

Tecendo identidades nas margens do Velho Chico: memória, tradição e performance no samba de roda da região de Xique-Xique

Prof. Ms. Nerivaldo Alves Araujo¹ (UNEB)

...

Resumo:

Neste trabalho, 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 seus povos, destacando-se o seu papel na consolidação da memória cultural local e na construção das identidades ribeirinhas. Para tanto, há que se abraçar, nesta viagem pelas águas moventes e transitórias da cultura da região, elementos como a performatividade, a musicalidade e o próprio texto literário, que contribuem para a negociação das tradições culturais locais, mantendo vivas as memórias da região. Estes elementos podem ser tidos como fios que compõem a trama responsável pela tessitura das identidades destes povos. Identidades estas, que se encontram em estado perene de movência e fluidez, assim como as águas do próprio rio, pois a todo momento, tais identidades se descentram, se fragmentam e se deslocam entre as margens, buscando reinventarem-se para seguirem navegando nas águas das tradições. Esta manifestação literária, musical, coreográfica, poética e festiva, tão expressiva como o samba de roda, é 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. Serão tecidas considerações acerca de um simbolismo de uma ancestralidade que, na maioria das vezes, tem resistido ao preconceito etnicorracial e se impõe enquanto memória e história na formação das identidades culturais do lugar, para além dos estereótipos. Pretende-se ressaltar a pluralidade das memórias e das identidades, além da presença de marcas da afrodescendência, como elementos de resistência e de aquilombamento. Com o objetivo de melhor compreender esta tessitura das identidades ribeirinhas, o caminho metodológico escolhido buscou seguir os princípios e determinações da pesquisa qualitativa de cunho etnográfico, tendo como aporte metodológico as trilhas dos estudos culturais. Para tanto, tornou-se fundamental a pesquisa bibliográfica e documental sobre a temática em discussão, bem como uma pesquisa de campo, ainda em andamento, com grupos de samba que atuam na região, para aplicação de entrevistas informais e despadronizadas, registro e gravação das rodas de samba, suas letras e performances das sambadeiras e sambadores.

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

1 Introdução

Navegar pela cultura popular das margens do Velho Chico, na região de Xique-Xique, proporciona ao navegante, conhecer os encantos da poética oral ribeirinha, cujo samba de roda, considerado como um das suas manifestações mais expressivas, permite compreender a tessitura das identidades dos povos deste lugar.

A poética oral destes povos, em especial o seu samba de roda, nos faz viajar pelas águas de suas tradições, pois, através das suas cantigas, performance e musicalidade mostram um retrato de sua gente e de suas identidades que se movem ao sabor dos ventos, na cadência das águas de suas memórias.

Não apenas as águas, os ventos e as areias, elementos que constituem a paisagem local, se transformam e se movem ao sabor das intempéries do tempo. Também, as tradições culturais locais,

as suas memórias e identidades não se encontram em estado de solidez, não são inflexíveis nem imutáveis. São líquidas, assim como as águas, moventes, assim como as areias das dunas que margeiam o Velho Chico e instáveis, assim como os ventos que sopram por todo o seu curso.

A cultura popular ribeirinha, desta forma, mantém-se viva, capaz de interagir com o meio, sendo que, de acordo com as influências e propósitos de sua comunidade, de sua gente, lança mão do descentramento, fragmentando-se, deslocando-se para manterem vivas as suas memórias, as suas tradições.

Este samba de roda ribeirinho traz marcas das identidades culturais que se tecem 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.

Convém acrescentar, aqui, a ideia de tradição como algo que se modifica, que se inventa e reinventa para que assim permaneça presente dentro da memória social. Pauta-se tal ideia em Ferreira (2003, p. 91), a qual define tradição como “uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, e a se transformar, num movimento sem fim”. Ainda amparada numa perspectiva de tradições que se inventam, conforme aponta Hobsbawm e Ranger (2002) na obra *A invenção das tradições*.

Nota-se que a cultura destes povos vem se destacando e mantém-se cada vez mais forte em suas comunidades, embora se saiba, que culturas como estas têm 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, as quais podem ser consideradas como práticas de aquilombamento.

Aquilombamento passa a ser visto como uma prática de resistência, pois como sabemos, de acordo com 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 sendo, aquilombar-se 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. É por isso que se pode considerar o samba de roda como uma forma de aquilombamento, porque, neste espaço de memória, mantém-se vivas as tradições de uma comunidade, resistindo, durante a sua história, a toda forma de subalternização e desmerecimento.

Vale ressaltar, que os povos desta comunidade carregam em si, marcas da origem afrodescendente, não apenas no aspecto fenotípico, mas também nas questões culturais e religiosas. Sua cultura, bem como a sua religião, trazem a marca da pluralidade e da diversidade, uma vez que se constroem a partir de uma mistura entre as matrizes culturais: indígena, portuguesa e africana.

2 Práticas culturais e diversidade: memória e tradição no grupo de samba *É na pisada ê*

A memória cultural dos povos ribeirinhos tem na confluência etnicorracial sua força e riqueza, embora a visão eurocêntrica da cultura hegemônica considere isto como impureza e falta de originalidade, motivo para relegá-la a um patamar inferior.

Esta pluralidade cultural, bem como as marcas da afrodescendência vêm fortalecer ainda mais este desprestígio destas manifestações culturais diante de uma elite etnocêntrica, de mentes colonizadas e visão afropessimista¹, apoiadas na ideologia do embranquecimento, a qual, segundo Fanon (2008) se consolida pelo desmerecimento de todos os aspectos referentes ao negro e à sua cultura em relação ao branco.² 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.

Assim, mesmo não sendo composta de traços exclusivamente afrodescendentes, esta cultura popular ribeirinha tende a ser marginalizada. Contudo, não se deixa abater diante de um contexto desfavorável, podendo, então, ser considerada conforme 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 de culturas como estas das margens do Velho Chico 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.

Assim, o samba de roda das margens do Velho Chico segue seu curso, navegando por uma memória viva, sendo esta, vista como um instrumento que permite utilizar os elementos do passado para a realização de um presente, adaptando-os à maneira de se pensar e reproduzir este passado, sob uma nova perspectiva dentro do meio social na contemporaneidade.

Esta manifestação musical, coreográfica, poética e festiva confirma uma prática cultural plural, 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.

Neste trabalho, retrata-se em especial, o samba de roda *É na pisada ê*, o qual se constitui como objeto de estudo, sendo aqui, utilizado como referência e exemplos. Este grupo de samba da cidade de Xique-Xique vem ilustrar as discussões apresentadas, podendo ser considerado como uma

¹ Segundo Serrano e Waldman (2010), a estereotipia negativa sobre a África e seus povos é chamada de afropessimismo, considerado como estratégia europeia, que opera com generalizações, preconceitos e falsas concepções, com o intuito de confirmar a submissão do continente africano, alegando que este seria incapaz de gerir o seu próprio destino, ambicionando em dominá-lo, arrogando-se este papel de dominante.

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

mistura de música, coreografia, poesia e festas.

O grupo, composto de aproximadamente 80 pessoas, dentre idosos, adultos, jovens e crianças, mantém, de forma envolvente e encantadora, as tradições do seu povo há mais de 80 anos. Segundo seus próprios componentes, como a senhora Anita, de 76 anos, atual responsável pela coordenação do grupo, o pioneiro do grupo foi seu pai.

Mesmo sendo deficiente visual, Dona Anita mantém viva a chama da tradição do grupo, que a cada dia vem se fortalecendo, diante do reconhecimento dentro da comunidade, motivado por investimentos de órgãos públicos da cultura e por instituições educacionais como a Universidade do Estado da Bahia.

Preocupada em preservar as tradições do grupo, Dona Anita, juntamente com alguns integrantes mais idosos, não exitam na transmissão das cantigas e demais práticas performáticas às novas gerações. Agem assim, como mantenedores de uma memória dinâmica e viva que se fortalece na adaptação, no descentramento e na reinvenção.

3 O samba de roda ribeirinho e a poética do corpo: performance e representação

Nas rodas de samba do grupo *É na pisada ê*, 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 cantigas, 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 as sambadeiras e sambadores, 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. Os passos, os gingados, as pisadas mantêm-se da forma como manda a tradição, embora, venham sofrendo modificações pela incorporação de novas formas de dançar, dos rebolados e das pisadinhas das sambadeiras e sambadores mais jovens.

Nestas rodas de samba, há um envolvimento coletivo, uma sintonia instantânea de todas as sambadeiras e sambadores entre si e com a música, o ritmo e a letra. Neste momento, tudo se harmoniza e flui de forma cadenciada, cujas pisadas firmes, os giros, as umbigadas compõem todo o quadro performático.

As cantigas, geralmente seguem um curso sequenciado, gerando a cada nova letra uma reação

de alegria e animação dos participantes. Todos se demonstram felizes e envolvidos com a dança, uma felicidade coletiva se espalha pela roda e mesmo suados e adentrando a madrugada, o cansaço parece não chegar.

A participação dos presentes na roda, ocorre de forma espontânea ou pelo convite através da umbigada, marca comum na história do samba, presente nas rodas do grupo. E assim, neste momento, ao ritmo das palmas, do batuque e dos sons dos objetos de percussão e demais instrumentos, todos compõem a roda e parecem que já nascem com o gingado na memória do corpo, uma vez que não se ensina a sambar. Samba-se por si mesmo, pela memória corporal, repassada através das gerações.

Estes participantes do grupo *É na pisada ê* acabam, portanto, praticando uma espécie de batuque, aqui representado sob a ótica de Siqueira (2012, p. 44-45),

de significado onomatopaico-ritmico, de bater, batuque, batucada – ação de ‘bater’, de percutir em tambores, caixas, fragmentos de madeira, tamborins e até chapéus de palheta, como também de executar passos ‘sapateados’ na dança. Ao invés do batuque, cujo significado se vê reduzido, o samba amplia-se e generaliza-se.

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.

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).

Isto se faz notório nas apresentações do grupo, 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
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

Faz-se necessário também destacar aqui, partindo-se desta cantiga como exemplo, 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.

Na representação desta cantiga, a performance incorporada é de uma mulher em estado de loucura, doída. Todas, neste momento, sambam de modo engraçado, desconexo, em um ritmo mais frenético e rodando, fazendo gestos com as mãos junto à cabeça, como se estivessem realmente malucas, desorientadas, atrapalhadas. 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, ainda, quando entoam e representam a cantiga:

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

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

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

Neste caso, há também, 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 de performances como esta, acaba induzindo ao riso, à graça.

Observa-se também esta forte relação entre corpo, performance e teatralidade, na cantiga das mulheres em momentos de sua lida, como enquanto tecem as redes de pesca:

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 ou mesmo de um tipo de fios de *nylon*.

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

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 à brincadeira, como muitos chamam o samba.

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.

Ainda como exemplo de ludicidade no samba de roda ribeirinho, pode-se destacar a Dança da Sinhá Furrudunga, na qual as sambadeiras fazem uma coreografia segurando algumas malhas de tecido, configurando alguns passos e movimentos acompanhados dos respectivos 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, 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 humorística, as tradições se mantêm vivas, através de práticas performáticas como estas.

A manutenção destas tradições se concretiza também, quando há, nas cantigas, a representação de fatos históricos ou da vida pessoal, que permanecem na memória das sambadeiras e sambadores. Na composição seguinte, há a recordação, certamente, de uma situação de abandono ou desilusão amorosa, o que é recorrente nas letras destas cantigas.

Observe-se, como exemplo, a lamentação da cantiga:

Chora viola, chora viola da mina
Chora viola, chora viola da mina
Vai dizer aquele ingrato que eu ainda estou na mesma vida
Se eu soubesse quem tu era
Ou quem tu haverá de ser
Não dava o meu coração
Para hoje eu padecer
Chora viola, chora viola da mina

Já no fragmento a seguir, as cenas cotidianas são lembradas, como as viagens que a maioria dos integrantes fazem, de barco, a Bom Jesus da Lapa, para visitarem o santuário do Sr. Bom Jesus. Representações como esta, servem de recordações e contribuem para a manutenção, na memória, da história, costumes e tradições. Neste caso, vê-se a relação do ribeirinho com a festa do Sr. Bom Jesus da Lapa.

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

Conclusão

Portanto, convém apresentar as considerações finais deste estudo, ressaltando que o samba de roda das margens do Velho Chico, através de suas cantigas, ritmos e das performances das sambadeiras e sambadores contribui para a continuidade e o fortalecimento das tradições locais. Sendo assim, estes elementos permanecem vivos na memória coletiva e a poética oral ribeirinha, aqui representada pelo samba de roda, emerge-se cada vez mais das margens do desmerecimento para navegarem em busca de um porto que possa reconhecê-la e valorizá-la.

Logo, as identidades dos povos das margens do Velho Chico passam a ser tecidas, a partir de relações estabelecidas com outras culturas, outros elementos que fazem parte da coletividade, cuja memória se constrói numa perspectiva de diversidades, movência e liquidez, aproximando-se assim da visão trazida por Ricoeur (2007), como sendo (a memória) aquela construída a partir de uma coletividade que une passado, presente e futuro, orientando a própria passagem do tempo e o posicionamento de um povo diante de sua cultura e tradições.

Sendo assim, conclui-se que se faz necessário pensar a identidade não sob um conceito fechado, estável, sólido, mas ampliá-lo para uma visão de uma identidade movente e líquida, por estar o tempo todo em conflitos e ajustes, descentrando-se e fragmentando-se para adequar-se, amoldar-se a partir de diversos espaços culturais. Pois de acordo com Bauman (2005, p. 35-57),

Estamos agora passando da fase “sólida” da modernidade para a fase “fluida”. E os “fluidos” são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças [...] Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais mal visto.

Assim como as suas redes de pesca, as identidades destes povos ribeirinhos são construídas no cotidiano, passo-a-passo, utilizando-se os fios de uma memória, a qual navega pelas águas de uma tradição que muitas vezes se reinventa para servir ao seu povo, à sua gente, ao seu tempo.

Referências Bibliográficas

- 1] BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- 2] Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006.
- 3] FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- 4] 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.
- 5] FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- 6] HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence.(Orgs.) **A invenção das tradições** Trad. Celina Cardim Cavalcante. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- 7] 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.
- 8] LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- 9] MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 56-63, 1996.
- 10] ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 4. reimpressão da 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- 11] RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- 12] SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória D'África**: a temática africana em sala de aula. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

- 13] SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens à era Vargas. São Paulo: UNESP, 2012.
- 14] ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

iAutor(es)

Nerivaldo ARAUJO, Prof. Ms., Doutorando
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
neriaraujo@hotmail.com