

## Samba de roda e ensino-aprendizagem em três recortes temporais e espaciais

Katharina Döring<sup>1</sup>

**Resumo:** A cartilha do samba chula é um projeto de pesquisa e intervenção pedagógico-musical em andamento, a partir dos saberes dos mestres e mestras da tradição oral e afro-brasileira, mediante um processo de ensino-aprendizagem em diálogo com educadores musicais, com dois objetivos principais: 1. Elaboração de fundamentos para tecer as interfaces entre as práticas musicais da tradição oral e afro-brasileira, e caminhos e pressupostos metodológicos da educação musical, que priorizam o aprendizado musical integrado: significados e contextos socioculturais, comportamentos lúdicos e sagrados, corporeidades e expressões em gestos, timbres, poesias, variações rítmicas e melódicas entre outros. 2. Elaboração de um material didático que consiste num livro interativo de forma ilustrativa e pedagógico-musical, contendo textos, depoimentos, ilustrações, fotos, canções em letras e transcrições musicais, um DVD e um CD didáticos. A pesquisa de campo e reflexão teórica trata de três dimensões para a compreensão das situações de ensino-aprendizagem nas músicas afro-brasileiras: contextos históricos do aprendizado na tradição oral do samba de roda pelas histórias de vida dos mais velhos sambadores; práticas locais mais recentes de educação musical com a criação de grupos de samba mirim; diálogos contemporâneos mediante o processo da cartilha do samba chula trançando uma rede entre mestres sambadores, educadores musicais, ambientes e saberes.

**Palavras chave:** samba de roda; educação musical; tradição oral afro-brasileira

### Uma ponte entre educação musical e etnomusicologia para o ensino-aprendizagem da música afro-brasileira

A etnomusicologia pode levar à descoberta e consolidação de novos caminhos para o ensino musical, na medida em que práticas, repertórios, contextos e saberes das músicas brasileiras de tradição oral, são incluídos nos referenciais teórico-metodológicos da educação musical. Essas abordagens tem sido praticadas mais frequentemente em projetos socioculturais que dispõem de mais aproximação com as comunidades locais vivenciando a música enquanto ‘processo’, do que a escola formal que foca mais na música como ‘produto’, distante da complexidade das tradições orais de matrizes afro-brasileiras, ameríndias e lusófonas:

---

<sup>1</sup> Professora assistente de Arte-Educação e Educação Musical da Universidade do Estado da Bahia  
Pesquisadora do samba de roda e outras tradições cênicas-musicais de matriz africana



A etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. (OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 2001, p. 227)

O samba de roda do Recôncavo baiano, p. ex. é um universo musical cheio de sonoridades gestuais, imbricadas de significados e aprendizados valiosos a serem traduzidos para uma pedagogia contemporânea, respeitando a inserção sociocultural e convivência orgânica, que se opõe a um ensino fragmentado, mecanizado e conteudista. A escola absorve pouco da memória estética e imaterial dos povos tradicionais, e não reconhece suas competências e habilidades para o campo da educação musical e das artes em geral.

(...) fica evidente que em todas as expressões musicais estudadas a definição dos conteúdos e das habilidades a serem aprendidas estão vinculadas às competências necessárias para o fazer musical. Tal fato está diretamente relacionado às bases teóricas discutidas ao longo deste texto, que enfatizam a necessidade de uma compreensão holística do fenômeno musical para a compreensão das formas utilizadas para a transmissão dos seus saberes musicais. Pois os conhecimentos transmitidos, bem como os processos e as situações utilizados para tal fim, são definidos em função de aspectos mais abrangentes, valorados e almeçados pela prática musical. (QUEIROZ, 2010, p. 115)

Para compreender o samba de roda enquanto música de tradição oral e de matriz africana, torna-se necessário, aprofundar conceitos estéticos e filosóficos do que seria música na cosmovisão de algumas culturas africanas, aqui esboçado de forma genérica:

Música e dança africana podem ser compreendidas como uma linguagem e filosofia não-verbal e indissociável, segundo o etnomusicólogo Kofi Agawu, que explica que a música africana “não é anterior à dança... muitas interpretações erradas sobre ritmo e metro africano, tem como origem a falha de não observar a dança. Dizer que no início música e dança estavam juntas, não é exagerado.”<sup>2</sup> (AGAWU, 2003, p. 73 em AUSTERLITZ, 2005, p. 31) Por outro lado, a oralidade banto compreende que a palavra pronunciada “supera a imagem

---

<sup>2</sup> music is not prior to the dance... Many misinterpretations of African rhythm and meter stem from a failure to observe the dance. To say that in the beginning dance and music were together, is not to exaggerate.



e o símbolo, a dança e as artes.” (ASUA ALTUNA, 1993, p. 85), o que requer uma interpretação: “todas as demais artes não são senão aspectos desta arte maior da palavra” (ibid., p. 85), ou seja, todas as expressões artísticas são formas de comunicação, revelam aspectos da oralidade, mas a palavra falada, é considerada superior. Muito embora, os autores destacam a responsabilidade do uso da palavra, esta fala não acontece de forma estática, porque a palavra “sempre vai acompanhada do gesto, de atitudes e movimentos corporais adequados, de mímica, dança ou ritmo, de canto ou de flexões de voz. Exige que o corpo acompanhe e reforce a sua vitalidade.” (ibid., p. 87) A fala africana como recital, conto e canto, poesia declamada e ritmada (no Brasil: rap/repente/embolada...), representa muitas formas do pronunciamento literário, mas a linguagem se comunica mediante a expressão rítmica e melódica, enfim musical. O filósofo congolês Fu Kiau propõe uma trindade vital (“batucar-cantar-dançar”), a “relição” entre humanos, ancestrais e o divino.

Ele (*Fu Kiau*) propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (...), o “batucar-cantar-dançar”, que seria então um continuum. Em sua análise ele aponta que em quase todas as religiões africanas os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo.” (LIGIERO, 2011, p. 135)

Esta cosmovisão continua presente entre as tradições cênico-musicais afro-brasileiras, que na sua maioria são reconhecidos como patrimônio imaterial: o Jongo, o Tambor de Crioula, o Carimbó, o Coco e sobretudo o Samba de Roda, sendo patrimônio imaterial da humanidade.

### **Contexto histórico do aprendizado na tradição oral do samba de roda;**

Existem poucas pesquisas sistematizadas sobre o aprendizado na tradição oral porque não era considerado relevante para as comunidades que participavam das rezas e rodas de samba, sendo um evento social em que todos interagiram de alguma forma. Mesmo assim percebe-se que nem todos tem o mesmo dom e interesse para os diversos papéis no samba e poucos se destacam enquanto tocadores, cantadores ou sambadeiras. No mundo feminino, a arte de sambar é bastante confinada aos passos e movimentos do samba, na



beira da roda ao coro do relativo ou corrido, a cadencia rítmica das palmas ou tabuinhas, e quando muito, ao toque do prato-e-faca. As meninas aprendiam a sambar com as mulheres, que configuram como “madrinhas”: as sambadeiras experientes se responsabilizam por uma ou duas meninas, que entram na roda junto às “madrinhas”, sambando paralelamente de forma discreta, acompanhando seus passos e caminhos na roda. Este aprendizado dentro da roda, como fora da roda, também pode ser visto como uma introdução ao universo feminino, pois a jovem começa a desenvolver uma consciência maior sobre seu corpo e sensualidade, reforçada pelas conversas das mais velhas. No caso dos homens é semelhante porque procuram atrair os jovens rapazes, ensinando os toques dos instrumentos e os cantos antigos. Muitas vezes, o gosto dos rapazes pelo samba é herança familiar, mas também observei que o interesse individual fala mais alto, ou o talento específico para um instrumento ou canto, o que no caso de muitos cantadores de chula, de fato se revelou como um dom especial. Os meninos estão mais interessados em aprender instrumentos como cavaquinho ou violão para tocar estilos musicais populares, e poucos que se dedicam ao toque da viola e ao canto da chula. Não muito diferente do mundo da música popular, onde poucos músicos e compositores são reconhecidos pela sua persistência, seu talento e sua produção incessante, observei que no samba chula, poucas personalidades se destacam pela sua força de vontade em aprender um estilo de samba com a intensidade que requer para lhe conferir beleza e expressividade. Para compreender esse aprendizado, estudei as histórias de vida de sambadores antigos no Recôncavo baiano, que contaram suas vidas em entrevistas biográficas, rendendo longas narrativas que ilustram as realidades sócio-históricas dos negros baianos, marcadas pelo racismo, pela luta da sobrevivência, falta de comida e educação. Encontrei nas entrelinhas uma riqueza de sabedoria, conhecimentos, práticas e comportamentos e sobretudo o amor pelo samba de roda, que muitas vezes tinha que ser conquistada na infância e juventude, porque os pais eram severos naquele tempo e não deixaram seus filhos participarem dos sambas quando aconteciam na casa dos outros:

Ficava no quarto lá no fundo, espiando os homens sambá quando era caruru, aí ficava espiando – mas eu vou aprender a sambar! – quando teve um rapaz chamado Júlio de Santo Amaro, ele fez um samba ali. Ai, saiu meu pai e minha mãe, aí digo eu: é hoje que vou no samba! Peguei a tramela,



peguei assim no prego, folguei a tramela, peguei a faca assim ... eu fui pro samba, fiquei escondido lá, quando estavam perto de vir embora, fui me embora ... Quando foi um dia, teve um caruru, lá em São Felix, na casa de Zeca, esse Leopordo veio aqui – Oh seu Pequeno, eu vi seu menino sambá no porto, batendo na canoa e sambando! seu menino ta danadinho pra sambá, Pequeno. Meu pai disse: que esse besta sabe sambá nada! Ele disse: olhe, vai ter um caruru lá em Zeca, eu vim ver ele pra dar um grito mais eu! Meu pai: oh lá ... Ele disse: não! Pode deixar o menino comigo! Me levou e aí, meu pai foi também com a sanfona. Quando meu pai tá lá tocando ... Aí ele disse: oh menino, chama Domingos – aí entrei, sentei – ele gritou o samba, eu gritei o relativo, meu Deus, eu tou me lembrando do samba que ele gritou ... ele disse: sai daí vocês dois, tirou esse Bial e Emiliano – deixe o menino sambá! A gente sambou até de manhã, não deu uma falha, daí foi que eu vim no samba, não perdi mais um samba! (Domingos Preto, 2009)

A participação no samba de roda foi uma conquista do jovem Domingos, como um ritual de passagem do rapaz sendo introduzido na sociedade dos homens sambadores. Ele, então, teve reconhecido pelos adultos sua competência de sambar (aqui: cantar chula, relativo e tocar pandeiro), embora ainda fosse tratado como criança pelo próprio pai. Para as mulheres, a aceitação e restrição em participar do samba ainda era mais rígida, mesmo que Dona Jelita p. ex., fosse muito solicitada pela vizinhança porque era famosa pelos seus dotes de sambar (aqui: sambar no pé, bater palma e gritar relativo e corrido). Ela conta que o chamado do samba de roda desde pequena foi tão forte que esqueceu até do respeito pelo pai que tentou reprimir a liberdade criativa da filha que narra alguns episódios tumultuados:

Tinha um tio, ele dizia assim: a filha de João tá na roça... eu só tenho alegria quando veja essa menina aí,... porque eu cantava o dia inteiro. Cantava Boi, cantava roda, cantava samba ... o que viesse pra eu cantá, cantava, o dia todo. Apanhei muito! Que eu era muito danada, isso não nego pra ninguém, apanhei como quê, apanhei mesmo. Quando ouvia a zoadá de um samba assim, que tava aqui, eu fui, pulava janela do fundo, botava roupa lá em baixo na cerca do quintal, saía pelo quintal, ia pro samba. Aí, teve um dia que minha mãe contava, que papai acordou. Se eu era de ir pro samba pra ficar calada, eu não ficava calada, eu ia cantar. Aí, ele acordou, que ele disse assim: “ta vendo Sinhá, onde tá a guela da tua negrinha!” – eu: “quae, quae, quae” – aí, ele acordou, pegou o banco, botou na porta do quarto, que era pra quando eu chegar ele me bater. Cheguei, tava deitado, todo desconjuntado, ali no banco dormindo, eu passei por cima pra dormir, larguei ele lá dormindo.... Um dia eu fiz uma travessura, que fui dançá! Foi



por causa que fui sambá e ele disse que ninguém ia sair, e eu saí! As outras foi dormir, eu não! Deixei ele dormir, me piquei pra rua. (Dona Jelita, 2009)

São dois casos específicos, mas não excepcionais, porque registrei várias histórias de sambadores que de noite foram às escondidas para o samba de roda, como também outras histórias de pais ou avôs que incentivaram os meninos para sambarem, aprenderem os toques e cantos, para se tornarem dignos herdeiros de uma longa tradição familiar.

### **A educação musical com grupos de samba mirim no recôncavo baiano;**

Na última década (pós-reconhecimento pela UNESCO) aconteceram inúmeras mudanças no samba de roda, o que contribuiu para a maior organização dos sambadores e sambadeiras em grupos formalmente constituídos e denominados de acordo com suas localidades e características. Muitos grupos deram continuidade ao ensino-aprendizagem formando sambas mirins, compostos por crianças e adolescentes que são coordenados pelos mestres sambadores, como se fossem escolinhas de samba que trabalham um ensino coletivo baseado na maioria das vezes por repetição e imitação dos repertórios existentes, dirigidos pelos mestres, recriando o comportamento cênico-musical e performático dos grupos adultos. Este modelo se inspira numa formação escolar que se organiza por encontros-aulas regulares, disciplina e distribuição de papéis que espelham a divisão tradicional por gênero: os meninos tocam os instrumentos musicais e as meninas batem palmas e executam os passos de samba, vestindo a indumentária das sambadeiras (saia, blusa, torso etc.).

A geração antiga dos sambadores que na grande maioria não frequentou uma escola formal, valoriza um modelo organizado e hierarquizado de aprendizado (centrado no mestre) que eles não viveram na sua infância. Este modelo funciona bem em muitos grupos com as crianças, geralmente netos e netas das famílias sambadores que estão pouco influenciados pelas músicas e pelos comportamentos midiáticos, dando destaque para as crianças que tem oportunidade de mostrar seu aprendizado nos eventos locais, mas não trabalham outros conteúdos e repertórios musicais e pouco aprendizado musical especificamente para as meninas. É uma construção que difere do aprendizado orgânico da



tradição oral e tampouco aponta para novos caminhos de educação musical integrando conceitos contemporâneos.

## **A cartilha do samba chula trançando uma rede entre sambadores, ambientes e metodologias**

*A Cartilha do Samba Chula* é um projeto em andamento que desenvolve caminhos estéticos e metodológicos na conexão da tri-idade africana “batacar-cantar-dançar” e das práticas das culturas populares de tradição oral no Brasil, onde a convivência e a prática “ensinam”:

Como em outras culturas musicais orais, o fazer musical congadeiro reconhecido e valorizado por seus praticantes como sendo auditivo, visual e tátil. Não ha, entre congadeiros, quem especificamente ensine. Mantendo uma pratica coletiva de ensino e aprendizagem de musica, aprende-se a bater caixas e a cantar sem que isso seja necessariamente ensinado. A condição de estar naquele contexto implica em estar aprendendo, ou, como diz Carlos Rodrigues Brandão, "tudo no ritual ensina" (Brandão, 1984) (ARROYO, 2000, p. 16)

Um terceiro caminho surge a partir da necessidade de agregar os jovens escolarizados e conscientes sobre o valor das suas culturas e músicas populares, ao mesmo tempo sintonizados com as culturas e músicas contemporâneas. Uma primeira fase de muitos grupos querendo conquistar os palcos das cidades, em festas de padroeiros, lavagens e festivais, contribuiu para uma distorção musical e performática, onde a apresentação se tornou estereotipada, a musicalidade sofreu um impacto desagradável da tecnologia de áudio, muito mal sonorizada. Alguns sambadores competiram com cantores de sucesso, se destacando como estrelas principais contrariando o sentido da roda e da coletividade. Neste sentido um retorno aos princípios e procedimentos da oralidade leva à reflexão:

É mais provável que os mestres antigos lamentam que as novas gerações abandonam aspectos que para eles são preciosos, enquanto não apreciam plenamente ideias e tecnologias novas que são desenvolvidas pela próxima geração. Contudo, o conservadorismo representa um mecanismo importante que está no interesse da tradição viva: ele inibe ou freia



mudanças aleatórias e ‘caprichosas’, que fazem o risco crescer, de deitar a criança fora, junto com a água do banho.<sup>3</sup> (SCHIPPERS, 2010, p. 45)

Debates surgiram sobre a necessidade de preservar as formas diversas do samba de roda, enquanto patrimônio imaterial e expressão musical coletiva enraizada nas comunidades, ou de seguir o caminho de grupos musicais de palco, se inserindo no contexto da produção musical baiana, acompanhando, o que os jovens chamam de ‘evolução’ performática e musical. Por outro lado, vários mestres do samba chula começaram a criticar os sambadores “de palco”, porque a qualidade vocal e poética sofreu danos sérios. Os cantadores de chula (re-)conhecem a riqueza do repertório de chulas e relativos, e a qualidade estética correta de cantar a chula em duas vozes com entonação vocal anasalada em terças neutras, afinadas de acordo com a viola machete, instrumento tradicional do samba chula. Uma situação ilustra o dilema de que a geração nova perdeu o referencial auditivo e vocal que os velhos adquiriram através da convivência com seus ancestrais: sambadores mais jovens lideram o grupo e a cantoria, modernizando ritmos e repertórios, afirmando que estão preservando o samba de roda, porque eles cantam coisas novas, mas também chulas antigas. Numa reunião em Maragogipe, percebi que para o vocalista do grupo, cantar a ‘letra’ de uma chula antiga, era o fator da preservação, sem se dar conta de que não dominava a qualidade vocal da chula. Indagados sobre essa diferença, um mestre mais velho, levantou a voz: “Tá vendo, é isso que estou falando sempre, mas ninguém me escuta!”

A reflexão e proposta levantadas pelo projeto *A Cartilha do Samba Chula*, não é do congelamento da tradição oral, mas de perceber as qualidades musicais e performáticas específicas, as origens e os contextos sócio-históricos para escutar, aprofundar e incorporar estas nuances, antes de recriar as sonoridades em contextos transformados, porém honrando os mestres e seu aprendizado. A música e performance do samba chula são aprendidos e recriados numa abordagem dinâmica, que servem tanto para o aprendizado

---

<sup>3</sup> *It is more likely that the old masters regret next generations abandoning some aspects they held dear, while perhaps not fully appreciating new ideas and techniques developed by the next generation. However, conservatism forms an important mechanism that is in the interest of living tradition: it stops or slows down random or ‘faddish’ change, which may increase the risk of throwing out the baby with the bathwater.*



dos jovens no Recôncavo, como também para outros contextos e métodos de educação musical brasileira (escolas, e instituições socioculturais), segundo SCHIPPERS (2010, p. 58):

**Contextos Originais >**

O que é relevante naquele lugar e naquele tempo? >

O que é relevante aqui e agora? >

O que é realizável em termos práticos? >

O que pode ou deve ser adicionado? >

**Novos Contextos<sup>4</sup>**

As dinâmicas de ensino-aprendizagem compreendem cursos com os mestres cantadores de chula, tocadores de viola e sambadeiras (palmas, pés, prato-e-faca) durante seis semanas de forma simultânea em seis casas de samba da *Rede do Samba de Roda*<sup>5</sup>: São Francisco do Conde, Terra Nova, Santo Amaro, Saubara, Conceição do Jacuípe, Salvador. Os cursos são seguidos de oficinas intensivas com os mestres em quatro encontros/localidades, concentrando maior número de sambadores para trabalhar as modalidades do samba chula de forma integrada (chula, relativo, corrido, pandeiro, viola, samba miudinho, palmas, etc.). Coletamos vários resultados, imagens, sonoridades, movimentos de ensino-aprendizagem entre mestres e jovens aprendizes nas diversas situações, tanto no coletivo e na convivência da roda de samba, como também nos estudos concentrados, complementados por depoimentos dos sambadores e participantes para discutir as questões levantadas para a educação musical: o que é relevante e realizável, o que vai e o que fica, e de que forma podem ser transmitidos os saberes musicais, sem perder a característica do fazer musical coletivo, mas por outro lado de atender aos jovens interessados em estudar detalhes técnicos melódicos, rítmicos e harmônicos específicos de cada instrumento, voz e corpo. Surgiu a necessidade de mediações entre a geração dos mestres e dos jovens, na pessoa de sambadores de media idade que tanto convivem com o samba desde pequeno, mas também se introduziram nos saberes formais e escolares, buscando criar novas soluções criativas para suas comunidades com o aprendizado do samba de roda.

<sup>4</sup> *Original Contexts > What is relevant there / then? > What is relevant here / now? > What is feasible (in practical terms?) > What can / should be added? > New Contexts.*

<sup>5</sup> [www.casadosambadabahia.blogspot.com.br](http://www.casadosambadabahia.blogspot.com.br)



## Referencias bibliográficas

- ALGE, Barbara e KRÄMER, Oliver (Hg.). *Beyond Borders: Welt – Musik – Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusicologie im Diskurs*. Forum Musikpädagogik, Band 116. Augsburg: Wissner Verlag, 2013.
- ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.
- AUSTERLITZ, Paul. *Jazz Consciousness. Music, Race and Humanity*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.
- AUTOR. *Cantador de Chula – o samba antigo do Recôncavo baiano*. Salvador: Editora Pinaúna, xxxx.
- LIGIERO, Zeca. Batucar, dançar, cantar – desenho das performances africanas no Brasil. Em *Aletria*. Rio de Janeiro, no. 1, vol 21., 2011
- LUCAS, Maria Elizabeth. Etnomusicologia e Educação Musical: Perspectivas de colaboração na pesquisa. *Boletim do NEA - Núcleo de estudos avançados - Educação Musical*, v. 3, n.1, p. 9-15, 1995
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música - Questões de uma Antropologia Sonora. São Paulo: *Revista da Antropologia da USP*, no.44, 2001
- QUEIROZ, Luiz R. Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*. Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.
- RUIZ DE ASÚA ALTUNA, R., *Cultura tradicional banto*, Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993, 2ª ed.
- SCHIPPERS, Huib. *Facing the Music. Shaping music education from o global perspective*. New York: Osford University Press, 2010.
- SMALL, Christopher. *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesley. Univ. Press, 1998.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, 2008.

