

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio Mesquita Filho”  
Instituto de Artes- Campus São Paulo

SOFIA CHIAVACCI

**"CRESCI NA RODA DE BAMBA": oralidades e pedagogias na  
roda de samba em São Paulo**

São Paulo  
2023

SOFIA CHIAVACCI

**"CRESCI NA RODA DE BAMBA": oralidades e pedagogias na  
roda de samba em São Paulo**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado no Instituto de Artes da  
Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Licenciada em Arte-teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Souto  
Mayor.

São Paulo  
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

---

C532c Chiavacci, Sofia

Cresci na roda de bamba : oralidades e pedagogias na roda de samba em São Paulo / Sofia Chiavacci. -- São Paulo, 2023.  
53 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mariana França Soutto Mayor.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música popular - Brasil. 2. Samba. 3. Tradição oral. 4. Cultura afro-brasileira. 5. Música - Instrução e estudo. I. Mayor, Mariana França Soutto. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 793.31

---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

SOFIA CHIAVACCI

**"CRESCI NA RODA DE BAMBA": oralidades e pedagogias na  
roda de samba em São Paulo**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado no Instituto de Artes da  
Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Licenciada em Arte-teatro.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 24/11/2023

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Mariana Souto Mayor  
UNESP- Orientadora

---

Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro  
UNESP

---

Profa. Dra. Ligia Nassif Conti  
Conservatório de Tatuí

## AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo às mulheres que, direta ou indiretamente, me geraram. À minha mãe, por toda força e coragem de escolher a profissão e a maternidade, embora em muitos momentos a conciliação dessas escolhas tenha parecido impossível; às minhas avós, pelas sabedorias transmitidas; e às minhas outras e outros ancestrais. Agradeço ao meu pai, por ter me ensinado a amar as escolhas com coragem, ao Chris, um pai-drasto que a vida me presenteou, e aos meus irmãos Gio, Eva, Isis e Catê, por serem meus professores e parceiros nessa jornada difícil, mas muito bela, que é a irmandade. Agradeço ao Franco pelo amor, pela escuta e por todos os planos mirabolantes elaborados antes, durante, e depois dos fins.

Agradeço às tantas amizades e parcerias que me acompanharam durante essa jornada da graduação, do intercâmbio na Argentina, e do samba até aqui. Ayomi, Ambrosia, Ariel, Luana, Silmara, Rodrigo, Oda, Isadora L., Bruna, Camila, Maria Clara, Isadora R., Camila S. Belén, Guillermo, Javier, Muca, Jéssica, André, Rodolfo; e às minhas parceiras de vida e de casa, Vitória e Inessa, que me ensinam cotidianamente sobre o amar: a pesquisa, a vida, as ideias...

Agradeço à Bateria Alcalina e ao Bloco União Altaneira, minha primeira “escola da vida”, onde aprendi sobre o samba -mas também muito sobre o viver em comunidade-; e a todas as amizades construídas ao longo desses anos nesse espaço, Beto, Villa, Sandrine, Ge, Talita, Márcio, Valoroso, Marina e tantos outros.

Agradeço também à Casa Mestre Ananias, por mostrar novas possibilidades de se viver e ver o mundo, em irmandade, mas também em luta. A todos os parceiros e parceiras que constroem esse espaço conjuntamente, e com os quais tenho o privilégio de me relacionar.

Meu agradecimento às minhas professoras e aos meus professores das escolas em que estudei; à Escola Curumim, minha base; às crianças e adolescentes que pude ter o prazer de conhecer no ambiente escolar enquanto educadora; à Mariana Mayor, orientadora desta pesquisa, e à Marianna Monteiro, professora e orientadora de outras pesquisas. A todas e todos, meu muito obrigada.

Por fim, agradeço ao samba, por ensinar tanto, a tantos, e há tantos anos.

A biografia do samba é linda  
**Talismã**

## RESUMO

O presente trabalho visa analisar a roda de samba paulistana como um espaço educativo, através do estudo sobre a oralidade e as tradições das rodas no universo negro-brasileiro e paulistano. Enquanto espaço educativo, entende-se que nesses espaços há processos de compartilhamento de saberes que são compreendidos ao longo do tempo, por e para aqueles inseridos no contexto do samba. Além disso, o estudo explora as interseções entre esses processos educacionais das rodas e o ambiente teatral, investigando elementos como a coralidade, interação com o público e teatralidade. Para isso, utilizou-se do método de pesquisa bibliográfica e histórica acerca dos temas levantados, bem como o estudo de caso para análises e exemplos pontuais. Desta forma, o trabalho busca contribuir com a compreensão da roda de samba (e de outras rodas como a capoeira e o samba de roda), como sendo parte de um universo simbólico e relacional da cultura negro-brasileira, e com a valorização do estudo da oralidade como parte importante da história do país a ser preservada.

**Palavras-chave:** Roda de samba; Oralidade; Tradições; Teatralidade; São Paulo.

## **ABSTRACT**

This current work aims to analyze the paulistana samba circle as an educational space, through the study of orality and traditions within the Afro-Brazilian and paulistano universe. As an educational space, it is understood that these spaces involve processes of knowledge sharing that are comprehended over time, by and for those immersed in the context of samba. Additionally, the study explores the intersections between these educational processes within the circles and the theatrical environment, investigating elements such as choral elements, interaction with the audience, and theatricality. To achieve this, the research employed the method of bibliographical and historical research on the raised themes, as well as the case study for specific analyses and examples. Thus, the work seeks to contribute to the understanding of the samba circle (and other circles such as capoeira and samba de roda) as part of a symbolic and relational universe within Afro-Brazilian culture, and to the valorization of the study of orality as an important part of the country's history to be preserved.

**Keywords:** Samba circle; Orality; Traditions; Theatricality; São Paulo.

## SUMÁRIO

<b>1 Introdução</b>	<b>10</b>
<b>2 Aspectos simbólicos e descritivos das rodas de samba</b>	<b>13</b>
<b>3 Aspectos fundantes da roda no universo negro-paulistano</b>	<b>25</b>
3.1 A roda nas festas profano-religiosas paulistas	27
3.2 Os cordões carnavalescos	29
3.3 As rodas de samba	32
<b>4 O teatro e a roda de samba: tecendo proximidades</b>	<b>35</b>
4.1 O jogo e a roda	36
4.2 A teatralidade e a roda	39
4.3 O narrador e a roda	42
<b>5 Considerações finais</b>	<b>45</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>47</b>
<b>APÊNDICE A- Descrição fala de Juarez Xavier</b>	<b>51</b>

## 1 Introdução

O intuito de investigar as rodas de samba de São Paulo partiu, em primeiro lugar, da percepção, através da observação participante, de determinados acontecimentos que parecem ser específicos do contexto da roda, e da motivação de tentar compreendê-los como parte de um processo educativo, vivido por e para os que estão inseridos nela. Grande parte desses acontecimentos está vinculado às relações estabelecidas entre as e os tocadores, e destes com o público: a presença e importância das palmas, o vínculo e respeito às pessoas mais velhas e o momento de início e fim da roda são alguns exemplos de acontecimentos que serão analisados nesta pesquisa. Tais acontecimentos também são relacionados a aspectos da teatralidade, de forma a compreender este espaço como cênico.

A relação entre esses acontecimentos se dá por ao menos três fatores. O primeiro é de serem acatados pela comunidade, reproduzidos, como saberes, e compartilhados com os demais, caracterizando-se como um processo educativo cíclico, em que alguém que foi ensinado, sempre ensinará a outro.

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.

Em 1992, Geraldo Filme cantava<sup>1</sup>: “Os bambas da Paulicéia/ Não consigo esquecer/ Fredericão na zabumba/ Fazia a terra tremer/Cresci na roda de bamba/ No meio da Alegria!”. O trecho da música, cujo trabalho leva o nome, consegue representar os aspectos de interesse desta pesquisa. 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

---

<sup>1</sup> 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”.

fazer paulistas de samba, bem como as transformações experienciadas por ele a respeito das transformações urbanas da cidade.

No período de 2020 e 2021, foi produzida uma pesquisa de iniciação científica financiada pelo CNPq e sob orientação da Profa. Dra. Marianna Monteiro, que teve como objetivo analisar cinco letras de canções de Geraldo Filme cuja temática estivesse associada às transformações nos bairros da Barra Funda e do Bixiga. Este trabalho se desdobrou na produção de quatro artigos científicos, que buscaram analisar e compreender as letras das canções de Geraldo Filme pela perspectiva das transformações ocorridas nos bairros mencionados (Chiavacci, 2021a; 2021b; 2022a; 2022b). O aprofundamento dado à narrativa de Filme contribuiu para compreender as especificidades de um jeito de fazer e compor samba da capital paulista.

Ou seja, o modo como Geraldo Filme enxergou a cidade e o samba foram fundamentais para a escrita deste trabalho, 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 da capital 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.

No primeiro capítulo, busca-se elencar os “acontecimentos”- chamados posteriormente de “aspectos simbólicos e descritivos”- educativos das rodas de samba, e analisá-los a partir de suas especificidades. Posteriormente, busca-se também encontrar similaridades e traçar paralelos entre outras expressões culturais negras-brasileiras, como a capoeira e o samba de roda, de forma a compreender mais amplamente os possíveis significados e sentidos desses aspectos, de modo geral, mas também específico.

São analisados o papel das palmas, e sua importância para o “fazer acontecer” a roda de samba; a presença do público e, conseqüentemente, a participação deste, durante o coro e outras interações com os tocadores; e o papel representativo e simbólico de uma pessoa mais velha, sentada na roda de samba, tocando um instrumento ou enquanto uma convidada. Todos estes aspectos, se ocorridos da forma como se espera, ou como se entende que deve ocorrer, contribuem para uma noção do que é comumente verbalizado pela comunidade como sendo uma “boa roda”. “Hoje a roda foi boa!” ou “A roda nesse lugar é muito boa” são frases comuns de serem ouvidas e que carregam essas noções simbólicas discutidas na pesquisa.

No segundo capítulo, busca-se compreender de forma mais profunda o significado das rodas na cultura negro-brasileira, passando por elementos religiosos e comunitários,

percebendo que estas são responsáveis por uma manutenção de diversos saberes ancestrais negros que, através da oralidade e da própria formação da roda, puderam sobreviver ao longo das décadas.

Depois, realiza-se um panorama geral da história do samba de São Paulo, partindo das festas profano-religiosas do interior da capital, ocorridas principalmente nas cidades de Pirapora, Tietê e Capivari, seguindo para as formações dos cordões carnavalescos paulistanos e, por fim, encerrando-se nas rodas de samba.

Essa linha cronológica, muito referenciada no trabalho de Olga Von Simson (2007), é capaz de compreender como cada momento influenciou no seguinte. A relação mantida pelos sambistas com os festejos do interior é refletida na formação e consolidação dos cordões no ritmo, nos instrumentos e nas formas comunitárias de se relacionar. E os cordões, por sua vez, influenciam nos contextos e modos do fazer as rodas de samba, sempre em contextos comunitários e vinculados às próprias origens.

Por fim, no terceiro e último capítulo, depois de analisados e compreendidos os aspectos simbólicos das rodas de samba, bem como suas reflexões históricas, busca-se relacioná-los a elementos da teatralidade, de forma a compreender a roda de samba com também um espaço cênico. A noção de jogo, para o teatro, é ampliada para o espaço da roda de samba, trazendo conceitos elaborados por Huizinga (2001) a respeito do tema, compreendendo que as festividades são também espaços em que este jogo pode ocorrer.

Neste sentido, a noção de palco-público também é abordada, e a presença da figura narradora, representada, na roda de samba, pela figura mais velha- aquela que traz conhecimentos que já adquiriu-, retoma a ideia deste espaço como sendo um lugar em que a oralidade é o principal instrumento de transmissão de saberes educativos.

Conclui-se, ao final, que as rodas de samba paulistanas são um espaço importante de manutenção e preservação de saberes que são específicos de uma história negra-paulista, historicamente invisibilizada e oprimida, e que a sua função educativa, através da afirmativa da oralidade como instrumento importante de memória, possibilitou a contínua transmissão de saberes e tradições reforçados até hoje.

## 2 Aspectos simbólicos e descritivos das rodas de samba

Para compreender os aspectos simbólicos e descritivos das rodas de samba, utilizou-se da observação participante de determinadas rodas da cidade de São Paulo. Estas observações partiram, em primeiro lugar, do interesse de envolver-se ativamente nos espaços, compreendendo a importância de saber como ele funciona para, então, adentrá-lo. Se vale da máxima, comumente escutada nos espaços de cultura popular: “saber chegar e saber sair”. A localidade das rodas observadas também partiu de uma movimentação pessoal, tendo sido frequentadas as localizadas próximas ao bairro de moradia da pesquisadora, a Barra Funda, compreendendo o centro e a Zona Oeste da cidade de São Paulo.

O samba Camará, roda que ocorre há sete anos na Rua Camaragibe, na Barra Funda, e o Samba da Paçoca, que ocorre também há sete anos no Largo da Lapa de Baixo, são duas rodas que ocorrem em espaços públicos da cidade, e representam parte da observação que se destinou a compreender o uso das ruas para fazer samba, prática não tão recorrente nos dias atuais. Além disso, também foram observadas por suas escolhas estéticas, de valorizar e cantar os sambas de São Paulo. Neste sentido de valorização, as rodas realizadas pelo Conjunto Picaflume no Ó do Borogodó e em outros bares da região central da capital também foram foco de observação. O grupo foi responsável por acompanhar o sambista Toinho Melodia e outros bambas da velha guarda paulistana.

O samba de roda e a roda de capoeira da Casa Mestre Ananias também fazem parte das observadas para esta investigação. Apesar de não se tratarem especificamente do tipo de roda que é foco da pesquisa, diversos são os paralelos existentes entre elas, que compõem para que a análise ganhe mais camadas.

A observação de todas essas rodas, portanto, teve como intuito inicial o de ser um sujeito participante delas. Com isso, foi-se percebendo uma dinâmica própria, específica daquele contexto, de relacionamento entre os participantes da roda e com o público. Tal relação parece estar permeada por um sentido de transmissão e manutenção de saberes ancestrais, através da oralidade, em que uma vez inserido, o sujeito aprende e reproduz esses saberes. A roda de samba, portanto, assume um caráter de espaço educativo.

Para compreender melhor esses aspectos relacionados à transmissão de saberes, primeiro se faz necessário compreender a formação de uma roda.

A roda está presente em diversas manifestações culturais brasileiras. Por vezes a roda compõe parte de uma manifestação, no início ou do fim de uma expressão artística. Por vezes, a roda 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)<sup>2</sup>.

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

Destaca-se também, neste sentido de finalidade das expressões culturais, a presença da música. Assim como a roda, a musicalidade 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.

---

<sup>2</sup> 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). Mais adiante aspectos do samba de roda serão mais aprofundados.

Pensando o exemplo da capoeira, para além da ideia de que o tempo da ginga<sup>3</sup> de um jogador está totalmente relacionado ao tempo dado pelo berimbau através do seu toque, 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<sup>4</sup>. Não faz parte desta pesquisa aprofundar esse campo da investigação, muito embora exista o interesse, em desdobramentos futuros, mas o momento de jogar e de interromper o jogo e o momento das palmas são alguns exemplos dessas relações que se estabelecem com a música.

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.

Essa roda também se diferencia das demais pelo seu aspecto, pois 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- porque não dizer uma co-dependência entre ambos. Acima observou-se a relação fundamental estabelecida entre a música e as ações das festividades. 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

---

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 Tais elementos foram observados através da experiência participante na Casa Mestre Ananias.

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 (no caso dos shows) 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, como se fossem elementos da composição sonora. De forma ritmada, seguindo uma mesma sequência dentro do tempo do samba<sup>5</sup>, 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 participe ativamente da roda, o que fortalece a hipótese de que exista uma co-dependência destes dois “personagens”.

Portanto, a importância das palmas e do coro, em uma roda de samba, parece estar totalmente vinculada a própria performance da roda. E, se tratando de um sentido que esteja mais relacionado ao campo do simbólico, essa importância também parece estar vinculada a 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, mas em geral, essa qualidade é atribuída, pelos sambistas, a uma roda em que há um engajamento por parte do público com ela. Uma roda em que há um coro consistente e contínuo, palmas frequentes em

---

<sup>5</sup> Não será aprofundado nesta pesquisa as diferentes possibilidades rítmicas das palmas nesse contexto, mas interessa compreender a importância delas nessa manifestação.

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

Este entre-espaço parece definir o 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. Seria, portanto, a “boa roda” um “bom jogo”? Ou ainda, como comumente é dito no teatro, a “boa roda” é quando o jogo “deu certo?”. Mais adiante será retomada essa questão.

De todo modo, a importância carregada pelas palmas e pelo coro, não é uma exclusividade das rodas de samba. Em outras expressões populares que também se organizam em roda, já aqui mencionadas, como a capoeira, o samba de roda e o 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, quando se canta um corrido<sup>6</sup>, 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.

---

<sup>6</sup> Tipo de canto que possui essa característica de pergunta-resposta, também comum no samba de roda (Graeff, 2013, p. 7). Na capoeira, há também as “ladainhas”, caracterizadas por serem cantos mais longos, que podem contar uma história, ou “mandar um recado” (Silva, 2015). Geralmente, estas iniciam a roda.

Compreendendo que “samba de roda” pode ser uma denominação genérica das manifestações ocorridas na Bahia (Carmo, 2009), se utilizará esta denominação para tratar do samba de roda do Recôncavo da Bahia, talvez o mais antigo estilo de samba, e que teria sido levado ao Rio de Janeiro no século XIX por migrantes baianos, dando origem ao samba carioca (Graeff, 2013). Este estilo ocorre, em geral, vinculado aos festejos tradicionais, como a Festa de Cosme e Damião e a Festa da Boa Morte em Cachoeira, e possui diferentes estilos regionais, como o Samba Corrido, o Samba Chula e o Samba Barravento (Graeff, 2013). E, em cada um destes, o coro atua em momentos distintos.

Para Nina Graeff (2013), o samba corrido é aquele que, como na capoeira, é entoado por um solista e, em seguida, repetido pelo coro. Em geral, não tende a incluir muitas improvisações, e “muitos grupos partilham dos mesmos corridos, isto é, das mesmas melodias com textos similares” (Graeff, 2013, p. 8). Já na Chula, a organização é mais complexa:

[Chula] no Samba Chula é o canto de uma estrofe composta por dois até quatro versos, entoado por uma parelha (dupla vocal) quase sempre de homens. Ao contrário do Samba Corrido, o verso não é respondido e repetido pelo coro, à maneira do canto responsorial. A chula pode passar uma mensagem clara ou ser simbólica, como metáfora ou poesia livre, cujo significado em alguns casos se perdeu no tempo ou só se faz compreender entre os mais velhos. Geralmente, a chula é seguida de um relativo, uma estrofe um pouco mais curta cantada por outra parelha, concluindo ou comentando a chula de uma maneira muitas vezes engraçada. (Doring, 2010, s. n., tradução livre apud Graeff, 2013).

Apesar de não mencionado, se faz importante destacar que a presença do coro e das palmas é essencial no Samba Chula, ao menos no samba que ocorre na Casa Mestre Ananias<sup>7</sup>, em São Paulo. Participando ativamente das rodas é possível perceber que, no momento em que o relativo é cantado pela segunda vez, o coro se une a parelha e, logo depois, o canto cessa. Neste momento, uma sambadora entra para sambar e as palmas se iniciam. O “ciclo” se refaz quando a sambadora *umbiga*<sup>8</sup> uma outra, deixando o centro da roda livre e assim, os cantadores retornam ao canto.

Por fim, no Samba Barravento, ainda segundo Graeff (2013) há uma interposição das definições da Chula e do Corrido que ora confundem o sentido do estilo. Ainda sim, a autora

---

7 Centro Paulistano de Capoeira e Tradições Baianas, a Casa Mestre Ananias é localizada no bairro do Bixiga, em São Paulo, e possui como principais atividades a Capoeira e o Samba de Roda.

8 Ação de encostar o umbigo no umbigo de outra pessoa; “golpe de barriga”.

afirma que este se diferencia por sua ponte musical, chamada *barravento*, “um padrão de acordes tocados pelos instrumentos de corda, executado na maioria das vezes de maneira idêntica ou com algumas variações.” (Graeff, 2013, p.11).

É importante perceber as proximidades e distâncias entre o samba de roda e a roda de samba. Apesar de ambos possuírem os termos “samba” e “roda” em seu nome, estes são estilos musicais com trajetórias históricas distintas e, como visto, com uma organização musical também diferente. Ainda sim, o samba de roda, como visto no artigo de Graeff (2013), talvez tenha contribuído para a construção do que hoje se conhece como o samba carioca e suas rodas. Neste sentido, poderia se afirmar o mesmo do samba paulista? Ou seja, que o samba de roda também contribuiu para a formação do samba de São Paulo?

Mais adiante será aprofundada a discussão acerca das possíveis origens do que se entende como sendo samba paulista, observando também as possíveis referências do Rio de Janeiro para consolidação desse estilo musical em São Paulo. Porém, já se pode adiantar que uma das raízes desse samba é o Batuque de Umbigada, manifestação cultural do interior da capital, surgida nas cidades de Tietê, Piracicaba e Capivari, que apresenta certa similaridade com o samba de roda pelo gesto da umbigada e pelo uso das saias (comum também a outras manifestações populares)<sup>9</sup>, o que fortalece o sentido da matriz afro-brasileira presente em ambas as manifestações, mas também muitas diferenças no ritmo e na escolha dos instrumentos.

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. Por vezes, esta figura ocupa um papel de maior destaque, como sendo a convidada do evento, que irá compartilhar suas composições e histórias, por exemplo, sendo um momento de prestígio e adoração; mas também há a figura que permanece compondo a roda, de forma mais comedida, sem tantos anúncios de sua presença, porém ainda sim com papel importante naquele contexto.

Um exemplo dessa ocupação mais prestigiosa por uma figura mais velha poderia ser o ocorrido no Samba Camará, que no ano de 2023 produziu uma série de rodas com convidados da velha-guarda paulistana e carioca do samba, tendo convidado Seu Carlão do Peruche, Sagra Brandão, Marco Antônio entre outros para que cantassem suas composições e/ou

---

<sup>9</sup> No Novo Dicionário Banto do Brasil, a umbigada é “a característica principal das danças dos povos Bantos, na África e na Diáspora” (Lopes, 2020, p.226).

interpretações mais famosas, de forma a prestigiar seus trabalhos e fortalecer a memória destas figuras para a história do samba. 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.

Já um exemplo de uma ocupação mais comedida de uma pessoa de terceira idade na roda de samba pode ser observado em diversos espaços. Em geral, é uma figura que permanece sentada, compondo a roda como os demais músicos. Porém, parece não possuir uma responsabilidade em relação a tocar um determinado instrumento, tampouco de cantar, estando por vezes com um tamborim ou outro instrumento leve<sup>10</sup> que permita mais improvisos. Ao mesmo tempo, a responsabilidade parece estar em permanecer naquele espaço, zelando por ele e por quem os 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 fazê-lo. Porém, se faz interessante refletir quais os elementos, principalmente simbólicos, podem estar contidos nessas escolhas e acontecimentos 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 esta 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

---

10 Não relacionado necessariamente ao peso do instrumento. A definição de “leves” e “pesados” é nativa das Escolas de Samba (Santana, 2009), e é utilizada para diferenciar instrumentos de marcação dos que preenchem o samba ( “molho” do samba). De forma mais técnica, Chico Santana (2009) os diferencia como “os leves são idiofones e membranofones, geralmente com afinação mais aguda; os pesados são membranofones que mesclam afinações graves, médias e agudas.” (Santana, 2009, p. 102).

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 a presença dos mais velhos na roda de samba. Tendo como base a própria experiência e vivência nas rodas de samba, entendendo suas dinâmicas específicas, as figuras mais velhas parecem possuir um papel de manter aspectos da memória da roda, a partir daquilo que viveram no passado, e de transmiti-la para aqueles que compõem ela a 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.

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, assistentes, entre outros que, ao atingir uma determinada idade e/ou tempo de percurso, passam a compor esta ala específica<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>. Outro famoso exemplo é a Velha Guarda da Portela, idealizada por Paulinho da Viola em 1970, que lançou uma série de discos<sup>13</sup>.

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, colocando-os desfilar na avenida. 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).

11 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”.

12 Ver mais sobre o trabalho da Velha Guarda Musical da Vai-Vai em: [https://www.youtube.com/watch?v=sIE\\_ciaFOQQ](https://www.youtube.com/watch?v=sIE_ciaFOQQ). Acesso em 01/10/2013.

13; Em 1970, a velha guarda lançou o disco “Portela, passado de glória”, e em 1986, “Grandes Sambistas”.

Ainda sobre a importância da velha guarda, Juliana Bonomo pesquisa aspectos históricos relacionados aos gurufins (rituais de velório comuns no universo do samba) das Escolas de Samba, mais especificamente, da Portela, no Rio de Janeiro, e suas particularidades que são distintas de um velório comum.<sup>14</sup> Tal especificidade desses eventos demonstra o quão é simbólico e importante um integrante mais velho para a sua comunidade do samba, inclusive no momento de sua morte.

O sambista e compositor Toinho Melodia, pernambucano radicado em São Paulo, também traz elementos sobre esse espaço de reverência aos mais velhos na roda, e da importância dessas figuras para a história do samba paulistano. Em sua canção “Referência”<sup>15</sup>, escrita juntamente com Rodolfo Gomes, Toinho menciona uma série de sambistas que conviveu, e que foram importantes:

Toniquinho Batuqueiro, Talismã  
 Zeca da Casa Verde, Jangada  
 Lagrila, Inocência Mulata Tobias  
 Com frequência eu ia na fonte beber  
 Era tão bom quando Daniel da Ilha aparecia  
 O samba ia até o dia nascer  
 Era tão bom quando Di Galvão aparecia  
 O samba ia até o dia nascer  
 A fonte na qual eu bebi já não existe mais  
 Dos bambas com quem aprendi jamais esqueço  
 Carrego esta imensa saudades em minha mente  
 Do fundo do meu coração agradeço (Melodia, 2018)

Da forma como relata, pode-se imaginar que o sambista tenha compartilhado espaços de roda comuns a essas figuras que, em sua juventude, eram suas referências, e se percebe a sua alegria quando estes chegavam para compô-la. A imagem trazida, relacionando os bambas

---

<sup>14</sup> Não foi encontrado nenhum artigo publicado da autora em relação ao tema. Tomou-se conhecimento dessa pesquisa de pós-doutorado a partir do Encontro de História Oral do Sudeste, no ano de 2023. Um resumo do que foi exposto pode ser encontrado na plataforma de outro evento científico, datado de 2019: [https://www.snh2021.anpuh.org/simposio/view?ID\\_SIMPOSIO=96](https://www.snh2021.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=96). Acesso em 01/10/2023.

<sup>15</sup> Disponível em: [https://youtu.be/uK3vtX\\_bw5U?si=fvK\\_RUBxZVU5fUDU](https://youtu.be/uK3vtX_bw5U?si=fvK_RUBxZVU5fUDU). Acesso em 24/09/2023.

a uma fonte, se relaciona com a da biblioteca dita por Amadou (1980), no sentido de que essas figuras mais velhas são verdadeiros livros vivos de incontáveis memórias. Há também, na canção, um aspecto de valorização de um espaço intergeracional que a roda de samba pode promover, em que os mais novos anseiam pela presença dos mais velhos, para aprender, observar e imitar.

Por fim, há uma beleza a ser observada na noção do tempo. Toinho Melodia lançou seu primeiro disco já no fim da vida, em 2018 (o compositor veio a falecer em 2021), aos 68 anos, quando já era considerado um bamba de São Paulo. Ainda sim, permaneceu saudando as suas referências mais antigas, e optou por inseri-las no seu primeiro trabalho autoral. Ao final da música, o coro faz citações a canções dos sambistas Jangada, Geraldo Filme e Toniquinho Batuqueiro e Talismã, grifadas a seguir:

Era tão bom quando Jangada aparecia

O samba ia até o dia nascer

**Poeta tanjo a lira**

Era tão bom quando Toniquinho Batuqueiro aparecia

O samba ia até o dia nascer

**Da janela do fundo do céu**

**Vi a caldeira do inferno queimando**

Era tão bom quando Geraldão da Barra Funda aparecia

O samba ia até o dia nascer

**Partiu, não tem placa de bronze nem fica na história**

Era tão bom quando Talismã aparecia

O samba ia até o dia nascer (Melodia, 2018, grifo nosso)

A primeira citação seria de um samba-enredo, que disputou a saída na avenida pela Escola de Samba Unidos da Vila Maria, e fora escrito por Jangada e Toinho; a segunda seria de uma canção de autoria de Toniquinho e Filme, intitulada “Sá Dona”, gravada no disco Memória do Samba de São Paulo<sup>16</sup>; e a terceira citação provém da música “Silêncio no

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sAFVDR2BvW0>. Acesso em 01/10/2023. Agradecimentos ao Rodolfo Gomes pelas informações cedidas.

Bixiga”, gravada por Geraldão (forma como Geraldo Filme era popularmente conhecido) e por Beth Carvalho<sup>17</sup>.

Essa afirmação e memória das próprias referências parece possuir um significado similar ao da presença de um mais velho na roda: o de saudar essas pessoas e ter o entendimento da importância delas para a continuidade do samba. Dessa forma, compreende-se que o processo de aprendizagem (entendendo que o ofício do samba é sempre passado por alguém e para alguém) precisa ter presente, seja fisicamente ou na memória, as figuras que possuem essa função de transmitir seus conhecimentos.

O Conjunto Picaflume, grupo de samba paulistano, parece possuir em sua prática essa afirmação das referências mais velhas. O grupo foi responsável por acompanhar Toinho durante sua retomada musical, tendo se apresentado por diversos anos no bar Ó do Borogodó, além de acompanhar outros sambistas importantes da história de São Paulo. Depois da morte de Toinho, em 2021, o grupo segue se apresentando em homenagem ao sambista, e produzindo canções inéditas deixadas pelo compositor.

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 sub-texto expressivo que incorpora a memória e que garante que a mesma seja mecanismo eficaz na fundamentação da importância do mais velhos, ou seja, na ancestralidade, na tradição e renovação dos saberes intrínsecos aos mais velhos (Lopez; Cavalcante, 2008, p.3).

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4IRn55k3hw> . Acesso em 24/10/2023.

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 vivos. É como na canção de Paulinho da Viola: “Quando penso no futuro, não esqueço o meu passado”<sup>18</sup>.

### 3 Aspectos fundantes da roda no universo negro-paulistano

Diversas foram as manifestações culturais brasileiras que acontecem em roda, mencionadas e referenciadas na primeira parte desta pesquisa. Destas, todas possuem ao menos um aspecto em comum, o fato de terem uma origem afro-brasileira - e portanto negra, com exceção da ciranda que, ao que indica, teria sua origem em Portugal<sup>19</sup>. A roda, portanto, possui um espaço de destaque importante nas manifestações culturais negras brasileiras, e o seu significado parece extrapolar a sua própria forma. E, para compreender esta importância, se faz necessário traçar uma linha narrativa histórica, de forma a retomar acontecimentos interessantes.

Em uma fala no bate-papo “Vá cuidar de sua vida: as rodas sagradas do universo negro-brasileiro”<sup>20</sup>, o pesquisador e professor Juarez Xavier elenca e descreve algumas características do universo simbólico, presentes na roda que ampliam o seu significado e justificativa da sua existência.

No período da abolição da escravização e da formação da classe trabalhadora no Brasil, entre 1870 e 1930, Juarez (2023) ressalta o processo de segregação racial e a consequente ausência de acesso a renda da população negra, esta que teria sido destinada a população imigrante européia que chegava ao país. Evidencia também a violência e o racismo já estabelecidos na sociedade. Xavier (2023) então atribui à roda o feito de ensinar “a enfrentar as adversidades e sobreviver à brutalidade” (Xavier, 2023), e de “alimentar a ação política da população negra” (Xavier, 2023), durante todo o período de formação da sociedade

<sup>18</sup> Dança da Solidão, Paulinho da Viola. Disponível em: <https://youtu.be/PWIR0FFva6E?si=fGNcl2X-7EEi0OTd>. Acesso em 24/10/2023.

<sup>19</sup> Apesar dessa hipótese, vale ressaltar que muitas cantigas possuem elementos afro-ameríndios.

<sup>20</sup> Bate-papo pertencente ao projeto “Geraldo Filme e o Samba Paulista”, que ocorreu no Sesc Pompéia em maio de 2023. A programação completa do projeto encontra-se neste link: <https://www.sescsp.org.br/geraldo-filme-e-o-samba-paulista/>. A descrição da fala de Juarez encontra-se no anexo desta pesquisa.

brasileira até os dias de hoje. A forma como isso ocorre, segundo o professor, está na transmissão de saberes entre gerações, que foi possibilitada pelas formações de roda.

O racismo teve uma eficiência política importante, ele rompeu o ciclo de compartilhamentos de saberes da população negra, rompeu. A vida útil do negro era de sete anos, rompeu. As rodas restituem isso. O candomblé, a capoeira, a escola de samba, o hip hop, restituem isso. Você passa a ter um compartilhamento de saberes transgeracionais, agora! Há 100 anos nós tivemos isso! O candomblé trouxe isso. Quando você tá lá fazendo seu orô, ensinando o garoto, você tá fazendo isso, né. A escola de samba é um espaço multi geracional, a roda de capoeira é um espaço multi geracional, a roda do funk tá sendo um espaço multi geracional (Xavier, 2023).

Dessa forma, a roda então possibilitaria uma manutenção da memória da população negra, uma vez que a transmissão dos saberes se dá também nesse espaço, ocorrendo, a partir disso, uma preservação dos mecanismos de enfrentamento ao racismo, ao longo das décadas (Xavier, 2023).

A jornalista Cláudia Alexandre (2021), apesar de não referenciar-se explicitamente na formação da roda, também menciona essa manutenção da memória negra ao relacionar os terreiros com as escolas de samba. Alexandre (2021) levanta a hipótese de que seria impossível um apagamento da memória das manifestações culturais de matrizes africanas, pois estas “resistiram em um processo histórico-cultural adverso, elaborando diferentes formas de permanência” (Alexandre, 2021, p.37).

A roda, portanto, ganha elementos simbólicos importantes que contribuirão para a ideia de ser um espaço que não está contido somente no que é visto, mas também no que carrega histórico-culturalmente.

Ao trazer o olhar para as rodas do universo negro paulista, há elementos relacionados à religiosidade e aos momentos de lazer que são importantes para compreender aspectos da identidade cultural afro-brasileira em São Paulo. Partindo das festas religiosas do interior do estado, que possuíam forte presença das rodas nos barracões; seguindo para a formação dos cordões carnavalescos na capital paulista e sua organização; terminando, por fim, na roda de samba paulistana.

### 3.1 A roda nas festas profano-religiosas paulistas

No final do século XIX, o fluxo migratório do interior do estado de São Paulo para a capital se acentuou. Com a crise do café e a abolição da escravização, centenas foram as famílias negras que vieram à São Paulo em busca de emprego e condições dignas de vida. Os principais bairros de moradia dessa população foram a Barra Funda, o Bixiga (Bela Vista) e a Baixada do Glicério, localizados no centro da cidade. A relação com o interior, portanto, se manteve por algumas décadas, pela permanência de membros das famílias nessas cidades e também pelos costumes festivos. Essas localidades abrigaram (e, em alguns casos, abrigam ainda hoje) diversas manifestações culturais típicas paulistas, como o Samba rural, em Pirapora de Bom Jesus, o Samba de Bumbo, em Campinas, o Batuque de Umbigada, em Capivari, Tietê e Piracicaba, o Samba Lenço em Mauá, entre outros.

Se destaca, entre as festividades, a da cidade de Pirapora de Bom Jesus, em que diversos grupos, dentre eles de sambistas, saíam de São Paulo para prestigiar as comemorações e vivenciar o samba rural, típico daquela cidade, que segundo a jornalista Cláudia Alexandre, tinha “uma identidade própria, diferente da estrutura desenvolvida no Rio de Janeiro” (Alexandre, 2021, p.79). A principal festa acontecia em agosto, em louvor ao santo que dava o nome a cidade, Bom Jesus. Segundo a lenda, em 1725 teria sido encontrada uma imagem sua às margens do Rio Tietê, e desde então, fazendeiros com suas famílias e escravizados iriam à cidade celebrar (Alexandre, 2021).

A presença da roda, nos relatos compartilhados pela jornalista (2021), se faz constantemente presente. Em entrevista cedida para a autora, Fernando Penteado, integrante da velha-guarda da Escola de Samba Vai-Vai, compartilha da experiência vivida em Pirapora nos barracões, galpões extensos que abrigavam os festejos negros profano-religiosos da cidade, uma vez que não era permitida a participação desse grupo na missa com a população branca (Alexandre, 2021, p.80). Penteado conta como o samba e a reza aconteciam concomitantemente, e que o ritual consistia na formação de uma grande roda em que “um mais velho ou mais velha” se dirigia ao centro para dançar e rezar (Alexandre, 2021, p.80).

O compositor e sambista paulistano Geraldo Filme, na canção “Batuque de Pirapora” (1999), compartilha de uma lembrança semelhante. Na letra, Filme conta do menino que, seguindo uma promessa de sua mãe, teria ido à procissão vestido de anjo para ser batizado em

Pirapora. Porém, teria sido surpreendido ao escutar que não poderia seguir a procissão por ser negro. Sua mãe então o teria levado pro barracão, onde o festejo teria sido de grande satisfação.

Mamãe mulher decidida  
 Ao santo pediu perdão  
 Jogou minha asa fora  
 Me levou pro barracão  
 Lá no barraco  
 Tudo era alegria  
 Nego batia na zabumba  
 E o boi gemia (FILME; CUÍCA, 1999)

A relação sagrada-profana dos festejos das comunidades negras de São Paulo também se manifestava na própria cidade. Segundo Cláudia Alexandre, havia um intercâmbio cultural entre as rodas de samba, as Escolas e os terreiros que era “facilitado pela música e pelos tocadores de atabaque” (Alexandre, 2021, p.83). As cerimônias religiosas particulares ocorriam nos quintais das casas de sacerdotes e eram chamadas de batuques, e os sambistas, quando estavam presentes, terminavam a celebração com rodas de samba (Alexandre, 2021). Estes, segundo Cláudia (2021), possuíam a função também de “facilitadores” das religiões afro-brasileiras, de forma que conseguiam circular pelos espaços da vida cotidiana relacionando a música com a ancestralidade.

Por fim, a própria sonoridade do samba na Escola Vai-Vai estaria ligada à religiosidade, segundo Fernando Penteado. O baluarte explica que a base rítmica da bateria é o Ijexá<sup>21</sup>, e que o bumbo (também chamado como surdo, responsável pela marcação rítmica do samba) seria a representação do Rum, atabaque maior dos ritos afro-religiosos (Alexandre, 2021, p.85). Os aspectos religiosos e profanos, portanto, parecem estar constantemente relacionados, e as rodas, quase sempre, se colocam como intermediárias dessas relações.

Apesar do recorte feito, trazendo as especificidades relativas a Vai-Vai no quesito da religiosidade afro-brasileira, certamente outras poderiam ser mencionadas como exemplo, a ser pesquisado em investigações futuras. Olga Von Simson (2007) também menciona a presença assídua dos integrantes do cordão Camisa Verde e Branco, fundado por Dionísio Barbosa, nos festejos de Pirapora, o que levanta possíveis vínculos religiosos a serem feitos também com esse grupo.

---

<sup>21</sup>Ritmo de origem Iorubá, tocado em terreiros de Candomblé e Umbanda para, em geral, os orixás Oxum e Logun-Edé.

### 3.2 Os cordões carnavalescos

A relação mantida com o interior pelos sambistas paulistanos, portanto, fomentou não apenas um elo religioso das suas comunidades, mas também contribuiu com um processo importante da história do carnaval de São Paulo: o surgimento dos cordões carnavalescos, que posteriormente se tornaram as Escolas de Samba. Surgidos a partir de 1910, os cordões eram definidos como tipos de agremiações recreativas que tinham como principal função elaborar os desfiles de carnaval, realizando atividades durante todo o ano para arrecadar fundos e movimentar a comunidade para, nos dias de festejo do Momo, desfilar pelas avenidas.

Dentre as atividades realizadas pelas agremiações, estavam os piqueniques, romarias, bailes e as rodas de samba, atividades que promoviam momentos de sociabilidade nos bairros da Barra Funda, Bexiga e Glicério. Os bailes em especial, aconteciam semanalmente nos chamados “salões de raça”, e reuniam jovens negros de diversos bairros de São Paulo. Se diferenciavam, portanto, de outras festividades negras por seu caráter privado, mas ainda sim possuíam papel importante na fomentação de contatos para o surgimento de novas agremiações (Simson, 2007, p.103). Ao pensar na estrutura do baile e na fala de Juarez Xavier (2023), referenciada anteriormente, este também poderia ser um exemplo de roda do universo negro-brasileiro a ser analisado, em que a presença dos modos de fazer e ser no espaço seguem uma ideia tanto de criação de vínculos, quanto da divulgação de saberes de forma transgeracional.

Se tratando, portanto, das ofertas relacionadas aos momentos de lazer da comunidade negra, a variedade não estava apenas contida nos dias de carnaval, e sim durante o ano todo. Tal característica fortaleceu a ideia de identidade negra, presente nos bairros de moradia dessa comunidade, ou como se refere Simson, nos “redutos espaciais negros da cidade de São Paulo” (2007).

O registro de surgimento do primeiro cordão carnavalesco data de 1914, e foi fundado por Dionísio Barboza com o nome de Grupo Carnavalesco Barra Funda. Dionísio morou por quatro anos no Rio de Janeiro, tendo participado dos festejos e espaços de sociabilidade da cidade. Quando retornou a São Paulo, fundou o cordão, que certamente carregou referências absorvidas da música e dos modos de fazer carnaval da cidade carioca (Simson, 2007).

Mais tarde, em 1918, surgia o Cordão Campos Elíseos e, em 1930, o cordão Vai-Vai. Até meados de 1950, esses cordões se multiplicaram por toda a cidade. Posteriormente, o grupo fundado por Dionísio mudou seu nome para Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco, e mais tarde se tornaria a Escola de Samba tal como se conhece hoje. Esse processo acompanhou a maioria dos cordões carnavalescos, fato que também se demonstrou na história dos cordões do Rio de Janeiro, anteriormente.

O tipo de sonoridade nos desfiles carnavalescos, possuía, nas primeiras décadas, forte presença de instrumentos harmônicos como violão, cavaquinho, clarinete, e instrumentos percussivos, como pandeiro e chocalho (Simson, 2007). Já em 1930, a “ala de percussão [fica] mais numerosa e mais diversificada, incluindo surdo, caixa, pandeiro e reco-reco” (Simson, 2007, p.156), instrumentos presentes também nas rodas de samba. A referência matriz, como se pode prever, estava nos batuques do interior, que influenciaram cultural e musicalmente a formação dos cordões.

Segundo Olga Von Simson (2007), os folguedos carnavalescos dos caiapós também foram referência para o surgimento dos cordões. Estes eram uma espécie de dramatização dançada, surgida no período colonial, que adquiriu posteriormente um caráter de denúncia da realidade escravista brasileira. Neste drama, grande parte dos encenadores que representavam os indígenas, protagonistas da trama, eram pessoas negras pobres da cidade. Além disso, as bandas militares também se destacam, pois, segundo a autora (Simson, 2007), possuíam uma sonoridade de marcha, em que dela teria sido derivada a marcha sambada, ritmo executado pelo cordão fundado por Dionísio.

Os desfiles dos cordões carnavalescos portanto, possuíam a reunião de quatro referências principais: a dos batuques do interior, dos cordões cariocas, dos caiapós e das bandas militares, fazendo com que a expressão artística do samba em São Paulo ganhasse elementos únicos, pertencentes àquele espaço e tempo determinados. Dessas quatro, três possuem origens de matriz afro-indígena-brasileira, trazendo aspectos que fazem luz à ideia da roda no universo negro como espaços de compartilhamento de saberes.

Observa-se, entretanto, que o formato dos desfiles tendem a seguir a estrutura de cortejo, que se compreende como sendo um agrupamento de pessoas (sejam elas instrumentistas ou encenadoras), intercaladas ou em filas, que dirigem-se para uma mesma direção, de forma a seguir uma referência que esteja à frente de todos, coordenando a

sonoridade e o andamento do desfile. No caso dos cordões, essa figura se atribui ao mestre ou apitador. Desse modo, os que compõem o cortejo não têm total visibilidade sobre os outros parceiros do grupo, nem possuem uma escuta ampla em relação a sonoridade sendo executada, uma vez que o som está sendo direcionado para frente, e não para o interno do cortejo. Porém, tendo o desfile o intuito de deslocar-se de um ponto a outro, essa estrutura certamente facilita o objetivo, o que seria muito dificultado pela formação da roda.

Ainda sim, os aspectos relacionados a ela podem ser percebidos. É difícil imaginar como se organizavam os ensaios dos cordões. Sabe-se, através do trabalho de Olga Von Simson (2007), que eles aconteciam nos quintais das casas de seus fundadores e, conforme foram crescendo, ocuparam também as ruas. Mas a presença da roda, propriamente dita, não é um elemento mencionado nesses momentos. O que se pode trazer como palpite da existência dessa formação é a análise da organização dos ensaios das Escolas de Samba hoje.

Chico Santana (2018), ao descrever a importância da roda nos ensaios da Bateria Alcalina<sup>22</sup>, dizendo que esta é uma formação que horizontaliza as relações do grupo e amplia a percepção musical de cada indivíduo (p. 217), refere-se aos ensaios da escolinha da Bateria da Nenê de Vila Matilde<sup>23</sup>, que se organizam em roda para “facilitar a interação entre os ritmistas aprendizes, especialmente pelo estabelecimento de um campo de visão e escuta comum a todos” (Santana, 2018, p. 218). A prática da roda nos ensaios é vista em diversas outras baterias, o que levanta a hipótese de ser uma técnica já consolidada, e talvez antiga.

De todo modo, os aspectos simbólicos da roda, nos cordões carnavalescos, são os que certamente prevalecem nessa análise. A começar pela referência musical, trazida dos batuques do interior para os cordões, e a permanência dessa referência ao longo do tempo, possível de ser presenciada também nas Escolas de Samba. O teor de denúncia dos desfiles nos folguedos dos caiapós, também permaneceu ao longo do tempo, podendo ser percebido ainda nos dias de hoje, na escolha de determinados enredos de carnaval, que optam por contar histórias que sejam do universo negro ou a partir da sua própria narrativa. Tais aspectos colaboram para o sentido da continuidade de determinados modos de fazer e de certas tradições, que são contadas e lembradas ao longo do tempo.

---

<sup>22</sup>Bateria fundada pelo pesquisador em 2003, em Campinas, que possui como referência musical central a Escola de Samba Nenê de Vila Matilde.

<sup>23</sup>A escolinha consiste em um espaço de ensino das bases de cada instrumento da Bateria, e ocorre antes do início dos ensaios de carnaval. É destinado a pessoas que desejam aprender a tocar um instrumento, de forma a se prepararem com maior antecedência em relação às demais.

Destaca-se também a ideia de aproximação presente nas agremiações, que visava promover diversos espaços de sociabilidade e de lazer para a população negra, o que confere um caráter de comunidade a esses lugares, facilitando o compartilhamento de saberes, que transcendem do universo das agremiações, e passam também por religiosidade e outros aspectos da cultura negra em si, como a alimentação compartilhada e as danças.

A ideia dos espaços de lazer desses lugares remete a outra roda importante para o universo negro-brasileiro, totalmente vinculada a sonoridade dos cordões e a prática cotidiana das Escolas: a roda de samba.

### **3.3 As rodas de samba**

Fazendo parte do formato de roda estático, ou seja, que não possui o objetivo de se deslocar de um ponto a outro, as rodas de samba possuem grande vantagem no aspecto sonoro, se comparada aos desfiles, como visto anteriormente. Os músicos, direcionados com seus instrumentos para o centro da roda, tem maior facilidade na escuta dos sons emitidos. Além disso, o campo de visão, elemento destacado por Santana (2018) como importante na aprendizagem e na compreensão do que está ocorrendo, também é favorecido, uma vez que não há outras ações ocorrendo no centro da roda, como visto nos batuques do interior.

Quando se pensa na história de São Paulo, o principal exemplo de espaço de lazer que abrigava as rodas de samba é o Largo da Banana, que ficava localizado próximo a estação Barra Funda<sup>24</sup>, no final da Alameda Olga e da Rua Brigadeiro Galvão. Por se encontrar próximo a linha do trem, o largo servia como lugar de descanso de trabalhadores da região, em sua maioria homens negros, que tinham como ofício a função de carregadores, ensacadores e por vezes vendedores de mercadorias que chegavam pelos trens (Silva, 1990). Também se destaca, nessa zona, o trabalho dos engraxates<sup>25</sup>.

Nos momentos livres, esses trabalhadores se reuniam para fazer samba no Largo, que mais tarde se tornaria uma referência de extrema importância na memória dos sambistas,

---

<sup>24</sup>O Largo foi destruído na década de 50 para a construção do Viaduto Pacaembu (SIQUEIRA, 2019).

<sup>25</sup>Engraxadores de sapatos, em sua maioria jovens, negros, que ficaram conhecidos por realizar batuques nas caixas e latas de graxas, revelando uma sonoridade singular (SANTOS, 2013).

ficando conhecido, até hoje, por ser o berço do samba paulistano. Diversos<sup>26</sup> são os sambistas que compartilharam memórias importantes a respeito desse espaço, tendo o vivenciado propriamente, ou escutado falar de histórias marcantes de colegas. Geraldo Filme, em muitas de suas canções, narra a importância simbólica e material desse espaço para os adoradores e fazedores do samba da época (Chiavacci, 2021).

A ideia de comunidade, no caso dos frequentadores do Largo da Banana, é exemplificada na expressão “berço do samba paulistano”, em que há uma noção igual e compartilhada do início de uma expressão cultural (em que o “berço” simbolizaria esse lugar que acolhe uma expressão que está se formando) e de sua importância para um determinado grupo.

Apesar do destaque dado ao Largo da Banana, a Barra Funda, no período de consolidação dos cordões, possuía, ao que tudo indica, uma concentração altíssima de rodas de samba e “viraram quase que parte da paisagem, tão brilhantes e fáceis de encontrar quanto um feixe de luz. Em cada esquina, os pandeiros soavam em alto e bom som” (Amarello, 2023, p. 8).

E, pensando pelo olhar antropológico, o Largo da Banana e outros espaços que abrigavam rodas de samba no bairro poderiam ser definidos também como “pedaços” da Barra Funda (Magnani, 1984), em que há a presença de uma sociabilidade básica “mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais individualizadas impostas pela sociedade” (Magnani, 1984, p.138).

A partir desse entendimento a respeito da importância simbólica da roda de samba para seus frequentadores, pode-se traçar paralelos entre ela e as ideias trazidas por Juarez Xavier (2023) em sua fala. Ao elencar as características da roda no universo negro-brasileiro, o pesquisador utiliza-se da palavra “ensinar”, atribuindo à roda o feito de educar certos grupos a respeito, principalmente, da permanência e da transmissão de saberes presentes nesses universos. E, ao pensar na roda de samba paulistana, é possível perceber traços desse processo educativo.

O principal traço, talvez, seja o da preservação da memória, que é acionado, principalmente, através das letras das canções, mas também na escolha de elementos e referências musicais que fazem alusão ao passado, fato também presenciado nos cordões. Em

---

<sup>26</sup>Seu Carlão do Peruche (2019), seu Nenê de Vila Matilde (2000), Oswaldinho da Cuíca (2009), entre outros.

um artigo publicado pela autora desta pesquisa em 2022, que teve como foco analisar a letra da canção “São Paulo Menino Grande”, de Geraldo Filme, analisou-se como a palavra “lembrar”, presente no fim da canção, carrega um duplo sentido, o de exercitar a própria memória (uma vez que as paisagens narradas na música não já não existiam mais), e o de afirmá-la enquanto movimento constante de recordação, de forma a não ser esquecido (Chiavacci, 2022, p.168).

Por fim, ao caminhar nos dias de hoje pelas ruas da Barra Funda e do Bixiga, percebe-se uma presença acentuada das rodas de samba, e uma caracterização desses bairros como sendo espaços em que a cultura do samba é ativa. Da mesma forma, é possível perceber que a ocorrência dessas rodas se dá, em grande parte, em locais privados, principalmente bares, que cobram uma determinada entrada, geralmente sendo anunciada como couvert dos músicos. Os bares Central da Barra Funda, Bananal, Miúda, entre outros, são exemplos de espaços na região, que costumam ter em suas programações eventos de samba, com entrada paga. Já os grupos que permanecem ocupando os espaços públicos, ou mesmo as calçadas, para fazer uma roda, tendem a elaborar outros tipos de possibilidades de financiamento do próprio trabalho, realizando algum tipo de parceria com estabelecimentos próximos ou até mesmo editais públicos, como é o caso do já mencionado Samba Camará.

Convém ressaltar que essas diferentes formas em que podem acontecer as rodas de samba, sendo privadas, públicas ou com parcerias etc., passam por inúmeras especificidades e questões de cada grupo e contexto que são próprias da contemporaneidade e da gentrificação dos bairros centrais. Ao pensar, por exemplo, que a concentração de moradores da Barra Funda aumentou significativamente nos últimos cinquenta anos, a observar pela massiva construção de novos prédios na região, percebe-se ao menos dois novos fatores a serem considerados: o aumento de estabelecimentos de maior padrão aquisitivo, principalmente bares; e o aumento de possíveis insatisfações com “barulhos” provenientes de manifestações artísticas<sup>27</sup>. Ambos os fatores, se observados pela ótica das rodas de samba, interferem nas decisões de onde, como e de que forma realizar uma roda.

---

27 Segundo reportagem da Revista Exame (2022), o bairro da Barra funda está entre os dez bairros com maior aumento no valor do aluguel do ano correspondente, com uma valorização de 20,3%, o que reflete na maior procura por moradia no espaço, e na elevação dos preços de estabelecimentos em seu entorno.

#### 4 O teatro e a roda de samba: tecendo proximidades

Observando e buscando compreender os elementos simbólicos e materiais que fazem parte do universo das rodas negro-brasileiras paulistas, bem como seus aspectos históricos, a aproximação com a linguagem teatral se mostra um caminho próspero para ampliar essas compreensões a partir da perspectiva da teatralidade.

Na verdade, talvez a própria vontade de perceber estes elementos simbólicos, e o que eles significam visualmente e historicamente no ambiente da roda seja, em si, uma “teatralização” dos sentidos existentes nela, a partir do conceito de que cada ação pode possuir um significante e um significado para determinado contexto, como foi observado nos dois capítulos anteriores.

De modo a questionar os sentidos de jogo, palco, público e a própria noção do que é a teatralidade presente no universo do teatro conhecido como “tradicional”, as análises a seguir buscam aproximar e relacionar estes conceitos às festividades populares brasileiras, com ênfase nas rodas de samba paulistanas e, dessa forma, tecer aproximações entre essas realidades que são, ao mesmo tempo que distintas, também muito similares entre si.

Cabe dizer que muitos musicistas negros paulistanos, de tradições populares, estiveram vinculados ao teatro no século XX. Geraldo Filme, por exemplo, participou do elenco do espetáculo “Balbina de Iansã”, dirigido pelo dramaturgo Plínio Marcos em 1970, juntamente com o Mestre Ananias (fundador do Centro Paulistano de Capoeira e de Tradições Baianas, no Bixiga, já mencionado anteriormente)<sup>28</sup>.

Filme também produziu e participou da peça “Nas Quebradas do Mundaréu” (Azevedo, 2006), e do disco musical “Plínio Marcos em Prosa de Samba - Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro” (1974), sob direção de Plínio Marcos (Marchezin, 2016), importante produção para a história do samba paulistano.

Não será aqui aprofundada nesta pesquisa as relações diretas dos sambistas com o teatro paulistano, mantendo as análises à reflexões mais amplas dessas relações entre o samba e a teatralidade. Porém, vale ressaltar, a respeito deste estudo e, mais especificamente, do vínculo de Geraldo Filme com o universo teatral, os trabalhos de Lucas Marchezin (2016) e de Amailton de Azevedo (2006).

---

28 Informações retiradas do site oficial da Casa Mestre Ananias. Disponível em: <https://mestreanaias.blogspot.com/2009/11/inicio-dos-70-mestre-ananias-e-geraldo.html>. Acesso em 19/10/2023.

## 4.1 O jogo e a roda

Os sentidos carregados pela palavra “jogo” podem ser variados, a depender do contexto que se refere. No dicionário, dentre as mais de vinte definições, destaca-se “Qualquer atividade recreativa que tem por finalidade entreter, divertir ou distrair; brincadeira, entretenimento, folguedo.” e “Conjunto de regras a ser observadas quando se joga” (JOGO, 2023). De modo geral, a prática do/ ou a ideia de o jogo está relacionado a um momento recreativo, de lazer, e possui regras específicas para que atinja um determinado objetivo e/ou para que consiga ser realizado.

No teatro, a mesma palavra é utilizada com frequência. Os jogos teatrais, estudados por Viola Spolin (2017), Joana Lopes (2017), Ingrid Koudela (2017) entre outras, possuem destaque nas dinâmicas de grupo e no ensino de teatro nas escolas, independentemente da faixa etária. O jogo pode adquirir ainda sim, nestes contextos, caráter de divertimento e recreação, mas possuem objetivos específicos relacionados a uma união e percepção do coletivo, questão fundamental para o fazer teatral. Uma característica destes jogos está no entendimento daquilo que pode ter ou não “funcionado” dentro da dinâmica, ou seja, se o jogo, a cena ou a ação tiveram seus objetivos atingidos, em geral, pela visão do público.

De forma mais aproximada às tradições populares brasileiras, o pesquisador Luiz Carlos dos Santos (2016), em sua tese, aborda o conceito de jogo teatral a partir de um recorte, utilizando para tal a definição *jogo rapsódico*. O autor propõe uma sistematização e organização de práticas populares brasileiras, como cirandas, cocos e sambas, para “integrá-los, como jogos musicais, corporais e narrativos, aos processos criativos e pedagógicos das artes cênicas” (Santos, 2016, p. 2). Dessa forma, o autor busca elementos nos saberes populares brasileiros para ampliar e aprofundar as possibilidades na pedagogia do teatro. Afirma:

Tambores, violas e flautas, pé, cintura, voz e palma: eis a síntese instrumental e a síntese corporal-musical das tradições afro-brasileiras, luso-ibéricas e ameríndias trabalhadas com o aprendiz das artes da cena que traduzem as referências artísticas e pedagógicas e a significação cultural dos jogos rapsódicos (Santos, 2016, p.2).

Nesta investigação elaborada por Santos (2016), é possível compreender um estudo dos jogos de tradição popular com intuito de aplicá-los ao espaço pedagógico das artes cênicas. O jogo, neste caso, tem o objetivo também de ensinar algo àqueles que o jogam, a partir de referências de uma tradição ou prática local.

A partir dessas referências, é possível perceber que o jogo pode ser um momento de descontração e de divertimento; ao mesmo tempo, suas regras e objetivos podem levá-lo a um caráter mais sério, em que há um intuito específico a ser seguido. Pode possuir um caráter pedagógico, com objetivos mais específicos, ou ter o seu fim no próprio objetivo do jogo (se divertir, ganhar experiência, por exemplo). O divertimento e a seriedade parecem coexistir dentro de um mesmo espaço.

Na roda de samba, como observado anteriormente, a seriedade e o desfrute também parecem estar concomitantemente presentes, sem que haja uma perda de sentido ou distanciamento de seus objetivos. Como entender essa dualidade de sentidos?

Para Johan Huizinga (2001), essa dualidade é um dos aspectos que define o jogo. O autor descreve o jogo como sendo, ele próprio, a liberdade, e sendo uma momento externo do mundo “real” (Huizinga, 2001, p. 11), ou seja, que a criança, enquanto joga, compreende que está brincando, “fazendo de conta”. Mais adiante, Johan (2001) diz que esta, mesmo enquanto brinca, realiza a ação com seriedade, assim como o esportista, o ator no palco e o violonista, “que se eleva a um mundo superior todos os dias, sem perder a consciência do caráter lúdico de sua atividade” (Huizinga, p. 22).

O autor (2001) se aproxima mais da roda de samba ao comparar o jogo com a festa, dizendo que estes possuem estreitas relações (p.25), por seus elementos em comum de autonomia e de elevação da vida cotidiana, de suas limitações no tempo e no espaço e, por fim, do predomínio da alegria, ao mesmo tempo da possibilidade de também serem espaços sérios (Huizinga, 2001).

Ao observar os aspectos da roda de samba, é possível perceber todos os elementos descritos por Huizinga (2001), na tentativa de definir o que é o jogo. A limitação no espaço e no tempo, por exemplo, são questões determinantes na organização da roda: se ela será na calçada ou dentro de um estabelecimento; se ela ocorrerá durante o dia, ao anoitecer ou de madrugada e o seu tempo de duração são aspectos que podem transformar a sua dinâmica e as suas qualidades de “boa roda”.

O aspecto da elevação da vida cotidiana, por sua vez, pode ser observado na possibilidade da roda de reunir pessoas de diferentes profissões, lugares de uma cidade e pensamentos políticos, para um objetivo comum, o samba. Ou ainda, pode ser um lugar em que o sujeito “cotidiano”, invisível aos olhos da sociedade, adquire espaço de destaque. Um senhor de meia-idade, negro, que trabalha em uma companhia de ônibus da cidade de São Paulo, ao chegar no ensaio da Escola de Samba da Nenê de Vila Matilde, é a figura referência dos surdos, tendo a posição de tocar o maior deles, e estar no centro da bateria<sup>29</sup>, é um exemplo dessa elevação descrita por Huizinga (2001), que consegue transferir a figuras que estão em um lugar de marginalidade social a um espaço de prestígio.

Por fim, o predomínio da alegria na roda de samba, juntamente com a seriedade, talvez seja o aspecto de maior beleza do conceito de jogo nesse acontecimento. As manifestações culturais de modo geral parecem possuir esta particularidade de habitar entre a festa- a alegria, o desfrute- e o compromisso e a seriedade. Trazendo novamente a ideia de uma “boa roda” de samba, esta parece se concretizar na união de ambos os conceitos, em que os sujeitos envolvidos sabem que aquilo é um jogo que, ao mesmo tempo, é extra-cotidiano e, portanto, especial e alegre- e que talvez sem essa alegria, a “boa roda” não acontecerá- mas também é sério, no sentido de que é preciso manter os objetivos e regras para que ela possa se realizar.

Ao pensar em um exemplo hipotético, mas comum aos momentos da roda de samba, pode-se imaginar uma convidada mais velha, cantando seus sambas em uma roda (momento, como observado, de extrema importância para aquele contexto). Em determinado momento, uma pessoa extremamente alegre, do público, se aproxima e tem alguma postura invasiva em relação à convidada, seja tentando cantar ao microfone, ou alguma outra ação que cause incômodo aos que observam. Dentro de um contexto de alegria e total descontração, essa postura poderia ser vista como uma prática usual, até engraçada, normal àquele contexto. Mas na roda, esse fato possivelmente seria visto como algo desrespeitoso e não aceito, trazendo maior caráter de seriedade, pois a senhora em questão possui uma posição de respeito e adoração por parte daqueles que a vêem como tal.

Outro exemplo pode ser o da organização de outras práticas culturais, já mencionadas nesta pesquisa. No samba de roda, por exemplo, a decisão de quantas pessoas podem sambar ao mesmo tempo e se é permitido ou não um homem e uma mulher sambando juntos, são

---

29 Fato narrado em conversa informal por Franco Galvão, que frequentou os ensaios e desfilou pela Escola de 2010 a 2013.

questões que dizem respeito a uma organização do samba que contém aspectos de descontração e alegria, mas também de seriedade.

Um aspecto também observado por Huizinga (2001) comum ao jogo é o enigma, aquilo que precisa ser descoberto, encontrado, para que o jogo seja solucionado, ou ainda, avance. Ao trazer o exemplo do Livro dos Hinos, o Rigueveda (Huizinga, 2001, p. 120), o autor analisa o enigma como sendo uma pergunta que, para respondê-la, é preciso saber os contextos simbólicos do espaço inserido. Acessando o enigma, acessa-se também “a mais profunda sabedoria a respeito da origem da existência” (Huizinga, 2001, p. 120).

Ao pensar nos aspectos descritos anteriormente, a respeito de características comuns às rodas de samba e outras tradições populares, como as palmas, o coro e as presenças mais velhas, se faz interessante traçar um paralelo da ideia de enigma com a roda de samba. Observando os saberes de uma roda como enigmas de um jogo, compreende-se que apenas a experiência no espaço e o conhecimento adquirido ao longo do tempo fazem chegar às respostas e entendimentos desejados. Ou seja, não há um caminho a ser percorrido para compreender a roda de samba e seus aspectos simbólicos, se não pela própria experiência.

A roda de samba, portanto, sendo analisada sob o aspecto de jogo, traz uma série de elementos interessantes, desde suas regras específicas até seus objetivos bem definidos, passando pelos espaços e tempos que são essenciais para sua realização. De maneira semelhante à avaliação de elementos que "funcionam" ou não em jogos teatrais com base em parâmetros estabelecidos, é possível aplicar uma abordagem similar à roda de samba, onde a noção de uma "boa roda" está intimamente ligada à consideração da seriedade. Como afirma Johan Huizinga (2001), o jogo pode incluir a seriedade, mesmo que a seriedade procure excluir o jogo (Huizinga, 2001, p. 51).

#### **4.2 A teatralidade e a roda**

A ideia trazida por Huizinga (2001) a respeito do jogo ser um espaço que evade a vida real também é abordado no conceito de teatralidade desenvolvido por Josette Féral (2015). Para a autora, o conceito de teatralidade não é exclusivo do teatro, sendo possível de ser observado no cotidiano, tanto no cenário de um teatro, como no metrô, ou ao observar a

passagem de pessoas na rua (Féral, 2015, p. 85-86). O olhar para a teatralidade está no exercício de observar, “colocando a gestualidade do outro no espaço do especular” (Huizinga, 2001).

Essa forma de observação de questões cotidianas está relacionado, segundo a autora, à criação de um “*outro espaço*, tornado espaço do outro - espaço virtual, é claro - e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” (Féral, 2015, p. 86), ou seja, ao mesmo tempo que a teatralidade está contida no cotidiano, ela é um espaço que evade ao real, uma “clivagem” (Féral, 2015, p. 86). E esse espaço é criado pelo espectador, que está fora dele, mas ainda sim possui um olhar ativo para o acontecimento (Féral, 2015, p. 86-87).

Féral (2015) afirma ainda que a manifestação da teatralidade não possui nenhuma obrigatoriedade para que seja vista como tal, e que ela “é uma situação do sujeito em relação ao mundo e ao seu imaginário” (Féral, 2015, p. 88).

Tal ampliação da ideia de teatralidade sugerida por Féral (2015) permite a observação da roda de samba como sendo um espaço de teatralidade. A começar pela presença de um espectador que, para a autora, não está dentro da ideia tradicional de teatro palco - público, mas sim da presença de uma figura que observa uma ação, fato que é exemplificado na roda pelas pessoas que permanecem no entorno dela, e porque não, pelos próprios tocadores entre si.

O momento em que uma instrumentista realiza algum improviso durante o samba que seja inesperado, ou ainda, bem executado, e uma outra tocadora percebe e comenta a boa execução, é um exemplo da manifestação dessa teatralidade. Ou ainda, quando o grupo realiza um breque<sup>30</sup> conjuntamente, e outro tocador, em seguida, faz uma improvisação para retornar a música, e o público celebra esse momento de performance, se colocando neste lugar de espectadores ativos da ação.

Diversos podem ser os exemplos de momentos de teatralidade da roda de samba, mas fato é que, a partir das definições de Josette Féral (2015), as rodas, como vêm se observando ao longo da pesquisa, são como um todo, um espaço de teatralidade. Dos exemplos de rodas abordados, como a capoeira, o samba de roda, a ciranda, o jongo, todos possuem um *outro*

---

30 Momento de pequena pausa, executada por todos os instrumentos, em algum momento da música, de forma a causar surpresa e diferentes aspectos sonoros. O breque pode vir seguido da chamada de um instrumento que, por uma improvisação, conduz o grupo a retornar ao samba. Tal prática é comum também nos sambas de Escola, e o instrumento que realiza a chamada neste contexto, em geral, o repinique.

*espaço* (Féral, 2015) de acontecimento e ao menos um espectador ativo, mesmo que este seja um próprio integrante da roda.

Ampliando esta perspectiva, pode-se pensar que a ideia de uma teatralidade que esteja mais próxima do teatro também está contida nessas rodas. Ao retornar a observação do seu formato, as pessoas que compõem o seu entorno estão, além de posicionadas para delimitar o espaço, colocadas como espectadoras do que está ocorrendo no centro da roda, sendo talvez as mais privilegiadas para isso, tendo uma visão “de camarote”- para usar um termo da estrutura dos teatros- para o que está ocorrendo no centro da roda. A diferença desses espectadores para os espectadores de uma peça de teatro pode ser, talvez, que os primeiros estejam mais sujeitos a adentrarem o “palco” ou, o centro da roda, do que os segundos (claro, com algumas exceções). Além disso, como já analisado anteriormente, a atividade desses espectadores da roda parece necessitar maior atividade e responsabilidade, uma vez que fazem parte da manifestação ocorrida.

Se faz interessante trazer uma fala recorrente do Mestre Minhoca a respeito dessa noção de ser espectador em uma roda de capoeira. Frequentemente, o mestre alerta seus alunos para, justamente, não serem espectadores (utilizando exatamente este termo) da roda, compreendendo o ser espectador como alguém passivo, que não está comprometido com o que está ocorrendo naquele contexto. O espectador passivo não canta, não bate palmas, não participa<sup>31</sup>.

Ao que parece, a ideia de espectador trazida por Josette Féral (2015) parece estar contida entre aquele que observa e aquele que, de alguma forma, participa, não necessariamente entrando em desacordo com o sentido utilizado por Minhoca em sua fala. De todo modo, se faz notável compreender os possíveis usos da palavra nestes contextos. Para o Mestre, ser espectador é um aspecto negativo para quem deseja estar envolvido com a prática da capoeira, ao passo que para Féral (2015), a presença do espectador é condição fundamental para a existência da teatralidade.

---

31 Informação adquirida informalmente, ao longo das aulas e conversas participadas.

### 4.3 O narrador e a roda

Ao pensar nos aspectos simbólicos da presença de um mais velho na roda de samba, e da figura representativa de um ancião em manifestações de matriz afro-brasileira, a imagem deste tende a estar relacionada a de um posto que esteja atrelado ao ato de transmitir saberes aos demais: um professor, um mestre ou um griot (Bâ, 1980). Walter Benjamin (2012), ao discorrer sobre a ideia do narrador, traz uma reflexão que se relaciona com essas imagens.

O autor (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, exemplificando a imagem do narrador “como alguém que vem de longe” (Benjamin, 2012,); 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).

Portanto, para o autor, 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. E, pensando no que os dois personagens descritos por Benjamin representam simbolicamente, esse saber vem, de todo modo, de longe (p.219), seja temporalmente longe (exemplificado pela figura camponês), ou espacialmente longe (exemplificado pela figura do marinheiro).

Benjamin (2012) ainda faz uma diferenciação entre as funções da narrativa e da informação, que aqui se fazem interessantes para compreender a imagem representativa de uma figura mais velha. Para o autor, a narrativa é aquela que jamais se esgota, e que possui a sua veracidade porque o sujeito que a conta, conta pela perspectiva de quem viveu o fato, diferente da informação, que “aspira uma verificabilidade imediata. Para tal, ela precisa ser, antes de mais nada, ‘compreensível em si e para si’” (Benjamin, 2012, p. 219). O autor ainda atribui o declínio da narrativa à difusão da informação, pois a primeira não necessita explicações: “metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações” (Benjamin, 2012).

As afirmativas de Benjamin são essenciais para desdobrar algumas reflexões desta pesquisa. A primeira é a de pensar sobre os possíveis papéis exercidos por uma figura mais velha na roda de samba. Ao trazer a discussão para o campo da literatura (e porque não, da teatralidade?), essa figura mais velha certamente pode ocupar a posição de narradora: pessoa carregada de saberes que vêm de longe, temporal e espacialmente. Tal posição, portanto, não passa pelo entendimento de que se deva justificar o que pode ou não ser feito em uma roda, ou o que é bom ou ruim dentro dela, ou seja, não está pautada na informação, e sim naquilo que esta pessoa viveu e experienciou, e que faz parte da sua narrativa. Esta vivência é suficiente para que seja validada como um saber a ser ouvido, considerado e aprendido.

Tal aspecto pode levantar algumas perguntas em relação a determinadas prerrogativas que o espaço da roda pode ter, e que foram analisadas nesta pesquisa. Por que bater palmas agora? Por que cantar o coro é um sinal de acordo com a roda? Por que devo ficar em silêncio? Tais perguntas, porém, parecem não caber dentro da ideia de narrativa apresentada por Benjamin, uma vez que esta opera em uma lógica distinta da informação, que se preocuparia em encontrar razões para responder essas questões.

Em resumo, se tratando dessa manifestação popular cultural e brasileira que é a roda de samba, talvez essas perguntas não sejam passíveis de serem respondidas na forma justificativa, ou seja, de responder o por quê, mas sim de compreendê-las dentro dessa lógica narrativa, em que o que acontece, acontece da forma que deve acontecer para realização daquela manifestação, sendo parte da arte de narrar, como diz Benjamin (2012).

A segunda reflexão desdobrada a partir do autor está na própria elaboração desta pesquisa. Parte dela está pautada em observar e relatar aspectos da roda de samba, e também de outras rodas, e refletir sobre seus possíveis significados dentro daquele contexto. Essas reflexões, porém, partem não de uma tentativa de compreender os motivos desses aspectos, ou ainda, defini-los em certos padrões que possam ser observados em todas as rodas de samba; mas sim partem de um interesse em olhar esses aspectos, observá-los como sendo parte de uma verdade que é daquele contexto, e ainda poder traçar possíveis paralelos com outros significados. Esta pesquisa, portanto, parece estar mais próxima do interesse narrativo, e menos do interesse informativo, nos formatos definidos por Benjamin, em que os episódios vistos e ouvidos possuem importância significativa dentro do processo de investigação.

Por fim, ainda se tratando das reflexões surgidas, o exemplo mais evidente desse olhar para a narrativa, desenvolvido nesta pesquisa, está no interesse em, a partir da escuta das canções, iniciada com as composições de Geraldo Filme em 2021, conhecer e compreender aspectos do samba na cidade de São Paulo e de sua história. Assim como, ao observar uma pintura, traça-se paralelos e possíveis narrativas a partir de seu contexto histórico e conhecimentos sobre o autor, a obra de arte observada pode ser também a letra de uma canção, se atentando a este narrador, que conta o que viveu a partir da própria experiência, com suas singularidades e generalidades.

## 5 Considerações finais

A partir das reflexões feitas acerca do espaço das rodas de samba em São Paulo, pôde-se ter diferentes panoramas sobre esse mesmo espaço. O primeiro é o panorama pedagógico-relacional, proporcionado pela roda, em que foi possível compreender aspectos que dizem respeito sobre as formas do relacionar-se naquele contexto, e perceber que os espaços ocupados por cada indivíduo representam, muitas vezes, elementos simbólicos específicos daquele contexto.

Se fez interessante utilizar essa nomenclatura de “símbolo” no trajeto da pesquisa porque compreendeu-se que, de fato, há uma noção de que determinada ação, gesto ou representação tivesse um significado específico, muitas vezes oculto àqueles que desconhecem o espaço da roda, mas definitivamente significativa aos que pertencem a ela.

Neste sentido, o elemento pedagógico da roda de samba se faz presente justamente na transmissão dos sentidos desses significados através das gerações; os “saberes transgeracionais”, mencionados pelo jornalista Juarez Xavier (2023), que sobreviveram e sobrevivem através da oralidade e da própria formação das rodas do universo negro-brasileiro.

Amplia-se, a partir dessa perspectiva, a noção de ensino e aprendizagem, do papel do educador e do educando, bem como a noção de quais são os espaços que abrigam essa transmissão de saberes que, no caso, compreendeu-se que são as rodas.

Chegando, portanto, ao segundo panorama, também atrelado ao pedagógico, mas agora compreendendo também os aspectos histórico-musicais das rodas. A estreita relação mantida entre os sambistas e as festividades do interior, nas cidades de Tietê, Pirapora e Capivari, demonstram certo consentimento da importância de manter os vínculos com suas próprias raízes culturais e claro, com seus familiares.

E esta relação também foi percebida, ao longo da pesquisa, nas produções musicais do samba de São Paulo, tanto em sua estrutura rítmica (apesar de não ser o foco da investigação), no sentido das referências aos batuques de umbigada presentes no modo de fazer o samba paulistano, quanto nas letras das canções, como observado principalmente nas composições de Geraldo Filme.

A percepção que se há da história do samba de São Paulo estar intimamente relacionada às referências do interior parece ter sido muito representada, inclusive, pela figura de Filme, que esteve compondo para várias Escolas de Samba e dissertando sobre o assunto ao longo de sua vida profissional, ressaltando a importância das referências passadas.

O terceiro panorama, por fim, se consolida no olhar para a roda de samba, a partir dos aspectos simbólicos e históricos analisados, como um espaço que também é teatral, ou que ao menos possui elementos de teatralidade no seu acontecimento.

Observou-se que a roda de samba pode ser vista como um grande jogo cênico, em que há a presença de determinados personagens, e que estes possuem seus objetivos específicos; em que há um início e um fim da proposta; em que há uma presença importante e significativa de um narrador, que também contribui para dar sentido aos objetivos do jogo e, principalmente, dá embasamento para que este possa ocorrer; e em que há uma participação de um público ativo que colabora para a significação desse jogo, pois se apresenta como um observador da roda.

Esse grande jogo cênico, como observado, coexiste entre a seriedade e a não-seriedade, em um espaço-tempo específico, proporcionado pelo jogo, em que o desfrute não se sobrepõe a realização dos objetivos, e vice-versa. Demonstrando, dessa forma, um entendimento da potência e da complexidade que é o espaço da roda de samba e o seu acontecimento.

Em síntese, a roda de samba paulistana emerge como um espaço de imensurável valor histórico, relacional, pedagógico e teatral. Esta análise sublinha a necessidade de compreender os locais de lazer e de festividade negro-brasileiros em toda a sua singularidade e contexto, alinhando-se com a visão de Juarez Xavier (2023) de que esses espaços constituem um verdadeiro universo.

Através desse estudo, evidenciou-se a importância de reconhecê-los como possibilidades inspiradoras de diferentes perspectivas para encarar o mundo. Assim, a roda de samba paulistana ilustra a riqueza cultural possibilitada pela oralidade e a importância desses espaços como guardiões da identidade, e como faróis de um futuro possível.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Cláudia. **Orixás no terreiro sagrado do samba: Exu e Ogum no Candomblé da Vai-Vai**. São Paulo: Fundamentos de Axé, 2021.

AMARELLO BARRA FUNDA. **Guia do bairro**. São Paulo, 2023. 97 p.

ASSUNÇÃO, Karol. Historiador defende a valorização dos sambistas da Velha Guarda. **Radioagência Nacional**, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/acervo/geral/audio/2017-02/historiador-defende-valorizacao-dos-integrantes-da-velha-guarda-das-escolas-de/>. Acesso em 26/10/2023.

AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo**. Pós-graduação em História (Tese de Doutorado). Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, 2006.

BÂ, Amadou Hampâté. “Tradição Viva”. In: **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Editora Cortez, 1980. p. 166-205.

BARONETTI, Bruno Sanches (org.); CAETANO, Carlos Alberto. **O Cardeal do Samba: Memórias do Seu Carlão do Peruche**. São Paulo: Liber Ars, 2019.

BRAIA, Ana (org.); SILVA, Alberto Alves. **Memórias do Seu Nenê da Vila Matilde**. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

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

BONOMO, Juliana Resende. **Gurufins sob o manto azul e branco: os velórios de sambistas portelenses sob uma perspectiva histórica**. In: 31o SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2021, Rio de Janeiro.

CALLENDER, Déborah. **Histórias da ciranda : silêncios e possibilidades**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 113-132, mai. 2013.

CANCIAN, Thais. Os dez bairros que tiveram maior aumento no preço do aluguel. **Revista Exame**, São Paulo, 5 de julho de 2022. Disponível em: <https://exame.com/mercado-imobiliario/os-10-bairros-de-sao-paulo-que-tiveram-maior-aumento-no-preco-do-aluguel/>. Acesso em 26/10/2023.

CARMO, Raiana Alves. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no Samba de Roda do recôncavo baiano**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia. 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9104>. Acesso em 24/10/2023.

CASA MESTRE ANANIAS, 2009. NO PALCO DE BALBINA, ANANIAS FERREIRA E GERALDO FILME EM AÇÃO. Disponível em: <https://mestreanancias.blogspot.com/2009/11/inicio-dos-70-mestre-ananias-e-gerald.html>. Acesso em 24/10/2023.

CHIAVACCI, Sofia. **A música de Geraldo Filme como narrativa da história de São Paulo.** Memória ABRACE, v. 21, p. 1-10, 2021a.

CHIAVACCI, Sofia. **“Sinto saudade lá do Largo da Banana”: o registro da história de São Paulo a partir da canção de Geraldo Filme**”. IV Encontro de música da UFPel Anais/ 2022. Pelotas: 2021b.

CHIAVACCI, Sofia. **O samba como registro de uma história:** uma análise da letra da canção “Tradição”, de Geraldo Filme. In: Adriana Fernandes; Joana Barros; Lívia Morais Garcia Lima.. (Org.). **Cidades: memórias, histórias e narrativas.** 1ed.São Paulo: Instituto das Cidades, 2022a.

CHIAVACCI, Sofia. **“Canção como memória:** o trabalho de Geraldo Filme na construção do samba paulistano”. In: MONTEIRO, Mariana; KANZELUMUKA, Franciane (org.). **Tatu tá cavucando : dez anos de Grupo Terreiro de Investigações Cênicas : teatro, ritual, brincadeiras e vadiagens.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP: Instituto de Artes-Unesp, 2022b.

COSTA, Juliana Ripke. **Tópicos afro-brasileiros como tradição inventada na música brasileira do século XX.** Pós graduação em música (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, 2017.

COSTA, Ramon Diego; TAVARES, Jussara. A capoeira enquanto elemento cênico: gingando na arte da malemolência. **Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”**, 4. São Cristóvão: EDUCON, 2010. Disponível em: <http://educonse.com.br/2010/>. Acesso em 10/10/2023.

CUÍCA, Osvaldinho; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia: enredo do samba de São Paulo.** São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

EXAME, 2022. Índice Preço Real EXAME-Loft: imóveis em São Paulo são anunciados 17,37% acima do valor real. Disponível em: <https://exame.com/mercado-imobiliario/indice-preco-real-exame-loft-imoveis-em-sao-paulo-sao-anunciados-1737-acima-do-valor-real/>. Acesso em 24/10/2023.

FÉRAL, Josette. **Além do Limite: teoria e prática do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

FILME, Geraldo. **Silêncio no Bixiga.** São Paulo: Galeão: 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4IRn55k3hw>. Acesso em 24/10/2023.

FILME, Geraldo; CUÍCA, Osvaldinho (intérprete). **Batuque de Pirapora.** São Paulo: CPCUMES: 1999. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/historia-dosamba-paulista-vol-01-narrada-e-cantada-por-osvaldinho-da-cuica>. Acesso em 24/10/2023.

FILME, Geraldo. **A Música brasileira deste século por seus autores e intérpretes- Geraldo Filme.** São Paulo: SESC São Paulo, 2000. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-brasileira-deste-seculo-por-seus-autores-e-interpretes-geraldo-filme>. Acesso em 24/10/2023.

FORTES, Alexandre. “O processo histórico de formação da classe trabalhadora: algumas considerações”. **Estudos Históricos**. Vol 29. Rio de Janeiro: 2016.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador : EDUFBA, 2015.

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

KOUDELA, Ingrid. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

JOGO. In: **Michaelis. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/jogo/>. Acesso em 16/10/2023.

LOPES, Joana. **Pega-teatro**. Editora Urutau: Bragança Paulista-SP, 2017.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do brasil**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2012.

LOPEZ, Cintia Paula; Cavalcante, Gabriela. **Samba no jogo e ginga na roda**. V Congresso da ABRACE. v. 9 n. 1 (2008), 2008.

MAGNANI, José Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARCHEZIN, Lucas Tadeu. **Um samba nas quebradas do mundaréu: a história do samba paulistano na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos**. Pós-graduação em Filosofia (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, 2016.

MELODIA, Toinho; GOMES, Rodolfo. **Referência**. São Paulo: Tratore: 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V7ZBgbblp9o>. Acesso em 24/10/2013.

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

PRADO JR., Caio. “O sentido da colonização”. **In: Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SANTANA, Francisco de A. Mestrinel. **A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana**. Pós-graduação em Música (Dissertação de mestrado). Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2009.

SANTANA, Francisco de A. Mestrinel. **Batucada: experiência em movimento**. Tese (Doutorado)- Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SANTOS, André A. de Oliveira. “O ‘bataque dos engraxates’ e o jogo da ‘tiririca’: duas culturas de rua paulistanas”. **XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social**. Natal-RN. 22 a 26 de julho 2013.

SANTOS, Luiz Carlos. **Jogos rapsódicos: a música e a dança popular na aprendizagem das artes cênicas**. Pós-graduação em Artes (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, César Paulo. **As ladainhas e os corridos da capoeira Angola: uma das formas de resistência do canto negro**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SILVA, José Carlos Gomes. **O Sub Urbano e a outra face da cidade: Negros em São Paulo 1900-1930 – Cotidiano, lazer e cidadania**. 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

SIMSON, Olga R. De Moraes von. **Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano 1914-1988**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. “Viaduto Pacaembu, São Paulo, 1958: significados de uma obra em face do processo de desenvolvimento urbano”. **XVIII ENANPUR**. Natal 2019, 27 a 31 de maio. P-P 2-17.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TALISMÃ; CUÍCA, Osvaldinho (intérprete). **Biografia do samba**. São Paulo: CPCUMES: 1999. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/historia-do-samba-paulista-vol-01-narrada-e-cantada-por-osvaldinho-da-cuica>. Acesso em 24/10/2023.

VELHA GUARDA DA PORTELA. **Portela Passado de Glória**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1970.

VIOLA, Paulinho. **Dança da Solidão**. Rio de Janeiro: EMI Records: 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWIR0FFva6E>. Acesso em 24/10/2023.

## APÊNDICE A- Descrição fala de Juarez Xavier<sup>32</sup>

**Juarez:** “A roda nos ensinou a enfrentar as adversidades e sobreviver à brutalidade. E a roda está presente no nosso dia-a-dia hoje. A roda cantada pelo Geraldo, cantada por essa geração que atravessa o século XX da brutalidade, é a roda que alimenta essa ação política de [...] com a população negra, e isso me parece fundamental. Uma segunda questão importante, a segregação no Brasil não é um acidente, foi uma construção, uma construção. A partir desse período de 1870 a 1930, um grupo social teve acesso exclusivo à renda, e não foi a população negra! Os três milhões de brancos que chegaram no Brasil tiveram acesso exclusivo ao mercado de trabalho. Ainda hoje, eu pergunto aqui: quem que foi o primeiro a ter carteira assinada na família? Quem se aposentou entre vocês, de seus pais e seus avós? Quem se aposentou pela previdência? Nós somos recém ingressos no mercado de trabalho formal, recém ingressos! Essa população teve sessenta anos de política pública para entrar no mercado de trabalho, e construiu a base da classe média proto-facista que nós temos hoje. Tivemos sessenta anos para construir os dirigentes do Estado Brasileiro. Porque é que nós temos um judiciário que é branco, e masculino? Não foi construído da noite pro dia, foi paulatinamente construído. O poder executivo, legislativo e judiciário são brancos no Brasil, brancos e masculinos, é uma construção política. O mercado de trabalho é branco e masculino, é uma construção política. Os estágios de ação política na sociedade brasileira

---

<sup>32</sup> Fala ocorrida no dia 04/05/2023, no bate-papo “Vai cuidar de sua vida: As rodas sagradas do universo negro brasileiro”, no Sesc Pompéia. O evento, em celebração ao legado musical de Geraldo Filme, contou com a participação de Egbomy Conceição e mediação de Tadeu Kaçula. Juarez Xavier é professor de jornalismo da UNESP.

masculina são brancas e masculinas: OAB, ABI, são brancas e masculinas! Isso faz com que haja uma segregação real na sociedade brasileira. É uma ilusão imaginar que nós negros vamos ter o mesmo espaço que o preto<sup>33</sup> tem na sociedade brasileira, é uma ilusão isso, né. Esse sistema tem que ser quebrado, ou ele não tem condições de manter as condições de vida da população negra. Outras questões importantes da roda. A terceira questão é que a roda permitiu a população negra fazer o enfrentamento da brutalidade, ó que coisa legal: o racismo teve uma eficiência política importante, ele rompeu o ciclo de compartilhamentos de saberes da população negra, rompeu. A vida útil do negro era de sete anos, rompeu. As rodas restituem isso. O candomblé, a capoeira, a escola de samba, o hip hop, restituem isso. Você passa a ter um compartilhamento de saberes transgeracionais, agora! Há cem anos nós tivemos isso! O candomblé trouxe isso. Quando você tá lá fazendo seu orô, ensinando o garoto, você tá fazendo isso, né. A escola de samba é um espaço multi geracional, a roda de capoeira é um espaço multi geracional, a roda do funk tá sendo um espaço multi geracional. Essa foi a maior conquista que a roda trouxe, nós passamos a ter memória da nossa história, dos nossos velhos, das nossas velhas, das nossas conquistas. Nós não nos esquecemos mais do nosso passado graças a roda, e é essa roda que alimenta nosso enfrentamento ao racismo, é essa roda que nos prepara para fazer o enfrentamento ao racismo. E aqui eu acho que tem uma questão fundamental: nós precisamos parar, como a roda ensinou, de ficar explicando o racismo, pela sua exterioridade. Morrem tantos, a polícia mata tantos, tantas pessoas são encarceradas... é óbvio! O Brasil adotou todas as políticas, pós-abolição, adotada pelo mundo a fora, contra a população negra. A África do Sul adotou o apartheid, de 1948 a 1994. O Brasil também, o Brasil também. Os Estados Unidos inventaram, a partir de 1864 até 1966 o encarceramento em massa da população negra. O Brasil também, o Brasil também. Em cada quatro encarcerados, três são negros, mulheres e homens negros, jovens, jovens. A África do sul e a do Congo Belga inventaram o aniquilamento físico do negro; o Brasil também. Até o final desse ano, serão mortos, quase que setenta mil jovens negros. Isso é racismo! Nós não precisamos mais explicar isso, nós temos que compreender o porquê que isso acontece. Há um tempo atrás eu fiz uma entrevista com um líder indígena, na universidade (eu faço parte da comissão de afro-identificação), e perguntei pra ele: porque o jovem indígena quer vir para a universidade?. Ele deu uma resposta lapidável: "Nós queremos entender porque o branco quer sempre nos roubar e nos matar." Achei lindo isso. Eu acho que deve ser a mesma resposta que nós negros devemos dar na universidade, eu quero ir pra universidade porque eu quero entender porque o branco quer sempre nos matar e nos roubar. Isso é uma questão

---

<sup>33</sup> Provavelmente o professor tenha se confundido, e na verdade queria ter dito "brancos".

etimológica, política e epistêmica fundamental. Decisivo isso. E encerro dizendo que tenho estudado a roda porque eu acho que ela traz alternativas importantes pra luta política da população negra. Quatro questões importantes: Primeiro que a roda nos deu a maior episteme de compreensão do racismo, né. Essa ideia de imaginar que a sociedade brasileira vai absorver no negro, vai acei... isso é cascata! É impossível! Nos Estados Unidos eles conseguem fazer isso porque a população negra é minoritária. No Brasil, se você incluir 50% da população negra, você quebra o sistema. Que patroa vai querer pagar salário mínimo pra suas empregadas domésticas, todas elas? Que patroa vai fazer isso? Que patrão vai querer assinar a carteira de todos os trabalhadores negros? Isso quebra o sistema, quebra o sistema. E entender isso é fundamental. Uma segunda questão importante: entender as experiências que nós negros estamos construindo no Brasil. Somos nós por nós mesmos. E não é porque nós queremos, é uma imposição social colocada pra população negra, uma imposição social. Os dados mostram isso. Nós estamos construindo a história, nós temos que nos debruçar por essa história, compreendê-la, pra ser mais radical no enfrentamento ao racismo. Mais radical. Não é menos, é mais radical. Uma terceira questão importante, que é ter coragem no enfrentamento. Nós estamos falando aqui que somos um povo de ogum né, tem um Itã do Ogum né, que é:

[recita uma cantiga de Ogum].

O que essa cantiga fala? É o enfrentamento, é o enfrentamento, e a coragem, é a dignidade, é o auto-respeito, pra nós o respeito é mais importante que o amor, nós temos que nos respeitar. O problema não somos nós, o problema é o sistema racista no Brasil, o problema não são os pretos, o problema é o branco no Brasil. E entender isso é fundamental para a luta antirracista. Inclusive a população branca, a população branca precisa sacar isso, se ela não entrar de fato na luta política contra o racismo, não tem superação do racismo, e todos perdem, todos perdem! Uma parcela pequena dos brancos ganham com o racismo, a maioria da população branca perde com o racismo. E por último, acho que é importante essa ideia que esse Itã fala: é necessário o enfrentamento aberto, honesto, corajoso e acima de tudo, digno. A música e a poética de Geraldo Filme, ela não é otimista, não é otimista. Pega toda a poética do Geraldo Filme como de outros caras dessa época, não era otimista. O Cartola não era otimista, Carlos Cachça não é otimista. Como o negro vai ser otimista numa sociedade racista como a brasileira? Não existe essa possibilidade, a não ser que nós sejamos alienados! Não existe essa possibilidade. Mas nós somos esperançosos! Essa que é a sacada. Como pensar em Paulo

Freire. A esperança tem que ser um verbo, esperar tem que ser um verbo! E a construção disso faz parte da nossa realidade, da nossa situação, da nossa ação política e da nossa dignidade. Respeito negro, dignidade negro, coragem negro e enfrentamento negro, é o que se propõe a nossa comunidade, porque foi isso que Ogum nos ensinou. Quem não entendeu isso não sabe saudar Ogum. Ogum nos ensinou isso. A coragem para o enfrentamento das adversidades. E é por isso que nós estamos aqui hoje, sendo uma [...] na abertura do projeto, porque ogum é isso, ogum é foda, é isso que Ogum espera da gente.”