

**AO RITMO DO AQUILOMBAMENTO: PERFORMATIVIDADE E
TEATRALIDADE NO SAMBA DE RODA DAS MARGENS DO VELHO CHICO**Nerivaldo Alves Araujo¹

Resumo: Pretende-se apresentar algumas considerações sobre o samba de roda das margens do Velho Chico, na região de Xique-Xique, estado da Bahia, o qual se constitui em uma manifestação cultural de grande expressividade para os seus povos, destacando-se o seu papel na consolidação da memória cultural local e na construção das identidades ribeirinhas, considerando-se ainda, elementos que contribuirão para a manutenção das tradições e o avivamento de um passado que se modifica ao sabor dos ventos e das águas da cultura local, tais como a performance, a teatralidade, a ludicidade, o ritmo e o próprio texto literário. Para se tomar conhecimento da tessitura destas identidades ribeirinhas e sua pluralidade, seguiu-se os princípios de uma pesquisa qualitativa de cunho etnográfico, ainda em andamento, com grupos de samba da região.

Palavras-chave: aquilombamento, performatividade, samba de roda, Velho Chico, identidades.

O samba de roda constitui-se numa das maiores formas de expressão da cultura das margens do Velho Chico na região de Xique-Xique, estado da Bahia, uma vez que traz marcas das identidades culturais ribeirinhas que emergem dentro de um espaço de memória coletiva no qual as tradições são mantidas através da sua própria invenção, com o intuito de atender aos interesses de um povo que tem buscado aquilombar-se para resistir ao apagamento de sua história, de sua cultura.

A cultura de povos econômica e culturalmente menos favorecidos, como no caso dos afrodescendentes brasileiros, tem sofrido no decorrer dos tempos um processo de subalternização por uma corrente eurocêntrica implantada desde a colonização europeia. Esta corrente ideológica, na maioria das vezes, desqualifica as demais formas que fogem aos padrões da cultura hegemônica, pois como se tem conhecimento, segundo Ortiz (2003) há uma tendência à inserção da manifestação popular num espaço de subordinação, que, arbitrariamente, é imposto a partir do alto.

Ressalte-se que não há entre a cultura popular e a cultura hegemônica, uma relação de alienação, como até pode parecer, mas uma relação de forças, em que o grupo cultural, detentor do poder econômico, determina, classifica e exclui. Tal circunstância vem contribuindo para que esses povos de culturas marginalizadas passem a adotar práticas capazes de promoverem a sua sobrevivência em meio a esta situação desfavorável, ou seja, práticas de aquilombamento.

¹ Professor Auxiliar da Universidade do Estado da Bahia – UNEB e doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. E-mail: neriaraujo@hotmail.com

Assim, em relação às manifestações das culturas populares, percebe-se que estas tendem a sofrer uma espécie de marginalização, como se fossem de qualidade inferior em se comparando com as práticas culturais de grupos representantes de uma elite eurocêntrica, pautada em valores etnocêntricos. Desta forma, a linha de pensamento em que se apoia esta proposta discursiva, reconhece a cultura popular, assim como em Ortiz (2003), não como uma concepção de mundo das classes subalternas, nem sequer como produtos populares elaborados pelas camadas populares, mas como um projeto político que busca a utilização da cultura como elemento de sua realização.

As práticas da cultura popular passam a ser vistas, portanto, como um ato consciente e pautado na utilização de uma memória ativa, de uma tradição que se adapta e se atualiza. O passado é trazido ao presente como ato ideológico, deixando de ser um passado em desuso para tornar-se um passado presente e atuante, pois, conforme Lemaire (2002), este passado-presente encontra-se sempre em movimento, envolvido num processo permanente de recomposição, vivo, fluido, aberto, nunca acabado nem fixado.

São diversas as formas de lidar com a memória e com as tradições. Os afrodescendentes, na maioria das vezes, devido ao preconceito da sociedade e às perseguições sofridas durante e após o período da escravidão, por conta das suas práticas culturais e religiosas, vêm utilizando como estratégias, a negação de suas identidades para a sua sobrevivência em um espaço no qual, quanto mais o indivíduo se distancia de sua origem cultural africana, mais pode ser aceito e lograr algum êxito dentro de uma sociedade preconceituosa e etnocêntrica.

É o que Fannon (2008) considera como o discurso do branqueamento², que se pauta no desmerecimento de todos os aspectos referentes ao negro e à sua cultura em relação ao branco. O referido autor aponta para um processo de colonização mental que ainda se presentifica na auto-formação identitária do afrodescendente, consolidando-se numa forma de escravidão mental do sujeito negro em face às pressões sociais. Desta maneira, sabe-se que, conforme destaca Serrano e Waldman (2010, p. 12),

Os segmentos da população brasileira de origem africana que, desde os primórdios da colonização, com o concurso da discriminação racial, tiveram as suas práticas ancestrais abafadas, marginalizadas e/ou deturpadas, comprometendo, assim, a sua inserção plena no processo social brasileiro mais amplo.

² Ver a obra do referido autor: *Pele negra, máscaras brancas*.

Mas, mesmo em um ambiente desfavorável, estas manifestações culturais populares permanecem desde os tempos da colonização brasileira, através das diversas formas de aquilombamento. Conforme Munanga (1996), quilombo se constitui em campos de iniciação à resistência, considerados como espaços de acolhimento a todos os oprimidos da sociedade, constituindo-se num modelo prévio de democracia plurirracial que o Brasil ainda permanece em busca.

Assim, a significação atribuída à palavra aquilombamento, neste estudo, consubstancia-se em toda forma de resistir à opressão das minorias, não somente como espaço físico de resistência, mas quaisquer outras, como música, dança, literatura, e outras manifestações artístico-culturais.

Traz-se, portanto, à discussão, como uma destas formas de aquilombamento, uma das mais expressivas manifestações da cultura popular, o samba de roda, especificamente, o das margens do Velho Chico, com sua performatividade, teatralidade, humor e ludicidade.

Esta manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, tão expressiva e alegre, confirma uma prática cultural, uma forma de resistência que se apoia na diversidade, pois, de acordo com o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006, p. 24),

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

Desta forma, este samba de roda ribeirinho, pode ser considerado como uma manifestação literária capaz de representar a cultura popular, de evidenciar suas marcas identitárias, pois se constitui de letra (texto oral poético), que ainda se completa com outros aspectos capazes de enriquecer toda a textualidade, tais como a poesia, o ritmo, o movimento, a representação, a performance, o riso, a alegria, dentre outros.

E o aquilombamento se dá neste momento em que todo este conjunto de elementos se agrupa para fortalecer uma das mais belas tradições da região: o samba de roda, utilizado pelo povo das margens do Velho Chico como seu modo de resistir, de aquilombar-se, de preservar as suas raízes que se fixam na diversidade cultural do lugar. Tudo isso existe como uma forma de celebração, de manutenção das tradições, cujos

elementos como o riso, a comicidade e a alegria se misturam a toda uma pluralidade de ritmos, de melodias, de gingados, de histórias, de identidades.

No samba de roda, o corpo configura-se como um instrumento que aliado às composições literárias, é capaz de produzir toda uma linguagem performática, a qual se mantém viva na própria memória corporal do sambador, pois o corpo pode ser visto também como espaço de memória capaz de fazer emergir as tradições de um povo.

Este corpo, juntamente com a voz em cantos cadenciados e marcados pelas palmas e outros instrumentos sonoros, proporciona uma manifestação teatral que percorre o tempo e a história do seu povo, verdadeiros atores. Mas atores diferentes, em diferentes lugares e épocas. Estes atores servem-se de uma performance que cada vez se constrói de forma singular, pois cada roda de samba é única, formando assim, um novo espaço simbólico composto de “tradições inventadas”.

Como afirma Hobsbawm e Ranger (2002), estas “tradições inventadas” podem ser consideradas como um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas comportamentais através da repetição, implicando automaticamente em uma continuidade em relação a um passado histórico apropriado. Contudo, é uma repetição sistematizada, na qual alguns elementos como músicas, gestos e outros chegam a se repetir, mas em outro momento, em outra circunstância e muitas vezes com objetivos diferenciados. Isso se configura, porque, conforme Zumthor (2010) em toda performance há em si, como um fragmento ficticionalmente isolado do tempo real, um conjunto de valores próprios que na maioria das vezes mudam e se invertem em cada apresentação.

O corpo, através de sua performance, entendida aqui como o desempenho, a maneira de atuar, de realizar e de se comportar durante uma apresentação, também através de toda uma poética e política, conforme Lopes (2012), acaba funcionando para o artista, neste caso os sambadores e sambadoras, como um impulso catalisador, acompanhando o mapa de valores sociais, estéticos e políticos na tessitura simbólica presente nas várias regiões do Brasil, como por exemplo, a região de Xique-Xique.

Esta poética do corpo se consolida em sintonia com a dança, com os rituais, com toda a estrutura que se monta numa espécie de apresentação teatral nas praças, na porta de casa ou em eventos culturais da cidade. Não se pode esquecer ainda das vestimentas, dos adornos e adereços como elementos que contribuem para a composição desta poética corporal. Os trajes utilizados pelas sambadeiras são compostos de saias coloridas e rodadas, colares e outros adornos, além de lenços amarrados no pescoço ou

na cintura, flores no cabelo, pulseiras e anéis. Também é indispensável para as mulheres, a maquiagem, especialmente o batom e ainda o perfume. Os homens geralmente, poucas vezes sambam na roda, embora acompanham o ritual cantando e tocando os instrumentos e batendo palmas. Vestem-se de maneira comum, alguns de chapéus, uma marca da tradição local.

Assim sendo, como versa Zumthor (2010, p. 225):

Todas as culturas humanas parecem colaborar com algum vasto teatro do corpo, de manifestações infinitamente variadas, com técnicas tão diversificadas quanto nossos gestos cotidianos, em cuja cena a poesia oral aparece frequentemente, como uma das ações que ali representam.

O corpo ocupa, portanto, um lugar de destaque nesta teatralidade que se estabelece durante as apresentações do samba de roda. Às vezes, nestas manifestações, mesmo que todo o corpo se mova e participe das rodas, há sempre um de seus gestos que é mais carregado de significação que outros.

Assim sendo, como versa Zumthor (2010, p. 225):

Todas as culturas humanas parecem colaborar com algum vasto teatro do corpo, de manifestações infinitamente variadas, com técnicas tão diversificadas quanto nossos gestos cotidianos, em cuja cena a poesia oral aparece frequentemente, como uma das ações que ali representam.

O corpo ocupa, portanto, um lugar de destaque nesta teatralidade que se estabelece durante as apresentações do samba de roda. Às vezes, nestas manifestações, mesmo que todo o corpo se mova e participe das rodas, há sempre um de seus gestos que é mais carregado de significação que outros.

Ressalte-se que a teatralidade passa a ser entendida nessa concepção como um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir, pois segundo Fernandes (2011), a teatralidade é proposta como meio privilegiado de fusão do drama, da música, da poesia e do gesto. Nesse ínterim, a performatividade passa a compor a representação teatral como elemento produtivo, indispensável, vez que os traços performativos permeiam a linguagem teatral e está sempre em processo de reelaboração.

[...] a performance nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação [...] a arte da performance visa exatamente a desestabilizar o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura, promovendo ações artísticas marcadas pela diferença (FERNANDES, 2011, p. 16).

Tal circunstância pode ser comprovada nas apresentações do grupo de samba “É na pisada ê” na cidade de Xique-Xique, quando as mulheres entram na roda com uma performance específica enquanto todos cantam repetidamente e cada vez mais acelerado: “Essa mulher tá doida, tá doida tá/ Essa mulher tá doida tá doida tá”. As mulheres neste momento, começam a sambar em um ritmo mais frenético e rodando, fazendo gestos com as mãos junto à cabeça como se estivessem loucas, desorientadas.

Toda a roda de samba acaba se configurando numa espécie de representação teatral, na qual em cada estrofe cantada, há sempre uma performance apropriada com a adoção de gestos e movimentos relacionados à letra. Como outro exemplo, pode-se apresentar a estrofe:

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

Neste caso, há elementos cenográficos incorporados ao ambiente como a cadeira. Enquanto as pessoas da roda cantam os versos, a mulher pega a cadeira e “assenta”, mas não permanece sentada, como se hesitasse em sentar e acatar as ordens do grupo. Em todo o percurso da representação, a mulher ora samba em pé, ora senta-se na cadeira, ora circula ao seu redor. Os cantadores e cantadoras da roda agem como se estivessem mandando a mulher sentar e esta, ao centro, cumpre todo um ritual performático, sempre de forma muito engraçada.

Em outro momento, cantam: “Ô barre a casa mulher/Eu não sei não”. E o jogo performático se estabelece mais uma vez, quando todos começam a fazer gestos como se estivessem com uma vassoura varrendo, e uma sambadeira no meio da roda fazendo gestos negando, para dizer que não sabe varrer. A comicidade da performance acaba induzindo ao riso, à graça.

Observa-se também esta forte relação entre corpo, performance e teatralidade na representação do grupo de samba da Ponta da ilha. Basta observar as suas rodas de samba, ver e ouvir seus sambadores e sambadeiras, como as mulheres tecedeiras de rede:

Ô linha, linhava,ô
Eu também sei linhar, ou linhava...
Ô linha linhava ô
Eu também sei linhar ou linhava...
Vamos tirar marimba meu bem
Na beira da lagoa;
De dia não tenho tempo meu bem,

De noite não tem canoa.

Enquanto cantam, “Ô linha linhava ô...” representam o gesto dos carretéis de linha como se estivessem tecendo as redes, seus instrumentos de pesca. Cantam, dançam, enquanto representam a sua “labuta” diária na tessitura das redes de pesca feitas a partir de um fio extraído de uma espécie de cipó encontrado na região.

Desta maneira, através de exemplos como estes, pode se perceber como a teatralidade e a performatividade fazem parte da cultura ribeirinha, contribuindo para representar os seus costumes, valores, religiosidade, através de suas manifestações culturais como o samba de roda.

Outro aspecto que merece ser destacado no samba de roda das margens do Velho Chico é a veia humorística, a alegria e a ludicidade. A todo instante a roda de samba traz momentos de graça, riso e descontração. No momento em que se utilizam das várias formas performáticas, com seus gestos e danças representando os temas trazidos nas letras como no trecho que se segue:

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

Nesta representação, a performance incorporada é de uma mulher em estado de loucura, doida. Sambam de modo engraçado, desconexo, como se estivessem realmente maluca. O riso e a alegria dominam a roda e o humor invade o universo desta manifestação literária, poética e festiva das margens do Velho Chico.

Sendo assim, o samba de roda ribeirinho mantém em suas apresentações um diálogo constante com o humor. O lúdico permeia todo o jogo dos gestos, das danças, das pisadas, dos próprios giros e umbigadas, como se pode observar quanto entoam e representam a letra a seguir:

Dançou, dançou, piranha tornou dançar
Com a mão na cabeça e com a mão na cintura
Dá um jeitinho no corpo piranhas
E uma umbigada nas outras

Além dos passos tradicionais, das pisadas ao ritmo das palmas e do som dos instrumentos tocados em maioria pelos homens do grupo, as mulheres arriscam

coreografias que vão de requebros e de rodadas com a mão na cintura até finalizar a sua participação na roda com uma umbigada em outra sambadeira, convidando-a para adentrar ao centro e dar continuidade.

São em momentos como estes, que se consolidam o humor e a graça, pois cada sambadeira tem seu jeito próprio de dançar, de representar a letra, sendo cada uma de maneira mais engraçada. É comum que todos os participantes da roda dêem risadas e participem mais freneticamente do samba. Nessa hora, as palmas ficam mais fortes, em ritmo mais acelerado, as pisadas e gingados também são mais intensos. E a alegria, o riso, a descontração toma conta de todos.

Como exemplo de ludicidade no samba de roda ribeirinho, pode-se destacar ainda a Dança da Sinhá Furrudunga, na qual as sambadeiras fazem uma coreografia segurando algumas malhas de tecido, configurando alguns passos e movimentos acompanhados dos tecidos. As malhas se entrecruzam na dança, assim como as identidades ribeirinhas. É muito bonito de se apreciar, de se perceber as figuras e os formatos criados pela coreografia com os tecidos coloridos. Mais bonito ainda, é perceber, através destas manifestações culturais, a tessitura das identidades, das culturas das margens do Velho Chico.

Conforme se pode perceber, portanto, todo o samba de roda ribeirinho se constitui numa espécie de representação teatral na qual os sambadores e sambadeiras se utilizam do corpo e de elementos performáticos para trazerem as cenas do seu cotidiano. A teatralidade passa a proporcionar uma forma de preservação da história, da cultura ribeirinha. De forma lúdica, divertida e muitas vezes humorísticas, as tradições se mantêm vivas através de práticas performáticas como estas.

Então, é nesse momento que se pode considerar o samba de roda como uma forma de aquilombamento do povo das margens do Velho Chico, de formação cultural apoiada nas matrizes indígena, portuguesa e africana. Neste universo multicultural, pode-se constatar que as marcas da identidade afrodescendente se fortalecem em meio a esta cultura de apagamento, através desses modos de aquilombamento, de resistência que mantêm vivas as tradições do seu povo.

REFERÊNCIAS

Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **REVISTA REPERTÓRIO**. Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860> Acesso em: 09 out. 2012.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence.(Orgs.) **A invenção das tradições** Trad. Celina Cardim Cavalcante. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LEMAIRE, Ria. Passado-Presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita. In: **Letterature d'América**. São Paulo, 2002, anno XXII, n. 92, p. 83-121.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 56-63, 1996.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 4. reimpressão da 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória D'África: a temática africana em sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.