6. O aspecto formal das cantigas de samba do grupo “É na pisada ê”

Nerivaldo Alves Araújo

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ARAÚJO, N.A. O aspecto formal das cantigas de samba do grupo “É na pisada ê”. In: *Poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 189-216. ISBN: 978-85-232-2031-0. <https://doi.org/10.7476/9788523220310.0007>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

6

O aspecto formal das cantigas de samba do grupo “É na pisada ê”

A poesia popular do samba ribeirinho em estudo, assim como toda composição poética da tradição oral é naturalmente singela,³² como afirma Nunes (1978), ao tratar do cancioneiro popular português. Tomou-se a sua obra *O cancioneiro popular em Portugal* como parte do norte para embasamento do tratamento dado às questões da estrutura e do tema das composições poéticas do grupo “É na pisada ê”.

A utilização de tal obra como norte se faz importante, por trazer uma série de estudos e considerações relacionadas à poesia popular desde antes da colonização brasileira. E como a poesia popular brasileira tem influência e relação com a poesia do colonizador, nela há elementos e aspectos que se encontram, portanto, na poesia popular portuguesa, desde a medieval até a dos dias atuais. Mas convém ressaltar que, além dessa, outras leituras foram feitas com o intuito de ampliar, o máximo possível, o conhecimento sobre tais questões.

A estrutura formal das cantigas do samba “É na pisada ê”, por estas serem também uma composição poética de cunho popular e tradicional,³³ é simples e desprovida do rigor das composições da poesia clássica universal. Igualmente à poesia popular portuguesa, a poesia ribeirinha das margens do Velho Chico também se constrói nessa vertente singela, natural, espontânea, mas sem perder o

32 A expressão “naturalmente singela”, associada à poética da tradição oral, relaciona-se com a sua liberdade de criação, ao seu desapego quanto às estruturas e demais aspectos líricos como os encontrados na poesia clássica da tradição greco-romana, que, por vezes, chega a priorizar determinados estilos. Tal fato não a inferioriza nem a torna mais pobre diante de outras formas poéticas. Pode-se até considerá-la mais simples, contudo nunca uma poética ingênua, inocente, desprovida de intenções e posicionamentos ideológicos.

33 A expressão “tradicional” é utilizada, nesse caso, para se referir a uma poética do povo, em especial, da sua oralidade e não como uma produção de uma tradição clássica pertencente a uma elite cultural grafocêntrica, cuja poesia reflete toda uma estrutura, sintaxe e outros aspectos amparados na tradição greco-romana.

fio que conduz a sua tecedura, apresentando uma trama que retrata com lirismo e sentimento a sua memória, a sua tradição, as suas identidades.

Em nenhuma hipótese, deve-se pensar que tal simplicidade formal venha empobrecê-la, torná-la inferior ou que comprometa o seu aspecto poético. Essa simplicidade de motivos e de recursos semânticos alia-se a uma elaborada disposição da expressividade, a uma repetição que encanta, envolve e transmite sentimentos.

É justamente nesse âmbito, o da simplicidade aliada à riqueza de expressão, que a poética do samba de roda das margens do Velho Chico se fortalece e se enobrece, porque se aproxima de seus autores e de suas práticas culturais também singelas, naturais e espontâneas. O fato de a elaboração ser menos complexa não significa a despreocupação com a estrutura nem o seu esquecimento, pois os autores das cantigas não desprezam a sua forma, as suas letras. Nos ensaios do grupo, nota-se uma preocupação em “consertar”, voltar atrás, quando o samba está sendo cantado “errado”.

É comum as sambadeiras, em especial dona Anita, pararem o samba, para “corrigir” a letra, alterar a melodia, o ritmo, com o intuito de preservar a “maneira” com que se cantava antigamente. Embora, como já foi apontado aqui, não se possa afirmar que não haja alterações ou variações. Mas se trata de variações sutis e harmônicas que se integram de modo corriqueiro e cadenciado.

Antes de dar início a uma análise mais detalhada das cantigas do grupo “É na pisada ê”, será apresentada uma análise geral do seu aspecto formal. O passo seguinte será demonstrar, em certas cantigas, exemplos dos aspectos peculiares à sua estrutura formal. Porém toda a descrição, de modo geral, da estrutura formal da poesia popular, trazida nas considerações seguintes, aplica-se, da mesma maneira, às cantigas do samba do grupo.

Primeiramente, convém trazer uma abordagem relacionada à disposição dos versos no corpo das cantigas, isto é, à construção estrófica. Quanto a essa formação das estrofes, na maioria das vezes, apresentam-se versos dispostos em grupos de quatro, podendo ser intercalados por um refrão ou estribilho entre esses grupos, formando, assim, as quadras ou quartetos.

Mas ainda há, embora também em menor número, cantigas que se utilizam de outras formas de agrupamento na construção estrófica, as quais serão exemplificadas também. Assim como ocorre em boa parte da poesia popular, a musa popular ribeirinha, algumas vezes, foge às regras, podendo trazer algumas des-

sas outras formas em suas composições, como os dísticos, os tercetos, as quintilhas, as sextinas, as oitavas e as décimas.

Quanto à construção dos versos, os estudos sobre a poesia popular nos conduzem à percepção de que a maioria das suas estrofes é composta por versos heptassílabos, isto é, formados por sete sílabas poéticas, pois, conforme ressalta Nunes (1978), não se pode negar a forte maneira como a redondilha maior encontra-se arraigada na expressão popular. Moreira (2004), ao se referir à poesia popular no Brasil, inclusive dando especial relevo à literatura de cordel nordestina, afirma que essa se apresenta “em versos quase sempre de sete sílabas, que é o verso popular por excelência”. (MOREIRA, 2004, p. 22)

Existe também nesses tipos de poesia popular, a utilização da redondilha menor, isto é, dos versos de cinco sílabas poéticas, embora com bem menos frequência. Ainda poderá ocorrer a presença de versos quebrados, de três ou quatro sílabas, dos versos hipérmetros e dos que apresentam falha de sílabas.

Os versos hipérmetros e com falhas de sílabas são uma característica muito frequente nas cantigas do samba, como recurso facilitador da sonoridade, harmonia e rima, pois há sílabas que se juntam ou se separam a depender da exigência sonora.

Outro recurso apresentado em tais composições é o uso do refrão ou estribilho, comum em boa parte das cantigas, aparecendo entre as composições estróficas. Muitas vezes, integram-se às estrofes de maneira tão harmônica que não se consegue visualizá-las sem tal recurso, ficando difícil separá-las.

Quanto à sua métrica, ora apresentam a mesma quantidade de versos (predominantemente, a redondilha maior), ora apresentam a redondilha menor e até outro número de sílabas, o que é muito pouco comum.

Há de se pontuar também a presença de outros recursos dessa poética, como o uso das neumas, espécie de palavras meramente fônicas, usadas para satisfazer o ritmo e que são muito usadas nas cantigas, sobretudo, no refrão ou estribilho. Na cantiga seguinte, destaca-se a presença desse tipo de recursos sonoros e rítmicos:

Madalena, não se lembra
Madalena
Daquela vez do Santo Inácio
Ô Madá

Eu deitado em seus braços

Madalena

Quero ver nosso embaraço

Ô Madá *dioê, dioá*

Ô Madá *dioê, dioá*

Subi no pau mais alto

Madalena

Para ver se eu te alcançava

Ô Madá

Cada folha que caía

Madalena

Era um suspiro que eu dava

Ô Madá *dioê, dioá*

Ô Madá *dioê, dioá*

Nas cantigas do grupo, ainda se observa o processo do *leixa-pren*, ou a “deixa” – como as próprias sambadeiras e sambadores costumam chamar – como um recurso para dar continuidade às cantigas do samba e que, muitas vezes, aparecem acompanhado da umbigada e de outros gestos indicativos da vez, os quais integram a *performance* da dança, que pode ser um rodopio maior ou pegar na mão do outro, puxando-o ao centro.

Ao centro da roda, a sambadeira samba, enquanto todos cantam as cantigas, dirigindo-se, ao final de uma quadra ou série delas, a outra sambadeira, dando-lhe uma espécie de umbigada. Nesse momento, esta adentra ao centro, cantando, com os demais, outra quadra iniciada com a expressão final da cantiga anterior ou com o mesmo tema e ritmo. Tal prática é muito utilizada nas rodas de samba do grupo. Pode até não ocorrer a “deixa” pelo verso ou palavra final, mas sempre as cantigas são apresentadas sequencialmente por um tema, o que não deixa de ser uma espécie de *leixa-pren*, de uma forma mais comum no caso da poesia do grupo, como é possível apreciar nos seguintes versos:

1

Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

Lê lê juazeiro

Pra que tu bota juá

Pra cair na minha cabeça
Pra acabar de me matar
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

2

Lê lê, juazeiro, oiá, oiá
Canarinho que tá cantando
No olho da canafista
Cala boca meu canário
Quem se mata, morto fica
Lê lê juazeiro oiá oiá

As repetições, comparações, contrastes, trocadilhos e aliteraões também são recursos estilísticos da poesia popular que podem ser encontrados nessas cantigas de samba. Na cantiga seguinte, nota-se a presença do contraste entre “perder/ganhar”.

Menina, vamos jogar
O jogo da laranjinha
Se eu *perder*, você me ganha
Se eu *ganhar*, você é minha.

São elementos que estão emaranhados na tecedura da poética oral do samba de roda, contribuindo para a sua cadência, o seu ritmo. Surgem de modo harmônico e espontâneo como parte da memória de uma coletividade que se fortalece na manutenção de suas tradições. Dessa forma, esses elementos estruturais assumem um papel de extrema relevância para a singularidade da poesia oral, especificamente, das margens do Velho Chico, da poética do seu samba de roda.

As estrofes e versos das cantigas

Tomando como exemplo algumas cantigas, serão tecidas algumas considerações quanto ao aspecto formal das estrofes e versos. Segue, então, a primeira delas:

Madalena, não se lembra
Madalena
Daquela vez do Santo Inácio
Ô Madá
Eu deitado em seus braços
Madalena
Quero ver nosso embaraço
Ô Madá dioê, dioá
Ô Madá dioê, dioá

Subi no pau mais alto
Madalena
Para ver se eu te alcançava
Ô Madá
Cada folha que caía
Madalena
Era um suspiro que eu dava
Ô Madá dioê, dioá
Ô Madá dioê, dioá

Essa cantiga é composta por oito versos agrupados em duas estrofes, formando assim duas quadras ou quartetos. Os versos, em maioria, compõem uma redondilha maior, sendo que alguns são hipérmetros ou apresentam falhas de sílabas. Entre os versos das estrofes, há a presença repetida dos vocativos “Madalena” e “Madá”, atuando, muitas vezes, como se fossem uma espécie de obstinado, para dar harmonia e sonoridade rítmica à cantiga. Ao final de cada estrofe, há um estribilho maior que se repete, composto do recurso da neuma “dioê, dioá”, muito comum também nessas composições. O vocativo é encontrado com frequência no próprio verso ou entre eles. Isso ocorre também em várias outras cantigas.

Nas próximas cantigas, notam-se outros exemplos do uso do vocativo:

1
Vamos tirar marimba
Meu bem
Na beira da lagoa

De dia não tenho tempo
Meu bem
De noite não tem canoa

2
Menina, você quer eu quero
Não se ponha a imaginar
Quem imagina, toma medo
Quem tem medo, não vai lá

3
Vou-me embora mais o vento,
Miquilina oiê
Vou fazer casa no ar
Miquilina oiê, Miquilina oiá
Vou fazer porta de vidro
Miquilina oiê
Janela pra namorar
Miquilina oiê, Miquilina oiá

Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte mil réis
Miquilina oiê
Na despesa do sobrado
Miquilina oiê, Miquilina oiá

Na primeira cantiga apresentada, observa-se a presença do vocativo “meu bem” entre os versos, sendo que, já na segunda, o vocativo “menina” aparece disposto dentro do próprio verso. Já na terceira, o vocativo é o nome de uma mulher, “Miquilina”, a quem se dirige o poeta/cantador. Nesta, o vocativo aparece repetido diversas vezes e acompanhado da neuma “oiê/oiá”, com o intuito de trazer ritmo à melodia, como faz a presença do ostinato. Em muitos casos, alguns desses vocativos se constituem como um tipo de ostinato.

O vocativo da quadra seguinte encontra-se no meio do verso, uma forma também comum do poeta/cantador dirigir-se a alguém, que pode ser a pessoa amada ou apenas a quem faz uma confidência ou interlocução.

Quem anda na maldade à noite
É melhor do que o dia
Meu boi, *Maria*, é quem
Tem amor tem alegria

Na subsequente, o poeta/cantador já não dirige sua cantiga ao seu bem ou amado/amada, mas a um santo, o que também é muito comum, como forma de agradecimento ou de realizar uma súplica, um pedido, um lamento. Nesse caso, o vocativo é o “Santo Mariano”.

O vocativo é muito encontrado nessas cantigas, pois é uma maneira de o poeta/cantador confessar seus sentimentos, desejos, dores e lamentos, por vezes, diretamente ao ser amado/inspirador, vezes, a alguém ou algo que faz o papel de apenas um interlocutor, um ouvidor, podendo ainda ser um santo, um animal ou algum outro ser, elemento da natureza, uma prática comum na poesia popular.

Oh *Santo Mariano*
Me dê outro marido
O marido que vós me deu
Não quer falar comigo

Retomando a análise da disposição dos versos, as cantigas a seguir são compostas apenas de uma quadra, cada uma, mas sem a utilização de refrões ou de neumas. E quando apresentam vocativos, estes são dispostos dentro dos versos. Seus versos são heptassílabos, formando uma redondilha maior, às vezes, com pequenas falhas ou estropios.

1
A laranja madura caiu
Caiu na água e foi ao fundo
Triste da moça donzela
Que caiu na boca do mundo

2

No Rio São Francisco
Tem duas coisinhas belas
Cabeça de curimatá
Beijinho de moça donzela

3

Oh Santo Mariano
Me dê outro marido
O marido que vós me deu
Não quer falar comigo

4

Menina, você quer, eu quero
Não se ponha a imaginar
Quem imagina, toma medo
Quem tem medo, não vai lá

5

Deus vos salve, casa santa
Onde Deus fez a morada,
Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada

6

Dançadeira que quer
Dançar tão miudinho
Se não dança ao meu gosto
Dance mais um bocadinho

7

Quem anda na maldade à noite
É melhor do que o dia
Meu boi, Maria, é quem
Tem amor tem alegria

8

Eu não sou arara do rio
Eu não sou arara do ar
Arara porque não deu
Arara porque não dá

9

Despedida, despedida
Como deu a saracura
Bateu asa e foi embora
Coisa boa não atura.

A cantiga que segue também não apresenta estribilho nem vocativo ou outros recursos, mas já aparece formada por duas estrofes.

Tava dormindo
Acordei foi sonhando
Tinha uma novilha
Na roça roubando

Peguei meu cavalo
Saí na carreira
No fim da ladeira
Saí derrubando

Já as cantigas que serão apresentadas na sequência trazem, além dos quatro versos, recursos como estribilhos, neumas e repetições:

1

Essa noite choveu ouro
Prata fina alumiou
Quero que você me diga
Onde meu sentido andou
Onde meu sentido andou pra vadiar

2

Oiê, meu Violeiro
Toma conta da viola
Toma conta dessa moça
O besouro vai embora
Oiê, o besouro vai embora

3

Lê lê juazeiro
Pra que tu bota juá
Pra cair na minha cabeça
Pra acabar de me matar
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

4

Canarinho que tá cantando
No olho da canafista
Cala boca meu canário
Quem se mata, morto fica
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

5

No caminha da lapa
Tem uma pedra mal lavada
Quando eu passo tá enxuta
Quando eu volto tá molhada
Eu vou vadiar na lapa
Eu vou vadiar na lapa

6

Candeeiro de dois bicos
Que alumia dois salões
Que firmeza pode ter
Quem ama dois corações
No rojão d'eu vadiar
No rojão d'eu vadiar

A caiana tá no ponto
 De acolher para fazer
 Cachaça pra esse povo beber
Oiê, caiana, Oiê, caiana
 Que eu não posso te valer, *aiá*

Há também, em muitas das cantigas apresentadas anteriormente, a presença da repetição de versos/estrofes, sendo alguns até acrescidos de palavras. As neumas aparecem nas segunda, terceira, quarta e sétima cantigas. Na sexta cantiga, os dois versos finais não fazem relação de sentido ou continuidade com os demais e muitas vezes aparecem em outras.

Por isso, não se considera esses sete exemplos como quintilhas ou sextilhas, mas quadras finalizadas com um ou mais versos que complementam o seu ritmo e contribuem para dar continuidade às cantigas durante a apresentação na roda de samba, podendo tais versos ser comparados, em alguns casos, a um ostinato, pois eles, além de influenciar no ritmo, várias vezes, repetem-se ao início e ao final de um certo grupo de composições, fato que o qualifica ainda como estribilho ou refrão.

A maneira como a próxima cantiga é apresentada serve como exemplo para mais considerações. Nela, há o agrupamento de duas estrofes, uma quadra e uma sextilha. A primeira estrofe é formada por quatro redondilhas maiores, intercaladas por versos que se repetem, utilizando-se de neumas, atuando como um tipo de ostinato, e a segunda também se compõe de redondilhas maiores, embora com o primeiro, o segundo e o terceiro verso apresentando uma falha de sílabas para menos. Supõe-se que tal falha sirva para proporcionar a harmonia entre os referidos versos.

Na sextilha, os dois versos iniciais aparecem rimando entre si e não há uma relação de rimas com os outros versos da estrofe, como se fossem versos à parte.

Vou-me embora mais o vento,
 Miquilina oiê
 Vou fazer casa no ar
 Miquilina oiê, Miquilina oiá
 Vou fazer porta de vidro

Miquilina oiê
Janela pra namorar,
Miquilina oiê, Miquilina oiá

Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte milréis
Miquilina oiê
Na despesa do sobrado
Miquilina oiê, Miquilina oiá

Continuando nesse viés analítico, segue outra cantiga formada por mais de uma estrofe, contendo refrões ou estribilhos, vocativos, repetições e uma versificação pautada na redondilha maior com os pequenos desvios e ajustes.

Chora, viola, chora
Chora, viola da mina
Vai dizer àquele ingrato
que eu ainda estou na mesma sina

Se eu soubesse quem tu era
Ou quem tu haverá de ser
Não dava o meu coração
Para hoje eu padecer
Chora, viola, chora,
Chora, viola da mina

Há ainda cantigas em que aparece um verso sendo repetido entre os demais, numa espécie de coro, proporcionando um ritmo mais forte e marcado à melodia, como se observa a seguir:

Ô piaba ê, piaba ê
Valei-me Nossa senhora
Ô Piaba ê, piaba ê

Santana do Miradouro
Ô Piaba ê, piaba ê
Me bote daquele lado,
Ô Piaba ê, piaba ê
Nos braços do meu amor
Ô Piaba ê, piaba ê

No exemplo imediatamente anterior, o verso que se repete inicia e finaliza a cantiga e intercala-se entre os demais. Esse é um recurso muito utilizado nessas composições, conforme já foi discutido, para dar mais sonoridade e ritmo, como uma forma de ostinato. Enquanto a sambadeira, ao centro da roda, canta os versos, os demais sambadores da roda de samba cantam juntos o refrão como uma espécie de coro. Tal prática também é muito comum, sendo observada também em outras cantigas.

O uso do refrão e de versos repetidos permitem a integração de todo o grupo com os demais versos e ritmos das cantigas, pois, enquanto uma sambadeira canta um verso, o grupo responde em coro com o outro, proporcionando uma cadência harmônica entre versos, melodia, ritmos e dança.

Dessa maneira, todos se envolvem na roda de samba e o refrão acaba “puxando”, como dizem os próprios sambadores, outros versos, outras quadras, proporcionando uma circularidade não só na disposição do grupo, mas nas próprias cantigas que se agrupam por semelhanças de ritmos, melodias, estruturas. É essa espécie de refrão, nesse caso, que determina o ritmo, a velocidade das palmas, dos giros, das pisadas, fazendo acelerar a dança ou acalmar os ânimos, tornando-se mais lento.

Tão importante como os versos, o refrão complementa a cantiga, consolida-se como parte essencial da poética e navega por entre as quadras ou estrofes, com todo o seu gingado e maestria. Por ser de voz coletiva na roda de samba, sobressai-se, ecoando pelas noites quentes das margens do rio. Nas duas cantigas a seguir, nota-se que seus refrões se tornam marcantes, pois aparecem também ocupando a função de vocativo, evocando um nome de mulher. Ambas as cantigas utilizam-se das neumas, o que lhes confere mais sonoridade:

1

Vou-me embora mais o vento,
Miquilina oiê
Vou fazer casa no ar
Miquilina oiê, Miquilina oiá
Vou fazer porta de vidro
Miquilina oiê
Janela pra namorar
Miquilina oiê, Miquilina oiá

Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte mil réis
Miquilina oiê
Na despesa do sobrado
Miquilina oiê, Miquilina oiá

2

Madalena, não se lembra
Madalena
Daquela vez do Santo Inácio
Ô Madá
Eu deitado em seus braços
Madalena
Quero ver nosso embaraço
Ô Madá dioê, dioá
Ô Madá dioê, dioá

Subi no pau mais alto
Madalena
Para ver se eu te alcançava
Ô Madá
Cada folha que caía
Madalena
Era um suspiro que eu dava

Ô Madá *dioê*, *dioá*

Ô Madá *dioê*, *dioá*

A cantiga que se apresenta a seguir está disposta em duas estrofes, cada uma composta de seis versos, sendo que a maioria dos versos se repete nas duas estrofes, e estes são formados por seis sílabas métricas, exceto o último da segunda estrofe, formado por cinco.

É machado no pau
É cavaco voando
Ai, menina, me chama
Eu não tou esperando
Uma ferida magoada, ai ai
E danada pra ver, ai ai

É machado no pau
É cavaco voando
Ai, menina, me chama
Eu não tou esperando
Uma ferida magoada, ai ai
Dói, dói, ó malvada, ai, ai

Em número menor, aparecem cantigas que não se agrupam em quadras ou em outra forma fixa de estrofe, sendo que algumas apresentam disposição irregular dos versos, sem rima ou relação entre si. Tais versos são cantados e performatizados sem muita disposição formal estruturada em grupos estróficos e sem compromisso com a métrica, como no exemplo seguinte:

Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá
A mulher lava a roupa, doida
A mulher pega a água, doida
A mulher pega a lenha, doida
A mulher lava os trem, doida
A mulher varre a casa, doida...
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá

Nesse caso, o número de versos pode variar de acordo com as atividades exercidas pela mulher, podendo aumentar ou diminuir a cada apresentação, a cada roda. Há, nessa forma de cantiga, uma relação mais direta com a performatização e representação do que se canta, sendo que é comum incorporar elementos da lida, do cotidiano, nesse caso, dos afazeres da mulher.

Sempre há variação na estrutura dessas cantigas, cujos versos aumentam ou diminuem a cada apresentação, fazendo que não se tenha uma estrofe com número fixo desses versos, uma vez que apenas o refrão permanece igual.

Em cantigas como a da piranha, a representação e a imitação se destacam. Nelas, as sambadeiras dançam e performatizam, podendo-se observar ainda uma estrutura diferenciada da maioria das cantigas, pois não há uma rima específica na construção da estrofe, a qual se finaliza com a representação da umbigada.

Ainda dentro dessa perspectiva de representação performática, há também cantigas dispostas em estrofes formadas de quadras, com maior liberdade na estrutura, forma ou sonoridade. É o que se vê nas cantigas seguintes:

1
Ô pega a cadeira
E assenta, mulher
A mulher que não assenta
Que diabo quer em pé?

2
Ô barre a casa, mulher
Eu mandei
Ô barre a casa, mulher
Eu não sei não

Esse tipo de cantiga também possui uma ligação mais direta com a prática, a representação de um cotidiano, de uma ação. E os elementos da lírica, nesse momento, aliam-se à *performance* da sambadeira, a qual representa o que se canta.

Isso se pode chamar de teatralização ou performatização, aqui já tratadas anteriormente. Não se pode dizer, no entanto, que há o desprezo total da poesia e suas características, uma vez que tais composições são cantadas e performatizadas dentro de um ritmo, de uma sonoridade, apoiando-se no lirismo existente.

Pode-se ver que há uma diversidade considerável quanto às formas, às estruturas da poesia oral do samba de roda ribeirinho. Esta não se constrói através de modelos rígidos ou únicos, mas é uma poesia líquida, assim como as águas do rio em que percorre, a qual assume diversas formas, para dar conta de toda uma riqueza poética, de toda uma lírica popular sertaneja nas margens do Velho Chico.

A rima das cantigas

A rima, conforme versa Chociay (1974), constitui-se em um processo de reiteração fônica que, em geral, ocorre a partir da última vogal tônica de cada verso. Quanto ao uso das rimas, as cantigas do grupo “É na pisada ê” não apresentam uma estrutura ou construção única, engessada, mas uma variação que se estabelece a partir de cada uma das composições. Há uma total liberdade de organização das sequências fônicas, das semelhanças de sons que ocorrem entre os versos, geralmente no final.

Assim, nas composições poéticas do referido grupo de samba, uma mesma cantiga pode apresentar rimas diferentes de uma estrofe para outra, como também de uma cantiga para outra, uma vez que não há um rigor nos vários âmbitos de sua estrutura. Como já se salientou, percebem-se, todavia, algumas correlações estruturais comuns a essa poética quanto ao número de versos, agrupamentos destes em estrofes e outros aspectos, como já vêm sendo apontados anteriormente.

Para que se possa ter um maior conhecimento do viés estrutural de tais cantigas, apresentam-se aqui algumas considerações acerca das suas rimas, buscando classificá-las quanto a algumas características. O que será visto, na sequência, é uma série de cantigas de rimas variadas na palavra final dos versos.

Convém salientar, entretanto, que aqui não se propõe trazer um estudo detalhado e rigorosamente aprofundado quanto às rimas, pois esse não é o intuito maior nem o tema principal deste estudo, mas apresentar uma abordagem geral, com algumas considerações, as quais visam situar o leitor nesse panorama sonoro da poética oral ribeirinha do grupo “É na pisada ê”.

Não serão tomadas para análise todas as particularidades que um estudo sobre esse recurso usado para dar sonoridade à poesia exige, mas alguns elementos quanto à disposição, à natureza e à fonética.

Faz-se aqui mais alusão às rimas perfeitas, também chamadas de consoantes ou de soantes, em que há a repetição de todos os fonemas a partir da última vogal tônica de cada verso, pois, segundo Faleiros (2006), essas são as rimas mais utilizadas na poesia popular. Contudo, algumas rimas imperfeitas, toantes ou assoantes, serão também apontadas, visto que a poética do respectivo grupo também apresenta quadras com tal tipo de rimas.

Quanto à disposição, as rimas aparecem agrupadas de forma mista, apresentando combinações distintas, sendo a ABCB a mais encontrada nas quadras compostas pelo grupo.

Nos exemplos a seguir, foram retirados das quadras os refrões e as neumas, já que apenas os versos se fazem importantes para esta análise das rimas, as quais podem ser consideradas como consoantes ou soantes, pois apresentam sons iguais a partir da última vogal tônica.

1

Menina, vamos jogar
O jogo da laranja*inha*
Se eu perder, você me ganha
Se eu ganhar, você é *minha*

2

Vamos tirar marimba
Na beira da lagoa
De dia não tenho tempo
De noite não tem canoa

3

Vou-me embora mais o vento,
Vou fazer casa no *ar*,
Vou fazer porta de vidro,
Janela pra namorar,

4

Deus vos salve, casa santa
Onde Deus fez a morada,

Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada

5

Dançadeira que quer
Dançar tão miudinho
Se não dança ao meu gosto
Dance mais um bocadinho

6

Quem anda na maldade à noite
É melhor do que o dia
Meu boi, Maria, é quem
Tem amor tem alegria

7

Não fui eu, não fui eu
Que comi sua melancia
Nesta noite deve ter
Festa e muita alegria

8

Despedida, despedida
Como deu a saracura
Bateu asa e foi embora
Coisa boa não atura

9

Candeeiro de dois bicos
Que alumia dois salões
Que firmeza pode ter
Quem ama dois corações

10

No caminha da lapa
Tem uma pedra mal lavada

Quando eu passo tá enxuta
Quando eu volto tá molhada

11

Essa noite choveu ouro
Prata fina alumiou
Quero que você me diga
Onde meu sentido andou

12

Menina, me dê uma lima
Da limeira do seu pai
Eu não tenho a lima não
Mas porém a lima vai

13

Subi no pau mais alto
Para ver se eu te alcançava
Cada folha que caía
Era um suspiro que eu dava

14

Pinica pau, que pinica no pau
Que do pau fez um tambor
Onde canta a alvorada
Na casa do imperador

15

Menina, você quer, eu quero
Não se ponha a imaginar
Quem imagina, toma medo
Quem tem medo, não vai lá

16

Lê lê juazeiro
Pra que tu bota juá

Pra cair na minha cabeça
Pra acabar de me matar

17

Eu não sou arara do rio
Eu não sou arara do ar
Arara porque não deu
Arara porque não dá

18

Ô pega a cadeira
E assenta mulher
A mulher que não assenta
Que diabo quer em pé?

Como se observa, a maioria das cantigas do grupo apresenta, em suas quadras, a rima perfeita, com a combinação ABCB, embora, em número menor, também apareçam outras combinações de rima.

Quanto à fonética ou coincidência fônica, há casos em que, embora na escrita seja diferente, a pronúncia do som dá-se da mesma forma, pois se trata de uma marca da variação linguística do grupo na região de Xique-Xique, cujos falantes não pronunciam o fonema *r* do infinitivo verbal e de nomes terminados em *r*. É o caso das quatro últimas quadras trazidas anteriormente.

Na cantiga seguinte, composta de duas estrofes, percebe-se a variação da disposição da rima de uma para a outra. Na primeira, apresenta-se a combinação ABCB. Na segunda, a combinação ABBC. Convém, todavia, chamar a atenção para uma relação entre o segundo e quarto verso da primeira estrofe com o quarto da segunda, entre as palavras “sonhando”, “roubando” e “derrubando”, o que contribui para a sonoridade de toda a cantiga na roda de samba.

Tava dormindo
Acordei foi sonhando
Tinha uma novilha
Na roça roubando

Peguei meu cavalo
Saí na *carreira*
No fim da *ladeira*
Saí derrubando

Já na quadra que segue, há uma construção da rima em ABBB, modalidade também encontrada e que demonstra essa liberdade de construção na poética do samba de roda ribeirinho.

A caiana tá no ponto
De acolher para fazer
Cachaça pra esse povo beber
Que eu não posso te valer

Na sequência, podem-se observar duas cantigas formadas de duas estrofes cada, sendo que a disposição das rimas ocorre da mesma maneira (ABCB) nas duas estrofes das duas cantigas, o que comprova que não há uma estrutura única para a disposição das rimas, que pode ser igual como nas cantigas a seguir, ou diferente como na cantiga anterior.

1
Chora, viola, chora
Chora, viola da *mina*
Vai dizer àquele ingrato
que eu ainda estou na mesma *sina*

Se eu soubesse quem tu era
Ou quem tu haverá de *ser*
Não dava o meu coração
Para hoje eu padecer

2
Que é que tu tem, meu louro
Que não quer *falar*
Ou eu vou pra Bahia
Ou eu torno a *voltar*

Meu louro foi quem disse
Quem namora quer *casar*
Lá em casa, tem um papagaio
Que é danado pra *conversar*

O próximo exemplo traz uma cantiga composta por duas estrofes, uma quadra e uma sextilha, cujas rimas na primeira se combinam em ABCB, e na segunda, em ABCBCB. Ressalta-se que, em ambas as estrofes, a rima é consoante, perfeita, pois apresenta fonemas iguais a partir da última sílaba tônica. Observe:

Moça, me chama
Na janela do *sobrado*
Mande seu cartão de ouro
Que o ladrão tinha *roubado*

Não Chore, moça
Que o ladrão vai *amarrado*
Quem pegar esse ladrão
Tem uma fazenda de *gado*
Tem um aperto de mão
E um carinho bem *carinhado*

Na composição que segue, formada por duas quadras, quanto à combinação, a rima já se apresenta de um modo diferente dos que já foram apresentados aqui (ABCC). E neste caso, trata-se de uma rima rica, cujas palavras pertencem a classes gramaticais diferentes, um adjetivo e um substantivo, que se repetem nos dois versos (danado/dourado). Quanto à combinação fonética, apresenta rima perfeita, como é possível constatar:

Curimatá tá lavando
Lá na beira do rio
Ô que peixe danado
Curimatá é dourado

Ela lava de um lado
Ele lava do outro

Ô que peixe danado
Curimatá é dourado

Na sextilha seguinte, as rimas se dispõem livremente em ABBBCB dentro da composição, comprovando a diversidade da poesia do grupo:

Ô de casa ô de fora
Porta aberta vou *entrando*
Luz acesa *clareando*
Café na mesa vou *tomando*
O que faz, Dona da casa
Que está me *reparando*

É necessário considerar situações em que, quando são cantadas na roda de samba, não fica claro o agrupamento dos versos da cantiga, fato que conduz a possibilidade de considerar a mesma cantiga como uma única estrofe ou mais de uma, tendo assim o número de versos diferenciado.

É o caso da cantiga a seguir, que pode ser classificada como uma sextilha ou como duas estrofes compostas de um dístico e uma quadra. Assim sendo, caso venha a ser considerada como uma sextilha, a cantiga passa a apresentar um jogo sonoro diferenciado com uma combinação em AABCD C.

Em se considerando composta por duas estrofes, pode-se afirmar que apresenta um dístico com rimas emparelhadas (AA) e uma quadra com a combinação em ABCB, a forma mais encontrada. Convém ressaltar que, para algumas considerações anteriores, a cantiga seguinte foi apresentada como um sexteto, embora, neste momento, aponte-se outra possibilidade.

Em certos casos, observou-se algumas vezes, a repetição dos dois primeiros versos considerados como dístico. Além disso, em algumas rodas de samba, só foram cantados os dois, não havendo sequência com os outros quatro. Contudo, na maioria das rodas observadas, os seis versos foram cantados juntos, como se fosse um sexteto, sem repetição de nenhum. Todas as rimas da referida cantiga são consoantes, perfeitas quanto à fonética ou coincidência de sons.

A

Eu sou negociante

Vendo ouro e diamante

Eu não lhe dou dinheiro

Porque não tenho trocado

Só lhe dou vinte mil réis

Na despesa do sobrado

B

Eu sou negociante

Vendo ouro e diamante

Eu não lhe dou dinheiro

Porque não tenho trocado

Só lhe dou vinte mil réis

Na despesa do sobrado

Como já foi apontado, a poética oral do respectivo grupo de samba traz também rimas que não são idênticas quanto aos fonemas que compõem a palavra a partir da última vogal tônica, não possuindo correspondência completa de sons. São as chamadas rimas imperfeitas, assoantes ou toantes. Logo, convém trazer alguns exemplos dessa construção das rimas.

Na sequência, a cantiga não apresenta rima perfeita, mas uma semelhança apenas na última vogal tônica do segundo e do quarto verso da quadra (*viola/embora*). A sílaba seguinte é diferente:

Oiê meu Violeiro

Toma conta da *viola*

Toma conta dessa moça

O besouro vai *embora*

A próxima apresenta-se também coincidente quanto ao aspecto fônico das rimas e, embora parecidas, não se pode afirmar que são perfeitas, pois há um fonema a mais (*ista/ica*).

Canarinho que tá cantando

No olho da canafista

Cala boca meu canário

Quem se mata, morto *fica*

Conforme se vê, embora em número menor, na poética oral do grupo, há composições que apresentam esse tipo de rima imperfeita, assoante, como é possível conferir em mais este exemplo com rima disposta em ABCB:

Madalena, não se lembra
Daquela vez do Santo *Inácio*
Eu deitado em seus braços
Quero ver nosso *embaraço*

Nas composições seguintes, as semelhanças fônicas não são tão marcantes, mas podem ser percebidas:

1
Menina tu é bonita
Mais bonito é seu *cabelo*
Amanhã eu vou embora
E tiro o retrato *dele*

2
Valei-me Nossa senhora
Santana do *Miradouro*
Me bote daquele lado,
Nos braços do meu *amor*

Na segunda cantiga supracitada, ocorre uma variação na forma de cantar, por algumas sambadeiras e sambadores, que costumam substituir a palavra “miradouro” por “mirador”, tornando, nesse caso, a rima perfeita ou consoante.

Dentro desse âmbito alusivo às rimas e suas classificações apresentadas neste estudo, convém afirmar que existem ainda cantigas com versos brancos e que não possuem semelhanças fônicas. São composições mais ligadas ao viés performático, embora não desprezem o ritmo e a sonoridade quando se utilizem de outros recursos fônicos. Essa ideia já foi apresentada anteriormente, quando se discutiu sobre a estrofe, demonstrando que, nesse caso, a dança, a *performance* das sambadeiras e sambadores se sobressaem, passam a ter maior evidência.

Esses versos são criados sem a preocupação com a rima entre si e são cantados dentro de um contexto de representação. Nesses tipos de casos, o mais importante para estabelecer o ritmo e a melodia passa a ser a repetição de palavras, como no exemplo da cantiga da piranha, a seguir, apresentada mais uma vez, em que a expressão “piranha” se repete entre os versos. Já no segundo, tal fato fica por conta da repetição da expressão “doida/tá doida tá”, como se pode notar:

1

Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

2

Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá
A mulher lava a roupa doida
A mulher pega a água doida
A mulher pega a lenha doida
A mulher lava os trem doida
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá

Muitos são os vieses que fundamentam e ampliam o estudo da rima, contudo foram alinhavados, neste estudo, apenas alguns fios, os quais puderam apresentar uma ideia da tecedura tão diversa e, ao mesmo tempo, singular da poesia oral do grupo de samba “É na pisada ê”. Nota-se uma criação que, aliada aos recursos da lírica, retrata toda uma riqueza cultural ribeirinha.

São versos, estribilhos, estrofes, rimas e outros recursos presentes em uma poética plural e dinâmica, a qual traz, em si, a representação de identidades que se constroem em meio a um universo de possibilidades, em constante transformação, em um eterno *devir*, que se consolida nas relações estabelecidas com o outro, com o meio e consigo mesmo, através da memória.