

Materialidade e autenticidade na roda de samba:

Considerações sobre o uso do microfone em rodas no Rio de Janeiro

Materiality and authenticity in the *roda de samba*:
considerations on the use of the microphone in *rodas de
samba* in Rio de Janeiro

LEONARDO BRITO AROUCA

Mestre e Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal
Fluminense (UFF)

leoarouca@gmail.com

RESUMO: A roda é o formato mais comum de prática do samba, realizada em diferentes espaços nas cidades e adaptada às suas condições físicas. Este artigo discute as conformações materiais de disposição física e uso de amplificadores sonoros em tais rodas, que por sua vez ativam um debate sobre a autenticidade das mesmas. A mediação da materialidade, representada pela amplificação de vozes e instrumentos, atua neste estilo particular do samba por meio da performance, dos espaços, dos gostos, dentre outras negociações presentes na discussão sobre o gênero. Por vezes classificadas como “desamplificadas”, em outras lembradas pelo “canto no gogó”, a ideia de autenticidade nas rodas que evitam a amplificação configuram determinados modos de pertencer ao chamado do mundo do samba, pelo viés da tradição. O artigo ainda traz um estado de caso sobre a Rosa do Terreiro da Vovó, situada em Niterói – RJ, onde aparecem os elementos situados neste debate, não só por ser acústica, mas também por ser adjetivada como “o samba autêntico”.

PALAVRAS-CHAVE: Roda de Samba; Autenticidade; Acústica

ABSTRACT: “Roda de Samba” is the most common format of samba practice, held in different spaces in the cities and adapted to its physical conditions. This paper discusses the material conformations of physical disposition and the usage of sound amplifiers at “Rodas de Samba”, which on its turn raise a debate about their authenticity. The mediation of materiality, represented by the amplification of voices and instruments, acts in this particular style of samba through performance, spaces, tastes, among other negotiations present in the discussion about the genre. Sometime classified as “not amplified” at other times remembered for singing free corner, the idea of authenticity avoids the amplification. This condition configures certain ways of belonging to the so-called world of samba, through the tradition bias. The article also includes a case study about Roda do Terreiro da Vovó, located in Niterói – RJ, where the elements shown in this debate appear, not only because it’s acoustic performance, but also because it is named as “the authentic samba”.

KEYWORDS: Roda de Samba; Authenticity; Acoustics

Introdução

A questão da autenticidade tem sido uma preocupação constante de todos aqueles envolvidos com o mundo do samba há muitas décadas. Se, por um lado, a valorização do “autêntico” é aspecto consensual entre sambistas, tal consenso se dilui quando é necessário determinar quais elementos seriam acionadores de autenticidade. Ainda em 1933, no momento de consolidação do padrão rítmico que viria a se tornar característico do gênero, o jornalista Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume, temia que as transformações do gênero fizessem com que o samba perdesse a sua cadência, entrando em “decadência” (1978 [1933]). De lá para cá, o debate se acirrou na década de 1960, quando a profissionalização das Escolas de Samba começa a ser vista como elemento de descaracterização do “autêntico” samba carnavalesco (Cavalcanti, 2006) e, mais recentemente, quando grupos de pagode de fora do Rio atingem o topo das paradas de sucesso com um estilo comercial de samba (Trotta, 2011). A autenticidade é evocada em momentos distintos a partir de elementos que são articulados como definidores do gênero, quase sempre relacionados à prática musical como o ritmo, o *swing*, o estilo vocal e determinadas características de performance musical. Indo além disso, a autenticidade também está vinculada à origem geográfica dos cantores e compositores ou ainda à identificação étnica dos sambistas. Assim, um sambista de Madureira (bairro do subúrbio carioca), é mais facilmente valorizado a partir da chave da autenticidade do que um sambista de Laranjeiras (bairro da zona sul carioca) ou de São Paulo. Na mesma direção, a negritude é um elemento forte na demarcação de maior ou menor autenticidade, facilitando o reconhecimento de um sambista negro como autêntico e dificultando tal valorização em alguém com pele muito clara. É evidente que tais negociações não são estanques e tanto um sambista negro de São Paulo quanto um sambista branco do subúrbio do Rio estarão potencialmente avaliados como autênticos dependendo de suas práticas e

circulação nos meios do samba.

O que pretendemos discutir nesse artigo é um movimento recente de algumas rodas de samba da Região Metropolitana do Rio de Janeiro que tem estabelecido uma associação entre autenticidade e o pouco ou nenhum uso de microfones em seus eventos. De acordo com atores desse circuito de rodas de samba, o samba “cantado no gogó” (Arouca, 2019) sem suporte de tecnologias de amplificação se aproximaria de uma estética sonora identificada como de tempos passados, o que é ativado como algo positivo e “autêntico”. Pretendemos, portanto, discutir a forma com que um artefato tecnológico é simbolizado e interpretado por sambistas em seus rituais de encontro e sociabilidade, funcionando como elemento de reconhecimento de valor e de identificação com a ideia de tradição (Trotta e Castro, 2000). O debate aqui apresentado é sustentado por trabalho etnográfico realizado para a escrita da dissertação de mestrado *Onde o samba é cantado no gogó* (2019), de Leonardo Arouca, tendo como campo principal a roda de samba realizada no Terreiro da Vovó, que iremos discutir com mais profundidade em diálogo com alguns atores da mesma, entrevistados durante a pesquisa.

Roda de samba, espaço físico e autenticidade

Não é exagero afirmar que o referencial fundamental de valor na prática do samba é a roda. Mesmo quando o samba ocupa palcos monumentais do *showbiz*, a intimidade da roda de samba caseira, no “fundo do quintal”, é sempre reverenciada direta ou indiretamente. Numa síntese particularmente feliz, o jornalista Roberto M. Moura afirma 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: 36).

Na bibliografia sobre samba, a dimensão simbólica das rodas de samba é

reiterada como um dos principais marcos da constituição do gênero. As rodas são eventos realizados em espaços físicos marcados por laços afetivos entre os participantes. Não raro, os próprios proprietários de tais espaços, numa via de mão dupla, emprestam legitimidade e se legitimam a partir das rodas. Exemplos contemporâneos desse processo são o pagode da Tia Doca, criado no quintal da pastora da Portela em 1979 ou o Terreiro da Vovó, roda de samba em Niterói fundada exatamente nos fundos da casa da vó do sambista que a organiza.

O que queremos apontar aqui é que ao lado dessa dimensão simbólica, as características físicas dos espaços de realização das rodas é também um elemento que auxilia em sua valorização e que tem relevância na forma com que a ideia de autenticidade é acionada. Afirmar a importância do espaço físico significa destacar que qualquer prática musical é um fenômeno acústico, cuja eficácia se relaciona com a forma com que as ondas sonoras se propagam, rebatem e se dissipam num dado ambiente. Aqui mais uma vez, a dimensão da materialidade acústica do espaço se mescla com o potencial de aferição da qualidade e autenticidade de uma roda a partir de uma aproximação maior ou menor com o referencial consagrado do “fundo de quintal”.

O quintal ou terreiro da casa de alguém funciona como referência de valor que dialoga com a narrativa fundadora do samba que enaltece tais espaços como locais de nascimento do gênero. O mais emblemático e popularizado de tais espaços míticos da narrativa historiográfica do samba é o quintal da casa da Tia Ciata, onde, no início do século XX, sambistas e chorões se encontravam para tocar. De acordo com a narrativa que se tornou canônica, foi a partir desses encontros que o batuque do quintal se fundiu com o samba e com o choro da sala de visitas, moldando o próprio gênero (Moura 2004; Sodré 1998). Em que pese um certo romantismo reificado do mito de origem do samba, a ideia de que os espaços físicos da casa, com suas qualidades acústicas e segregações sociais (que Muniz Sodré destaca que não funcionavam como separações estanques mas sim como

“biombos”, que permitem vazamentos e comunicação interespaial) é aspecto importante na construção de uma noção de valor ligado à tradição e autenticidade que percorre décadas e quintais, permanecendo como elementos constitutivo do gênero. Não à toa, um dos principais grupos de samba (senão o principal) em atividade no mercado musical há mais de 40 anos, chama-se “Fundo de Quintal”.

Apesar de parecer óbvio, o que estamos apontando aqui é que frequentar uma roda de samba em um espaço aberto (um “fundo de quintal” ou “ao pé da tamarineira”) ou um local fechado são experiências distintas. Cada uma dessas experiências produz resultados sonoros e acústicos que matizam as formas através das quais as pessoas vão se relacionar com a música e entre si, moldando relações de aproximação ou afastamento com ideias de tradição, valor e autenticidade. É nesse ponto que torna-se relevante para o debate sobre a autenticidade do samba a reflexão sobre o espaço físico de sua realização, assim como, especialmente, sobre os aparatos técnicos empregados para a execução musical.

As tecnologias de amplificação sonora acompanham os eventos musicais há décadas e são tema de contínuos embates e tensões sobre a própria qualidade de um evento. Frases como “o show foi mais ou menos porque o som estava horrível” ou “o som estava distorcido e não deu pra ouvir nada das músicas” são diariamente ativadas para refletir sobre o resultado acústico global de um evento musical. O volume, a nitidez, as escolhas técnicas da amplificação sonora são, portanto, ingredientes cruciais para conferir qualidade a uma roda de samba, a um show ou a um baile funk. Nesse sentido, propomos refletir sobre um jogo duplo que conjuga o uso de microfones (empregado muitas vezes como metonímia que refere-se a todo o aparato de amplificação sonora) com o espaço físico no qual a roda se realiza, no qual a disposição de paredes, palco, teto, assim como seus materiais de construção vão permitir maior ou menor reverberação das ondas sonoras amplificadas ou não. Nesse sentido, é interessante a descrição do sambista Guilherme Ramos, fundador e organizador da roda

de samba Terreiro da Vovó

A questão de ser sem microfone foi realmente o gosto de fazer uma coisa informal. Aonde você, quando chega no Terreiro da Vovó, você não vai se sentir como público... você vai se sentir como mais um integrante da roda. Você vai ser participativo... Isso pra mim é o ideal... e eu queria passar isso pro pessoal também... que eles tão indo ali, não pra assistir, mas sim pra participar. Por isso que eu sou contra a colocar a roda encostada na parede. O bagulho é no meio... o bagulho é nego *ficá* batendo palma no seu ouvido até você ficar surdo. Nada de canto, não. Não quero que vire show.... eu quero *tá* aqui e ser um deles. (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em setembro de 2018).

As rodas “acústicas” buscam esta participação entre os presentes com uma aproximação maior entre músicos e público. Na declaração de Guilherme aparece de modo bastante claro a relevância da posição dos instrumentos, do canto em relação ao espaço. Quando diz que não gosta da roda encostada na parede, faz uma referência ao formato de apresentação em palcos (geralmente para grandes públicos), sugerindo que o “bagulho no meio” (a roda) se torna mais perto do que considera ideal. Além disso, a roda posicionada ao centro do espaço permite uma reverberação dos sons pelo ambiente que facilita sua projeção para todos os participantes. A disposição da roda no espaço, portanto, vai estar sempre em questão no universo do samba.

Um caso interessante que exemplifica tais negociações espaciais na disposição das rodas de samba é o das rodas de samba na quadra da Portela, escola de samba muito ligada à ideia de tradição. Entre os carnavais e ensaios técnicos, atividades principais do grêmio recreativo, a quadra da escola funciona como um espaço de entretenimento que tem diversos eventos — com feijoadas, shows da velha-guarda, rodas de sambas mais tradicionais ou mais contemporâneas. Nas feijoadasⁱ e shows

da velha guarda, por exemplo, é mais comum que as apresentações sejam no palco da escola, com os músicos dispostos de frente para o público, com as pastoras em destaque, assim como em shows de grupos de sambas mais contemporâneosⁱⁱ. Já em rodas mais tradicionais, como o Quintal da Portelaⁱⁱⁱ, temos a roda no meio da quadra para que o público se posicione em volta, acionando a ideia de circularidade ancestral. Esses três eventos nos dão um pouco da dimensão dos diferentes universos existentes no mundo do samba, entre a escola, as rodas, o gênero e suas variações. Se observamos pela nomenclatura dos eventos, já temos um pouco desta medida, fazendo algumas conexões. Por exemplo, a feijoada da família portelense nos dá associação do samba com a cozinha e com a comunidade, um evento tradicional na quadra e que busca acionar elementos representativos da história da escola: velha guarda, sambas históricos, pastoras e a própria feijoada da Tia Surica — pastora da escola famosa pelos seus dotes culinários. Já no Sacode Portela, com o show do cantor Dilsinho, a apresentação se deu de modo completamente diferente, com uma produção de palco mais espetacularizada, permeada por jogo de luzes, entre outras características das apresentações de pagode, como também na sonoridade, que acionam muitas vezes o debate sobre as fronteiras do samba ao negociar espaços e públicos (Trotta, 2011). O Quintal da Portela, a partir de uma roda circular e com um repertório mais clássico, já busca referências na intimidade e na tradição na qual estamos nos atentando. Portanto, cada ambiente do universo do samba terá sua característica.

Outro aspecto interessante que reverbera as observações de Guilherme Ramos citadas acima é que as disposições físicas dos instrumentos no espaço implicam em mudanças na performance dos instrumentistas, moderando as formas de tocar entre o corpo da música e o refrão. Tais elementos são calculados de modo a favorecer a eficácia da roda “acústica”, indo da disposição, ao uso ou não de amplificação e chegando até a própria maneira de tocar dos músicos que participam da roda. O equilíbrio é tênue e instável, e as variáveis da execução são diversas.

O que queremos argumentar, em síntese, é que a noção de autenticidade de uma roda de samba é potencializada ou diminuída em função das condições acústicas da realização musical em espaços físicos específicos, que ainda reflete nas canções e na interação do público, apontando para a realização de uma performance mais próxima de um ideal imaginado como autêntico ou “verdadeiro”.

O microfone e as rodas “desamplificadas”

As tecnologias de amplificação sonora atualmente são empregadas em praticamente todos os eventos musicais. É importante reforçar esse aspecto porque, em se tratando de um padrão convencional, evitar o uso de amplificação é uma escolha estética altamente relevante. E arriscada. Em alguns eventos que participamos, pudemos observar que o engajamento do público participante com as músicas entoadas durante a roda sem microfone é irregular, muitas vezes distante e frio. Para que uma roda de samba sem microfone funcione, o canto coletivo é fundamental e garantir essa participação não é algo simples, variando a cada dia. Por este sentido, a ideia de uma roda de samba sem amplificação não deve ser tomada de modo radical, mas os próprios sambistas administram o uso da amplificação de modo cauteloso, evitando o microfone na voz, mas reforçando a captação de alguns instrumentos de harmonia e percussão. O cantor Luciano Bom Cabelo, antigo integrante da roda de samba do Terreiro da Vovó e participante ativo de rodas de samba “desamplificadas” destaca que a ausência de microfone aproxima a roda de uma certa ideia de autenticidade, mas isso deve ser feito “com limites”

Não é porque em 1920 tomavam cerveja quente, porque

antigamente não tinha geladeira, que hoje a gente vai continuar bebendo cerveja quente... A cerveja boa é a gelada, irmão! Não vou beber cerveja quente porque o Noel bebia cerveja quente. Então eu acho que tudo tem o limite da tradição. Hoje a gente trabalha com a voz. Se vamos fazer uma roda de samba desligada, vamos colocar um microfone ambiente que capte a energia, pelo menos o áudio geral da parada que, uma: o povo vai entender do lado de fora o que está acontecendo. Porque às vezes a gente tá cantando o samba aqui desligado, mas por pura vaidade... tá só eu e tu cantando. Agora com um microfone aqui e o cara lá, chega alguma coisa. Aí o cara começa a cantar daqui o cara do lado canta... Então isso ajuda uma roda de samba tradicional a funcionar. Então é uma tecnologia que veio a favorecer o samba e não tem por que você não usar. O surdo, que é um instrumento pouco acústico, ele dá um peso necessário... então ligar o microfone no surdo é de suma importância. O pandeiro e o tantã eu acho que não precisa. Agora um cavaquinho baixinho, um violãozinho pra você escutar direito o que que o cara tá tocando... eu acho de suma importância (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em janeiro de 2019).

O primeiro ponto levantado por Luciano reforça que as tradições dialogam com os elementos de transformações ao longo do tempo. Usando uma analogia da cerveja e seus parâmetros de qualidade e os limites da reverência ao Noel Rosa, ele conduz os argumentos para levantar algumas definições fundamentais das rodas “acústicas”. É possível destacar em sua fala uma distribuição cuidadosa da amplificação de modo a garantir a ideia de autenticidade, mas permitir que os participantes sejam engajados na performance. Luciano e outros entrevistados indicam a possibilidade de contar com a amplificação de maneira positiva, sugerindo que o “x da questão” está na administração desta interferência. Hobsbawm (1984) destaca que “muitas vezes, “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (1984, p. 9). Para o autor o termo é utilizado de maneira ampla para classificar tradições

inventadas, institucionalizadas e outras difíceis de localizar no tempo. As rodas “acústicas” trazem um conjunto de práticas que simulam algumas regras e simbologias. Mas, em que medida, da maneira que são executadas na contemporaneidade representam uma continuidade do passado? Como ainda citou Luciano, realizar a roda “desamplificada” em alguns momentos pode acionar uma certa vaidade dos músicos, em uma oposição artificial as inovações. O percussionista do grupo do Terreiro da Vovó, Matheus Pacheco, desenvolve as nuances de tais escolhas

Essa questão do samba ser desamplificado... eu prefiro muito mais tocar assim do que tocar com aquela pomba toda de retorno... até porque perde a essência um pouquinho. Por exemplo, equalização. Meu tantã, se eu afinar da minha maneira... de repente se eu colocar no microfone não vai ficar legal. Isso aconteceu domingo... eu tive que colocar numa afinação completamente diferente da que eu gosto de tocar pra ficar com um som bom lá fora. Então você acaba perdendo a sua identidade, né cara. Porque você tem que se moldar ao lance do som. Tem que colocar uma afinação diferente senão pode ficar muito agudo, ou muito grave... Eu tenho uma afinação que ela é mais grave. Só que quando eu coloco no microfone eu não posso colocar essa afinação senão ela vai ficar sobrando muito então eu tenho que trazer ela pro mais agudo que seja. Tenho que apertar ela pra *caralho* pra ela ficar bem seca aí eu acabo tendo que me adaptar. Outro ponto positivo de fazer samba aqui é porque eu não canto, né. Se botar uma boca de ferro (microfone) pra mim eu vou travar. Aqui não... vou pedir o tom, vou cantar, ficar mais à vontade. Então pra mim, que não vivo de música, é o ideal (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em fevereiro de 2019).

Na descrição de Matheus fica bastante claro como os sambistas precisam adaptar suas maneiras de tocar, afinar os instrumentos e cantar numa

roda “desamplificada”, uma vez que os músicos já possuem um certo treinamento para execução amplificada, que precisa ser modificada para funcionar em uma roda sem amplificação. O que é interessante é que tais adaptações são narradas como modos de realizar a performance mais próximos de suas preferências pessoais de equalização e canto, indicando que a roda acústica possibilita uma espontaneidade e tradicionalidade que de alguma forma a presença de microfones inibe, “trava”. Em outra entrevista em consonância com o depoimento de Matheus, destacando como que as formas de interação dessas rodas foram fundamentais na sua formação, Luciano Bom Cabelo lembra que nelas se descobriu como “cantador de pagodes”, pela potência na voz da juventude sobressaindo no ambiente, ao realizar um canto alto e próximo a roda (Arouca, 2019: 35). Tal perspectiva nos ajuda a compreender as nuances particulares dessa performance, que aparece no detalhe da proximidade com a roda aliada com outra perspectiva de participação. Matheus ainda reforça que a mediação do microfone interfere na identidade do seu estilo. O percussionista, que começou aos 13 e já toca há 20 anos, está ajustando sua relação com instrumento em função destas variações, antes com um tantã menor (10 polegadas) e agora com uma maior (11 polegadas), por conta das propostas sonoras em que está inserido. Outro ponto destacado pelo entrevistado também indica natureza mais espontânea a partir da ausência do microfone para a voz, permitindo que mais pessoas do grupo e no entorno, que não são habitualmente cantores, participem pedindo música ou o tom durante a roda. O próprio apelido “boca de ferro” conota uma certa estranheza com o objeto, que vai se moldando em cada ambiente em função da disposição dos espaços, da acústica, do repertório, da força do coro e/ou do público. No entanto, o Matheus argumenta que esse formato é ideal para ele que não vive de música, sugerindo que é uma proposta que pode encontrar dificuldades em outros cenários.

Outro aspecto que merece destaque é a escolha vocabular particularmente criativa empregada na definição das rodas como “desamplificadas”. O vocábulo reforça o que estamos apontando sobre a naturalidade dos

eventos musicais amplificados em contraste com a opção estética de não usar a amplificação. De modo que pode parecer uma inversão, a amplificação é “retirada” e a experiência é acústica e, segundo os atores, mais autêntica. Daí resulta em uma negação da amplificação, numa roda “desamplificada”. Questionado especificamente sobre as rodas acústicas em outros tempos, Marquinhos Diniz ainda nos trouxe a memória da própria Portela e seus modos de fazer

Há 35 anos atrás o acústico era acústico mesmo... não tinha nada ligado. Mas o que acontece? Existiam muitos instrumentos ... você ia nos terreiros da Portela... tinha o Avaiade de cavaquinho, Osmar do Cavaco, Seu Jorge do Violão, o Velha... eu ia assistir lá. Aí tinham dez cavaquinhos tocando e oito violões. Todo mundo escutava. Um surdo bem miudinho no meio daquele monte de corda... às vezes um flautista bem de longe só tiritintando uma coisinha... nada ligado... aí dava aquela multidão de 500 pessoas pra assistir um ensaio da Velha Guarda da Portela. Mas com tempo, com o mecanismo, nós fomos evoluindo por um crescente que é melhor. Porque você quando participa de um acústico, totalmente acústico... você no dia seguinte fica com uma rouquidão maior, porque você é obrigado a colocar a música um tom acima. Porque quando tem um coro em volta, sem microfonar, é preciso colocar um pouco do tom acima... porque senão fica sem graça. E se você tocar no tom natural, sem microfone... fica baixo, entendeu? Geralmente o coro canta uma oitava acima... é natural. Senão fica jururu a música... perde a alegria. E o coro faz isso como? Com a cara cheia de cerveja, de cachaça... desse jeito! Esse é o samba que mantém a gente vivo, sabe? (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em junho de 2019).

Percebemos, por meio deste recorte, a importância da materialidade na prática e a interferência da tecnologia, destacada pelo músico como uma melhoria de condições. Ao mesmo tempo que o samba alimenta a alma do

sambista, afeta a saúde de profissionais muitas vezes com hábitos boêmios, que nesta busca por autenticidade entram em conflito com o dever. Constantemente definidas de formas paradoxais, as rodas acústicas vão apresentar estes dilemas entre uma maneira mais “verdadeira” de se fazer samba e a mediação desta interferência material de uma maneira que não afete esta performance.

Ou em alguns momentos até adotando a ausência completa da amplificação, como no Samba da Gávea que destaca a questão como uma das características principais do evento: “Em volta da mesa, sem microfone e sem tomada, sem ensaio e sem roteiro, com muita vontade de cantar, tocar, estar junto e receber os amigos.” Protagonizado por músicos de reconhecido talento técnico no meio musical profissional da zona sul carioca, o Samba da Gávea radicaliza a proposta acústica como elemento de valorização de uma autenticidade própria. É o samba mais autoral, tecnicamente bem tocado e restrito a um grupo seletivo de poucos frequentadores (o espaço comporta no máximo 50 pessoas) que devem escutar atentamente à roda.

As particularidades físicas de cada espaço produzem adaptações que se relacionam com as formas com que, em cada localidade, as formações comunitárias e simbólicas ativam nas rodas a sua legitimidade. Legitimidade que, no caso das rodas “acústicas”, opera principalmente a partir do acionamento da ideia de “autenticidade”. Tais particularidades ajudam a entender os processos particulares que fazem com que, em Madureira, uma roda acústica seja um elemento complementar a um consagrado discurso de tradição, e, na Gávea, o acústico processa uma noção de renovação articulada com a noção de autenticidade. Vejamos agora, com mais detalhes, a articulação entre os aparatos técnicos de amplificação sonora e a construção da autenticidade na roda do Terreiro da Vovó.

Um estudo de caso: o Terreiro da Vovó

O Terreiro da Vovó é uma roda “acústica” que acontece no bairro do Fonseca, em Niterói. Com início em 2011, foi interrompida em 2015 em função da violência nos entornos no local, mas retornou em 1º de dezembro de 2018 em um novo espaço (bem próximo ao anterior), com a mesma proposta de sonoridade, porém com algumas particularidades. Anteriormente, a roda era realizada na casa da avó de um dos integrantes e organizador dos eventos, o pandeirista do grupo, Guilherme Ramos. Agora, ocorrem em uma sede comercial, inclusive recebendo outros grupos nos fins de semana em que o samba “oficial” não ocorre, funcionando também como bar em outros dias. A decoração do espaço está repleta de simbologias que dialogam com as tradições do grupo: bandeiras de escolas (Unidos da Tijuca, Mocidade, Vila Isabel, Viradouro, Grande Rio, Imperatriz Leopoldinense e Salgueiro) e personagens ilustres na história do samba (Wilson Moreira, Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, entre outros). De acordo com Guilherme, a ideia das bandeiras era para caprichar na ornamentação do ambiente, além de transmitir dois propósitos: as escolas de samba como referência de resistência e os baluartes do samba como inspiração.

A roda tem como característica uma busca especial pela construção de autenticidade por meio da sonoridade e do repertório. Além disso, o espaço é organizado de modo a manter uma referência familiar na ambientação, que o samba recorrentemente adota como espaço de sociabilidade. Tais elementos são reflexos de uma prática comunitária presente na história do grupo, criado na vizinhança por amigos de rua. Iniciados em 1997, originalmente batizado de “Nossa Arte”, construiu uma trajetória no cenário do samba de Niterói até chegarem na concepção desta proposta, como nos conta o próprio Guilherme Ramos

O Terreiro da Vovó foi ideia minha. Pra reunir os amigos

que sempre tocaram juntos e que estavam dispersos... tanto pra não ter tanto lugar que abrisse as portas pra gente tocar, quanto faculdade, trabalho, família... essas coisas. Até que um dia eu fiquei pensando e falei: - Vou fazer. Já era. Pô, pai... vamos fazer um samba... o samba vai ser: Terreiro da Vovó. Na casa da minha avó. Já tá marcado... dia 16 de abril. (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em setembro de 2018).

Na fala de Guilherme percebemos que a autenticidade está relacionada à espontaneidade da roda e mesmo a uma ideia de tocar por prazer. Esse vetor de argumentação é bastante frequente na valorização estética do samba, cujo eixo se posta em uma oposição ao “mercado”. Mais à frente na mesma entrevista, Guilherme sublinha que sua intenção era fazer a entrada gratuita, mas que foi convencido por uma amiga a cobrar nem que fosse um valor simbólico. Ele destaca que não quer ter lucro com a roda, mas apenas garantir um espaço para tocar livremente de modo “autêntico”. Essa visão, de forte inspiração adorniana, se sustenta a partir de uma ideia onde a qualidade propriamente estética e cultural de uma prática é inversamente proporcional à sua preocupação comercial, num jogo de impossibilidades utópicas onde arte e mercado não podem se misturar. Complexa oposição que evidentemente não é viável estritamente, mas que funciona como um elemento de aferição de uma valorização cultural ligada à autenticidade. O sambista Marquinhos Diniz, filho do consagrado integrante da Velha Guarda da Portela Monarco, observa que o impacto desse conjunto de valores foi imediato

Aqui, quando era no quintal deles ali, a primeira vez que eu fui, fui como convidado, mas eu também ia direto... é porque meu corpo pedia pra estar presente naquele negócio ali. Este tipo de roda de samba teu corpo pede. É como se fosse uma ducha no final do dia de trabalho... você precisa daquilo pra relaxar... tem samba que é uma recompensa na vida das pessoas, cara. Apadrinhar um

movimento desses, pra não deixar a essência do samba acabar, a chama apagar... é muito legal, eu fico muito feliz. Esses meninos que tão chegando aí é que vão abanar nosso carvão, pra deixar ele “acesinho” (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em junho de 2019).

O sambista, em sua posição de mais prestígio no mercado musical, aponta que a roda do Terreiro da Vovó ativa a “essência” do samba, o que o impele fisicamente para frequentar e apadrinhar o grupo e a roda. O que é interessante de observar é que o reforço de traços de autenticidade como vetores estilísticos da roda resulta no reconhecimento da roda como significativa e autêntica. E parte importante da construção desse ambiente de reconhecimentos recíprocos é apoiada nas características físicas e acústicas do ambiente da roda. Ou seja, a forma com que os instrumentos e instrumentistas estão dispostos no espaço e quais as escolhas estéticas relacionados à amplificação tecnológica dos instrumentos através de microfones e captadores de som.

O etnomusicólogo Eliot Bates (2012), em interessante artigo sobre as práticas de fabricação, ensino e execução do instrumento turco *saz*, destaca a importância não somente do ambiente, mas das adaptações corporais que envolvem a performance instrumental. Para o autor, que analisa as interferências dos estúdios de músicas e das materialidades nas gravações, cada ambiente de gravação tem seu próprio som, o que implica numa relação dupla entre agentes humanos e não-humanos. Nessa direção, o autor questiona se o instrumentista toca o instrumento ou se é o contrário” (Bates, 2012: 387). Tal indagação, ainda que retórica, nos convida a refletir sobre a importância dos ambientes físicos de reverberação de uma prática musical, assim como os aparatos tecnológicos de amplificação do som em cada espaço de experiência sonora. No nosso caso, os espaços físicos das rodas, a disposição dos instrumentistas/instrumentos e as escolhas de amplificação serão elementos conformadores do tipo de sonoridade de cada roda. A distância entre o microfone e o instrumento pode ser fundamental para o resultado

da sonoridade, por exemplo. Além disso, outras nuances serão importantes, como a área coberta em que a roda está disposta e a acústica que se dá com a disposição do som. Portanto, os objetos nestas redes musicais são agenciadores desta dinâmica, como neste caso da afinação do tantã para que o som seja adequado a partir do ambiente e da equalização. O cavaquinista Luciano Bom Cabelo, elabora sobre as dificuldades desta proposta

É uma questão complicada tu manter uma roda de samba hoje. Se eu tivesse dinheiro... eu mantinha minha roda de samba lá no Irajá até hoje... desligada. Mantinha mesmo. Quanto é? Mil reais. Dava mil reais todo mês pra manter a roda de samba e começar com mil reais positivo. O resto tu consigna a cerveja e acho que era o que eu precisava pra lá. Mas infelizmente eu não tenho. É muito complicado. Nem saúde eu tenho. Porque eu sou um cara que tenho instinto de liderança, quero chegar lá cantando pra *caralho* e amanhã eu tenho que ir fazer um show que o cara pagou pra eu ir cantar lá dois mil reais e eu chego lá rouco. Aí o cara vê um vídeo lá meu, me esgoelando e cantando sem microfone e cara não vai nunca mais me chamar na vida. Então é uma relação de amor e ódio. E onde se ganha o pão não se come a carne, não tem um ditado que é mais ou menos isso? Eu me embebedava, ficava doidão, cantava pra caralho, saía de lá rouco, e aí no outro dia tinha que cantar e chegava fodido... era maior correria (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em janeiro de 2019).

Luciano sublinha alguns pontos importantes a serem destacados, especialmente a questão da profissionalização dos músicos (e seus dilemas) e a organização dos eventos. O músico condiciona a escassez desta proposta a estes dois fatores. Na relação profissional, afirma que sua paixão o faria manter a sua roda de samba “desligada” no Irajá, que as dificuldades financeiras não compensam e que, em função da performance necessária para esse estilo o faz refletir sobre suas decisões como músico. Em consonância com o discurso do percussionista Matheus Pacheco, seria

para ele, aparentemente, o formato ideal/passional, mas que interfere nos seus compromissos profissionais. Além disso, acertar o lugar também é sempre uma questão em voga, visto que a rua, quintais e terreiros são constantemente acionados como espaços representativos que reforçam a construção desta autenticidade. Jair Silva, cavaquinista e integrante do grupo Terreiro da Vovó desde o grupo “Nossa arte”, fez algumas ponderações sobre o formato destacando a saúde da voz, ao ser perguntado sobre as particularidades desta proposta

Você tem que ter um cuidado com as cordas vocais. Eu sempre falei isso: corda de cavaco e pele de instrumento você compra. Corda vocal você não compra. No dia que você criar um calo na sua corda vocal nunca mais você vai ter aquela voz de volta. Eu passei um tempinho fazendo fono pra aprender como usar o diafragma, porque cantar no gogó é muito difícil... a todo momento você fica rouco... e a voz você tem que ter cuidado. No meu caso então eu não forço mais. Porque eu vi amigos meus que cantavam muito e tinham um talento maravilhoso, e por causa disso de cantar tudo no bafo eu vi gente perder voz. O peso de ser sambista é legal, mas o peso de ser músico tem que ser muito maior (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em março de 2019).

Hoje, Jair é um dos poucos integrantes do grupo que vive só da música. Ao recordar um amigo que encerrou a carreira em função de cirurgia por calo na voz, colocou mais uma vez em questão os dilemas da paixão com a profissão. Ao colocar uma distinção entre músicos e sambistas, ele sugere, aparentemente, questões comportamentais que envolvem membros do gênero que, por vezes, podem impactar em questões profissionais, como também foi destacado por Luciano. Ser sambista é encarado muitas vezes como hábitos que vão para além da prática musical, como a vida boêmia. Também com práticas de resistência, que neste caso direcionam pra um modo de fazer mais tradicional. Por mais que muitas rodas comecem com essa intenção, diversas acabam se rendendo ao artifício técnico, como

ainda destaca Luciano

Eu já passei por esse processo algumas dezenas de vezes. Eu não critico porque fazer uma roda de samba hoje, que ela vire tradicional, que receba um público... é muito complicado. Porque tu faz uma roda de samba pra 500 pessoas e têm 20 pessoas cantando. Aí fica aquele desgaste e chega uma hora que tu não aguenta mais. Tu começa no primeiro set com maior gás. No segundo set tu já tá aqui... nesse calor infernal do Rio de Janeiro. Se tiver o terceiro set, irmão... canta as 10 mais do pagode pra não ter problema, pra nego cantar e abraçar... e reza pra alguém pegar teu instrumento pra tu ir lá tomar sua cerveja porque é foda... é muito complicado. Eu já botei muito o microfone pra não perder o repertório. Por isso que eu tô te falando que eu não critico. Tu fazia uma roda de samba desligada... aí chegava uma determinada hora que tu não queria cantar a música tal, mas tinha que cantar... porque não estava mais aguentando, estava cansado... aí o povo queria cantar também e tu cantava. Agora com microfone tu faz o pagode, parceiro. Com o microfone tu que comanda... a hora que tu quiser, ninguém vai te mandar. Uma hora tu canta o mais popular... quer cantar o samba de pesquisa, tu canta... quer cantar um samba inédito, tu canta... você tem o completo domínio da parada. Então, tem esse artifício, esse lado positivo (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em janeiro de 2019).

A relação paradoxal se evidencia mais uma vez para o músico. Além da sonoridade, também assume que a autenticidade na busca de um repertório menos comercial pode ser deixada de lado em momentos críticos da performance. As “10 mais do pagode” é uma expressão frequentemente utilizada no meio para se referir a um repertório mais popular em determinado momento. O microfone pode ajudar, em certas situações a “fazer o pagode” sem perder o repertório, no caso do Luciano que comanda outras diversas rodas cantando.

A antítese do autêntico: o pagode

O nome do Terreiro foi batizado em função de dois aspectos: por ser de fato na casa da avó e pela relação do Guilherme Ramos com a Vovó Catarina de Angola, entidade religiosa. A referência à avós funcionam como eixos de afirmação de ancestralidade e hereditariedade, ainda atravessado com uma referência a uma matriz matriarcal muito presente nas religiões de matrizes africanas. A “avó” tem espaço de destaque no panteão dos sambistas, na organização das festas, das comidas e das rodas. Um debate mais aprofundado sobre a relevância dessas figuras femininas para o samba foge do escopo deste trabalho, mas convém destacar que tal referência reforça a ideia de um posicionamento que negocia “autenticidade”. No Terreiro da Vovó, o repertório tocado tem um perfil tradicional que também busca o resgate por meio de um músicas “lado b”, como é normalmente chamado pelos membros e frequentadores da roda, em alusão as que não são comumente tocadas dos discos. Isso significa que também o repertório é um elemento de afirmação de autenticidade, que desde o final dos anos 1980 está fundada no afastamento estético dos grupos de pagode. A oposição mais direta que se consolidou na década de 1990 entre os grupos como Raça Negra e Só Pra Contrariar com o samba mais tradicional recebeu a classificação de “samba de raiz” (Trotta, 2011). Porém, depois de quase três décadas, o próprio termo “raiz” é tensionado pelos sambistas que atuam nas rodas “desamplificadas”, pois estaria vinculada a uma prática não-autêntica (Araújo, 2014).

A partir desse debate, o *“Terreiro da Vovó – Samba Autêntico”* evoca um posicionamento nesta discussão, destacando algumas questões interessantes para pensarmos as disputas e fronteiras do gênero musical. Se o título foi definido pela questão familiar/religiosa, o slogan foi uma classificação de um convidado, o compositor Wanderley Monteiro, em

função da banalização que o termo samba de raiz adquiriu, como contou em entrevista o organizador/pandeirista Guilherme Ramos

Quem falou dessa parada foi o Wanderley Monteiro. Quando ele foi convidado, ele ficou meio ressabiado. Ele falou isso comigo lá... Depois que virou moda, todo lugar faz roda de samba. E quando você realmente vai na parada, não é aquilo que você esperava. É uma mistura de várias coisas... é samba, é pagode... é tudo. Quando o samba em si virou moda... que o Candongueiro e era muito bem frequentado, e outros lugares... Qualquer propaganda que tinha neguinho tirou pagode e botou samba de raiz. Roda de samba de raiz de não sei quem. Aí quando você vai lá, toca: Fundo de Quintal, toca Zeca, toca Arlindo... Aí toca Exaltasamba, toca Sorriso Maroto, toca Pique Novo... Não que as músicas sejam ruins, não. É porque de repente você vai lá buscar o samba... Quando tu chega lá e tu paga o ingresso pra ver aquela parada... não é a parada que você queria ver... esse é o problema. Aí o Wanderley lá, falou: - Guilherme, vou te falar legal... vim aqui, porra, com maior preconceito, compadre. Que desde o princípio que falam pra mim que é samba de raiz eu já sei que é furada. Pô, aqui não é samba de raiz não, compadre... Aqui é samba autêntico mesmo. A parada aqui é samba autêntico. Aí eu falei: pô, valeu, compadre... Obrigado pela parte que me toca (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em setembro de 2018).

Há, portanto, uma clara distinção entre o samba que ele define com autêntico e o pagode romântico, notabilizado nos anos 1990. Entretanto, quando a expressão samba de raiz ganha força para fazer esta oposição, as classificações que se estabelecem sofrem estes embaralhamentos (Trotta, 2011). O próprio entrevistado se referiu ao samba que era realizado antes do Terreiro da Vovó (com o mesmo grupo) como Pagode da Visconde e Marechal. A ressalva de Wanderley Monteiro com o termo samba de raiz já vem carregado de uma experiência como convidado de eventos que, na

ótica do compositor, não oferecem o que idealizam. No entanto o que é autêntico é relativo para quem recebe, pois muitos dos sambas em que o compositor direcionou estas críticas podiam estar sendo bem recebidos e legitimados como “raiz” para o público presente. O que queremos sublinhar aqui é que, além do repertório (que envolve escolhas estéticas e estilísticas), a questão da sonoridade material do espaço e da roda também ajudam a definir a autenticidade do samba e do sambista, auxiliando a flutuação de sua classificação mais para “raiz”, “pagode” ou “autêntico”.

Na entrevista realizada com Luciano Bom Cabelo, tal flutuação aparece de modo bastante claro, assim como as tensões internas sobre os modos de fazer de tais rodas

Quando tu vê uma roda dessa ganhar corpo, com qualidade, sem precisar apelar no repertório... eu fico feliz pra *caralho*. Igual hoje eu vejo o samba da Serrinha, que hoje é atual potência dos sambas desligados do Rio de Janeiro que eu tenho visto por aí. É uma frequência do samba em sua melhor essência: com batuque, com pegada, suburbano, no coro mesmo, que nego canta... sem vaidade... porque eu vejo também uma porrada de samba desligado que parece até bossa nova. Os cavaquinhos desligados, os caras cantando baixinho, pandeirinho de coro... Essas daí eu chego e faço questão de estragar. Chego e falo: coé, cumpadi... toca um partido alto aí. Pego o instrumento que tiver que pegar e faço logo uma arruaça. Coé, cumpadi... isso não é samba não. Isso não é bossa nova, não... samba de apartamento. Samba é suor, cerveja... nego cuspiando nas suas costas, tomando banho de cerveja... samba sem sangue? Pelo amor de Deus... aí a rapaziada fica meio puta, mas vai enganar o *caralho* (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em janeiro de 2019).

O músico sublinha diversos pontos que julga importante, dentre eles sonoros (batuque, pegada, no coro), territoriais (suburbano) e até mesmo comportamentais (sem vaidade), fazendo uma clara oposição ao que ele

não acredita ser verdadeiro/autêntico. A noção de autêntico ativada pela sonoridade da roda e pelo repertório também estrutura zonas de poder e atuação dentro do universo do samba. Guilherme descreve uma situação que aponta precisamente para as negociações realizadas na roda, como forma de articular saberes e pertencimentos a estilos e a ideias, onde a força motriz, no Terreiro, é a autenticidade

Já teve músico dessa linha, de pagode misturado com samba, que já foi lá no Terreiro da Vovó... amigos mesmo de coração, pô... que cheguei na semana: 'Pô, meu compadre... não meteu a mão na parada lá, no bagulho lá?' E o cara respondeu: 'pô, qual é Guigui? Clima pesado ... vou meter a mão pra quê?' Mas o maluco é pica, instrumentista pica, mas não se sentiu à vontade. Eu também não vou me sentir a vontade de sentar e tocar numa roda de pagode 90, entendeu? Então, é aquela história... cada um no seu quadrado. É a questão do respeito (Entrevista concedida a Leonardo Arouca em setembro de 2018).

A participação na roda, portanto, tanto de músico quanto de frequentadores exige a compreensão de determinados comportamentos e códigos, como neste caso de músicos que se sentam ou não na roda e/ou dos frequentadores que participam da dinâmica proposta. A legitimação da roda é fruto de todas essas singularidades em conjunto com a trajetória do grupo, que na busca desta autenticidade acaba sendo procurado por integrantes da cena.

Concluindo

Observamos que todos os entrevistados se referiram a roda “acústica” de diferentes maneiras: Matheus como “desamplificada”, Guilherme de “sem

microfone”, o Luciano como “desligada”, e Jair como “no gogó e no bafo”. Formas de identificar este estilo que de maneira geral amplifica a harmonia, o surdo e/ou poucos instrumentos percussivos e deixam os microfones na mesa para a captação do coro, sem que haja um cantor, como ocorre no Terreiro da Vovó. Miller (2010: 111) sugere que a imaterialidade só pode se expressar pela materialidade, o que revela um paradoxo da relação dessas rodas com o microfone. Na tentativa de se “afastar” da coisa, o objeto muitas vezes gera uma presença menos natural do que o habitual, mostrando o poder de sua presença, que talvez não fosse notada em sua posição costumeira.

Registro do Terreiro da Vovó na nova sede



Fonte: Guilherme Ramos

Na foto, percebe-se a presença dos microfones em uma disposição para tentar captar o som ambiente, diferente da acomodação que naturalmente

são colocados. Em outras tentativas de realizar esta captação, também é comum ver os microfones dispostos pela mesa, com o mesmo objetivo de absorver o coro. Por mais que haja informalidade, tocar um instrumento na roda requer uma determinada disciplina, atravessada pela performance da proposta sonora.

No Terreiro da Vovó, há uma multiplicidade de agenciamentos atuando, tais quais – sonoridade, intimidade, repertório, ambiente – boa parte deles atravessados pela tradição e pela afetividade dos frequentadores, produzindo ali estas relações de uma comunidade de gosto. O que nos parece instigante é a forma com que as condições técnicas de circulação e reverberação do som no espaço, através de escolhas criteriosas de arranjos relacionados à amplificação dos instrumentos e vozes se tornam de certo modo elementos cruciais na argumentação valorativa sobre o evento, aproximando-o da noção de “verdade”, “tradição” e “autenticidade”. Se o microfone macula a verdade do samba, aproximando-o do comércio representado pelas referências ao “pagode”, seu uso discreto e desviante inversamente consegue conferir ao Terreiro da Vovó a legitimidade de uma roda de samba “autêntica”.

NOTAS

ⁱ Feijoada da Família Portelense. Disponível no Facebook:

<https://www.facebook.com/PortelaNoAr/videos/585098651952058/>

ⁱⁱ Sacode, Portela: Dilsinho e Imaginasamba. Disponível no Facebook:

<https://www.facebook.com/PortelaNoAr/videos/1009217049226534/>

ⁱⁱⁱ Quintal da Portela. Disponível no Facebook:

<https://www.facebook.com/watch/?v=478749635996902>

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Júlia Silveira de. **A geração do 'samba sem sobrenome' pós 1990.**

Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. UFF, 2014.

AROUCA, Leonardo. **Onde o samba é cantando no gogó: rodas "acústicas" e o samba "autêntico" do Terreiro da Vovó.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na linha de Estéticas e Tecnologias da Comunicação, da Universidade Federal Fluminense, 2019.

BATES, Eliot. 'The social life of musical instruments'. **Ethnomusicology**, v. 56, n. 3, p. 363-395, Outono, 2012. [Acesso em: 28 dez. 2018].

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile.** Rio de Janeiro: Ed.ufrj, 2006.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda de samba.** Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978 [1933].

HOBBSAWM, Eric. Ranger, Terence (orgs.). **A invenção das tradições.** – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda, 2010.

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

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

TROTТА, Felipe e CASTRO, João Paulo Macedo e. 'A construção da ideia de tradição no samba'. **Cadernos do Colóquio**. v. 3 n.1. UNIRIO, 2000, p. 62-74.

TROTТА, 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

_____ Samba" e a sonoridade do pagode
das classificações'. Contemporanea, V.
3(2), p 181 – 196, Julho/Dezembro
2005. carioca'. **Revista Famecos**. v. 23(2),
maio/agosto, 2016.

_____. 'Mussum, "Os Originais do