Oralidade e transmissão de saberes na roda de samba paulistana: algumas reflexões

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Etnomusicologia

Sofia Chiavacci
Instituto de Estudos Brasileiros- USP
sofiachiavacci9@gmail.com

Resumo. O presente artigo tem como objetivo compreender as rodas de samba em São Paulo pela ótica da transgeracionalidade, buscando entender a ocorrência de eventos que são específicos desse contexto, e que são ensinados e aprendidos naquele universo. São eles: a presença do coro, das palmas e de figuras mais velhas na roda de samba. A metodologia utilizada inclui pesquisa bibliográfica e histórica sobre os temas abordados, escuta e análise de canções, bem como estudos de caso para análises de exemplos concretos. Os resultados revelam que as rodas de samba (assim como outras rodas, como a capoeira e o samba de roda) fazem parte de um universo simbólico e relacional da cultura afro-brasileira, dando ênfase na cultura negro-paulistana, e conclui que a valorização da oralidade é crucial para a preservação da história do Brasil, sublinhando a importância de compreender e preservar essas tradições culturais.

Palavras-chave. Samba paulistano, Roda, Cultura Popular, São Paulo, Oralidade.

Title. **Orality and Transmission of Knowledge in the São Paulo Samba Circle: Some Reflections.**

Abstract. This article aims to understand São Paulo samba circles from the perspective of intergenerational transmission, seeking to grasp the events specific to this context that are taught and learned within that universe. These include the presence of chorus singing, clapping, and older figures in the samba circle. The methodology used includes bibliographical and historical research on the topics addressed, listening and analyzing songs, as well as case studies for analyzing specific examples. The results reveal that samba circles (as well as other circles like capoeira and samba de roda) are part of a symbolic and relational universe of Afro-Brazilian culture, with an emphasis on Afro-Brazilian culture in São Paulo. It concludes that valuing orality is crucial for preserving Brazil's history, emphasizing the importance of understanding and preserving these cultural traditions.

Keywords. São Paulo samba, Circle, Popular culture, São Paulo, Orality.

Introdução

Ao observar de modo distanciado uma roda de samba em São Paulo, bem como outras práticas culturais pelo Brasil, pode-se ter a impressão de que o acaso e a espontaneidade são características que preponderam durante o acontecimento da roda. Muito provavelmente, essa sensação está relacionada ao entendimento de que, não se tratando de um show ou espetáculo

(dentro dos significados mais comuns carregados por esses termos), os acordos e regras são mais flexíveis, ou quase inexistentes.

Contudo, observando "de perto e de dentro" como propõe Magnani (2002), é possível elencar uma série de situações que são específicas do contexto do samba, e que fazem parte de um processo transgeracional e educativo, vivenciado por e para aqueles que participam dele.

Em 1992, Geraldo Filme cantava[1] :

> Os bambas da Paulicéia/ Não consigo esquecer/ Fredericão na zabumba/ Fazia a terra tremer/Cresci na roda de bamba/ No meio da Alegria/Eunice puxava o ponto/Dona Olímpia respondia/Sinhá caia na roda/Gastando a sua sandália/E a poeira levantava no vento das sete saias (Filme, 2000).

Filme, sambista paulistano, nasceu em 1927 e foi um dos mais importantes compositores da história do samba de São Paulo, tendo escrito canções para diversas Escolas de Samba, e atuado de forma enfática na valorização da cultura paulista e negra. Em suas canções, é possível compreender diversos aspectos ligados às especificidades e modos de fazer paulistas de samba, bem como às mudanças experienciadas por ele a respeito das transformações urbanas da cidade. No trecho, o compositor saúda e exalta os mais velhos, e reconhece o lugar em que cresceu e aprendeu sobre samba, compreendendo que foi através dessas referências e da construção do espaço da roda enquanto um lugar de aprendizado que o samba se construiu e consolidou.

O modo como Filme enxergou a cidade e o samba elucida e fundamenta as reflexões que vem a seguir, que tem como objetivo compreender os aspectos educativos das rodas de samba a partir das narrativas e vivências próprias de cada contexto, bem como valorizar essa especificidade dada por Filme e por demais sambistas de São Paulo de um samba paulistano. Isto não significa, contudo, segregar os possíveis tipos de samba brasileiros e apontar suas diferenças, mas fomentar e ampliar o olhar para uma produção local que possui uma história e um contexto distinto de outros estados.

É importante destacar que as análises feitas sobre a composição de Geraldo Filme partem da premissa de que o compositor exerce um discurso transitivo (Sodré, 1998). Ou seja, de que ao compor e cantar as suas músicas, Filme fala a sua própria existência "na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou

[1]Canção "Batuque de Pirapora", cantada em entrevista para o programa Ensaio, na TV Cultura. Em 2000, a mesma foi lançada como disco pela gravadora SESC São Paulo com o título "A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes- Geraldo Filme".

utópica (...) do mundo" (Sodré, 1998, p. 44). E, por isso, atrela-se a composição à história do sambista.

Reflexões sobre as rodas: de samba, de capoeira…

Se faz importante ressaltar que o interesse por compreender as situações que exemplificam a ideia da roda de samba enquanto um espaço educativo partiram pela própria experiência de estar em contextos de batucada. A observação participante, portanto, além de compor com parte da metodologia, é elemento fundante dessa investigação e das reflexões que suscitaram a partir dela.

Antes, porém, se faz necessário dar um passo atrás e observar aspectos importantes relacionados à formação da roda na cultura negro-brasileira.

A roda está presente em diversas manifestações culturais brasileiras. Por vezes, compõe parte de uma manifestação, no início ou do fim de uma expressão artística. Ou ainda é elemento fundante da manifestação. Encontram-se também rodas que se deslocam, circulando em volta de si mesmas ou em movimento de expansão e retração, por exemplo, e outras que permanecem estáticas. Em alguns casos, a roda tem a função de delimitar o espaço que será utilizado, deixando o centro "livre" para que ocorra algum tipo de ação. E ainda, em determinadas manifestações, algumas pessoas que compõem a roda podem adentrar o seu centro para compor com a ação, valendo-se de regras mais ou menos específicas para que isso ocorra.

Como exemplo de rodas que formam parte de uma expressão artística, pode-se pensar nos cortejos de maracatu e desfiles de bloco de carnaval que, no início ou fim do percurso, formam uma roda com os integrantes de modo a se orientarem no espaço; das rodas que se deslocam, estão as cirandas e outras danças circulares; como exemplo das rodas estáticas que permitem ações no seu centro, está a capoeira, a roda de coco, o samba de roda, o jongo. As rodas de terreiro também podem ser incluídas neste conjunto, havendo regras mais específicas de quem é permitido adentrar o espaço do centro.

A partir desses exemplos, entende-se a ideia de roda não como apenas sendo uma forma circular composta por pessoas, mas de maneira mais ampla, como uma formação ou um espaço com objetivos específicos, determinados por e a partir de uma manifestação cultural. O samba de roda, por exemplo, possui a formação circular, que delimita o espaço possível de ser sambado, e se caracteriza, segundo a pesquisadora Raiana Carmo (2009), como uma

manifestação coreográfica, a partir do próprio ato de sambar, poética, no ato de versar, e musical, por sua instrumentação (Carmo, 2009, p. 49)[2] .

Mesmo que sejam elementos que possam ser analisados de forma independente da roda, o sentido dessa expressão cultural parece se concretizar com a presença dela. Essa mesma hipótese se aplicaria às demais manifestações mencionadas anteriormente.

Destaca-se também, neste sentido de finalidade das expressões culturais, a presença da musicalidade. Assim como a roda, esta permeia e colabora para o sentido das manifestações, e na ausência dela, o aspecto fundamental parece ficar comprometido. Uma sambadora não samba se o pandeiro não estiver tocando; uma capoeirista não joga se o berimbau não estiver soando. Por mais lógica que possa parecer essa afirmativa, compreender o sentido entre a ação executada na roda e a música tocada ou cantada, faz com que se entenda que um aspecto depende do outro para que a manifestação em si ocorra em sua completude.

Pensando o exemplo da capoeira, o tempo da ginga[3] de um jogador está totalmente relacionado ao tempo dado pelo berimbau através do seu toque. Se o berimbau está em um ritmo mais cadenciado, a ginga e o jogo devem[4] seguir esse ritmo. Além disso, é possível perceber que a musicalidade, compreendendo o canto, a instrumentação, o ritmo e o tempo, dita a maioria das ações de uma roda de capoeira. O momento de jogar e de interromper o jogo, qual o tema do corrido que está sendo cantado[5] e o momento das palmas são alguns exemplos dessas relações que se estabelecem com o som.

Alcança-se, finalmente, o exemplo da roda de samba, que assim como os exemplos anteriores, também se caracteriza como uma roda estática, no sentido de que não se movimenta pelo espaço. Entretanto, está distante de ser uma roda "parada", sem mobilidade: seus componentes, os músicos, estão a todo tempo em performance, tocando, e portanto, realizando algum tipo de movimento. Há também a possibilidade de uma eventual troca de lugares entre músicos, o que pode ocorrer mais pontualmente.

---

[2]Raiana (2009) ainda define que o samba de roda está "presente em todo o estado da Bahia, mas que predomina, particularmente, na região do Recôncavo Baiano" (Carmo, 2009, p. 49).

[3]Ginga é a movimentação base da capoeira, é o "princípio e o fim de todas as sequências de movimento" (Costa; Tavares, 2010, p. 6). Na definição do Novo Dicionário Banto do Brasil (2012), gingar: "bambolear o corpo para direita e para a esquerda" (Lopes, 2012, p. 125)

[4]O uso do verbo "dever" implica aqui uma noção de que não necessariamente essa compreensão é adquirida e aplicada pelos jogadores, a depender da escola e do contexto em que estão inseridos, mas que se espera que ocorra.

[5]Corrido é uma cantiga mais curta, geralmente composta por um verso cantado pelo puxador, seguido de uma repetição pelo coro (característica de pergunta-resposta). Também comum no samba de roda (Graeff, 2013, p. 7). "Quebra gerebra" /"quebra" é um exemplo de corrido da capoeira que pode passar a mensagem de incentivar um conflito, uma colisão entre os jogadores. Tal mensagem estimula, contribui com o jogo em questão.

A roda de samba também se diferencia das demais por um aspecto,de que não há um espaço livre no centro para que ocorra algum tipo de ação. Em geral, esse espaço é ocupado por uma mesa ou pelos instrumentos que podem ser usados durante a manifestação. A movimentação dita "livre" (executada, nesse caso, pelo público) parece ocorrer do lado de fora da roda, nas costas das e dos tocadores, enquanto estes mantêm o olhar para o próprio grupo que forma a roda, fato que é muito facilitado pela sua própria formação.

Apesar dessa formação distinta, é evidente a existência de um jogo entre público e tocadores - por que não dizer uma codependência entre ambos. Observou-se acima a relação fundamental estabelecida entre o som e as ações da roda da capoeira e do samba de roda. No caso da roda de samba, essa relação fundante parece ganhar um novo personagem, o público, em que a roda depende dele, e ele depende do som que está sendo tocado por ela.

Ao pensar em um exemplo prático, essa relação parece ficar mais evidente. Das músicas cantadas em uma roda de samba, principalmente as mais conhecidas ou favoritas de um determinado lugar ou território, o refrão é o momento em que todos, ou ao menos a maioria dos presentes, tendem a cantar a música conjuntamente. É um momento em que a letra de uma canção, com seus símbolos e significados específicos, é proferida, coletivamente, por um grande número de pessoas, formando um coro. Diversas são as sensações causadas por um momento como esse, e que não são exclusivas da roda de samba (poderia se pensar também nos hinos cantados em estádios ou gritos de guerra como equivalentes), mas é fato que o sentimento de unidade e de equidade é um fator presente neste momento, e que não aconteceria se não fosse pela presença de um público participante.

Outro exemplo dessa relação fundamental entre público e tocadores se dá pela presença das palmas na roda de samba. Nos concertos e shows, as palmas surgem ao final de uma música; no teatro, ao final da peça- salvo raras exceções quando algum elemento, na música ou no espetáculo, é surpreendente, fazendo com que as palmas surjam também no meio da performance. Possuem, de modo geral, uma função de valorizar, enaltecer aquilo que foi executado. Estas também, nessas ocasiões, não assumem um ritmo específico, a não ser quando há o intuito de pedir o "bis", para que o grupo toque mais uma música antes do encerramento.

Na roda de samba, porém, as palmas parecem fazer parte da música, assumindo o papel de um elemento da composição sonora. De forma ritmada, seguindo uma mesma sequência dentro do tempo do samba, as palmas são comumente iniciadas ou ganham uma maior força nos refrões, no momento em que, como já observado anteriormente, há uma maior unidade do público. Em determinados momentos, são os próprios músicos que, através de gestos ou da própria fala, chamam as palmas, numa tentativa de evocar o público para que este participe

mais ativamente da roda, o que fortalece a hipótese de que exista uma codependência destes dois "personagens".

É importante pontuar que essa relevância dada às palmas e ao coro, porém, não é uma exclusividade das rodas de samba. Em outras expressões populares que também se organizam em roda como as já mencionadas capoeira, samba de roda e jongo, as palmas e o coro também compõem com o acontecimento destas. Nessas manifestações, estabelece-se, no coro, uma dinâmica um pouco diversa, pela presença do canto de tipo responsorial, um canto coletivo, "onde uma voz (muitas vezes um solista) chama a resposta das outras vozes" (Costa, 2017, p. 94). Na capoeira, por exemplo, quando se canta um corrido, há uma pessoa que o inicia e, em seguida, os demais respondem a ela, em coro, cantando uma frase diferente, ou repetindo a mesma que foi cantada por ela. No samba de roda o mesmo acontece, apesar de possuir alguns aspectos distintos.

A importância das palmas e do coro em uma roda de samba e em outras expressões culturais parece estar totalmente vinculada à própria performance da roda. E, se tratando de um sentido que esteja mais relacionado ao campo do simbólico, parece estar também vinculada à ideia de uma "boa roda".

Evidentemente, diversas são as possibilidades do que pode ser considerado "bom" em uma roda, a partir de determinado ponto de vista. A afinação, a qualidade do som e o repertório são elementos que, sem dúvida, são importantes para essa afirmação. Mas, essa qualidade também é atribuída, pelos sambistas, a uma roda em que há um engajamento do público. Uma roda em que há um coro consistente e contínuo, palmas frequentes em momentos de exaltação, atenção em momentos de falas importantes a respeito do samba são alguns exemplos desse engajamento benquisto.

Quando, em determinada ocasião, no Samba Camará[6], o compositor carioca Aluisio Machado foi convidado a realizar uma participação especial, pôde-se perceber o seu incômodo ao notar, nos momentos em que estava contando alguma história, que não estava sendo ouvido como gostaria pelo público, tendo verbalizado este sentimento algumas vezes, pelo microfone. Tal fato pode parecer estranho ao pensar no ambiente comum de uma roda de samba: um espaço com muitas pessoas, bebida alcoólica e sociabilização- o contrário de silêncio. Parece haver, porém, observando a insatisfação do compositor, que certamente frequentou centenas de rodas

[6]Samba que ocorre mensalmente há oito anos no bairro da Barra Funda, em São Paulo, em um espaço público. No ano de 2023, o samba convidou uma série de compositores e sambistas paulistanos e cariocas para mostrarem seus trabalhos.

em sua carreira, um limiar entre ambas as esferas; um espaço entre a sociabilização e a atenção à roda.

O Samba da Vela[7], amadrinhado por Beth Carvalho, é um exemplo de roda em que a atenção não é só fundamental, como faz parte dos acordos estabelecidos pela comunidade. O espaço onde ocorre o samba dispõe inclusive de cadeiras para o público, trazendo a ideia de uma participação mais atenta por parte deste.

De todo modo, esse entre-espaço entre a sociabilização e a atenção parece também colaborar com a definição do que seria uma "boa roda": um lugar em que há uma sociabilidade e um desfrute do lazer, mas também uma seriedade e um comprometimento com o que está sendo realizado, por parte do público. E estas duas características não parecem estar em lugares antagônicos. Para Johan Huizinga (2008), o lazer e a seriedade são aspectos de um mesmo conceito, o jogo, e podem caminhar juntos para que o jogo possa realizar o seu objetivo. Nesses termos, pensar em uma "boa roda" seria semelhante a pensar no que seria um "bom jogo", que para funcionar e ter os seus objetivos cumpridos, precisa seguir alguns acordos comuns.

Um aspecto que também chama a atenção na roda de samba, principalmente nas rodas compostas por integrantes mais jovens, é a presença frequente de uma figura mais velha. Esta figura pode ocupar um papel de maior destaque, como sendo a convidada do evento, que irá compartilhar suas composições e histórias, sendo um momento de prestígio e adoração (como o exemplo visto com o compositor Aluisio Machado). A nomenclatura "convidado" carrega, ao que parece no universo musical como um todo, um lugar de verdadeiro prestígio, em que a pessoa convidada faz uma participação, por vezes pequena -em relação ao todo-, mas ainda sim a mais esperada por todos ali presentes.

Contudo, há também o caso da ocupação por uma pessoa mais velha compondo a roda de forma mais comedida, sem tantos anúncios de sua presença, porém ainda assim com papel importante naquele contexto. Em geral, é uma figura que permanece sentada, integrando a roda como os demais músicos. Porém, não parece possuir uma responsabilidade em relação a tocar um determinado instrumento, tampouco de cantar, necessariamente. Às vezes está com um tamborim ou outro instrumento leve que permita mais improvisos. A responsabilidade parece estar em permanecer naquele espaço, zelando por ele e por quem o compõe.

É difícil categorizar tal acontecimento de forma a dizê-lo que é uma regra ou que acontece em determinadas circunstâncias específicas, nem sendo o intuito desta investigação

[7]Fundado em 2000, o samba ocorre semanalmente no Centro Cultural Santo Amaro, em São Paulo, sendo um espaço que fortalece a ideia de um "samba raíz" e fomenta composições da comunidade.

fazê-lo. Porém, se faz interessante refletir quais elementos, principalmente simbólicos, podem estar contidos nessa escolha e nesse acontecimento da roda.

Amadou Hampâté Bâ, importante escritor malinês, que difundiu conhecimentos acerca do conceito de oralidade na cultura africana, aborda questões que podem contribuir com a reflexão. Conhecido pela frase "na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima", o escritor elabora aspectos da chamada tradição viva (Bâ, 1980), sendo esta uma tradição com base na oralidade, "pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos." (Bâ, 1980, p. 167).

Ao longo do artigo que compõe a coleção de História Geral da África, publicada pela UNESCO (1980), Bâ discute a relação entre homem e palavra, afirmando que há uma relação de valor e fidelidade extremamente importante sobre aquilo que está sendo dito, ou seja, o valor do indivíduo está estritamente ligado àquilo que diz, a sua palavra. "Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é" (Bâ, 1980, p. 168). Isto esclarecido, o autor enumera uma série de ofícios exercidos por anciãos que tem como objetivo a transmissão das histórias e dos saberes de seu povo, passando inclusive pelos *griots*, animadores públicos que dominam a música e a poesia, sendo geralmente "transmissores da música antiga" e/ou "contadores de histórias e viajantes" (Bâ, p. 193).

Segundo Amadou, portanto, os anciãos possuem o papel importante de lembrar das histórias, poemas, músicas, registros e ofícios, e transmiti-los, oralmente, às próximas gerações, de forma que a memória desses saberes se mantenha viva e ativa. O mesmo poderia ser pensado em relação à presença dos mais velhos na roda de samba. Tendo como base a própria experiência e vivência nas rodas, entendendo suas dinâmicas específicas, as figuras mais velhas parecem possuir um papel de manter vivos aspectos da memória da roda, a partir daquilo que viveram no passado, e de transmiti-la para aqueles que compõem ela há menos tempo. De forma não formalizada, os mais velhos assumem o papel de transmissores dos saberes da roda de samba, e de zeladores daquele espaço, entendendo a importância que uma figura de referência pode transmitir àquele contexto.

Essas figuras mais velhas ocupariam o que poderia ser, do ponto de vista benjaminiano, o papel de narradoras das rodas de samba. Walter Benjamin (2012), ao entender historicamente a posição do narrador, divide este em dois "representantes arcaicos" (Benjamin, 2012, p. 214): o marinheiro viajante, que traz histórias além-mar para compartilhar com seu povo; e o camponês sedentário, que já viu e viveu tudo sobre o território em que habita, exemplificando o narrador antigo. E o fato de serem narradores, para o autor, se traduz na

propriedade de dar conselhos que, "tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria" (Benjamin, 2012, p. 217).

Para o autor, portanto, o narrador é aquele que possui uma sabedoria vivida na experiência e que, ao contar suas histórias, compartilha também suas ideias e reflexões, os seus saberes.

Tal ideia é reforçada ao pensar na figura das velhas guardas do samba. Sendo parte de uma ala específica das Escolas de Samba, as Velhas Guardas são compostas por indivíduos que foram importantes na história daquele determinado grupo, como compositores, ritmistas, organizadores, passistas, entre outros que, ao atingir uma determinada idade e/ou tempo de percurso, passam a compor esta ala específica[8]. Para além do momento do desfile, a Velha Guarda de uma Escola possui outros espaços de atuação, como é o caso da Velha Guarda Musical do Vai-Vai, composta por alguns integrantes da ala, que realiza uma série de shows pela cidade de São Paulo nos dias de hoje[9]. Outro famoso exemplo é a Velha Guarda da Portela, idealizada por Paulinho da Viola em 1970, que lançou uma série de discos[10].

A importância da Velha Guarda para uma Escola de Samba parece estar vinculada a um sentido também simbólico, de referenciar-se àquele mais velho, e agradecer às suas contribuições feitas pela Escola, e materializar, no caso do desfile, essa importância, tendo uma ala específica. Para o historiador Vinicius Natal, há uma referência nítida com tradições das sociedades africanas, e diz que "essa prática da velha guarda está muito associada a uma visão de respeito aos mais sábios, aos anciãos" (Natal, 2017).

Ao retornar à letra da canção do sambista Geraldo Filme, referenciada no início do artigo, o aspecto da reverência aos mais velhos é também presenciado. Quando o compositor se refere aos "Bambas da paulicéia", e se referencia a "Fredericão na zabumba", que "Fazia a terra tremer"; a "Eunice" que "puxava o ponto", e "Dona Olímpia" que "respondia"; e por fim a "Sinhá" que "caia na roda/Gastando a sua sandália" (Filme, 2000), pode-se observar um significado similar ao da presença de um mais velho na roda. Filme, ao saudar essas pessoas e compreender a importância delas para a continuidade do samba, fortalece o entendimento do processo de aprendizagem (entendendo que o ofício do samba é sempre passado por alguém e

[8]Segundo Vinicius Natal (2017), "No campo institucional, cada escola possui regras próprias para o ingresso na Velha Guarda. Mas, em geral, são pessoas acima de 50 anos, com histórico de atuação na escola e que foram convidadas ou aprovadas pelos que já integram a ala".

[9]Ver mais sobre o trabalho da Velha Guarda Musical da Vai-Vai em: https://www.youtube.com/watch?v=sIE_cjaFQQQ . Acesso em 24/06/24.

[10]Em 1970, a velha guarda lançou o disco "Portela, passado de glória", e em 1986, " Grandes Sambistas".

para alguém), e da necessidade de tê-las, seja fisicamente ou na memória, como referências e transmissoras de seus conhecimentos.

Novamente, essa importância dada não é uma exclusividade das rodas de samba. Cíntia Lopez e Gabriela Cavalcante (2008), ao compreenderem o aspecto da reverência ao mais velho na capoeira e no samba de roda, abordam o estabelecimento de uma hierarquia em ambas as práticas

> como forma de organização representativa de modelos presentes em estruturas organizacionais da cultura local. Essa lógica hierárquica pode ser observada nas relações de valorização dos mais velhos, prática notória das dinâmicas sociais e familiares de Salvador e região (Lopez; Cavalcante, 2008, p. 2).

Além disso, afirmam que essa hierarquia é reforçada através da oralidade, sendo ambas códigos de linguagem, que tem como objetivo passar uma mesma informação (Lopez; Cavalcante, 2008). As autoras afirmam:

> Nesse aspecto, identificamos na oralidade, presente no Samba de Roda e na roda de Capoeira, um exemplo de subtexto expressivo que incorpora a memória e que garante que a mesma seja mecanismo eficaz na fundamentação da importância dos mais velhos, ou seja, na ancestralidade, na tradição e renovação dos saberes intrínsecos aos mais velhos (Lopez; Cavalcante, 2008, p.3).

Ao pensar no trajeto do ensino-aprendizagem, a roda de samba se apresenta como um processo cíclico, em que a referência no passado se faz importante para olhar e planejar o futuro. Ao mesmo tempo, tal processo é reforçado pela ideia de uma hierarquia que deve ser "respeitada", para que a tradição e a ancestralidade permaneçam vivas. É como na canção de Paulinho da Viola: "Quando penso no futuro, não esqueço o meu passado"[11].

Considerações finais

Geraldo Filme afirma, no trecho da canção "Batuque de Pirapora", referenciado no início deste texto, que cresceu na roda de *bamba*. O termo *bamba* é utilizado comumente dentro do universo do samba para se referenciar a uma pessoa com mais experiência, respeitado dentro desse contexto. O compositor também menciona, no mesmo trecho, uma série de nomes (Eunice, Dona Olímpia, Fredericão) que parecem representar os *bambas* do qual fala.

[11] Dança da Solidão, Paulinho da Viola. Disponível em: https://youtu.be/PWlR0FFva6E?si=fGNcI2X-7EEi0OTd . Acesso em 24/06/24.

O samba foi gravado em 1992, quando o compositor tinha 62 anos, e provavelmente já havia se tornado ele próprio um *bamba* do lugar. Hoje, Filme é uma das referências mais importantes da história do samba paulistano, cada vez mais referenciado e lembrado nos espaços de samba em São Paulo e em pesquisas acadêmicas acerca de temas relacionados. A afirmação de Filme na letra da canção, alinhada à própria experiência do compositor, colaboram para o entendimento de como age a transgeracionalidade.

A partir da ideia de que uma figura pertencente à comunidade do samba será sempre ensinada por outra que possui mais experiência, e que esta que possui mais experiência estará sempre referenciada por outros ainda mais experientes, e que a que possui menos experiência, um dia transmitirá o que aprendeu a outro, entende-se o papel da transmissão de saberes. Ou seja, para que Geraldo Filme se tornasse um bamba, em algum momento o compositor se referenciou em outros bambas de sua época.

Neste artigo, buscou-se analisar acontecimentos que colaborassem para essas reflexões, como por exemplo a presença e importância das palmas, o vínculo e respeito às pessoas mais velhas.

Para isso, em um primeiro instante, foi importante destacar que esses acontecimentos se relacionam por ao menos três fatores. O primeiro é de serem eventos acolhidos pela comunidade, reproduzidos- como saberes- e compartilhados com os demais, o que as caracteriza como um processo educativo cíclico, em que alguém que foi ensinado a partir desse evento, ensinará a outro, e assim sucessivamente.

O segundo fator se dá pelo fato de que esses saberes são adquiridos através da oralidade e da experiência na roda, não se caracterizando como uma cartilha de regras a ser estudada previamente, e sim vivida, na cotidianidade, se valendo da máxima, proferida diversas vezes nas rodas: “quem não conhece, procure saber!”.

O terceiro, por fim, está na percepção de que estes acontecimentos fazem parte de uma lógica comum a outras manifestações populares negras brasileiras que acontecem em roda, sendo possível traçar paralelos entre elas, e tecer fios históricos comuns.

Referências

BÂ, Amadou Hampâté. Tradiçaõ Viva. In: KI-ZERBO Joseph. *História geral da África I:* metodologia e pré-história da África. 2ª Edição. São Paulo: Editora Cortez, 1980. Capítulo 8, p. 166-205. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249. Acesso em 27/06/24.

BATUQUE de Pirapora. Geraldo Filme (compositor). São Paulo: SESC São Paulo, 2000. CD.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 2012. 272 p.

CARMO, Raiana Alves. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no Samba de Roda do recôncavo baiano*. Salvador, 2009.150 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9104. Acesso em 27/06/24.

COSTA, Juliana Ripke. *Tópicas afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX*. São Paulo, 2017. 187 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27092017-100816/publico/JulianaRipkedaCosta.pdf. Acesso em 27/06/24.

COSTA, Ramon Diego; TAVARES, Jussara. A capoeira enquanto elemento cênico: gingando na arte da malemolência. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL "Educação e Contemporaneidade", 4, 2010. São Cristóvão: EDUCON, 2010. Disponível em: http://educonse.com.br/2010/. Acesso em 27/06/24.

DANÇA DA SOLIDÃO. Paulinho da Viola (compositor). Rio de Janeiro: EMI Records, 1972. CD.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda:* tradição e transformação no samba de roda. Salvador : EDUFBA, 2015. 164 p. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/20351/1/Os-ritmos-da-roda_RI.pdf. Acesso em 27/06/24.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2001. 312 p.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do brasil*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2012. 312 p.

LOPEZ, Cintia Paula; Cavalcante, Gabriela. Samba no jogo e ginga na roda. In: V CONGRESSO DA ABRACE, 5, 2008, Belo Horizonte. *Anais do V Congresso Criação e Reflexão crítica.* Belo Horizonte, 2008.

MAGNANI, José Cantor. De perto e de dentro:notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol 17, n. 49, 2002. Disponível em: https://nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/de_perto_de_dentro_0.pdf. Acesso em 27/06/24.

NATAL, Vinicius. *Culturas e Memórias nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro:* Dramas e Esquecimentos. Rio de Janeiro: Editora Nova Terra, 2017. 164 p.

PORTELA, PASSADO DE GLÓRIA. Diversos (Compositores). Velha guarda da Portela (Intérpretes). Rio de Janeiro: RGE, 1997. CD.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo.* 2ª Edição. Rio de Janeiro: Mouad X, 1998. 111 p.

VELHA GUARDA DA PORTELA- SÉRIE GRANDES SAMBISTAS. Diversos (Compositores). Velha guarda da Portela (Intérpretes). Rio de Janeiro: KUARUP, 1986. CD.

VELHA GUARDA MUSICAL DO VAI VAI. Diversos (compositores). Diversos (intérpretes). Virada SP Online. São Paulo. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sIE_cjaFQQQ. Acesso em 27/06/24.