

## **Viva meu samba verdadeiro! A autenticidade das rodas acústicas no mundo do samba carioca.**

**Leonardo Arouca<sup>1</sup>**

### **Resumo**

O presente artigo<sup>2</sup> pretende refletir sobre as rodas de samba acústicas na cena musical do samba carioca, discutindo inclusive como a ideia de cena dialoga neste ambiente. Também debatendo a noção de gênero musical nos estudos da comunicação, pretendemos observar em duas rodas, - o Samba da Serrinha e o Samba da Gávea -, como estas regras de gêneros se atravessam e se manifestam em distintos territórios.

**Palavras Chaves:** Rio de Janeiro, Rodas de Samba, Gêneros Musicais, Cenas Musicais.

### **Introdução**

*“Violão, pandeiro / Tamborim na marcação e reco-reco / Meu samba, viva meu samba verdadeiro / Que tem, telecoteco...” Billy Blanco*

Assim fala a clássica canção que, como em tantas outras dedicadas ao samba, exalta os modos de fazer do gênero. Nos versos, mesmo que breve, podemos ler uma ideia de simplicidade que é recorrentemente enaltecida pelo sambista, como se para fazer samba bastasse um violão, um pandeiro e um tamborim. Para além disso, também há o quase sempre lembrado samba verdadeiro, notadamente exaltado na história como o legítimo ritmo da nação. Essas duas frases da epígrafe conduzem parte dos caminhos que iremos percorrer no artigo para discutir, primeiro, as disputas presentes no samba carioca na contemporaneidade a partir da noção de gênero musical nos estudos da comunicação. Em um segundo momento, vamos trazer também as discussões sobre a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (PPGCOM), na linha de pesquisa estéticas e tecnologias da comunicação. Também membro do LabCult na UFF – Laboratório de Pesquisa em Cultura e Tecnologias da Comunicação. E-mail: leoarouca@gmail.com.

---

conceito de cena musical a fim de compreender como o gênero (e suas regras) se apresentam alguns territórios, mais precisamente no Samba da Gávea e no Samba da Serrinha. Na nossa percepção, em dois locais distintos o samba original/autêntico se manifesta por meio das rodas acústicas, cada qual com sua particularidade, assim como em outras rodas do circuito musical da cidade. Para isso, faremos da visita aos locais a conexão com os conceitos dos estudos de comunicação e música a fim de compreender alguns aspectos sociais, afetivos e sonoros deste modo do samba se manifestar.

### **Rodas de samba & pagodes de mesa**

A proposital redundância do título desta seção serve para uma reflexão inicial sobre algumas disputas e classificações do samba na atualidade. Centenário em sua construção estética e identitária no país, o gênero traz desde suas origens elementos que tencionam suas fronteiras, onde diversos atores advogam a favor da tradição e da resistência. No mundo do samba, estas disputas acontecem especialmente nas rodas de samba, formato em que o gênero é apresentado de forma mais habitual, às vezes também conhecidos como pagodes. Essas rodas trazem algumas distinções de formatos onde alguns valores são acionados já a partir desta concepção, onde as tensões vão aparecer da sonoridade proposta ao repertório, até mesmo no ambiente e territórios em que elas se propõem acontecer.

Moura (2004) sugere que a roda é anterior ao samba e seria sua origem física, onde a mistura de outros gêneros traria a sua origem estética. O autor sublinha que: “uma coisa é o samba; outra, a escola de samba. Uma terceira, que por incrível que pareça antecede as duas, é a roda de samba” (MOURA, 2004; p.36). No universo do samba, cada um destes ambientes tem particularidades bastantes distintas, onde a roda será comumente o local onde as resistências ficam bandeiras. Por exemplo, em oposição a espetacularização das escolas de samba a partir dos anos 70 ou na delimitação das fronteiras do samba frente ao pagode romântico nos anos 90 (TROTТА, 2011). Entendendo este local como origem e referência as matrizes, podemos traçar estes cenários de disputa e busca da autenticidade, onde algumas regras vão surgir para agenciar estes sentidos.

Rodas de samba e pagodes de mesa podem ser considerados (em alguns locais) sinônimos, mas é importante fazermos algumas distinções históricas em vista de alguns

tensionamentos dos termos. No Rio de Janeiro o pagode<sup>3</sup> tinha o significado de reunião de sambistas (LOPES E SIMAS, 2015; p.207). A partir dos anos 80, começou a se referir também a um estilo de compor e cantar samba, pois sempre foi uma forma íntima do sambista de chamar sua canção. O pagode de mesa tem em sua figura mais simbólica o grupo Fundo de Quintal<sup>4</sup>, que ficou marcado por algumas mudanças significativas nas formas de tocar e na sonoridade. Por ser em muitos momentos um formato acústico, alguns instrumentos foram repensados por alguns integrantes, levando a inclusão do banjo, repique de mão e do tantan. Formato este que vai ser referência para muitas formações do samba, tanto em sua forma acústica quanto em rodas amplificadas que geralmente atendem um público maior. Portanto, nos pagodes de mesa se toca samba, assim como nas rodas se cantam pagodes dentro de certas óticas.

Os termos samba e pagode são, portanto, classificações bastante acionadas neste sentido, pra legitimar a tradição e distanciar o gênero e suas práticas do que é rotulado como mais comercial. Em outras palavras, para afirmações do tipo: isso é samba ou não é samba. Ou, isso não é samba, isso é pagode. Quando termo pagode ganha uma relação maior com os grupos pops e comerciais nos anos 90, formas de distinções, como a expressão samba de raiz, ganham força para fazer oposição e demarcar territórios, assim como o termo samba de morro foi cultivado em aversão ao sambista de rádio nos anos 30 (LOPES E SIMAS, 2015; p.262). Por ter tido esta relação construída em um projeto de identidade nacional (VIANNA, 1995), o samba em diversos momentos da história vai entrar nestes embates, na posição de verdadeiro símbolo da nação, cultura musical verdadeira e legítimo representante das raízes. No entanto, é importante ressaltar que os limites destas disputas são o tempo inteiro negociados. Diversos sambas do Rio de Janeiro que tem um repertório mais tradicional são intitulados como pagodes, como o Pagode da Tia Doca e o Pagode do Biro. De certa forma, em uma posição que ignora a conotação comercial do termo ao condicionar sua classificação às origens. Do outro lado, temos agentes do intitulado pagode romântico que se identificam por meio do samba. Uma recente turnê do Belo (ex-Soweto), do Alexandre Pires (ex- *Só Pra*

---

<sup>3</sup> De acordo com o dicionário da história social do samba (Lopes e Simas, 2015; p.207), o termo pagode está presente desde do século XVI, como significado de “festa ruidosa”, que posteriormente no Rio de Janeiro ganhou a acepção de festa do samba.

<sup>4</sup> O grupo Fundo de Quintal é oriundo do Cacique de Ramos, famoso bloco carnavalesco suburbano carioca. Nas quadras do Cacique, estes pagodes se aprimoram e resultaram posteriormente em gravações do grupo com esta sonoridade inovadora.

*Contrariar*) e do Luiz Carlos (*Raça Negra*) foi chamada de: “Gigantes do samba - o maior encontro de samba de todos os tempos”, que gerou tensionamento na cena. O sambista Gabriel Cavalcante (Samba do Ouvidor e Samba do Trabalhador), em uma postagem<sup>5</sup> no seu perfil do Facebook, fez uma crítica afirmando que o título seria um desrespeito a história do samba, e que tal conotação seria legítima a Dona Ivone Lara, por exemplo.

De acordo com Fabbri (1981), os gêneros musicais se estabelecem por meio de regras que são definidas e socialmente aceitas. O autor propõe o entendimento dos gêneros a partir de uma analogia com os conjuntos, que podem ter subconjuntos (subgêneros) onde se estabelecem as negociações destes termos, suas aproximações e diferenciações. O samba, por sua posição histórica na música popular brasileira, seria um grande conjunto que abriga diversas classificações. Para uns o pagode será um subgênero comercial, para outros um estilo e há ainda os que e consideram também a conotação tradicional da festa do samba. Lopes e Simas (2015) indicam que, além dos subgêneros, existem modalidades, expressões, estilos, entre outras categorizações<sup>6</sup> que promovem estas regras e hierarquias. Nesta taxionomia dos autores um subgênero, por exemplo, seria o samba de breque, com um tom de humor, uma sonoridade sincopada<sup>7</sup> e paradas onde o cantor expressa algumas falas. Já uma modalidade seria um agrupamento que estabelece outras características, como o samba de enredo, onde letra e melodia são desenvolvidas a partir de um tema escolhido na escola de samba. As expressões seriam termos que demarcam algumas fronteiras do gênero, como o samba de raiz ou samba de morro, que acionam elementos como a tradição e territorialidade. Já o estilo incorporaria outras nuances, como sambalço, surgido nos bailes do Rio de Janeiro com a proposta de ser um samba pra dançar. Percebe-se que, por o samba ser fundado em tantas regras, há uma certa complexidade nessas classificações. O que

---

<sup>5</sup> Disponível no Facebook do cantor: <<http://bit.ly/criticagabriel>>

<sup>6</sup> O paralelo entre as regras propostas por Fancro Fabbri e a as classificações de Lopes e Simas são interessantes pelo lugar de fala dos autores, especialmente de Nei Lopes que, além de ser um sambista com seu marco na história também tem respeitada bibliografia sobre o gênero, o que lhe confere determinado poder para demarcar e estabelecer as fronteiras dessas regras.

<sup>7</sup> “Na linguagem musical, deslocamento da acentuação de um tempo rítmico para antes ou depois da parte que naturalmente deveria ser acentuada; articulação de um som “na parte fraca de um tempo ou compasso, prologando-se pela parte forte do seguinte” (HOUAISS e VILLAR, 2001; *apud* LOPES e SIMAS, 2015; p.276).

---

define um sub-gênero ou um estilo pode estar condicionado a ideologias que direcionam as definições de cada, onde semelhanças e diferenças podem se confundir.

Retornando as definições de Fabbri, percebemos que as regras para essas demarcações aparecem de formas distintas, que transitam entre: a) regras formais e técnicas, mais acionada na musicologia onde se dará mais importância para elementos harmônicos, melódicos e rítmicos. No caso do samba, podemos remeter ao samba de breque e sua indicação como subgênero pelo andamento já citado. Para além disso, tais regras também vão servir, de maneira geral, para nortear algumas convenções dos gêneros, ora transmitidas por códigos ou manuais, ou por meio da tradição oral ou obras modelos (FABRRI, 1981; p.3). Como exemplo podemos citar a questão da cadência do samba, o ritmo que deve ser respeitado, acionado tanto nas rodas quanto em gravações que tentam simular este ambiente. Por outro lado, no pagode romântico, outras regras vão imperar, como uma linguagem pop na sonoridade e elementos menos tradicionais como teclado, guitarra e bateria. O samba do o Raça Negra, por exemplo, não tem cavaquinho (TROTТА, 2011; p88). b) Nas regras semióticas, os códigos vão além de elementos musicais, como as relações nos eventos, os gestos, as posturas, o vestuário, onde cada gênero vai estabelecer seus espaços de forma particular. Fabbri pondera que todas as regras acabam sendo semióticas, mas na proposta de classificação como regras acaba sendo uma categoria importante para identificar elementos extramusicais. Por exemplo, quando chegamos em determinado espaço onde o evento musical vai acontecer, até mesmo antes da música começar a ser executada podemos perceber códigos no ambiente que falem sobre o mesmo. Alguns eventos de samba destacam, por exemplo, o fato de ter cerveja de garrafa ou comidas que compõe a narrativa de um espaço mais original. c) As regras de comportamento, que variam de gênero para gênero, são particulares aos músicos e ao público de cada um. No samba, podemos elencar algumas características, tais quais: a palma da mão e a interação do público envolta da roda, elementos de vestuários ainda evocando a ideia do malandro (como o chapéu panamá), assim como outras presenças da cultura africana nos modos de se vestir; d) as regras sociais e ideológicas seriam regras mais fortes no estabelecimento de hierarquias entres as regras. Nos gêneros mais cultivados tais regras seriam mais fortes pelo tempo em que são fincadas e transmitidas. O samba considerado autêntico, verdadeiro, constantemente é acionado ideologias que atravessam as regras formais, como na questão da sonoridade. e) as regras econômicas e jurídicas, que geralmente

conflitam as regras ideológicas, por vezes também estabelecem estruturas no gênero. Muitas das vezes as disputas aqui se dão pelo que tem apelo comercial e o que seria mais autêntico, original. O caso do embate entre sambistas e o pagode romântico se deu muito em função ao sucesso comercial dos grupos de pagode nos anos 90. De certa forma, uma proposta mercadológica de linguagem mais pop acabou por estabelecer algumas dessas classificações e disputas que estamos discutindo.

Semelhanças e diferenças vão sendo negociadas dentro de um sistema onde a canção popular está inserida na circulação e no consumo do cotidiano. Desta maneira, as regras de gênero propostas por Fabbri vão a todo momento passar por atravessamentos e reorganizações entre elas. As classificações, portanto, não seriam estáticas e estariam o tempo todo em negociação. Trotta (2005; p.184) aponta que estas taxionomias estão diretamente relacionadas ao consumo, onde a canção popular tem um papel fundamental no nosso cotidiano. Para o autor, a partir do momento em que compartilhamos estas experiências musicais, as afinidades e identidades são expressadas que são inseridas nestes sistemas, que estabelece as hierarquias de acordo com critérios e julgamentos simbólicos e econômicos.

Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti (2018), em recente artigo, revisitam esta noção de gênero musical no campo da comunicação e sua importante relação com as territorialidades. Os autores apontam que som e música mediam amplas relações socioespaciais, construindo mapas urbanos, entre laços afetivos outras diversas alianças entorno da música que vão estar diretamente ligadas a discussão de gênero. No Rio de Janeiro, esta espacialidade vai se manifestar de formas distintas nas rodas tanto geograficamente quanto nas sonoridades. A fim de compreender o debate sobre o conceito no campo da comunicação e sua aplicação ao samba, vamos entrar um agora um pouco na discussão sobre territórios, a fim balizar nosso olhar posteriormente para as características específicas das rodas acústicas.

### **A “cena musical” do samba carioca**

Partindo da premissa de que existem as disputas nas classificações dos gêneros musicais em diversas esferas, pretendemos observar como estas negociações refletem em territórios específicos, como nas chamadas cenas ou circuitos musicais. O conceito, cunhado pelo jornalismo cultural e integrado ao debate acadêmico por Will Straw, traz

---

interessantes perspectivas para entender a música e suas sociabilidades, que seria definido pelos seguintes aspectos

“A cena pode então sugerir, segundo Straw (2006, p.6): 1) Congregação de pessoas num lugar; 2) O movimento destas pessoas entre este lugar e outro; 3) As ruas onde se dá este movimento; 4) Todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; 5) O fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; 6) As redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade.” (Sá, 2011, p. 152)

No entanto, as rediscussões do conceito nos estudos de comunicação e música (HERSCHMANN, 2013; PEREIRA DE SÁ, 2011; e TROTTA, 2013) trazem algumas reflexões que nos fazem compreender melhor o samba como cena musical, dentro das necessárias ressalvas ou de sua conotação mais adequada. Sá aponta uma oposição da ideia de cena com a de comunidade musical, que seria mais estática, enraizada tanto na geografia quanto na história local, logo mais caracterizada pela busca as raízes e os discursos de autenticidade. Portanto, de acordo com essa interpretação, a noção de comunidade estaria mais próxima as práticas do samba por ser mais homogênea e fechada. Também refletindo sobre a aplicação do conceito no cenário nacional, Herschmann (2013) propôs uma diferenciação conceitual entre cenas, circuitos e cadeia produtiva, aproximando o conceito de cena na indústria nacional ao conceito de circuito, pois

“ambos sugeriam relações mais fluidas, marcadas por um cotidiano de informalidade, no qual o protagonismo é dos atores sociais: sugeriam um contexto em que os laços e afetos (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a sustentabilidade, tendo mais peso que os contratos e a formalidade” (HERSCHMANN, 2013; p.45).

Tal aproximação reforça a ideia de que podemos identificar no conceito de cena práticas do samba, até porque é um gênero praticado por músicos com diferentes propostas, dentre eles amadores ou profissionais e artistas já consagrados que por vezes se misturam descaracterizando algumas classificações. Mas, alguns desses atores podem estar mais associados as definições de circuito e outros dentro do conceito de cadeia produtiva que seria mais institucionalizada, com contratos de trabalhos e fortemente preocupada com a lucratividade. A Lapa, por exemplo, depois de ressurgir como ambiente simbólico em que resgatou um território do samba nos anos 2000, hoje se caracteriza por casas de shows com o viés mais turístico, restringidas a determinado

público. Straw aponta que as cenas se deslocam constantemente, onde o fator econômico também é uma força motriz deste movimento. Por exemplo, os ambulantes que vendem cervejas e churrasquinhos a preços módicos são influentes nas rodas de samba que acontecem nas ruas do Rio de Janeiro, mesmo em alguns momentos entrando em conflitos com o bar oficial das rodas.

Como exemplificamos acima com a Lapa e as rodas de samba de rua, a noção de espacialidade será fundamental para a discussão do conceito, visto que as sociabilidades serão distintas de um local pra outro. Herschmann reforça que a noção de territorialidades sônicas-musicais está presente nos estudos onde os atores sociais afetam o cotidiano das cidades em diferentes localidades, em uma perspectiva diferente dos olhares para a produção, circulação e consumo da música. Ainda na proposta de rediscutir o conceito, Trotta sugere mais algumas ponderações sobre a adequação da ideia de cena ao cenário nacional, especialmente pela associação ao mundo jovem e a anglofonia. Para o autor, apesar do samba ter diálogos com a juventude (e com toda a idade), a ideia de cena estaria mais pertinente a construção de jovens e seu protagonismo em gêneros mais recentes. Outra associação importante seria a relação com o inglês, pensando no poder da linguagem para o estabelecimento das relações entre cenas locais, nacionais e globais.

Para além do debate na comunicação, também temos outros estudos relevantes referentes ao samba e suas territorialidades que trazem importantes elementos para compreendermos o cenário em que o samba se estabelece no Rio de Janeiro na atualidade. Grand Júnior (2017), em sua tese de doutorado oriunda da geografia, nos mostra o caso da construção da rede carioca de roda de samba, na qual esteve inserido como ator e também como pesquisador. A Rede Carioca de Rodas de Samba <sup>8</sup> é uma organização, criada em dezembro de 2015, de sambistas e produtores culturais que produzem, promovem e pesquisam (em parceria com o Instituto Pereira Passos<sup>9</sup>) sobre o samba no Rio de Janeiro. Segundo a primeira pesquisa <sup>10</sup> efetuada pelo movimento, o Rio tem 140 rodas – 40 vinculadas a ela -, espalhadas por 25 bairros. O autor também destaca no histórico da criação do movimento algumas motivações que o fizeram surgir,

---

<sup>8</sup> Disponível em <<http://vempraroda.org/quem-somos>>

<sup>9</sup> O Instituto Pereira Passos (IPP) é o instituto de pesquisa do Governo da Cidade do Rio de Janeiro.

<sup>10</sup> Disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=XHX-Vc8Lg6U>>



esclarecida pelo seu idealizador, o sambista Rogerinho Família, integrante de diversas rodas de samba que foram/são relevantes na cidade, como o Samba da Pedra do Sal (Saúde) e a roda do Terreiro de Crioulo (Realengo). Para o sambista, a descontinuidade dos movimentos de samba é um fator histórico importante que, segundo o mesmo, faz com que novas as novas gerações percam referências e conquistas importantes. A partir de suas ponderações sobre tais problemas junto ao debate com outros integrantes da rede, chegaram-se a algumas conclusões que a rede, já no âmbito do poder público, concentra os esforços em:

- (i) viabilização das autorizações para a realização dos eventos, (ii) captação de recursos via editais e/ou repasse direto (iii) provocar a reflexão sobre a importância das rodas de samba para a vida cultural e econômica da cidade ressaltando a necessidade de políticas públicas direcionadas, e (iv) buscar suporte para a produção e gestão de informações (GRAND, Junior, 2017, p.153).

Ainda de acordo com a pesquisa, 80% das rodas que constituíam o movimento na época eram de acesso gratuito e 20% pagas, o que indica regras sociais e ideológicas que atravessam a proposta. Proposta essa que se propõem criar um circuito com vários atores que estão envolvidos no processo, dos músicos, aos fornecedores (som, banheiros químicos, lonas) até toda economia criativa envolta no acontecimento das rodas, como gastronomia, moda, artesanato e fotografia. A rua aparece neste circuito como um elemento balizador do formato das rodas, que através do mapeamento da rede ainda traz dados sobre consumo, faixa etária e escolaridade dos frequentadores. Um cenário dentro do mundo do samba carioca que atravessa tanto as regras de gêneros que discutimos no primeiro tópico quanto as definições de cena, circuito e cadeia produtivas que foram abortadas neste momento. Mas se a rua é o território que atrai as rodas, qual seria a sonoridade que mais seduz os músicos no mundo samba? Partindo da premissa de que a formação acústica é uma dessas formas favoritas em que o sambista se manifesta, vamos falar um pouco sobre a visita em algumas rodas do tipo e a ausência de microfone nas mesmas.

### **Nos pagodes da cidade: segunda na Gávea e domingo na Serrinha.**

Fizemos um trajeto – da Gávea a Serrinha – para observar os atravessamentos dos conceitos de gênero e cena, em ambos os dias em que as rodas comemoram aniversário, de um ano no samba da gávea e do quarto aniversário do samba da Serrinha. O samba da Gávea acontece toda segunda feira na casa da Tatá, uma

confeitaria que suporta no máximo 50 pessoas no bairro homônimo. A roda, que custa 20 reais a entrada, é formada por músicos que tem suas carreiras independentes e que se reúnem para a sua “pelada semanal”, conforme definiu o cantor e compositor Alfredo Del Penho ao chegar no local, numa analogia a música a rotineira diversão do futebol. Além de Del-Penho (violão 6 cordas), a roda é formada pelos músicos Bruno Barreto (repique de anel), João Cavalcanti (tantã) Luís Felipe de Lima (violão 7 cordas), Pedro Miranda (pandeiro de couro), Paulinos Dias (surdo) e Thiago da Serrinha (cavaquinho). Uma formação que, conforme citamos anteriormente, tem uma referência acústica do fundo de quintal na sonoridade (regras formais e técnicas), apesar de ter um repertório que acione mais outros sambistas e principalmente os sambas autorais do grupo – alguns premiados e reconhecidos individualmente. A formação fica em um canto da casa em um formato de meia lua, para que haja interação com o público, mas que também traz uma aparência de show/apresentação. Como estava sendo comemorado o primeiro aniversário, foi disponibilizado para venda um livreto com as composições do grupo, que cantou durante o 1º set (de dois) parte dessas canções. Na apresentação do material, algumas definições sobre as afetividades da breve história foram registradas, assim como um pouco da proposta da roda:

“... A admiração, aliás, é amálgama. Nesse primeiro ciclo solar nós nunca ensaiamos, não fizemos roteiro, não nos reunimos pra traçar estratégias. O que nos mantém em riste é a vontade de nos encontrarmos semanalmente para essa roda, mistura de pelada e terapia de grupo, que é feita de franqueza, de beleza e, porque não?, de silêncio...”

Antes de começar a música, o cantor e percussionista Pedro Miranda, ao discorrer sobre o marco da data, falou que era uma roda de samba que se estabelecia pelo afeto, e que era extremamente importante para a rotina dos presentes, muito em função da dificuldade que todos vem passando por trabalhar com cultura nos últimos três anos. Disse que este contato com os amigos na roda que o fez começar a compor, e que acabou sendo uma prática que norteou os caminhos do samba durante este período. Também reforçou a importância do silêncio para o evento e de como aquele momento era importante para reunir as distintas carreiras dos músicos. A fala foi reforçada pelo violonista e cantor Alfredo Del-Penho, que classificou a ideia que vinha sendo colocada em prática como uma escuta ativa, que propunha ouvir primeiro as novas canções pra

---

depois participar, determinando as regras de comportamento do evento. Desta maneira, se deu andar o primeiro set da roda, onde novas composições que foram “sucessos” durante este período de existência foram apresentadas, umas com mais participação do público e outras menos. Também foram cantados alguns clássicos do Paulinho da Viola que tiveram uma maior participação do público e também uma canja do cantor da MPB Zé Renato (Ex- Boca Livre), que dialoga constantemente com o samba cantou uma canção do sambista Zé Keti, Mascarada. O repertório<sup>11</sup> e os atores presentes nos dá uma medida do território ali presente. A circulação de pessoas notórias no meio musical para além da cena do samba indica um capital social dos músicos que fazem desta prática uma espécie de curadoria para suas composições, que dali também podem ganhar novos rumos através dos mesmos ou desses visitantes, que formam, de acordo com os anfitriões, uma ilustre lista de citações nos agradecimentos do folheto comemorativo.

Após aproximadamente uma hora de música tivemos o intervalo, que terminou com um ritual comum em rodas de samba: todos cantando de pé a última música. A canção<sup>12</sup>, de autoria de João Cavalcante (ex-integrante do grupo Casuarina), é uma louvação ao samba, que afirma nos versos do refrão: “Queira ou não queira este é meu lugar, queira ou não queira o samba é meu lugar...”. O ato de cantar em pé pode ser considerado uma regra formal vinculada a tradição, um sinal de respeito ligado a uma convenção do gênero. As canções que falam, louvam o samba e seu lugar também podem ser caracterizadas como obra modelos, visto que esta narrativa de exaltação está muito presente no gênero ao longo de sua história. Na pausa da música, outras regras, as semióticas, se mostraram presentes: pessoas tomando vinho, café, jantando, o que desvincula o ambiente do imaginário tradicional do samba e suas identidades, de cervejas e feijoadas. Elementos extramusicais que falam também por meio dos códigos como o evento estava se apresentando. Na volta da música, tivemos outras diversas canjas de convidados mostrando novas composições também na proposta da “escuta ativa”, ensinando as canções e pedindo a participação do público. Em algumas canções os músicos da roda puxaram partituras para a harmonia, o que indica também uma

---

<sup>11</sup> Lista no Spotify com algumas músicas registradas no dia e em outra transmissão ao vivo da roda feita pelo no Facebook. Disponível em <[http://bit.ly/sambadagavea\\_02](http://bit.ly/sambadagavea_02)>

<sup>12</sup> O vídeo mostra duas canções. A primeira, Luz do meu Terreiro, ilustra um pouco do que falamos sobre a escuta ativa proposta, onde um dos músicos propõe que o público aprenda o refrão. A segunda já mostra um ritual tradicional do samba de cantar as canções de pé. Disponível em <[http://bit.ly/sambadagavea\\_01](http://bit.ly/sambadagavea_01)>

---

exigência técnica dos músicos presentes. Também tivemos um momento de citação de poema antes do fim do samba, que neste segundo set se estabeleceu mais nas participações de outros músicos presentes.

Na mesma semana, observamos também outra roda de samba acústica, o Samba da Serrinha em Madureira, na Casa do Jongu, na Rua Compositor Silas de Oliveira. Na rua já é possível notar a vinculação com a tradição pelo batismo com o nome de um dos ícones do Império de Serrano, escola de samba que foi fundada no Morro da Serrinha, que fica nos arredores do local. Também na entrada, outros aspectos semióticos são possíveis de ressaltar, como as bandeiras penduras de Dona Ivone Lara, Beto Sem Braço, Roberto Ribeiro e Jovelina Pérola Negra, que se estendem ao longo da casa com outras referências do samba, especialmente do Império. Apesar de ser acústica nas vozes e na maioria dos instrumentos, a roda amplifica o cavaquinho, o violão e o surdo, visto que a quantidade de pessoas que circula no evento (grátis), é bem considerável - no dia em torno de 300 pessoas. Apesar de ser uma edição de comemoração dos 4 anos de samba, não tivemos nenhum discurso antes do início da música, que começou mesmo com poucas pessoas na casa. Além dos instrumentos amplificados que citamos, também estavam presentes na roda um banjo, um chocalho, um tantan, um pandeiro, um reco-reco, e mais uma mulher que participava cantando pedindo músicas. Três crianças estavam presentes na roda, uma menina tocando tamborim e outra pandeiro, além de um menino tocando repique. A formação sinaliza uma busca de inclusão do gênero feminino historicamente distante da roda (também representado pelo surdo), mas presente em outras posições no samba. Também aponta para o viés da tradição transmitidas por códigos e pela tradição oral ali presentes para novas gerações.

A escola representada nas bandeiras também foi o que se ouviu no repertório<sup>13</sup>, mas de maneira especial a geração do Cacique Ramos, que além do grupo Fundo de Quintal, também é representada por artistas como Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Almir Guineto, Beth Carvalho, entre outros. Diferente do Samba da Gávea que propunha uma escuta ativa, o Samba da Serrinha, que transita entre músicas menos populares dos artistas, busca uma participação do público no coro das canções. A ausência do microfone ali parece ser o grande fator para atração desta interação, para fornecer ao sambista e ao público a esfera da intimidade e relação com as origens do samba. Uma

---

<sup>13</sup> Lista no Spotify com quase todas as músicas registradas no dia que estão disponíveis na plataforma: Disponível em <<http://bit.ly/sambadaserrinha>>

---

cena comum na roda é o pedido das músicas, onde cada um solicita por meio de gestos os tons da próxima canção, predominantemente entre os membros, mas ocasionalmente também feito pelo público. Pela ausência de microfones, o público fica próximo e ao redor da roda fazendo o coro e batendo palma, num processo quase sem interrupções. Tivemos dois sets de aproximadamente uma hora e meia de duração, e um terceiro de quarenta minutos. Em uma das poucas falas durante a prática do samba, para um recado sobre uma outra roda, o músico se referiu aos presentes como comunidade, o que conecta com a conotação do conceito de cena para este território específico. Assim como no Samba da Gávea, todos cantaram a última música de pé, a canção Precipício<sup>14</sup> do Beto Sem Braço gravada pela cantora Jovelina Pérola Negra. Após o fim do samba, ainda foi realizada a tradicional roda de jongo, já com menos público, mas que também afirma alguns valores ideológicos do lugar. Um outro ponto importante para destacar entre as rodas é a questão étnico racial, tendo uma presença predominantemente branca na Gávea e negra na Serrinha. Apesar de não ser o foco da discussão, vale nos atentar para fato da distinção de uma mesma prática de músicos profissionais na Zona Sul da cidade e de outra que envolve músicos profissional, amadores e toda uma comunidade, que especialmente na serrinha está ligada a toda uma cultura da negritude.

### **Conclusão**

Rodas de samba acústicas são uma prática recorrente no samba carioca. Além das que observamos, sempre aparecem novas rodas na cidade que tem esta proposta de acionando os elementos que discutimos ao longo do artigo. O Samba do Trabalhador, uma das rodas mais conhecidas da cena carioca atual, que acontece as segundas-feiras, também no seu começo teve seu formato acústico, assim como outras que ao ganhar um público maior acabam amplificando a sonoridade para poder atender o público. Outras, apesar de crescer na sua estrutura, acabam mantendo a formação acústica, como é o caso da roda de samba da Pedra do Sal, também as segundas, que acontece na famosa e histórica região da cidade. Temos outros exemplos de um formato híbrido, como o Pagode do Biro, onde só o vocalista tem microfones e busca interagir com o público na medida em que há menos ou mais participação. Sambas que buscam novas composições, como a roda Aos Novos Compositores que acontece no Beco do Rato,

---

<sup>14</sup> Registro da canção em outro dia na Serrinha. Disponível no YouTube:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=uatveeq9Yqw>>

que também deixam de lado a amplificação e trazem as letras das novas músicas para o público aprender e cantar junto. A roda acústica, portanto, é uma prática que aparentemente busca uma autenticidade para a forma de fazer samba, por esta originalidade vinculada a mesma a um formato mais tradicional, fundador, que busca de um repertório menos conhecido e por vezes também autoral. Também temos a relação da intimidade que esta prática proporciona por aproximar a interação do público com a roda. Este formato, portanto, abriga parte da cena que é atravessada por algumas regras que vão se manifestando de formas distintas nos territórios. Esta semelhanças e diferenças vão conduzir nossos olhares na pesquisa de campo da dissertação a fim de propor de forma mais assertiva os conceitos que deste modo de fazer. Assim como, a partir desses modos, em como um dos gêneros mais tradicionais da músicas brasileira estabelece suas regras e fronteiras.

## **Bibliografia**

FABBRI, Franco. **“A theory of musical genres: two applications” Popular Music Perspectives.** ed. D. Horn and P. Tagg; Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music (IASPM), pp. 52-81, 1981.

Grand Junior, João. **Cultura, criatividade e desenvolvimento territorial na cidade do Rio de Janeiro. O caso da Rede Carioca de Rodas de Samba.** Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Geociências, Departamento de Geografia, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2017.

HERSCHMANN, Micael. **Cenas, Circuitos e Territorialidade Sônicos-Musicais.** In: Jeder Janotti Jr; Simone Pereira de Sá (Orgs) – Cenas Musicais. Guararema, SP, Anadarco, 2013

JANOTTI Jr, J. PEREIRA DE SÁ, S. **Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital.** Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do XXVII Encontro Anual da Compós, PUC-MG – Belo Horizonte , 05 a 08 de junho de 2018.

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio, 2015. **Dicionário da história social do samba.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

MOURA, Roberto. **No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes.** Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Will Straw: Cenas Musicais, sensibilidades, afetos e cidade.** Comunicação e estudos culturais / Itania Maria Mota Gomes, Jeder Janotti Junior (Organizadores). - Salvador : eDUFBA, 2011.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras. “Pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990.** Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2011.

\_\_\_\_\_ **Música e mercado: a força das classificações.** Contemporanea, Vol. 3  
• no 2 • p 181 - 196 • Julho/Dezembro 2005 181.

\_\_\_\_\_ **Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro.** In: Jeder Janotti Jr; Simone Pereira de Sá (Orgs) – Cenas Musicais. Guararema, SP, Anadarco, 2013.