cênicas.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator**. Campinas: Editora Hucitec, 1995.
- DOMENICI, Eloísa. “A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas”. *Caderno GIPE-CIT (UFBA)*, Vol. 23, 7-17, 2009.
- DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: tradição pouco conhecida. **Ictus**, vol. 5, pp. 69-92. Salvador, 2004.

DOSSIÊ IPHAN 4. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: Editora do MINC/Iphan, 2006 (coorden. de pesquisa: Carlos Sandroni).

MORAES, Verônica; DOMENICI, Eloísa. "Mestiçagem: Culturas locais como ignição no processo criativo em dança". In: NORA (Org.). *Humus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.

PINHEIRO, Amalio. "Séries Culturais e Processos de Criação". In: Maria de Lourdes Zekeff; Edson S. Zampronha (Org.). *Arte e Cultura III: estudos transdisciplinares*. 1 ed. São Paulo, v.1, pp. 53-60, 2004.

PRADIER, Jean-Marie. **Ethnocénologie, manifeste**. Théâtre-Public 123. Paris: maio-junho 1995, pp. 46-8.

SERRA, Ordep. **Rumores de Festa: o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: Edufba, 2009.