

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO E DOUTORADO

**Saberes musicais em uma bateria de escola de samba:
uma etnografia entre os "Bambas da Orgia"**



Dissertação apresentada
como requisito parcial para
a obtenção do grau de Mestre em Música
ênfase em Educação Musical

Luciana Prass

Orientadora Dra. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre, 1998.

Para meu pai, Ruben Otto Prass,
por seu exemplo de criatividade.

Para minha mãe, Eli Ieda Prass,
porque me levou na primeira aula de violão.

AGRADECIMENTOS

Foi minha irmã Lúcia quem sugeriu que uma boa coisa a fazer quando a tarefa de escrever tornava-se demasiadamente difícil, era pensar nas epígrafes, nas dedicatórias, nos agradecimentos. Lembrar carinhosamente de todas as pessoas que compartilharam deste processo foi sempre um estímulo a continuar escrevendo. E os agradecimentos são muitos:

À CAPES pela concessão da bolsa que permitiu minha dedicação à esta pesquisa.

À Dra. Maria Elizabeth Lucas, por seu espírito livre e aberto ao novo. Pela confiança, pelo amparo, pela orientação precisa.

Aos professores Celso Loureiro Chaves, Liane Hentschke, Antônio Borges Cunha e Rose Marie Reis Garcia que, ao longo do curso, nas aulas ou em conversas informais pelos corredores, ajudaram a relativizar meu objeto de pesquisa.

À Dra. Jusamara Souza, por sua infinita doçura de ensinar.

À Dra. Cornelia Eckert pelas aulas sobre Lévi-Strauss, sua receptividade e seu carinho.

Ao Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS (NAVISUAL): Alfredo Barros, Liliane Guterres, Thaís Vieira e Leandra Mylius, parceiros de filmagens e fotografias desta aventura antropológica.

À Dra. Claudia Fonseca e também à Dra. Dayse Macedo de Barcellos, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, pela generosidade com que ouviram e questionaram este trabalho.

À Marília Stein, *compañera de los caminos etnográficos*, por sua eterna disposição à reflexão e ao otimismo.

À Luciane Cardassi, pelos sons "muito contemporâneos" que colocou no meu caminho.

À Lúcia Barcelos, que além de fazer a revisão e traduzir as citações do inglês, foi durante todo este percurso um ouvido atento, carinhoso e estimulante. Também ao Daniel Barcelos, meu *cyber-sobrinho*, que deu uma super-força. Valeu!

À Margareth Arroyo que leu cuidadosamente uma primeira versão desta dissertação e fez colocações preciosas que puderam ser inseridas no texto.

À Mirela Bilhar, *filha de Ogum*, que além das fotos, foi cúmplice infalível de todo este processo.

À Elizabeth Thomsen, que desde a infância foi um exemplo de vida para mim, e à Elaine Prass, pelo apoio mesmo à distância. Também ao Roberto Prass, que em sua rápida estada neste mundo plantou em mim um sentimento de amor à alegria e à festa.

À Jane Klüsener, que além de me ensinar a escanear as fotos e tudo o mais que dependia da tecnologia, foi uma torcedora implacável deste trabalho. Também a Mariah Klüsener que, quase sem querer, acabou envolvida nessa travessia.

Ao Thomas Dreher por ter ajudado a levar a outros ouvidos a música dos *Bambas*. Também ao Renato Thomsen, que com uma criatividade relâmpago, deu forma ao encarte do CD.

Ao Celson, Adri, Cynthia, Elisa, Zé Homero, Marcelo e Régis, parceiros de uma trajetória que deixou marcas profundas.

À Tereza Marques, por seu astral sempre alto e à Ritinha Valderez Lopes, por seus cafés inspiradores de reflexões.

À Vânia Müller porque me mostrou um dia que a música podia ser uma opção de vida. Pelo carinho e pela força, sempre.

À Agnes Schmeling, pela amizade em todas as horas.

À Alexia Hoppe, por ter me ajudado a lapidar o diário de abertura.

À Susana-da-cuíca, parceira das madrugadas de samba, uma amiga para sempre.

Ao Biskuim pelo que me ensinou sobre baterias, com muita ginga e alegria.

Ao Mestre Estêvão porque me proporcionou esta experiência ímpar de fazer música.

Ao Presidente Odilon Vieira, à Dona Soraia, ao Marquinhos e a todos os *Bambas da Orgia* pela acolhida afetuosa.

Resumo

Este trabalho procurou desvelar a etnopedagogia de ensino e aprendizagem musical de uma bateria de escola de samba, através do convívio prolongado com os atores sociais da *Bambas da Orgia*, uma das escolas tradicionais de Porto Alegre. Por tratar-se de um cenário coletivo e oral de vivência da música, a pedagogia nativa desenvolve formas particulares de aprender e de ensinar que a pesquisadora foi procurando compreender a partir de sua experiência como aprendiz de tamborim, quais sejam, a imitação, a improvisação e a corporalidade, frutos da socialização na cultura do carnaval.

Abstract

This thesis describes the unfolding of ethnopedagogical processes of teaching and learning within the performance context of a samba school percussion ensemble (*bateria*) from Porto Alegre, RS. In order to document processes of musical transmission which were both collective and oral, an ethnographic approach was adopted. Field research techniques included interviews, participant observation, visual and sound documentation. These techniques allowed the researcher, through her apprenticeship in the *bateria* as a *tamborim* player, to interpret the meaning of musical practices such as imitation, improvisation and body movements in the light of the local carnival culture.

SUMÁRIO

(Introdução) Uma etnografia... , 1

Capítulo I - Entre os *Bambas da Orgia*, 15

Entrando em campo, 15

Os *bambas* contam a sua história, 25

"Vamos lá nação azul e branco", 32

O ciclo carnavalesco, 43

Capítulo 2 - "Segura o samba, explode a arquibancada", 47

Organização dos *Bambas da Orgia*, 47

A harmonia, 51

A bateria, 53

A identidade sonora da bateria dos *Bambas*, 56

Capítulo 3 - No coração da escola de samba, 74

A bateria-show, 74

A segunda-bateria, 80

A bateria-mirim, 89

Circularidade de atores, circularidade de saberes, 91

Capítulo 4 - Festa também é lugar de aprendizagem, 97

Festas e ensaios, 99

Repertório, 117

Capítulo 5 - "Ninguém aprende samba no colégio", 139

Oralidade e aprendizado, 140

Imitação, improvisação, corpo, 154

Bambas do Futuro: aprendendo a ser nação azul e branco, 173

Considerações finais - 177 - 181

Bibliografia

Anexos

Se desbotássemos,
outros revelar-nos-íamos no Carnaval.

Roubemo-nos ao deus Tempo
e nos demos de graça à beleza total,
vem.

(Caetano Veloso)

(Introdução)

Uma etnografia...

Madrugada de quarta-feira, 25 de fevereiro de 1998.

"Era uma e meia da manhã quando saí de casa com a fantasia numa sacola, além da filmadora, tamborim, baqueta, fitas de vídeo e filmes. Na lotação encontrei um companheiro de bateria. Descemos juntos na Avenida Farrapos e fomos conversando até a quadra dos Bambas. Ele, como eu, estava bastante nervoso, apesar de ele sair na escola há cinco anos.

Na quadra da escola, o movimento era intenso: muitos meninos da bateria ainda forravam e afinavam os instrumentos. Deixei meu tamborim com o Rafael e expliquei que as peças-de-apertar-a-pele estavam soltando. Ele disse que daria um jeito. Do galeto, nenhum sinal. Encontrei a Susana muito indignada por causa disso.

Entramos juntas na fila das *cabeças*. Soube ontem, enquanto costurávamos as ombreiras das fantasias, que *cabeças* são os chapéus que compõem os figurinos das escolas de samba. Não demorou muito e chegou ali o *cuiqueiro* Carlinhos, que estivera ainda fazendo uns *trabalhos* para o sucesso do desfile dos Bambas... Olhou para a Susana e foi dizendo com um ar de sobriedade: "Agora está tudo pronto." Susana fez um olhar de contentamento e pareceu se acalmar...

Quando enfim consegui minha *cabeça*, fui tratar de vestir a fantasia porque o ônibus para o *Chocolatão*¹ sairia às quatro horas e faltavam apenas quinze minutos. Vestida, fui buscar meu tamborim. No ônibus, sentei-me com um menino e uma menina que contaram ter saído na *Fidalgos e Aristocratas* na noite anterior. Eu, que já estava "uma pilha" em função da proximidade do desfile, não consegui fazer muitas perguntas "científicas" para eles. Preferi ficar em silêncio. O ônibus também estava razoavelmente silencioso (ou era eu que já não ouvia mais nada?).

Descemos do ônibus, nas proximidades do Gasômetro. Eu, sem óculos, naquela escuridão, cruzando por uma multidão de carnavalescos de várias escolas. Caminhava ao lado de outros *bambas* mas, ninguém efetivamente conhecido. Só em frente ao *Chocolatão* que encontrei o Paulinho e a Regina, parceiros de tamborim. Enquanto conversávamos, um dos *pratileiros* chegou perto de nós e eu puxei conversa. Ele encheu a boca para dizer: "*Esse é o meu vigésimo quinto ano de bateria. Além do Bamba, saí no Rio na Portela e na Mangueira*".

A escola estava linda. Só hoje que vi, efetivamente, todas as fantasias, todas as alas e todos os *bambas*. Um mar de gente. Procurei ficar próxima de algum conhecido na bateria, mas novamente não encontrei ninguém.

Mestre Estêvão, Biskuim e Branco, posicionavam os ritmistas, a partir dos *maracanãs*: os de primeira e de segunda, no miolo da bateria; os de terceira, nas beiras das fileiras e, entre eles, *repiniques* e *caixas*, cada fileira sempre com doze *ritmistas*. Dessa vez havia atrás de mim (que já estava no fim da bateria), outra

¹Chocolatão é como é popularmente chamado o prédio da Receita Federal que fica próximo à avenida Augusto de Carvalho, onde ocorre o desfile de carnaval em Porto Alegre.

fileira de *tamborins* e mais atrás, outras duas de *ganzás*. Não dava para enxergar o tamanho inteiro da bateria, menos ainda em função das enormes *cabeças*. Eu só pensava em como enxergaria a regência do Mestre: estava escuro, pois o dia ainda não havia amanhecido e na rua, havia poucas luzes. A montagem da bateria foi uma correria, mestre Estêvão praticamente empurrava as pessoas para lugares que ele definia.

(...breque...)

Então a escola entrou na *avenida*, e nas luzes comecei a sentir meu coração disparando. Tocamos as *vinhetas*, só uma vez, enquanto a *outra* escola ainda terminava o seu desfile. A partir desse momento, o tempo começou a voar. Logo o apresentador anunciou o desfile dos *Bambas da Orgia* e a chuva de foguetes e fogos de artifício começou. O puxador fez a chamada lenta do samba ("*O Bamba é minha paixão, brilha como ouro, haja coração*"), enquanto o Biskويم passava por todas as fileiras batendo em nossas mãos, um por um, desejando-nos boa sorte. Um senhor que estava ali conosco para auxiliar a bateria, cantava com o Medina e chorava como uma criança. Quando veio o "*Alôooooo harmoniiiiiiiiiiiiiaaaaaaaa*", a bateria começou a dançar e a cantar, a escola toda começou a se movimentar e eu passei a sentir a vibração que corria entre nós. Na segunda *volta* do samba a bateria entrou e um som enorme veio tomar conta da paisagem sonora ("*Haja coração*!"). Foi então que chegamos no ponto onde começam as arquibancadas e eu olhava para aquele mar de gente de azul, chorando, abanando, cantando o samba, e pensava que era a maior platéia de minha vida.

No meio da bateria sempre havia um coordenador passando, insistindo pra gente cantar o samba. Fomos *tocando reto* até chegarmos em frente ao camarote dos jurados e foi aí, que mestre Estêvão *chamou os breques*. A bateria no maior capricho, todo mundo cantando alto e forte, todos ajudando a avisar qual o breque que viria a seguir; um falava para o outro; em cada fileira, todo mundo ajudava a lembrar. Uma grande solidariedade entre todos. Entramos no *recuo*, no capricho. Nesse ponto os jurados entravam no meio da bateria e observavam cada um para ver se não havia gente só "fazendo número". Eu fiquei muito nervosa durante todo o tempo em que estivemos ali. Creio que era uma sensação compartilhada ao meu redor: apesar do samba, apesar das coreografias, os rostos eram sérios e concentrados, também já um pouco cansados. Eu enxergava apenas a bateria e os carros alegóricos - que eram enormes. Fora isso não consegui ver mais nada, acho que saí do planeta!

(...breque...)

Ficamos no *recuo* por muito tempo, a escola veio realmente grande. Depois do último carro alegórico, começamos a sair dali. Mais tensão, a bateria na maior concentração, todo mundo ajudando para não perder as fileiras, para não embolar, e para o samba não atravessar. Seguimos *tocando*, já finalizando o desfile e, novamente, eu me extasiei vendo as arquibancadas sacudindo, as pessoas cantando o samba com as bocas escancaradas. Acho que foi a hora em que eu me entreguei ao prazer da coisa, porque já ia terminar e, para mim, de certa forma, muita coisa terminava ali..."

Etnografia. Afinal, que método de pesquisa é este?

Na fala do *bamba* a explicação simples e clara, que todas as leituras antropológicas esforçavam-se em me justificar: “*quer aprender, tem que ir pro meio*”.

Por isso, fui “*pro meio*” da vida da escola de samba *Bambas da Orgia*, e procurei, através do convívio intenso com os *bambistas*, compreender o ensino e a aprendizagem da música na bateria. Como enfatizou o etnomusicólogo John Blacking, em sua análise das canções das crianças Venda, na África do Sul, é somente no contexto em que as músicas são criadas [“*no meio*”] que seu significado essencial pode ser encontrado (BLACKING, 1995, p.6).

Para a etnomusicóloga Elizabeth Lucas, ignorar as condições contextuais em que as músicas e o fazer musical são construídos

“pode implicar na projeção de preconceitos e distorções por parte do pesquisador (...). A literatura etnomusicológica já mostrou sobejamente as armadilhas contidas nas escutas e percepções descontextualizadas, objetivadas na estrutura e que não resistem ao cotejamento nem com outras escutas do mesmo material, nem com aquelas efetuadas pelos próprios agentes produtores destes códigos musicais (LUCAS, 1995, p. 12 - 13).

A etnografia é um método de pesquisa qualitativa, proveniente da Antropologia que, com o intuito de conhecer as concepções e os significados das ações e situações que constituem a cultura dos atores sociais, utiliza-se de um conjunto de técnicas específicas para descrevê-la. Segundo o antropólogo Clifford Geertz, o convívio prolongado com o grupo a ser estudado, participando ativamente da vida do mesmo e compartilhando de seus modos culturais, é fundamental

“para auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem os nossos sujeitos, de forma a podermos, num

sentido um tanto mais amplo, conversar com eles” (GEERTZ, 1989, p. 35).

Nesta mesma direção aponta o comentário do etnomusicólogo Anthony Seeger,

“as intensas experiências, as estreitas relações pessoais, e o total envolvimento que os antropólogos tendem a desenvolver com as comunidades estudadas são aspectos essenciais da pesquisa antropológica” (SEEGER, 1988, p. 24).

A pesquisa etnográfica, através da descrição densa de lugares, situações e falas dos atores, tenta reconstruir seus atos a partir de seus próprios pontos de vista, de sua própria lógica de compreensão do mundo. Através dela, o etnógrafo busca entender como operam os mecanismos através dos quais são construídos os saberes e os valores da cultura, acompanhando os movimentos de criação de conhecimentos e de significados, rompendo com uma visão de cotidiano estática e repetitiva. Para isso, mesmo ante a flexibilidade do trabalho etnográfico, é preciso que se construa um referencial teórico sólido, que permita a captação deste dinamismo cotidiano, promovendo sua análise e interpretação.

É a permanência do contato com a situação estudada que permite que dados recolhidos em determinado momento possam ser revistos em outro, confrontados com a realidade mutante do cotidiano. Esse confrontar de dados, essa eterna revisão das hipóteses do pesquisador é, segundo Becker, um dos pressupostos que conferem credibilidade à pesquisa (BECKER, 1964).

A questão da validade das pesquisas etnográficas é confrontada com a expectativa gerada pela visão positivista da ciência, segundo a qual diferentes

pesquisadores, submetendo à análise os mesmos eventos, chegariam às mesmas conclusões. Para Marli André,

“no estudo de caso etnográfico esse tipo de problema se coloca de maneira bem diferente, já que o que se pretende é apresentar, com base nos dados obtidos e no posicionamento do pesquisador, uma das possíveis versões do caso, deixando-se aberta a possibilidade para outras leituras/versões acaso existentes” (ANDRÉ, 1996, p. 56).

O interesse dos educadores pela etnografia se intensificou no final dos anos 70, a partir da constatação da necessidade de se remeter a diferentes campos de conhecimento para analisar e compreender um cotidiano escolar cada vez mais complexo. A análise antropológica passou a ocupar um lugar de destaque nas pesquisas, à medida em que possibilitava descrever as situações de interação em sala de aula e, assim, tentar compreender seus múltiplos significados e ambigüidades (Ibidem, p. 38).

No que se refere à Educação Musical, discussões sobre o uso do método etnográfico ainda são recentes. Trabalhos em Educação Musical que vêm usufruindo de seu potencial metodológico para recolher dados sobre a cultura e o cotidiano dos atores sociais que compartilham de um tipo de fazer musical, ainda são poucos. No Brasil, podemos citar o trabalho pioneiro de Walênia Silva, realizado em uma escola alternativa de música em Porto Alegre (SILVA, 1995).

Segundo Lucas,

“flexível na combinação de técnicas de trabalho de campo, a etnografia musical envolve a tentativa de aliar à contextualização culturalmente densa das produções musicais (com o objetivo de captar o processo de construção e representação sonora da cultura) a exêgese *emic/etic* do código musical em suas technicalidades, isto é, as perspectivas

analíticas tanto do pesquisador quanto a dos pesquisados.”
(LUCAS, 1995, p. 13 -14)

Para compreender a metodologia “nativa” de ensino e aprendizagem² musical de uma bateria de escola de samba, o método etnográfico revelou-se o mais apropriado. Assim, a presente pesquisa foi desenvolvida no ambiente da escola de samba Bambas da Orgia, especialmente na quadra da escola, *locus* privilegiado da sociabilidade carnavalesca, ao longo de quinze meses de trabalho de campo. Orientou-se a partir de algumas questões-guia: Como os atores sociais aprendem a tocar os instrumentos de percussão? Como se caracteriza o processo de seleção para integrar a bateria? Como é construída a relação de trabalho entre os *ritmistas* e o *mestre* da bateria? Qual o perfil requerido pelo grupo para ser *mestre de bateria*? Como as sessões de ensaio são organizadas? Que procedimentos metodológicos permitem que o processo de ensino e aprendizagem musical se efetive?

Partindo destas questões de pesquisa procurei desvelar a metodologia nativa (êmica), específica deste cenário. Esta metodologia pode ser acompanhada a partir do referencial da Etnometodologia, descrito por Coulon. Para Coulon, a Etnometodologia é o estudo das atividades cotidianas, das soluções que os atores constróem para resolver seus problemas de todos os dias (COULON, 1995, p. 30). A Etnometodologia substitui a hipótese

² Segundo o educador Hugo Assmann, “quando se fala em ensino-aprendizagem (sem *e* no meio) simulamos que se trata de um processo único. Isto pode ser um terrível escamoteamento do ponto central no qual venho insistindo, isto é, a peculiaridade existencial das formas do conhecer. Precisamente para chegar melhor a uma profunda interpenetração das experiências de aprendizagem com as maneiras de ensinar talvez convenha dizer, num primeiro momento, que ensinar e aprender são processos diferentes. (...) Não há nenhuma equivalência automática entre os dois processos. O esforço para que venham a coincidir razoavelmente, e isso para todos os envolvidos, obriga a repensar quem é o sujeito ativo de quê em que momento” (ASSMANN, 1995, p.5).

sociológica da “constância do objeto” (estabilidade reificada) pela de “processo”, no sentido de captar as instituições enquanto construções mutantes, constantemente reinventadas. Segundo Pollner

“onde outros vêem dados, fatos, coisas, a etnometodologia vê um processo através do qual os traços da aparente estabilidade da organização social são continuamente criados” (POLLNER apud COULON, 1995, p. 31).

A partir de Coulon, neste trabalho utilizo a expressão etnopedagogia para nominar os processos de ensino e aprendizagem compartilhados pelos Bambas da Orgia, através dos quais este grupo cultural se organiza para transmitir suas crenças e seus valores associados ao fazer musical.

Entretanto, para chegar a compreender a etnopedagogia dos bambas, passei por uma série de aprendizados introdutórios, desde a inserção no cenário, conquista da confiança dos atores, familiarização com o funcionamento da escola de samba, seus símbolos, até aproximar-me dos processos de ensino e aprendizagem da música propriamente ditos.

Para tentar realizar esta empreitada foi preciso um esforço interdisciplinar, a que Lucas chamou de uma “interface cooperativa” (LUCAS, 1995, p. 14) entre a Educação Musical e outras áreas de conhecimento como a Antropologia, a Educação e, principalmente, a Etnomusicologia. Segundo Lucas,

“tanto a EDM [Educação Musical] quanto a ETM [Etnomusicologia] contemplam possibilidades de investigação do ciclo do fazer musical, no seu todo ou em suas partes, sintetizado no esquema de transmissão-criação-execução-recepção de repertórios. Se uma linha investigativa importante da EDM contemporânea tem se dedicado ao estudo dos processos cognitivos envolvidos neste ciclo, na ETM o mesmo esquema tem sido investigado com ênfase nos processos culturais” (LUCAS, 1995, p. 12).

Como a escola de samba constitui um cenário de aprendizagem coletiva, calcada na oralidade, na tentativa de desvendar o fazer musical da bateria dos Bambas da Orgia, dialoguei com alguns trabalhos em Etnomusicologia realizados em cenários com características semelhantes a estas. É o caso do estudo de John Blacking (1990a, 1990b, 1995) a respeito das canções das crianças Venda, na África do Sul; de Anthony Seeger (1988), entre os índios Suyá, do alto Xingu; e de Timothy Rice, na Bulgária (1994). Além destes, o trabalho de Nketia (1974), sobre a música africana; o de Chernoff (1996), sobre a percussão em Ghana, na África; a tese de doutorado de Samuel Araújo (1992) sobre o samba no Rio de Janeiro; e, recentemente, a pesquisa de Luis Ferreira (1997), sobre os Tambores de candombe do Uruguai, todos dirigidos ao estudo da percussão. A interlocução com tais autores foi fundamental à interpretação da música dos bambas.

A partir destes autores, e definido o objeto de pesquisa, outros trabalhos foram fundamentais, como o de Josiane Silva (1993b), a respeito dos territórios negros em Porto Alegre, a partir da experiência nos Bambas da Orgia, e o de Liliane Guterres (1996), sobre sociabilidade, identidade e tempo na escola *Imperadores do Samba*, que abriram inúmeras janelas para a reflexão que empreendo a seguir. Além destes, os trabalhos em escolas de samba do Rio de Janeiro, como o de Maria Júlia Goldwasser (1975), na *Estação Primeira de Mangueira*, de José Sávio Leopoldi (1978) e de Maria Laura Cavalcanti (1994), ambos realizados na *Mocidade Independente de Padre Miguel*, foram fundamentais. Recorri ainda a Roberto da Matta (1990),

que analisa o carnaval a partir da teoria do ritual³, e a Hermano Vianna (1997), sobre os bailes *funk* no Rio de Janeiro.

As descrições das observações em campo foram documentadas através do diário de campo, de fotografias e de gravações em áudio e vídeo, e foram importantes instrumentos de análise, permitindo um diálogo constante entre os dados empíricos e o referencial teórico, durante todo o processo de escritura da dissertação. Segundo Becker, nas pesquisas baseadas em observação participante,

“a análise é conduzida *seqüencialmente*, partes importantes dela sendo realizadas enquanto o pesquisador está coletando seus dados, [e um estágio final] conduzido depois do término do trabalho de campo. [...] Cada um dos estágios sucessivos depende de alguma análise do estágio precedente. [...] Conclusões de tipos diferentes são alcançadas em cada estágio e [...] estas conclusões são destinadas a usos diferentes na continuação da pesquisa” (BECKER, 1964, p. 49).

Para a realização de imagens em vídeo contei com a colaboração de Alfredo Barros, Liliane Guterres e Thaís Vieira, bolsistas de Antropologia Visual. Essa cooperação, de um lado, possibilitou a troca com outros pesquisadores através do trânsito de informações entre diferentes áreas de conhecimento; de outro, demandou vivências diferenciadas desde a feitura dos mesmos - porque a simples presença do equipamento transformava as relações com os atores - até a revisitação das imagens durante todo o processo de realização deste texto, ampliando as possibilidades de *olhar* o próprio objeto de pesquisa.

³Da Matta parte do referencial teórico de Van Gennep, Turner, Leach e Lévi-Strauss (GUTERRES, 1996, p. 18 -19).

O fascínio da Antropologia Visual passa por essa capacidade de reencontrar o vivido e poder olhar de novo, com olhos sempre modificados, para as cenas que parecem já não comportar grande novidade. Segundo Eckert *et al.*,

“(...) as técnicas de Antropologia Visual dinamizam o processo de coleta de dados, abrindo novas facetas no trabalho de análise e interpretação até então limitados à memória do pesquisador e, freqüentemente, ao seu gravador de áudio” (ECKERT *et al.* apud GUTERRES, 1996, p. 15).

Por essa razão, foram inseridas fotografias no corpo da dissertação, como recurso narrativo aliado ao texto. Como fez Guterres, “preferiu-se a ausência de legendas ou títulos, permitindo que trouxessem informações que extrapolassem a descrição do pesquisador” (GUTERRES, 1996, p. 16). Algumas fotografias foram realizadas por Mirela Bilhar e Leandra Mylius, e estarão devidamente creditadas. As restantes foram realizadas por mim.

Utilizei-me de transcrições de apenas alguns trechos de músicas com o objetivo de destacar aspectos específicos dos processos de ensino e aprendizagem na bateria. Em vista disso, anexei ao texto escrito um *Compact Disc* (CD) com gravações de ensaios e apresentações dos bambas.

Contrariamente a um CD com perspectivas de mercado, que pretenderia gravar “o certo” utilizando-se de inúmeros recursos para limpeza e purificação do material sonoro, este CD é o resultado da compilação de gravações dos bambas em seu ambiente natural de vivência social da música, em diferentes acústicas - a quadra, a rua, a *avenida* -, de forma espontânea, incorporando os ruídos do ambiente e até mesmo alguns imponderáveis do cotidiano, preciosidades que eu, muitas vezes, só descobria dias depois, ao ouvir as gravações. Acredito que as palavras aqui escritas não teriam a mesma força,

se o som dos bambas não pudesse ser ouvido. O principal objetivo deste CD, entretanto, foi o de aproximar os resultados deste trabalho do próprio grupo de pesquisados.

Como estilo de escrita, entre os capítulos, inseri *vinhetas*⁴ de meu aprendizado na escola - "escritos carregados de afeição"⁵ - que, como os *breques* do samba-enredo, tentam *quebrar* o texto *reto*, e lembrar a simultaneidade de eventos que percorreu todo o trabalho de campo. A inclusão das gravações do CD e de fotos ao longo do texto, com suas linguagens distintas, desejam ampliar a narrativa, envolvendo o leitor na paisagem sonora e visual da escola de samba, tentativa que faz parte das tendências mais humanistas das etnografias contemporâneas. Segundo Lucas,

"ao destacarmos a textualização etnográfica como uma das preocupações recentes no campo antro/etnomusicológico isto não quer dizer que estamos privilegiando o plano textual em detrimento do teórico-metodológico e analítico, tradicionalmente enfocados na formação avançada em pesquisa. Estamos sim tentando introduzir um plus nesta diretriz, sem deixar de reconhecer que a preocupação com a qualidade literária sempre acompanhou a escritura humanística; o que parece inspirar esta nova reinvestida no universo da estética do texto, principalmente na Antropologia, são as possibilidades de integração epistemológica e conceitual da poética no plano analítico" (LUCAS, 1998, p. 2).

No capítulo 1, procuro colocar o leitor no cenário amplo onde a pesquisa se desenvolveu, contar sua história e delinear a identidade do grupo a partir das falas dos próprios bambas, bem como apresentar a dinâmica do tempo e da sociabilidade carnavalesca.

⁴*Vinheta* é como era chamada cada seção de uma peça só de percussão interpretada pela bateria dos Bambas da Orgiã, durante o ciclo carnavalesco de 98.

⁵BRANDÃO, 1982.

No capítulo 2, aponto para a organização da escola de samba com um todo, situando a harmonia e a bateria, setores responsáveis pela música da escola, finalizando com uma discussão a respeito da identidade sonora da bateria dos Bambas da Orgia.

No capítulo 3, descrevo as diferentes formações da bateria ao longo do ciclo carnavalesco, bem como aponto para os movimentos de circulação dos carnavalescos entre as várias escolas de samba de Porto Alegre, responsáveis pela inter-comunicação de repertórios, *batidas*, arranjos, elementos do saber do *mundo do samba*.

No capítulo 4, trato das inter-relações entre festa e ensaio como momentos privilegiados do ensino e da aprendizagem musical na bateria.

No capítulo 5, procuro desvendar quais os processos que delineam a etnopedagogia dos Bambas da Orgia.

O que escrevo a seguir é um pouco do que pude aprender com os bambas, mais do que um grupo de estudo, uma “comunidade de destino”⁶.

⁶BOSI, 1987.

Capítulo 1 - Entre os Bambas da Orgia

Neste capítulo descrevo o cenário onde a pesquisa foi desenvolvida, seus aspectos externos e internos, sem os quais a compreensão do processo de ensino e aprendizagem da música na bateria tornar-se-ia descontextualizado. Na primeira seção, falo de meu processo de entrada no trabalho de campo, o “estranhamento” e a gradativa “familiarização” com as rotinas da escola de samba; na segunda seção, a história da escola é contada a partir dos depoimentos de alguns bambas. Nas duas seções finais, aponto para a questão da identidade e da organização do tempo carnavalesco dos Bambas da Orgia.

Entrando em campo

Foi em um domingo à tarde (3 de novembro de 1996) que fui até a quadra dos bambas pela primeira vez. Desci do lotação e já era possível ouvir o som alto vindo da escola. Várias pessoas estavam em frente ao portão de entrada e também do outro lado da rua. Muitas crianças corriam em volta do portão e na calçada em frente. Fiquei observando uns minutos parada do outro lado da rua. Vi que se tratava de uma festa e resolvi chegar mais perto. Fui entrando, algumas pessoas me olharam mas ninguém me barrou. Fiquei parada num canto da porta. A quadra da escola é como um ginásio de esportes, toda de alvenaria e coberta por telhas de zinco. Um grupo de pagode se apresentava no mezanino, longe do portão de entrada.

Ao meu redor umas meninas adolescentes dançavam. Aos poucos fui abrindo meu leque de visão: vi as meninas, crianças brincando e adultos reunidos em mesas espalhadas por toda a quadra.

Entrei um pouco mais mas não consegui falar com ninguém, fiquei parada só olhando. A festa era promovida pela ala *Bambas do Futuro*. Muitas pessoas tinham camisetas com as cores azul e branco.

Continuei ali, olhando, e por volta das 17h uma senhora me dirigiu a palavra:

- Estou te olhando já faz uns dez minutos e tu tá aí parada. Pode entrar, fica à vontade!

- Ah, obrigado, eu tô só dando uma olhadinha. Eu queria assistir o ensaio da bateria mas hoje não tem, né? É a festa?

- Tem sim, mais tarde. Deixa eu te apresentar: eu sou Soraia, sou secretária da escola, essa aqui é minha prima, Fernanda, esse aqui é meu primo, essa aqui...

Este primeiro contato com a escola de samba *Bambas da Orgia*, sinalizou algumas questões que, a partir desse momento, passaram a fazer parte do meu cotidiano, durante o período de convivência com os *bambistas*, questões referentes à identidade do grupo, expressa, entre outros itens, pelas cores azul e branco; ao trabalho da ala *Bambas do Futuro*, hoje transformada em escola de samba mirim; ao compartilhar socializante de diferentes faixas etárias (crianças, adolescentes, adultos e idosos) em quase todos os momentos da vida na escola de samba; ao som alto, ao pagode, à dança, à

festa, às redes sociais que articulam de diferentes maneiras o pertencimento à escola.

Comecei a buscar o mundo do samba durante os preparativos para o Carnaval de 96, quando passei a freqüentar algumas escolas de samba de Porto Alegre, conversar com pessoas, ler as notícias nos jornais locais. Senti uma curiosidade especial em conhecer a Bambas da Orgia em função de um artigo do jornal **Zero Hora**: “Mestre Nilton comanda ritmistas há 25 anos”¹. Encantei-me com a hipótese de conhecer esse *mestre* com tamanha experiência em baterias de escolas de samba. Entretanto, só cheguei efetivamente na Bambas da Orgia em novembro deste mesmo ano, sendo logo informada que mestre Nilton havia se aposentado. A notícia, ainda que frustrante por um lado, foi aliviada pela receptividade com que fui acolhida por Dona Soraia, atual presidente do conselho da escola. Era minha primeira incursão real no trabalho de campo; estava tímida, nervosa, ansiosa, munida apenas de algumas idéias a respeito de etnografia, antropologia, educação musical informal², desejosa que pudessem amparar minha travessia, quando fui pega pela afetuosidade de Dona Soraia. A partir desse momento passei a freqüentar a quadra dos bambas e logo me convenci de que o cenário da pesquisa estava escolhido. A prova de fogo foi a audição da bateria, então conduzida por mestre Júlio Lucena (conhecido como mestre Inho), hoje atuando na *Escola de Samba Estado Maior da Restinga*.

¹ Jornal **Zero Hora**, 13 de fevereiro de 1996.

² A literatura em Educação Musical vêm utilizando a expressão “informal” para os cenários não institucionais de vivência da música. Entretanto Rios, chamou a atenção para as formalidades presentes na chamada educação musical informal (RIOS, 1995).

Era uma e meia da manhã do dia 3 de janeiro de 97, quando o pessoal da bateria começou a buscar os instrumentos embaixo da grande águia azul, símbolo dos bambas. O mestre caminhava de um lado para o outro, dando instruções para os *ritmistas*, enquanto os integrantes da harmonia, já no palco, ajustavam o som. Pelas 2h o *puxador*³ anunciou que a festa iria recomeçar. A bateria começou então a fazer umas *chamadas*, uns *breques* e o som forte da percussão tomou conta do meu corpo. A bateria “arrasou” e eu fiquei me perguntando como mestre e ritmistas se entendiam tão bem.

Particpei então dos preparativos para o Carnaval de 97, priorizando o acompanhamento dos ensaios da bateria e as festas em que ela tocava. Fui assim sendo introduzida nessa cultura, diferente da minha, conhecendo os atores, compartilhando as músicas vividas neste cenário, bem como da dinâmica da vida na escola de samba, mudando minha rotina - literalmente! - do dia para a noite: passei a dormir pela manhã, depois de findo o trabalho de campo, escrever os diários à tarde para, à noite, retornar ao mundo do samba⁴.

Passado o desfile de 97, assim como os demais carnavalescos⁵, também entrei em fase de pós-carnaval⁶, uma fase para avaliação do trabalho de campo realizado até então, a partir da qual as metas e estratégias da

³ Os *puxadores* são os cantores da escola.

⁴ Segundo Seeger, “ceremonial periods have a greater intensity; sleeping in is considering antisocial” (SEEGER, 1988, p. 21).

⁵ Conforme Guterres, carnavalesco tem dois sentidos: um é o de carnavalesco enquanto aquele que é contratado pela escola para fazer o carnaval; outro é que todos que vivem o carnaval se auto-denominam carnavalescos (GUTERRES, 1996)

⁶ Segundo Guterres, “o fim de um carnaval define o início de um novo ciclo carnavalesco, é o recomeço de tudo. Guardados os aprendizados advindos da vitória ou da derrota, a Escola de Samba reinicia todo o processo ritual, na incerteza de um novo sucesso ou fracasso” (GUTERRES, 1996, p. 120).

pesquisa puderam ser revistas e transformadas. Assim, retornei à escola em maio, com o objetivo de participar dos ensaios como membro da bateria.

A bibliografia etnográfica e etnomusicológica⁷ enfatiza a importância metodológica da intensa participação do pesquisador nas rotinas das comunidades estudadas, possibilitando um encontro real com as concepções dos atores, vivenciando assim dois universos de significação - do pesquisador e do pesquisado - relativizando preconceitos, confrontando subjetividades (Da MATTA, 1971). Como observa o etnomusicólogo John Chernoff, em seu estudo sobre a percussão, entre os Dagbamba, em Ghana, na África,

“dentre o repertório de aproximações de que um pesquisador dispõe, a observação participante é particularmente efetiva como um meio de chegar perto das realidades experienciadas na vida social e, portanto, autenticar a importância de vários fatores no interior da situação de pesquisa em si” (CHERNOFF, 1979, p. 8).

O objetivo principal de meu envolvimento em aprender um instrumento de percussão e entrar na bateria era expandir minha própria visão sobre o fazer musical e assim compreender mais profundamente a tradição da bateria, com vistas a obter uma perspectiva diferenciada e, por isso, complementar, a outros trabalhos em que a análise é feita basicamente através da observação externa. Esse caminho foi sugerido pelo etnomusicólogo Timothy Rice, em sua pesquisa sobre a música na Bulgária:

“Para entender esses processos [cognitivos e físicos] na tradição instrumental, eu empreguei minha própria performance e a introspecção que resulta disso para explicar elementos da aprendizagem musical e, neste processo, sugerir um caminho para mediar a dicotomia nativo/estrangeiro ou êmico/ético que vêm se configurando tão amplamente na teoria etnomusicológica” (RICE, 1994, p. 64).

⁷ Ver Chernoff (1979), Seeger (1988), Blacking (1990a, 1990b, 1995), Rice (1994).

Algumas vezes perguntei-me se não estava ultrapassando os limites da observação participante. Como Chernoff, enquanto tocava tamborim, também eu me encontrei pensando “o que estou fazendo aqui?” (CHERNOFF, 1979, p. 4). Essa possibilidade de estar “resvalando” para uma “participação observante”⁸ ou ainda de me perder enquanto “sujeito teórico”⁹, foi sempre um risco, mas hoje, enquanto escrevo, penso que minha experiência de pesquisa foi especialmente transformadora graças a essa vivência dentro da bateria.

Em meio a este processo de retorno à quadra, tentando integrar a bateria, fui surpreendida pela notícia de que mestre Inho, bem como o puxador Porto Alex, haviam deixado a escola, entrando em seus lugares mestre Estêvão (*ex-Lomba do Pinheiro*) e Carlos Medina, “*o the best*”¹⁰ (*ex-Imperadores do Samba*). Sobre essas contratações, Marco Aurélio Damasceno, integrante da bateria há dezoito anos, informou-me:

“(...) E eu tenho certeza, acho que hoje eu, em 1998 é que eu vejo essa estrutura, assim como jamais que eu pensei que o Medina ia sair aqui no Bambas. Pra mim é uma honra, né? Pô, ter ele sempre como adversário, agora ter ele como a favor, melhor a favor. Melhor a favor, sabe? Contratações eu vejo em 98... O Estêvão é uma pessoa bem esperada, entendeu? A bateria tomou... com o Estêvão voltou aquela batida um pouco mais rápida com um pouco de molho, que os batuqueiros em si, que têm mais experiência, gostam de tocar” (Marco Aurélio da Silva Damasceno, comunicação pessoal em 27/11/97).

Apesar do choque para mim causado por essas mudanças, na medida em que significavam que minha aproximação com o grupo, de certa forma,

⁸ Eunice Durham faz um alerta às pesquisas baseadas na observação participante para que não se transformem em mera “participação observante” (DURHAM, 1988, p. 27).

⁹ Peirano aponta para o perigo do desaparecimento do pesquisador enquanto “sujeito teórico”, nas pesquisas qualitativas, na medida em que supervaloriza os dados empíricos (PEIRANO, 1985).

¹⁰ Era dessa maneira que Gustavo Giró (conhecido como “Girozinho”), comunicador da Rádio Metropolitana, ex-passista e mestre de cerimônias da Bambas, chamava Carlos Medina em todas as apresentações: “*Com vocês, ele, o the best... Carlos Medina*”.

voltava à “estaca zero”, fui introduzida à uma questão básica da rotina do mundo do samba: a circulação de atores entre as várias escolas de samba, que percorreu todo o meu trabalho de campo e será tratada no capítulo 3.¹¹

A nova harmonia e a nova bateria, nominada *bateria-show*, estreou em junho com 37 integrantes. A partir de então, passei a freqüentar seus ensaios e apresentações como expectadora, conversando com os ritmistas, expressando aos poucos meu desejo de participar da bateria dos Bambas tocando. Foi somente em outubro, com o início dos ensaios da *segunda-bateria*, que comecei a freqüentar os ensaios tocando tamborim. A opção por este instrumento foi movida por duas questões principais: de um lado, o naipe de tamborins era o único em que já havia participação feminina (além da cuíca da Susana), fato que eu supunha tornar meu ingresso na bateria menos impactante; de outro, os tamborins, além de leves, pertenciam aos ritmistas, de maneira que eu não tiraria o instrumento de ninguém¹².

Com meu ingresso na bateria, senti-me em um outro cenário. Depois do primeiro ensaio, fiquei com uma sensação estranha de prazer, a partir do vislumbre dos ganhos que a pesquisa poderia obter através deste procedimento, e ao mesmo tempo, de questionamento acerca da receptividade (intuitivamente negativa) dos atores. Na minha memória misturava as sensações: o mestre que não me olhou durante o ensaio e o mestre que me disse em uma quinta-feira de ensaio, com um sorriso: “*acho que vai ser uma*

¹¹Segundo Guterres, “o tempo que sucede ao carnaval, para aqueles que dele participam, é um tempo de avaliações, debates e comentários acerca do desfile que passou. (...) Também pode caracterizar-se como um período de novas contratações de destaques ou diretores para o próximo carnaval.(...) No *pós-carnaval* também pode ocorrer o *afastamento* de algum diretor (...), consequência de desentendimentos no período carnavalesco” (GUTERRES, 1996, p. 128 e 135).

¹²Os demais instrumentos (maracanãs, repiniques, caixas, agogôs e ganzás) pertencem à escola e são revezados entre os *ritmistas*.

experiência muito interessante pra ti.” Apesar da dúvida, decidi tentar um segundo ensaio.

25 de outubro de 97.

“Na quadra, próximo à sala dos instrumentos, havia umas mesas e cadeiras onde o Serginho, do patrimônio, trocava a esteira de um tarol. Nos cumprimentamos. Eu perguntei:

- Dá para tu dares uma olhadinha no meu tamborim, se ele tá afinado? Também fiz a baqueta.

O Serginho então pegou o tamborim e tocou um pouco.

- Tá bom.

Aí já chegou o Biskuim e quis ver também. O Biskuim, do naipe de repinques, às vezes coordenava o ensaio da bateria. Pegou o tamborim e começou a tocar os breques das vinhetas. Tocava muito bem. Sua expressão era de aprovação ao tamborim. Ele perguntou:

- Vai tocar na bateria?

- Tô tentando mas difícil tá a virada¹³.

Aí ele começou a tocar a virada para mim. Aos poucos foi baixando o andamento.

- O negócio é treinar todo dia.”



Foto: Mirela Bilhar

Enfim, aos poucos fui sendo considerada e considerando-me da bateria. Dessa forma pude estar mais próxima dos atores, vivenciando de forma

¹³ A expressão *virada* era usada em relação à *batida* básica do tamborim. Na terceira semicólcheia a *batida* da baqueta é de baixo para cima.

intensa os processos de ensino e aprendizagem da música dentro da escola, compartilhando da rotina de ensaios, apresentações e inúmeras outras atividades aparentemente alheias ao fazer musical - como na véspera do desfile em que passamos o dia em um grande mutirão para terminar o acabamento das fantasias da bateria. Com isso, os depoimentos mais ricos para a pesquisa foram colhidos informalmente nas situações de ensaio, pré-ensaio e pós-ensaio¹⁴, na quadra da escola, na parada de ônibus ou, ainda, em locais outros a que a bateria dos bambas fazia-se presente. As entrevistas mais estruturadas foram realizadas para desfazer dúvidas a respeito de questões específicas.

Dona Soraia foi fundamental para minha inserção entre os bambistas. Sabendo da pesquisa passou a apresentar-me a inúmeras pessoas, às vezes como *“a menina que faz uma pesquisa aqui na bateria”*, às vezes como *“aquela que toca um aparelho”*...

- *Como é mesmo o nome do teu aparelho?*

- *Alaúde, Dona Soraia, um pouco parecido com um violão.*¹⁵

Foi de extrema importância para eles o fato de eu ser musicista e tocar um *outro* instrumento. Muitas vezes fui perguntada sobre que tipo de música eu tocava e onde. Esse elemento fazia parte da troca entre pesquisadora e pesquisados e serviu inclusive para justificar entre eles o fato de eu estar tocando tamborim pela primeira vez na vida (!) e na bateria do Bamba.

¹⁴ Parafraçando os termos de Guterres (1996): *“carnaval, pré-carnaval e pós-carnaval”*, que serão discutidos a seguir.

¹⁵ Na época, eu participava do Conjunto de Câmara de Porto Alegre, dedicado à performance de música antiga.

Foi através da Susana-da-cuíca que soube que minha participação na bateria era questionada por alguns atores, já que tantos ritmistas mais experientes do que eu haviam sido *cortados*. Susana contou que me defendeu: “Olha aqui, ó, ela tá aprendendo bateria, ela toca uns outros instrumentos que vocês nem imaginam!”. Mestre Estêvão também fez uma justificativa pública em um ensaio a respeito da minha participação¹⁶: “Essa aqui é de orquestra, tá aprendendo, mas vocês já tão curtidos, tá? Têm que caprichar...”

O trabalho de campo culminou com a participação no desfile oficial em fevereiro de 98, o que me permitiu compartilhar da emoção de *pisar a avenida*, bem como dos esforços dramáticos de resistência física e psicológica vividos pela escola de samba como um todo, nas últimas semanas de preparativos para a finalização do ciclo ritual.

Vinheta 1

Sábado, 25 de outubro de 97.

Perguntei para o Biskuum:

- Não tem problema de eu tocar aqui? Não vai atrapalhar o pessoal?

(Eu me referia ao pessoal “além-bateria” que estava arrumando as mesas para a festa da noite...)

Ele então respondeu bem alto:

- Isso aqui é uma **ES-CO-LA-DE-SAM-BA**. O nome já diz: **ES-CO-LA-DE-SAM-BA**.

¹⁶ 29 de janeiro de 1998.

Os bambas contam a sua história

Contar a história da escola Bambas da Orgia significa mais do que preencher um requisito do método etnográfico. Ao invés de oferecer uma narrativa linear de datas e fatos, optei por fazê-lo através dos depoimentos dos próprios bambistas, porque neles, a relevância dada a certos aspectos e a omissão de outros, foi delineando os valores e o simbolismo que a escola de samba encerra para seus atores, uma história não-oficial, carregada de significados no imaginário de cada um. Segundo Teixeira, na linha sociológica-fenomenológica de Schutz, que tanta influência exerceu no pensamento antropológico contemporâneo (Geertz e seguidores), o que constitui a realidade é o significado que atribuímos a nossas experiências (TEIXEIRA, 1990, p. 42). Nas falas dos personagens, suas histórias de vida misturam-se com a história da escola, e para cada um deles a Bambas da Orgia “é” coisas distintas. Por isso cada um tem uma história para contar...

Marquinhos, jogador de futebol, é filho de um dos fundadores da Bambas da Orgia, atualmente um dos conselheiros da escola. Aos 27 anos, diz estar “se preparando” para ser presidente pois considera-se “*bamba de nascença*”... Integrante da bateria há dezoito anos, foi logo me contando episódios da história da escola sem que eu sequer perguntasse nada, enquanto aguardávamos um ensaio começar. Foi assim que eu propus a ele uma conversa - com gravador - em que ele contasse a história dos bambas.

Como o movimento na quadra estava intenso devido à proximidade da festa começar, resolvemos conversar na rua, em frente à quadra, onde uma

brisa fresca aliviava o calor já intenso de verão¹⁷. Marquinhos tinha na mão um prospecto de umas vinte páginas em que, dentre outras coisas, havia uma listagem dos enredos e premiações da escola desde a sua fundação até 1989. Eu, entretanto, não pedi para manusear esse material, achei que seria melhor que ele contasse a história dos bambas de acordo com o recorte que havia feito. Ele começou:

“A gente pode fazer um resumo, vamos fazer um resumo. Então vamos lá: seis de maio de 1940, entendeu, a escola mais antiga de Porto Alegre, as cores azul e branco. Ela começou num grupo de doze elementos, né, sem ter essa quadra fixa, só tendo essa quadra fixa a partir dos anos 90.”¹⁸
(Marco Aurélio da Silva Damasceno, comunicação pessoal em 27/11/97)

A partir desse momento, Marquinhos, com o auxílio do material que tinha em mãos, foi relacionando os temas-enredo da escola em cada ano de desfile e os resultados na competição: as vitórias, de cabeça erguida e num andamento dilatado; as derrotas, olhando para o papel e “*passando batido*” para o ano seguinte. Fui percebendo que, para Marquinhos, a história da escola é a história da competição carnavalesca. A descrição das vitórias e das derrotas vinha acompanhada dos motivos aos quais ele atribuía tais resultados: a atuação dos presidentes e de seus grupos de trabalho e a falta de uma quadra própria para os ensaios até 1995. Sempre com vistas à competição, Marquinhos salientou ainda a rivalidade com a escola

¹⁷ Quinta-feira, 27 de novembro de 97.

¹⁸ A antropóloga Josiane Silva, em sua dissertação de mestrado realizada nessa mesma escola informa que um grupo de amigos (treze, ao invés de doze, conforme o depoimento do Marquinhos), moradores da antiga avenida Madureira, localizada no bairro Santana, fundou o Grupo Carnavalesco Bambas da Orgia. “Segundo Hemetério de Barros, um de seus fundadores e primeiro presidente, eram *bons sambistas, sabiam mesmo das coisas* e, por se reconhecerem como *bons sambistas*, o grupo, hoje, escola, se auto-denominou *Bambas da Orgia*” (SILVA, 1993b, p. 114).

Imperadores do Samba, as transformações geradas dentro da bateria da escola através da atuação dos diferentes mestres, bem como a importância da criação da escola mirim Bambas do Futuro.¹⁹

“Hoje tem a Bambas do Futuro e é a única escola voltada pro futuro. Se por exemplo assim, ah, no ano dois mil e pouco, esse Bamba todo, por exemplo assim, todas as pessoas que tu vê agora, hoje, hoje eu que tô conversando contigo, amanhã pode ser outra pessoa, as pessoas que tu vai ver hoje são os dirigentes amanhã, e essa Bambas do Futuro já tá montada, basta contratar certo, contactar as pessoas de fora, uma empresa, um, sabe? E fazer um planejamento pro futuro” (Marco Aurélio Damasceno, comunicação pessoal em 23/11/97).

Dona Soraia, orientadora educacional aposentada e atual presidente do conselho da escola, conta que começou a freqüentar a quadra do Bamba quando *“ainda estava na barriga da mãe”*. Em função do casamento com um *Imperador*²⁰, passou uns anos separada do convívio na quadra, mas com o passar do tempo convenceu o marido economista a envolver-se também com a escola, na época em que seu primo era o presidente.²¹ Desde então seu marido é tesoureiro da escola. Com olhos voltados para o futuro, Dona Soraia quer *“tornar o carnaval cultural”* e, por isso, vem montando projetos em conjunto com outras instituições.

“E como a gente trabalhou sempre muito com o idoso, com criança, nós estamos tentando mudar a estrutura da escola de samba, não fazer carnaval nos últimos meses, nas vésperas do carnaval, nós estamos tornando este carnaval, cultural, então aí eu tô lançando os projetos que é o projeto de alfabetização,

¹⁹ O Jornal Zero Hora de 19/jan/97 noticiou: *“Bambas da Orgia prepara seu futuro. (...) O primeiro passo para a criação da Bambas do Futuro foi dado há dois anos, quando o mestre-sala Zé-Cartola, a porta-bandeira Neli Marques e a componente Ivone Pereira resolveram fundar um grupo de casais mirins. (...) Em pouco tempo o grupo foi transformado em uma ala.”* A ala mirim cresceu tanto que no final de 97, foi transformada na primeira escola de samba mirim de Porto Alegre.

²⁰ “A gente sempre procurou casar com o pessoal dos *Bambas*, mas eu casei com uma pessoa do *Imperador* [risos]. E aí foi difícil catequizar meu marido pra vir, né?” (Dona Soraia, comunicação pessoal em 3/9/97).

²¹ O atual presidente do Bambas, Odilon Vieira, é irmão de Dona Soraia.

é, que nós iríamos começar por conta própria cedendo o espaço, que nós começamos em agosto por conta própria, aí surgiu o MOVA²², então eu fui até a Prefeitura perguntei, coloquei o nosso projeto, eles disseram 'ah, tu podes te encaixar no nosso MOVA' (...), outro projeto a gente tá fazendo com a Fundação Lima Drummond e o SENAC [para formação de costureiras, eletricitas, cabeleireiros...], (...) a Carla vai nos dar a ginástica pra terceira idade, vai nos dar o *free dance* e temos um professor que vai nos dar volei masculino e feminino e um outro, capoeira. (...) O projeto é assim, ó, Bambas do Futuro: pensando em lazer, saúde e cultura" (Dona Soraia, comunicação pessoal em 3/9/97).

A proposta de Dona Soraia acompanha uma tendência nacional encontrada nesse tipo de agremiação. Atualmente, as grandes escolas de samba, em função de seu prestígio crescente frente à sociedade, em geral devido ao *marketing* gigantesco em cima do "carnaval-espetáculo", vêm-se constituindo em porta-vozes das demandas sociais emergentes nas grandes cidades (CHINELLI, 1993, p. 44). Os projetos comunitários voltados ao esporte e à educação existentes em um número cada vez maior de escolas de samba do Rio de Janeiro (como a Mangueira e a Padre Miguel), são exemplos da ampliação do significado das escolas de samba para os grupos que constituem sua base social, "complementando ou substituindo o poder público na sua função de redistribuir recursos sociais" (GOMBERG, 1997, p. 3). Para Pereira de Queiroz, na medida em que

"a atividade interna das escolas de samba ultrapassou muito cedo os limites do período carnavalesco, elas se tornaram (...) a primeira organização legal dos habitantes das favelas e dos subúrbios" (QUEIROZ, 1992, p. 20).

²² MOVA - Movimento de Alfabetização coordenado pela Administração Popular que pretende extinguir o analfabetismo em Porto Alegre até o ano 2000, a partir da ação de educadores populares indicados pela comunidade, que são acompanhados pela equipe da Secretaria Municipal de Educação. As comunidades fornecem o espaço e alimentação aos alunos e a Prefeitura remunera os educadores, além de fornecer o material aos alunos.

Para Dona Soraia, o projeto de alfabetização é fundamental

“porque é importante nosso povo aprender a ler pra poder valorizar nosso trabalho de carnaval. Faz muita falta. E o problema é que a gente encontra o pessoal muito envergonhado, pessoas de idade, baianas, tem vergonha de dizer que não sabem ler, às vezes escrevem o nome mas não sabem ler” (Dona Soraia, comunicação pessoal em 3/9/97).

Pude observar que os freqüentadores da escola, em sua maioria afro-brasileiros²³, fazem parte de um segmento de classe média assalariada, com variantes para segmentos mais modestos e também de classe média-alta. Edgar, do naipe de taróis, é militar na Base Aérea de Canoas; Celso, do tamborim, é funcionário municipal do DMAE²⁴; José, do tamborim, é funcionário do DEMHAB²⁵; Ana Paula, do ganzá, é massagista em um salão de beleza; a mãe do Vinícius, que toca pratos, tem um barraca de feira e vende produtos da Avon; Jacaré, *maracanã de terceira*, teve de parar de estudar para trabalhar numa malharia; Josi, do ganzá, trabalha numa lanchonete e, às vezes, cuida de um menino à noite; Ninja, do tarol, é policial e trabalha na agência de viagens *Tia Iara* nos dias de folga, Regina, do tamborim, é monitora da FEBEM; e Alessandra, do tamborim, Guto, do repinique, Beto, o *primeiro maracanã*, e Rafael, *coordenador* dos tamborins, são estudantes de segundo grau.

Biskويم, *primeiro repinique e segundo mestre* de bateria do Bamba, chegou na escola aos treze anos, quando foi fazer um teste para entrar na

²³ Vários antropólogos vêm recentemente identificando as escolas de samba como “territórios negros” (SILVA 1993b, BITTENCOURT, 1995). A questão étnica aparece em inúmeras circunstâncias da vivência do mundo do samba. Não foi objetivo deste trabalho, porém, aprofundar esta discussão. Por esta razão, remeto o leitor a outros trabalhos que tratam desta questão como o de Barcellos (1996), Mello (1995) e Prandi (1995).

²⁴ Departamento Municipal de Água e Esgoto.

²⁵ Departamento Municipal de Habitação.

bateria, então coordenada por mestre Nilton²⁶. Desde então, desfilou todos os carnavais com o Bambas, apesar de dizer com o olho brilhante que “o Acadêmicos é a escola de coração, mas como aqui eu tenho tanta amizade, eu sempre saí aqui, sempre saí aqui”. Através da convivência, fui percebendo que para ele, a história da escola é a história da bateria (“Saí, fui num ensaio, aí fiquei olhando os caras tocar e me apaixonei pelo repinique, queria era tocar repinique”²⁷). Foi através da bateria que o Biskuim virou bamba.

Já Susana, professora de filosofia, entrou para o Bambas há quatro anos apenas, quando separou-se do marido que, segundo ela, “não era de carnaval”. Ingressou inicialmente na “ala dos agês”, sob a coordenação de mestre Nilton, mestre da escola por quinze anos, e posteriormente passou ao naipe das cuícas. Apesar do curto espaço de tempo de envolvimento em comparação com outros integrantes da escola, Susana “é bamba de coração”. Sua relação com a escola, entretanto carrega um significado religioso. Quando conversamos pela primeira vez, eu tinha acabado de fazer uma entrevista com mestre Estêvão. Ela perguntou se eu era jornalista...

11 de novembro de 97

“- Não, não, eu sou música. Estou fazendo uma pesquisa sobre a bateria dos Bambas... Será que tu poderias conversar comigo uma hora dessas também?”

- Mas sobre o quê?

- Ah, sobre como é que tu vieste parar aqui nos Bambas, como aprendeu a tocar cuíca, essas coisas...

Pensava em marcar uma hora, em um outro dia, mas ela começou a falar imediatamente...

- Bem, eu recebi a cuíca de uma entidade. Eu trabalhava num centro espírita e recebi assim de uma entidade: “oh, Suzana, agora tu vai tocar esse instrumento.” Eu tô aprendendo ainda, nem sei direito, mas é ótimo. Porque o ensaio todo aqui é um ritual, né?”

²⁶ Mestre Nilton Deoclides aposentou-se em 1996, sendo homenageado na *avenida*, após vinte e cinco anos como *diretor de bateria*, quinze dos quais dedicados à Bambas da Orgia.

²⁷ 23 de novembro de 97.

- Será que eu posso ligar o gravador para não perder os detalhes?

Ela fez um gesto muito sutil de “sim”. No entanto, como Mestre Estêvão já ensaiava a salsa da vinheta 6 com a bateria, enquanto simultaneamente o pessoal da harmonia afinava o som, nossa conversa ficou quase soterrada no “batuque”... Susana continuou:

- Na África existe, antigamente existia lá a cuíca só que era um, era um tambor, uma coisa rústica, então tinha a madeira e os africanos davam sinais com o som através daquela cuíca, então... a cuíca nasceu ali então, depois eles foram estilizando que agora ela é um... Por exemplo, o afoxé que eu tenho ele é um...

- O afoxé é aquele que tem as contas em volta?

- É. O meu veio da Bahia. Eu peguei ele da Bahia. Ele veio de lá. Mestre [?] trouxe de capoeira, aí eu peguei ele. E aí eu acabei, eu disse não, a cuíca não, a cuíca é outra coisa, é um símbolo pra mim que eu recebi de uma entidade isso, “tu vai a partir de hoje tocar cuíca”, “mas eu nunca toquei cuíca?” “tu vai tocar”. Cheguei aqui e saí tocando. Então tô tirando, então pra mim ainda é o “be-a-bá”, ainda tô no “be-a-bá” ainda. Na África, o pessoal quando tá estressado, quer dizer, eles curam a pessoa através, do stress, é dançar, deixar dançar, dançar, dançar até cair. Quando cai no chão é porque passou, tirou aquela, aquele peso, aquela energia. Então às vezes aqui, quando tem muita energia negativa, vai tudo aqui.”

A fala de Susana aponta para o lado catártico dos rituais, essa “onda de energia coletiva que comunica ao grupo entre si e com os que não tocam” (FERREIRA, 1997, p. 2), graças ao ritmo, “tido como um dos maiores estimulantes” quando se busca o “transe coletivo” (VIANNA, 1997, p. 61). Expressa ainda significados míticos, (“a cuíca não, a cuíca é outra coisa, é um símbolo pra mim que eu recebi de uma entidade isso, ‘tu vai a partir de hoje tocar cuíca’, ‘mas eu nunca toquei cuíca?’ ‘tu vai tocar’. Cheguei aqui e saí tocando”) o que Ferreira, em seu estudo sobre os tambores de Candombe no Uruguai, chamou de “um sentido mítico de ensino legado por um espírito ancestral” (FERREIRA, 1997, p. 6).

Os depoimentos dos bambas acima confirmam a idéia de que a realidade social é construída a partir dos significados que os atores dão às

suas ações. Ser bamba, significa coisas diferentes para cada ator e a história da escola passa a ser tecida por estas experiências individuais no coletivo. De outro lado, a Bambas da Orgia, enquanto uma comunidade, absorve esses diferentes envolvimento. Enquanto grupo, a escola de samba dá conta das diferenças, e permite que sejam diferenças exercidas, sob a aura da unidade carnavalesca.

"Vamos lá nação azul e branco"

Com essa *chamada*, o puxador dos Bambas da Orgia introduzia o samba-enredo de 98 durante os ensaios e festas na escola. A frase sinaliza algumas questões relevantes para a interpretação do significado das escolas de samba e do carnaval pensado enquanto ritual, dentro do contexto geral da sociedade, bem como para a construção da identidade dos bambistas, como representação do pertencimento à *escola azul e branco* Bambas da Orgia, apontando para a possibilidade sugerida por Blacking, de que "símbolos musicais podem ser transformados em outros símbolos e vice-versa, sem a mediação da convenção social" (BLACKING, 1995, p. 233).

Segundo o antropólogo Edmund Leach, as categorias verbais que usamos para descrever nossa percepção de mundo são responsáveis por dotar-lhe de significados. Rótulos simbólicos (como *nação*, por exemplo) objetivam unir pessoas e coisas umas com as outras (LEACH, 1978, p. 43). A idéia de *nação* vem ao encontro da possibilidade gerada pelos rituais de

desfrute de um hipotético status social comum, de comunhão total. Segundo Leopoldi,

“(...) o período carnavalesco é um momento *sui generis* de relacionamento social, cuja ênfase recai sobre o conagraçamento dos agentes, numa aparente supressão das barreiras sociais que os segregam (em termos de grupos, classes, diferenças de sexo, etc.)” (LEOPOLDI, 1978, p. 21).

Amalgamados pelo carnaval enquanto processo ritual, que visa, em última instância, o desfile oficial em fevereiro, os bambistas e demais carnavalescos buscam suprimir os conflitos e as diferenças entre si, submersos num objetivo comum. Essa idéia é expressa pela noção de *communitas*, um dos pontos centrais na teoria do ritual do antropólogo Victor Turner. Segundo Guterres,

“A *communitas*, para Turner (1974), contrasta com a estrutura, são estados opostos, visto que a primeira possui um caráter não estruturado, espontâneo, imediato, enfatiza a ‘existência’ na medida em que pertence ao momento atual, enquanto a estrutura estaria arraigada ao passado. (...) Constituiria-se em uma outra forma de relação social, não segmentária e hierárquica como a estrutura, mas homogênea e igualitária” (GUTERRES, 1996, p. 19-20).

Entretanto Turner, ao mesmo tempo que admite que a *communitas* é um estado passageiro e não uma condição permanente, aponta para a possibilidade de existência da *communitas normativa*,

“na qual sob a influência do tempo, da necessidade de mobilizar e organizar recursos e da exigência de controle social entre os membros do grupo na consecução dessas finalidades, a *communitas* existencial passa a organizar-se em um sistema duradouro” (TURNER, 1974, p. 161).

A *communitas*, no imaginário dos nativos, transparecia na expressão “*ser uma grande família*”, sempre reiterada pelos bambistas como fator de pertencimento à escola. Em meu primeiro encontro com D. Soraia, ela já me informava que “*o tesoureiro é meu marido, o presidente é meu primo*”, além de ter mencionado o fato de que seu pai foi um dos fundadores da escola.

Em função da escola Bambas da Orgia não estar ligada diretamente à uma comunidade, um bairro que compartilhe de um mesmo espaço social, a representação da escola enquanto “*uma grande família*”, denotando laços de consagüinidade real ou metafórica, é fundamental para manter os bambas unidos (SILVA, 1993b, p. 147). Conforme interpreta Silva,

“internamente, a identificação com *família* permite a manutenção e revalorização de uma série de laços tanto associativos como afetivos. Num nível externo, esta identificação valoriza a escola positivamente, enquanto um *ambiente familiar*. É, também, significativo que esta identificação traz a noção de continuidade em relação ao passado, de repetição e ressalta a existência de uma *tradição* que se mantém devido a escola ser *uma família*” (SILVA, 1993b, p. 144).

Seguindo com Leach, *nação* remete-nos também à idéia de *casa de nação* ou *casa de batuque*²⁸, das religiões afro-brasileiras, uma relação sempre atualizada durante todo o trabalho de campo, através da fala dos bambistas. Marquinhos, por exemplo, ao lembrar o tema-enredo do carnaval de 1995, levanta a questão:

“Em 1995, foi a “Festa de Batuque” e aí eu vou te dizer, sabe, algum asterisco contra esse título. (...) O Bamba foi prejudicado, desfilou muito bem, desfilou bem melhor que a Imperadores, samba lindo, uma coisa que comoveu a história, gerou polêmica em **Zero Hora**, representava entidades religiosas, né? Diversos pontos... Muita ligação isso com o

²⁸ Sobre Batuque, ver PÓLVORA (1994) e BRAGA (1997).

carnaval, entendeu? É um tema-enredo atrevido, até certo ponto (...)” (Marquinhos, comunicação pessoal em 27/11/97).

O samba-enredo de 1995, a que o Marquinhos faz referência acima, com um trecho cantado em nagô e uma mistura de ritmos de samba com ritmos de Batuque, culto afro-brasileiro de forte presença no Rio Grande do Sul, fazia parte do repertório interpretado pela harmonia e pela bateria durante o ciclo de 98, sintoma de seu significado para os *bambistas*.

Festa de Batuque

Paulo S. Dias (Jajá) e Delmar Barbosa²⁹

Gegê, nagô, gexá, oiô, cabinda
o Candomblé, é cultuado na Bahia

Somos descendentes de africanos
da Nigéria e do congô... Moçambique
da Angola e da Guiné... da Guiné
Príncipe Custódio, velho sábio macumbeiro
espalhou pelo Rio Grande... fundamentos yorubás

alupô... lalupo... alupô bará
abre os caminhos para os bambas desfilar
nesta festa de batuque...
em homenagem aos Orixás

Deus do ferro... Deus do fogo
violento Deus guerreiro
Ogum se revoltava vendo o negro
em cativo

Epaiêo... epaiêo... minha mãe... caó
lansã virou-se em pedra
por ciúme de Xangô

Ibejé é... criança é ... lá na mata tem Ossanha
tem Obá, Otim, Odé

Xapanã... sapatá... de aê
não deixe nunca quem é da nação sofrer³⁰

²⁹ Jornal *Correio do Povo*, 28 de fevereiro de 1995.

³⁰ O grifo é meu.

Oxum pandá... oxum docô, são vaidosas
 deusas do outro... do perfume e da riqueza
 lemanjá seçum... olôbomi... babá oxalá
 hoje os bambas faz a festa
 em homenagem aos orixás...³¹

Na simbologia do batuque, “o espaço onde ocorre a transmissão de mensagens contidas nos mitos se dá nas chamadas ‘festas’: cerimônias rituais públicas ou de caráter privado, em alguns momentos, onde ocorre o encontro e a comunhão entre o mundo dos humanos e dos orixás” (BRAGA, 1997, p.18).

O batuque, enquanto ritmo religioso, é um elemento importante na vivência musical de muitos dos ritmistas da escola, muitas vezes integrado nas músicas interpretadas pela bateria.³² Quando os bambas se dizem *batuqueiros*³³, parece haver uma certa ambigüidade desejada: *batuqueiros*, porque *batem* para tocar, *batuqueiros*, porque estão ligados ao culto afro-brasileiro do batuque. Os *batuqueiros*, chamados também de *tamboreiros* nas casas de nação, são personagens fundamentais dentro do ritual. É o *tamboreiro* que sabe o *toque certo “para o santo subir”, o toque certo “para o santo descer”*. Por essa razão, o *tamboreiro*, depois do Pai-de-Santo é o personagem mais importante dentro do ritual. Disso pode-se inferir porque também na escola de samba os ritmistas possuem um *status* especial.

³¹ Nas festas na quadra da escola, a introdução do samba continha ainda um texto diferente: “Bate, bate, bate bateria, bate firme, bate forte com paixão, bate o tambor que o santo Pai de abençoá. Eparrê os nossos santos, Orixás”.

³² *Diário de campo: 18 de fevereiro de 98. “Dessa vez, não bastasse todos os decrescendos e desacelerandos, e as variações de ritmo que o Biskuim já tinha feito no repinique até então, durante o improviso que costura a peça de percussão, ele puxou uma batida que era nitidamente de batuque”*.

³³ Quando finalizávamos a entrevista, eu disse ao Marquinhos: “eu não sei o teu sobrenome”, e ele me respondeu: “Marco Aurélio da Silva Damsceno, *batuqueiro* dessa bateria maravilhosa”(comunicação pessoal em 27/11/97).

Com a proximidade do carnaval, essa relação entre a “nação” do samba e a “nação” religiosa ficou cada vez mais saliente.³⁴ A participação dos Bambas da Orgia, por exemplo, na *muamba*³⁵ que tradicionalmente encerra as comemorações da Festa de Nossa Senhora dos Navegantes (Iemanjá, para os batuqueiros), no dia 2 de fevereiro, faz parte, no imaginário dos atores sociais, da preparação e da *liberação* da escola para realizar um bom carnaval. Azul e branco, as cores da escola, são as cores de Iemanjá.

Na madrugada de véspera da Festa de Navegantes vivenciei um episódio revelador da profundidade desse nexos carnaval-religião.

2 de fevereiro de 98

“Fui com a Susana levar a sua filha Ivana para pegar o Corujão³⁶ na parada da rodoviária, e lá encontramos o Carlinhos. A Susana foi a primeira a falar, dirigindo-se a ele:

- Tu, hein? Nem pra avisar que vinha embora. Podia ter trazido as meninas.

- Mas como é que eu ia saber... Fui lá e me mandei. Tá horrível aquilo, muita gente. Acredita que não queriam me deixar sair?

Carlinhos vestia um terno listrado de cinza, sapatos pretos lustrados e um lenço de seda no bolso esquerdo. Tirou da carteira um papelzinho e me deu:

- Aqui, ó. Se tu precisar de qualquer coisa. Sou Pai de Santo, essas nega aqui tudo sabem. Qualquer coisa, limpeza de corpo, uns trabalhinhos pra Exú, o que precisar. Aqui não diz mas o telefone é o mesmo.

Li o papel cheio de estrelas no fundo:

“Pai Carlos. Búzios, serviços gerais, trabalhos, amor, limpeza de casa, limpeza de corpo, Trabalhos pra Exú e Pombagiras. Casa de Zé Caveira. Rua...”

- Todo mundo me conhece “o Zé da Albion”... (e dirigindo-se para a Susana). Pois é, parece que o Imperador vai trazer mesmo um puxador do Rio. É, o Medina faz falta lá, tava lá tanto tempo, deu uns quantos títulos pra eles, era diretor de harmonia, diretor de

³⁴A relação entre carnaval e religiosidade é tratada por vários antropólogos. Comentando o carnaval carioca, Alba Zaluar coloca que “para que persista a harmonia comunitária da produção do desfile, para que esse comunitarismo se expresse no ‘cantar em uníssono, e na harmonia do tocar e cantar juntos, em bloco’, diretores e componentes fazem promessas de proteção aos santos” (ZALUAR, 1985, p. 204-205).

³⁵*Muamba* é o nome dado à versão sem caráter competitivo, dos desfiles que simulam o desfile oficial.

³⁶*Corujão* é como é chamada a linha de ônibus que funciona durante a madrugada.

carnaval... Não é que o guri que tá lá é ruim, não digo isso, mas é diferente. O Bamba, quando o Medina sair vai sentir também. Depois o cara vem, dez mil reais pra puxar o carnaval, vem mesmo.

Eu: - E eles têm grana, né?

Carlos: - Iche! Têm!... Eu não gosto de ensaio, odeio ensaio. Bom é sair na avenida, aí não tem problema, mas amanhã eu vou puxar, vou puxar pra Ela... Aí vale! Iemanjá... Pior é que tá cheio de pecador lá. Vão lá rezam e depois ó, enchem a cara no primeiro boteco. Mas Ela é assim, não se importa, aceita...

Eu: - Amanhã vai ser forte o trabalho!

Susana: - Essa aí saiu lá dos violino dela e tá aqui com a gente. (risos)

Carlos: - É, foi chegando devagarinho, como quem não quer nada... Que nem tartaruga... Devagar e sempre. O Cágado é assim, vai sempre indo, devagar e indo. O ebi³⁸ também. A diferença é que o ebi deixa um rastro.

Olhava para mim como se tentasse me definir como cágado ou ebi.

Eu, um pouco sem jeito, só sorri.

Misturava-se a essas falas outras referentes à demora do Corujão. Uma e vinte ele chegou. Abanamos pra eles enquanto o ônibus virava a esquina. Começamos a voltar...

- Meu outro namorado fazia essa linha, Petrópolis. Arrumou uma loura agora; eu deixei, terminei. Pra mim é uma prostituta, mas deixa. Sabe como é, Leão... Importa é quantidade, não qualidade. Agora te explico: o Zé... O Carlos recebe as entidades. É, duas: o Zé Caveira e o Zé Pilantra.

Perguntei: - Que nem a entidade que te deu a cuica?

- É, foi o Zé. O Zé Pilantra era um boêmio, um carnavalesco, era um safado e se santificou, agora ele é o protetor do carnaval, da gente do morro, quando dá tiro tá lá o Zé. Às vezes até o pessoal homenageia ele nos enredo. O Carlos tava com a roupa do Zé hoje.

Aí entendi a vestimenta do Carlos.

Ela continuou:

- Lá no Bamba é todo mundo de religião, todo mundo, católico mas de religião. Nossa Senhora e Iemanjá. Por isso tem que fazer umas limpeza lá na quadra, de vez em quando. A gente não tá lá quando eles fazem, mas eles fazem. Aquele senhor de cabeça branca, que o filho é do tamborim, parece que é um grande batuqueiro. O Estêvão também recebe o Zé. Ninguém nota, nem ele, mas eu sei... Teve uma vez que eu tava assim muito carente, muito carente, fui pro ensaio sem vontade aí de repente o Estêvão me deu um baita abraço. Eu sabia que era o Zé. Outro dia, quando o Zé baixou no Carlinhos ele me disse: "Vi que tu tava precisando e baixei no Estêvão".

De volta à quadra, na copa, um relógio de parede, parado, marcando uma hora, e a figura de São Jorge e o dragão. Ao lado,

³⁸ Ebi é como é chamada a lesma na simbologia do batuque (BRAGA, 1997).

*uma folhinha com a imagem de Santo Antônio e os dizeres: "Protegei esta casa."*³⁹

É nesse encontro entre o afro e o catolicismo que talvez se explique porque no carnaval, festa profana, "*cerimônia das carnes*" - como chamou a Susana - a religiosidade encontra-se também exacerbada, seja na forma de promessas aos santos, na realização de *pacotes* para o sucesso do desfile, ou nas *guias* dependuradas nos pescoços dos carnavalescos. Passado o carnaval, durante a Quaresma, as casas de batuque, ficam proibidas de fazer os *toques* com os tambores. O desfile carnavalesco, então, marca com as batidas das escolas, o ápice da catarse ritual, que será seguida de um silenciar dos toques, até o reinício de um novo ciclo. É na catarse ritual, pela bebida, pela dança e, principalmente pela música, que o profano e o sagrado afro se entrecruzam na construção de uma identidade carnavalesca e no pertencimento a uma mesma "nação".

Mas que outras interpretações ainda poderiam ser tecidas em torno aos símbolos mais visíveis dos bambas, as suas cores e a insígnia da águia?

Segundo Silva, influenciados diretamente pelo modelo do carnaval e das escolas de samba do Rio de Janeiro, divulgados através do rádio, em plena expansão na década de sessenta, os Bambas da Orgia adotaram as cores azul e branco e a águia como símbolo da escola, em homenagem à Portela (SILVA, 1993b, p. 118). O depoimento do Marquinhos sobre o tema-

³⁹ Dante de Laytano, um dos pioneiros nos estudos da cultura afro no Rio Grande do Sul, em seu livro *Festa de Nossa Senhoras dos Navegantes* (1955), enfatiza o aspecto sincrético entre *batuqueiros* e católicos (BRAGA, 1997, p.18). Segundo Braga, a maior parte das casas de batuque, relacionam santos católicos aos orixás, que possuem histórias míticas semelhantes (BRAGA, 1997, p. 34).

enredo de 1977, "*Deslumbramento Azul e Branco no Tempo da Portela*", é expressivo dessas relações entre as duas escolas:

"O Bamba (...), se não me engano o presidente era o Alceu Soares de Lima, ele fez o release todo embasado assim na Portela, entendeu? Ele mandou o tema-enredo pra lá, foi pro Rio de Janeiro, a Portela deu todo apoio, assim como dá até hoje, ao Bamba, devido às cores, ao símbolo [da águia], né?

Eu: E essa história da águia, Marquinhos, de onde...

Marquinhos: De onde surgiu? Não sei, talvez uma inspiração muito grande na Portela, porque esse bicho assim pra quem é Bamba, pra quem sai há muito tempo, é, causa um impacto assim, ah, tu tem que olhar pra ele pra depois tu conseguir desfilar, entendeu? Pra ver se ele vem legal, pra quem é torcedor da Bambas, tem que ver, pô, se ele olha a águia ele sabe se a escola vem bem, ele sabe, ele olha a águia, ele sabe se a escola vem mal, né?" (Marco Aurélio Damasceno, comunicação pessoal em 27/11/97).

Corroborando com esta interpretação êmica, volto a Roberto Da Matta, para reiterar como o processo ritual nas sociedades complexas precisa criar símbolos para servirem de referência para todo um sistema.

“Não deve ser, por acaso, que quase todos esses símbolos são objetos que, nos seus domínios de origem, estão associados ao *alto*, às coisas *elevadas*: a *águia*⁴⁰, a cruz no cume da montanha, as estrelas, a lua, o sol. Ou então a animais ou objetos *poderosos*, como o leão, o grifo ou a espada. (...) Nossa metáfora de poder é, então, feita na ligação do alto com o baixo, como se a *elevação* ou o uso do objeto do alto no contexto social pudesse provocar a união de todos e, conseqüentemente, o fim das diferenças entre os diversos domínios que compõem nossa experiência social” (Da MATTA, 1990, p. 81-82).

Não é por acaso então que a ênfase na águia e nas cores azul e branco, que percorreu todo o trabalho de campo, representasse a rivalidade com a escola Imperadores do Samba - “os vermelhos” -, especialmente em momentos em que as duas escolas encontravam-se em apresentações fora da quadra da escola, como na escolha da Rainha do Carnaval de Porto Alegre⁴¹, no concurso de melhor samba-enredo⁴² ou ainda na muamba de abertura do carnaval oficial de Porto Alegre⁴³.

⁴⁰ O grifo é meu.

⁴¹ A rainha e as princesas do carnaval são escolhidas a cada ano antes do desfile oficial. Nas arquibancadas são reservados espaços para cada uma das escolas de samba. Em 98, a disputa aconteceu na tarde do dia 11 de janeiro, com o Ginásio Tesourinha completamente lotado. Nessa ocasião, cruzar com a camiseta do *Bamba* por um *Imperador* era até mesmo perigoso.

⁴² O melhor samba-enredo também é escolhido antes do carnaval por uma seleção de jurados indicados pela Associação das Entidades Carnavalescas em conjunto com a Prefeitura de Porto Alegre. O *Festival de Samba-enredo* - como é conhecido - aconteceu na quadra da escola *Imperatriz Dona Leopoldina*, na madrugada do dia sete de dezembro de 97 e os *Bambas da Orgia* venceram a disputa pelo segundo ano consecutivo.

⁴³ A muamba que abre o carnaval oficial é considerada um ensaio geral para o desfile. Para os *carnavalescos* serve como um termômetro a respeito do desempenho das escolas durante a competição. Em 98, a muamba aconteceu no dia 15 de fevereiro.

No ciclo de 98 a rivalidade esteve ainda mais reforçada pelo fato do atual puxador dos bambas ter saído da Imperadores do Samba, depois de oito anos, por motivo de desentendimentos com a diretoria daquela escola.

"Bambas e Imperadores é um GRE-NAL⁴⁴, falando um pouco de rivalidade." (Marco Aurélio da Silva Damasceno, comunicação pessoal em 27/11/98)

No repertório da bateria havia inclusive uma música que tematizava esta oposição como impedimento no campo afetivo: *"mas tem um problema nesse amor, só um problema nesse amor: eu sou Bamba, eu sou Bamba, ela é Imperador."*

Para Oliven, as identidades sociais, pensadas enquanto propriedades diferenciais de grupos sociais específicos, são construídas nas vivências cotidianas (OLIVEN, 1992, p. 26). Sendo assim, as identidades são reforçadas através do confronto com a alteridade. É preciso saber quem é o *outro*, para saber quem somos *nós*. Para Gallois e Carelli, "a cultura - que não é feita apenas de tradições - só existe como movimento, alimentado pelo contato com a alteridade" (GALLOIS & CARELLI, 1995, p. 50).

Vinheta 2

Domingo, 14 de janeiro de 96:

Seu Eremides passou por mim e perguntou: "já comprou a nossa camiseta"? Eu sorri e disse que não. Ele seguiu caminhando e dizendo: "tem que comprar, vestir a camiseta".

⁴⁴ GRE-NAL é como é chamado a disputa entre os dois maiores times de futebol do Rio Grande do Sul, *Grêmio e Internacional*, considerada um "clássico" do futebol gaúcho.

O ciclo carnavalesco

Vários autores têm tratado da relação entre as festas e a organização do tempo social em diferentes culturas, inclusive com referências ao fazer musical como gerador de calendários e ciclos específicos. John Blacking, em seu estudo entre os Venda, e Seeger, entre os índios Suyá, no Alto Xingú, ressaltam o caráter pedagógico dos rituais, tanto para o aprendizado musical quanto para o aprendizado social através das músicas executadas nestes ciclos (BLACKING, 1990b, SEEGER, 1988).

Para Leopoldi, o ciclo carnavalesco é “o período de tempo compreendido entre dois carnavais consecutivos” (LEOPOLDI, 1978, p. 49). Aprofundando essa definição a partir do trabalho etnográfico realizado na escola Imperadores do Samba de Porto Alegre, Guterres pontuou que os integrantes da escola percebiam o tempo em, no mínimo, três momentos distintos entre um carnaval e outro: carnaval, pós-carnaval e pré-carnaval.

“O *carnaval*, é o tempo da performance ritual, dos desfiles das Escolas de Samba na avenida, neste momento as relações sociais, construídas através da Imperadores do Samba estarão intensificadas ao extremo. O *pós-carnaval* é representado como um tempo de descanso e ‘esfriamento’ das interações estabelecidas no período imediatamente anterior. O período de *pré-carnaval*, por sua vez, é representado como um tempo de preparar o carnaval e de crescente sociabilidade” (GUTERRES, 1996, p. 118-119).

Estes diferentes tempos internos ao ciclo ritual não são definidos de forma exata; antes, “são demarcados pelo trabalho, ou seja, pelo processo de confecção do desfile e pela sociabilidade compartilhada entre os membros do grupo” (Ibidem, p. 119).

No caso específico da bateria, o pré-carnaval é marcado pelo início dos ensaios, que, durante o ciclo de 98, coincidiu com o mês de abril. Entretanto, a bateria que começou a ensaiar em abril com 37 integrantes, chamada bateria-show, era apenas o embrião da grande bateria que seria formada até fevereiro para o carnaval, que objetivava reunir 300 integrantes. Sendo assim, o pré-carnaval começou em abril para apenas alguns ritmistas. Para mim, por exemplo, o pré-carnaval começou em outubro, quando passei a participar dos ensaios tocando. Segundo Guterres,

“os tempos rituais serão percebidos de diferentes maneiras conforme o envolvimento da pessoa com a Escola de Samba e o desfile” (Ibidem, p. 119).

Analogamente ao ciclo anual do carnaval, a semana dos carnavalescos pode ser pensada como um repetição da idéia do ciclo ritual. A cada semana, especialmente a partir de quinta-feira, a escola de samba via a sociabilidade crescer, até ser interrompida na tradicional *domingueira*⁴⁵, impreterivelmente às 24h, para que os carnavalescos pudessem retornar ao “mundo do trabalho produtivo” na segunda-feira, considerada um “dia morto” para o mundo do samba.

As festas e os ensaios são as vivências básicas e de maior sociabilidade da escola de samba (em função do número enorme de pessoas que congregam), sendo por isso fundamental a sua compreensão, tanto em relação a sua dinâmica de funcionamento, quanto em termos do repertório que promovem, se desejarmos compreender o ensino e a aprendizagem da música na escola.

⁴⁵ Festa tradicional da escola realizada nos domingos à noite.

Segundo Guterres,

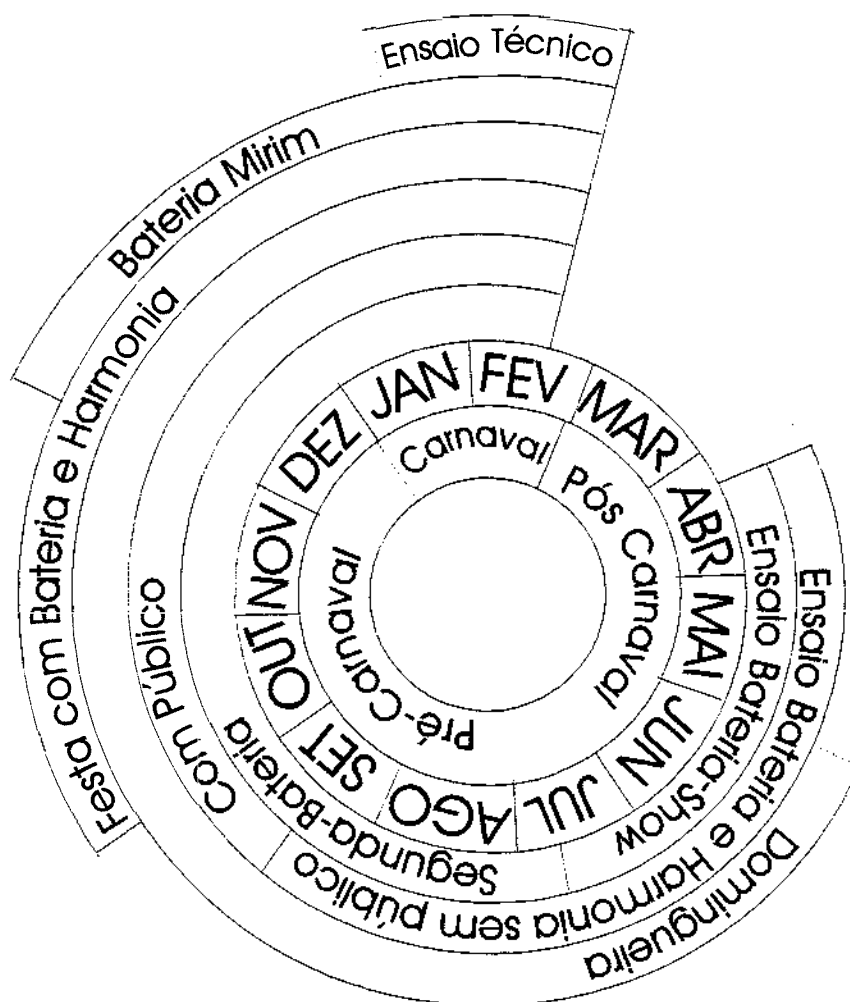
“há uma tendência do grupo a preencher os tempos em que não há ensaio com festas e, na época dos ensaios diminuir o número de festas, mas não há uma contraposição básica entre tempo de festa e *tempo de ensaio*. (...) Os ensaios são festas, é preciso estar atento para perceber como se interpenetram e se opõem em diferentes situações. (...) As festas, por sua vez, quando contam com a participação do grupo-show, servem como ensaio da bateria, destaques e harmonia” (Ibidem, p. 168).

Entre os bambas, raras foram as festas em que não houve a participação da bateria e da harmonia, por isso, havia uma tendência entre os ritmistas de chamar as festas de ensaio, na medida em que éramos convocados a tocar. Se *“tem que vir pra tocar na domingueira”* (que é uma festa) então festa é também ensaio.

No diagrama a seguir, optei por mesclar festas e ensaios, à medida em que ambas as vivências são situações onde ocorre o aprendizado musical neste cenário.

BAMBAS DA ORGIA

Ciclo Carnavalesco 1998



No próximo capítulo, tratarei da organização geral dos Bambas da Orgia, para então descrever a harmonia e bateria, setores responsáveis pela execução da música da escola de samba.

Capítulo 2 - "Segura o samba, explode a arquibancada"¹

Neste capítulo tratarei inicialmente da organização da escola de samba como um todo para depois analisar em detalhe a harmonia e na bateria, os setores responsáveis por "segurar o samba" e fazer "explodir a arquibancada". Com este material procurarei delinear a identidade sonora da bateria dos Bambas da Orgia, na última seção deste capítulo.

Organização dos Bambas da Orgia

Em sua origem, as escolas de samba estavam diretamente ligadas às comunidades de seus bairros, fato que ainda acontece em várias escolas da atualidade. Entretanto hoje, as grandes escolas de Porto Alegre, como a Bambas da Orgia, transcenderam esses limites, sendo freqüentadas por pessoas atores de procedências variadas, em parte pelo crescimento de seu prestígio frente a diferentes setores da sociedade, em parte pela localização um tanto nômade de suas quadras de ensaio. No caso dos Bambas da Orgia, ao longo de seus 58 anos de existência, a quadra situou-se nos bairros Santana, Glória, Caminho do Meio e Rio Branco (SILVA, 1993b, p. 117).

A quadra atual da escola, situada no Bairro Farrapos, foi adquirida em 1995, um sonho e uma necessidade de muitos anos. Segundo o Marquinhos:

"Aí 92, 'Quem conta um conto aumenta um ponto' [tema-enredo], nós ainda ensaiamos no *Força e Luz*², com algumas requisições de pagamento, né. Esse ano de 92 (...) sabe, o Bamba saiu muito pobre, entendeu? Pessoas, eu me lembro que quando foram entregar nossa fantasia, nós fizemos um

¹ Trecho extraído do samba-enredo de 1998, dos Bambas da Orgia.

² A Sociedade Recreativa e Carnavalesca Bambas da Orgia funcionou muito tempo alugando as dependências da Associação dos Funcionários da Companhia Estadual de Energia Elétrica, o *Força e Luz*, com muitas dificuldades financeiras.

mutirão pra tentar fazer o acabamento dos carros [alegóricos]. Faltava um dia pra nós desfilar, os carros estavam mal acabados, graças a Deus, tiramos ainda terceiro lugar (...). Em 1995 que eu acho que o Bambas começou a estruturar, re-estruturar, entendeu? Deu um passo. Em 95 ganhamos a quadra. Não pága aluguel. Tudo que entrar aí é do Bambas. Uma coisa que antigamente o Ariovaldo³ sofria, não tinha quadra mas ganhava, pagava o aluguel e ganhava, isso daí era a tônica” (Marco Aurélio Damasceno, comunicação pessoal em 27/11/97).



Foto: Mirela Bilhar

A *Sociedade Carnavalesca e Recreativa Bambas da Orgia*, integrante do chamado “Grupo Especial”⁴ das escolas de samba de Porto Alegre⁵, é dirigida por um Conselho que indica, a cada dois anos, a sua nova diretoria. Dona Soraia, atual presidente do Conselho, ressaltou em entrevista que,

³ Ariovaldo Alves Paz, um dos presidentes da escola. Antes disso, “foi solista da escola no tempo em que não existia o cantor profissional (Puxador). Nessa época recebeu o apelido de *Gargantinha de Ouro*” (SILVA, 1993, p. 119).

⁴ O Grupo Especial é formado pelas “grandes escolas” de samba. Segundo Guterres, “são as que apresentam um maior número de componentes e alegorias e uma performance ritual mais elaborada. Desfilam na esperada noite de terça-feira apresentando de 1200 a 2500 componentes espalhados em até 20 alas e, cerca de 5 a 7 carros alegóricos. Este grupo representa o máximo na hierarquia carnavalesca e a Escola vencedora constituir-se-á na grande campeã do carnaval da cidade” (GUTERRES, 1996, p. 45).

⁵ Vide quadro da classificação das escolas de samba, nos anexos.

sendo hoje a Bambas da Orgia uma escola que desfila com cerca de dois mil integrantes no carnaval, provenientes de origens variadas, é importante que os cargos de confiança dentro da escola sejam ocupados por pessoas ligadas às famílias que fundaram a escola:

“Então a gente conservou essa tradição, até para as diretorias a gente faz questão que sejam sempre aqui dentro, que a pessoa mostre o trabalho, que a pessoa realmente seja de coração dos Bambas, aonde que nós começamos? Entra para o Conselho, aí quando a pessoa entrou para o Conselho, com alguém de uma família ou que esteja aqui no nosso meio e vai trazendo seus familiares, aí ele é Conselheiro por um ou dois anos, aí se ele é um bom Conselheiro que é participante, que é atuante, ele é convidado pra fazer parte de uma nova diretoria, e aí nós vamos mesclando, famílias com famílias e vamos tendo os presidentes, os tesoureiros e os vice-presidentes” (Dona Soraia, comunicação pessoal em 3/9/97).

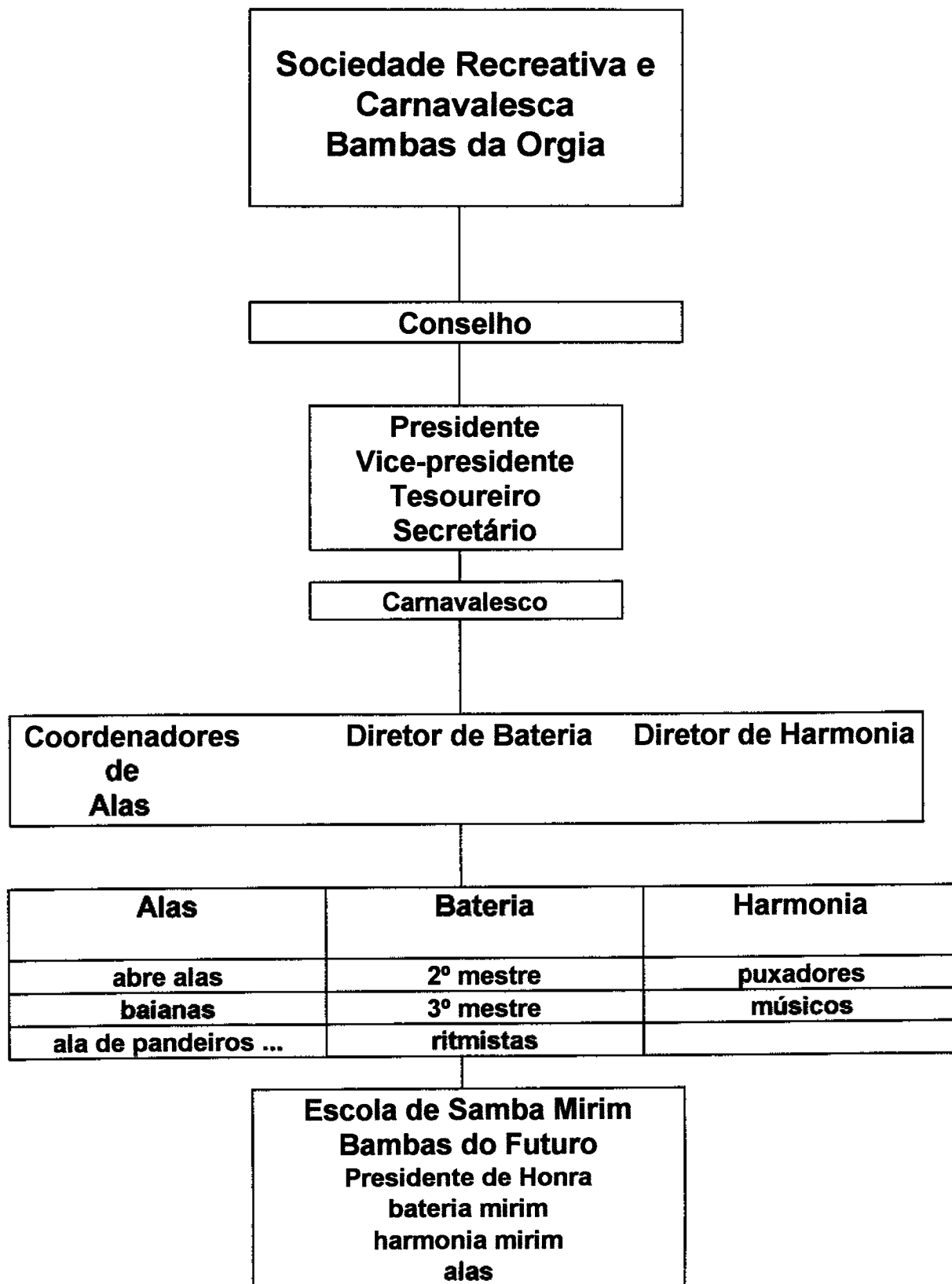
Como vimos no capítulo 1, segundo Silva, essa identificação com a família, aponta para os vínculos de pertencimento à escola, além de valorizá-la positivamente como um ambiente “familiar” (SILVA, 1993b, p. 144).⁶

A Bambas da Orgia possui um modelo hierárquico de organização que pode ser visualizado através do diagrama a seguir. Essa organização, conforme alertou Guterres, opõe-se à representação do carnaval enquanto “caos ou festa onde *cada um faz o que quer*” (GUTERRES, 1996, p. 85). Com o crescimento do número de integrantes, as escolas de samba, vem exigindo detalhes organizativos cada vez maiores.

Segundo Silva, este modelo de estrutura, proveniente das escolas de samba cariocas, foi introduzido no carnaval porto-alegrense em 1961, após a criação da *Academia de Samba Praiana*, e caracteriza-se “pela introdução do

⁶ Capítulo 1, p. 35.

enredo e samba-enredo, divisão em alas de acordo com o enredo e uma visão empresarial e administrativa da organização das escolas de samba (SILVA, 1993b, p. 118).



As alas são divididas em dois grupos, hierarquicamente distintos: as chamadas *alas técnicas* - algumas inclusive sendo avaliadas separadamente durante a competição carnavalesca - e as demais alas. As alas técnicas são a Comissão de Frente, a Ala de Pandeiros, a Ala das Baianas e a Ala da Bateria. As alas restantes, em sua maioria, "são alas padrão, que teoricamente teriam que apresentar em desfile o número mínimo de cinquenta componentes", que desfilam com a mesma fantasia e representam "um ponto específico do tema-enredo" (GUTERRES, 1996, p. 106-107). Fundamental ao desfile é a chamada *direção de harmonia* que engloba a bateria e a harmonia, responsável pelo canto e pelo acompanhamento dele através de instrumentos melódicos.⁷

A harmonia

A harmonia, é coordenada pelo *diretor de harmonia*, que em geral é também o *primeiro puxador* da escola. A harmonia das escolas varia em número e formação dependendo, muitas vezes, da situação financeira da escola. Évani, colega de tamborim, comentou, certo dia, depois de assistir ao ensaio da Escola de Samba Vila IAPI, em tom de gozação: "*tu acredita que a harmonia deles era só um cavaquinho?*"

A harmonia do Bambas, durante o ciclo de 98, era formada por cinco puxadores, cavaquinho, violão, guitarra e teclado. Os músicos, indicados pelo atual diretor de harmonia, Carlos Medina, trabalham com ele há muitos anos em outras escolas de samba e também em bares e casas noturnas de Porto Alegre.

⁷ Para maiores detalhes sobre o funcionamento das demais alas ver GUTERRES (1996), SILVA (1993), CAVALCANTI (1994) e GOLDWASSER (1975).



Através do convívio com Carlos Medina durante os ensaios e apresentações ao longo do ano, pude perceber porque ele é tão disputado pelas escolas de samba, sendo considerado o “melhor puxador de Porto Alegre”.⁸ Conforme expressou mestre Biskuum, a partir da sua experiência de conduzir a bateria ao lado do Medina na harmonia:

“... conduzir com o Carlos Medina que é um cara muito correto, um baita dum profissional, já deu pra notar isso daí, né? O cara é fora de série, o trabalho dele, o pique dele é bom, e assim a gente tá indo, né, assim a gente tá indo.” (Biskuum, comunicação pessoal em 23/11/97).

Medina esteve presente em todos os ensaios. Além de coordenar os instrumentistas sugerindo os arranjos instrumentais e de trabalhar com os demais puxadores detalhes de projeção na voz e mesmo do uso dos microfones, muitas vezes era responsável pela afinação do som, apesar de haver um técnico responsável pelo equipamento. Carlos Medina coordenava ainda as entradas e os finais das músicas, sempre de olho no diretor de bateria, além de conduzir o público nas festas e ensaios, fazendo os foliões cantar e

⁸ Para dar uma idéia da disputa, nos meses de janeiro e fevereiro a escola contratou seguranças pra acompanharem o puxador que vinha recebendo ameaças de morte da escola rival, caso desfilasse no Bambas.

dançar, mantendo a energia coletiva e assim valorizando o pertencimento à escola.

A bateria

A bateria é coordenada pelo *diretor de bateria* (também chamado *primeiro diretor de bateria* ou, simplesmente, *mestre*), juntamente com outros *ensaiadores* (também referidos como *segundo e terceiro diretores de bateria*). São eles os responsáveis pelos ensaios dos ritmistas.

Para formar a bateria de quase trezentos ritmistas que desfila com a escola no carnaval, durante o ciclo de 98, foram formados dois sub-grupos de trabalho: a bateria-show, com integrantes mais experientes, e a segunda-bateria, formada por ritmistas provenientes de outras escolas de samba, e por aprendizes da percussão. Além desses grupos, o diretor de bateria e os ensaiadores eram responsáveis também por coordenar a bateria-mirim, composta por crianças de até treze anos.

Mestre Estêvão, atual diretor de bateria dos Bambas da Orgia é, como Carlos Medina, um profissional do mundo do samba. Atuou como ritmista em várias escolas de Porto Alegre e também do Rio de Janeiro, e desde 1990, vem se destacando como diretor de bateria em várias escolas. Foi contratado pelos Bambas em 1997, e segundo Marquinhos "*era um cara bem esperado*". Biskويم, o segundo mestre, também salientou o valor da contratação de mestre Estêvão:

"Aí perguntaram pra nós quem é que a gente queria de diretor de bateria e a gente indicou o Estêvão. É, a gente realmente tem uma admiração pelo trabalho dele que... A coisa que a gente admira no trabalho dele é que ele faz a coisa, o simples

ficar bonito, sabe é um trabalhinho simples mas que fica muito bonito e a gente acompanha o trabalho dele desde a *Restinga*. A gente vem acompanhando olhando porque a gente gosta de bateria e aí a gente indicou o Estêvão.” (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97)

Mestre Estêvão, contou-me que começou a participar de desfiles por volta dos oito anos, acompanhando seu pai que participava de um bloco de militares em Rio Grande, o *Quebra-Osso*.

“Uma das coisas que marcava esse bloco é que os milico saíam tudo de tamanquinho de madeira. Era fácil porque eles tavam acostumado a marchar, então, tudo que é coisa eles faziam: se era pra fazer tá-tá, eles faziam tá-tá com o pé, porque eles tavam acostumados a marchar e com os tamanquinhos... Então eu saía com o pai no *Quebra-Osso*” (Mestre Estêvão, comunicação pessoal em 11/9/97).

A partir de então mestre Estêvão considera que “*despertou para a música*”. Anos depois, mudando-se para Porto Alegre, começou a tocar bateria influenciado por um vizinho que também tocava.

“Dali eu parti pra fazer conjunto, comecei com um conjuntinho de quartel, eu servi, nós tinha o *Verde Oliva*, que até tem uma foto deste conjunto e...

Mas tu não és mais militar?

Não, não sou mais, na época eu era. Aí nós tinha esse conjunto, nós viajava, nós tocava pras festas dos coronéis, era tudo só militar mesmo, né? Aí quando eu saí do quartel sim, realmente foi um passo maior aí que eu montei um grupo meu mesmo, quer dizer, já existia o grupo e eles que me levaram.

E aí tu tocavas bateria?

Não, fazia percussão lá na parada 41 de Viamão. Fazia toda a percussão e como eu era um cara que já conhecia muita coisa e o próprio conjunto do quartel era eu que vendia, eu que arrumava, os guris me colocaram de responsavel pelo conjunto. Então eu ficava com a parte de percussão e roupas, e horários, e dias...” (Mestre Estêvão, comunicação pessoal em 11/9/97).

Com o sucesso do conjunto, que começou a viajar pelo Brasil, mestre Estêvão recebeu um convite para substituir um pratileiro na banda do Canecão do Rio e acabou fazendo três temporadas, quando então desfilou como ritmista na Mocidade Independentente de Padre Miguel. De volta a Porto Alegre, começou a desfilar nas escolas daqui, primeiro como ritmista (na Imperadores do Samba) depois como segundo mestre na Estado Maior da Restinga, e a partir de 1990, passou a trabalhar sempre como diretor de bateria em várias escolas. Seu currículo inclui ainda uma viagem ao Japão, representando o carnaval de Porto Alegre⁹.

Vinheta 3

Sábado, 18 de outubro de 97.

Reparei no Marquinhos a bolsinha-porta-tamborim-e-baqueta. Perguntei:

- Tua baqueta é de agulha?

Ele estranhou:

- É...

- E como é que faz? Tem que serrar?

- É com uma faquinha. Pega a faquinha e corta aqui e aqui. (Mostrou com a mão)

Abri a mochila e tirei as agulhas recém compradas. Ele pegou para ver.

- Essa aqui tem ferro dentro, vai ter que tirar.

Agulha pra lá, agulha pra cá, ele falou muitas coisas...

- É faz tempo, desde os nove.

- Faz nove anos que tu sai no Bamba?

- Com nove eu vim pra cá. Faz dezoito que toco na bateria.

Olhei para ele. Mas que idade ele tem? Não consegui calcular na hora, agora cálculo: $9 + 18 = 27$. É, pode ser.

⁹ Por essa razão é que ele é chamado de "Mestre Estêvão - o internacional".

A identidade sonora da bateria dos Bãmbas da Ôrgia

A partir de experiência entre os Bãmbas da Orgia pude constatar que cada bateria de escola de samba, seja em Porto Alegre ou nas demais regiões do Brasil, apesar de algumas características comuns, possui particularidades que, através da fala dos atores, podem ser entendidas como geradoras de uma identidade sonora de cada grupo, tal como ocorria com as nações africanas que, segundo Ferreira, “por um lado, tinham em comum o tambor como mensageiro e por outro suas diferenciações se manifestavam em toques de tambor diferenciáveis” (FERREIRA, 1997, p. 5).

A idéia de identidade sonora que proponho segue o referencial teórico da Antropologia. Segundo Oliven,

“identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção” (OLIVEN, 1992, p. 26).

Nessa perspectiva, pensar na identidade sonora de grupos musicais como, por exemplo, a bateria dos Bãmbas da Orgia é, refletir a respeito do “lugar da música na construção da identidade étnica-grupal e de gênero em um grupo historicamente subalternizado” (FERREIRA, 1997, p. 1). Essa identidade é demarcada por certas características consideradas diferenciais pelos atores¹, sendo construída de forma dinâmica através da interação entre os mestres de bateria e os ritmistas. Essas características podem ser pontuadas através do depoimento de mestre Biskuim:

“(…) Aí a gente desfilou 92 e 93, mudamos toda a característica da bateria, que era uma bateria muito pesada, a gente conseguiu fazer ela mais leve.

¹ Nos Tambores de candombe uruguaiois, segundo Ferreira, são “os distintos grupos de toques no tambor grave [que funcionam] como signos diacríticos de identificação de bairro” (FERREIRA, 1997, p. 3).

- Como é assim, “pesada”?
- Pesada que eu te digo, ela tinha muito surdo, surdo de marcação.
- Surdo de marcação é de... esse aqui [mostrei com a mão um surdo ao nosso lado], o de primeira.
- É, primeira, segunda e terceira. Então, de longe, tu ouvia só aquilo: tum, tumtumtum, tumtumtum [cantando] e tu não ouvia muito o instrumento leve que era tarol e repinique. Ela tinha essa característica e a gente conseguiu mudar ela, deixar ela mais cadenciada também, porque ela era muito, como é que eu vou te dizer, muito rápida, ela passava, na característica do mestre Nilton, ela passava num ritmo um pouquinho mais acelerado, e a gente, eu e o [mestre] Carioca conseguimos colocar ela um pouquinho mais balanceada. Então ela vinha mais leve, mais solta, com um pouquinho mais de suingue (...)” (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97).

A partir do depoimento acima, pode-se inferir que a identidade sonora é decorrência dos naipes de instrumentos que integram a bateria, do equilíbrio entre esses naipes de instrumentos, caracterizando baterias mais pesadas ou mais leves, da disposição espacial dos mesmos durante os ensaios e desfiles, e ainda do andamento em que a bateria realizará o samba-enredo. De acordo com esse plano, a seguir descreverei a identidade sonora da bateria dos Bambas da Orgia, especialmente durante o ciclo carnavalesco de 98, porque, como veremos adiante, em cada ciclo carnavalesco, na proporção da circulação dos atores, essa identidade será sempre transformada.

Naipes de instrumentos e funções

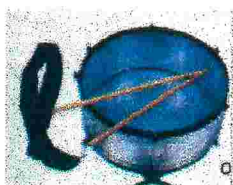
Segundo mestre Biskuim, os instrumentos básicos de uma bateria são repiniques, taróis, tamborins e surdos. A partir deles outros naipes podem ser agregados, mas são estes que preenchem as funções musicais essenciais,

quais sejam, “chamar a bateria”, “dar o molho, dar a cadência”, “fazer as frases” e fazer a “marcação”.

“Repinique é um instrumento que, se tu prestar atenção, a maioria das crianças quer tocar, porque ele é o destaque, ele é o instrumento mais agudo de uma bateria, ele é o que chama a bateria, né? O tarol dá o molho, dá a cadência, mas quem chama a bateria realmente é o repinique. Tamborim faz as frases, as convenções, os desenhos, né, pro samba ficar bonito, e marcação é marcação: “tum, tum, tum, tum” [cantando os naipes de surdo]. Aquilo ali que é pro pessoal dançar, né. O pessoal se baseia muito na batida dos surdos que a gente chama de maracanã, né? Aqui a gente chama de maracanã, no Rio é surdo de marcação.” (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97)

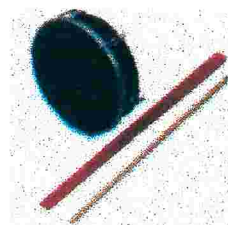
Instrumentos dos Bambas da Orgia - 1998²

Repinique



Caixa/Tarol

Tamborim / Caxeta



²Desenhos dos instrumentos escaneados do infográfico publicado pela Revista **Super Interessante** de fevereiro de 1996.

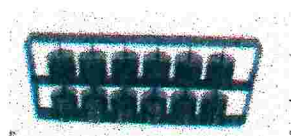


Maracanã de primeira

Maracanã de segunda



Maracanã de terceira

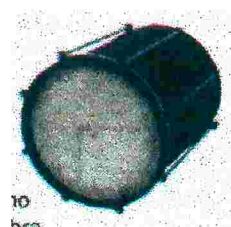


Ganzá

Agogô



Cuíca



Essas funções dos instrumentos são fundamentais na concepção dos arranjos realizados pela bateria, já que tais funções são responsáveis pelas peculiaridades técnicas e musicais de cada naipe. A técnica está diretamente ligada à demanda musical do naipe, de acordo com sua função dentro da bateria³. Assim, o repinique, descrito pelo mestre Biskuim como aquele “*que chama a bateria*”, terá sempre um papel predominante nas seções de introdução (*chamada*) e nos *breques*, coordenando a bateria, à medida em que *chama* os outros napes, exigindo dos ritmistas habilidades técnicas e musicais específicas como, por exemplo, agilidade motora (os repiniques são tocados com uma baqueta de madeira numa mão e com a outra livre⁴), apreensão e memorização de ritmos rápidos, capacidade de improvisação.

Por possuir um papel de destaque dentro da bateria, em muitos casos, o primeiro repinique da bateria poderá tornar-se puxador ou mesmo diretor de bateria. Segundo mestre Biskuim,

“(...) como é que eu vou te dizer, parece uma tradição. Geralmente o primeiro repinique sai, tanto é que era o Carioca, ele saiu foi ser ensaiador, aí ficou o Gilson que saiu pra ser puxador, começou no Bamba como terceiro puxador, aí agora vim eu, que saí pra ser segundo diretor, ficou o Jéferson, que é irmão do Gilson, que também é segundo puxador de samba na Figueira.” (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97)

O naipe de taróis, tem a função de cadenciar a bateria, deixando-a gingada (“*o tarol dá o molho, dá a cadência*”), através do recurso que as diferentes acentuações, proporcionadas pela alternância entre batidas da mão

³ Como no candombe, “cada tipo de tambor tem não só uma individualização tímbrica e musical (dada por seus toques), como uma forma peculiar de interação e de comportamento no coletivo musical” (FERREIRA, 1996, p. 3).

⁴ Em outras escolas, como pude observar na *Garotos da Orgia*, por exemplo, o repinique é tocado com duas baquetas.

direita e da mão esquerda. Juntamente com os maracanãs, os taróis são responsáveis por “*segurar a bateria*”.

Os tamborins, além da sua batida básica, realizam frases, muitas vezes extraídas do próprio ritmo da melodia das músicas interpretadas pela bateria. Em função disso, possuem também exigências específicas de agilidade e de memorização, exigências essas muitas vezes resumidas pelos ritmistas na expressão “ter bom ouvido”. Quando explicitiei a mestre Estêvão meu desejo de ingressar na bateria para tocar tamborim, lembro-me de suas palavras: “*se tu é música, tu deve ter bom ouvido*”. Os tamborins do Bamba são preferencialmente tocados com baquetas feitas de agulha de tricô, em feixes que variam de três a oito. Foi também mestre Estêvão quem me explicou esse detalhe sobre as baquetas. Segundo ele, as baquetas de agulha são mais flexíveis e por isso, facilitam a realização da virada. Além disso, tornam o som dos tamborins mais brilhante.



Os maracanãs são os grandes responsáveis pela manutenção da pulsação da bateria, “*para o samba não atravessar*”. Pelo seu tamanho e peso exigem dos ritmistas muita força física. Na bateria do Bamba havia três naipes de maracanãs: os *maracanãs de primeira*, os *de segunda* e os *de terceira*. Os maracanãs de primeira, mais graves, tocam no segundo tempo do compasso. São provavelmente chamados *de primeira*, porque a batida no segundo tempo é considerada a batida tradicional do samba⁵. Os *de segunda*, tocam no primeiro tempo e são mais agudos. Juntos são responsáveis por “*segurar o samba*”. Segundo Beto, primeiro maracanã do Bamba, “*os únicos que não podem morrer na avenida, são as primeiras e as segundas.*” Já os maracanãs *de terceira* que, segundo mestre Estêvão, “*vêm cortando a bateria*”, preenchem os tempos de maneira mais livre, podendo variar as batidas e improvisar.

Os maracanãs de primeira, na bateria dos Bambas da Orgia, são sempre com a pele de couro. Os de segunda e de terceira podem ser de nylon ou ainda nylon forrado com napa. Além disso, cada naipe de maracanãs têm diâmetros específicos. Segundo mestre Biskuim,

“(...) esses surdos, é, escola pequena até que não, mas escola grande eles têm polegadas. Então assim, pra tu ter uma bateria perfeita em matéria de instrumento musical, o surdo *de primeira*, por exemplo,

- Que é esse de couro, né?

- Tem que ser de couro e tem que ter uma, a polegada dele é 22, 22 polegadas. Um surdo *de segunda* tem que ter 24 polegadas e um surdo *de terceira* são 28. Então quer dizer, isso pra uma bateria sair o som perfeito. Aqui tu não encontra muito. Bateria do Rio tu encontra certinho essas polegadas.”
(comunicação pessoal em 23/11/97)

⁵ A *Estação Primeira de Mangueira* (do Rio de Janeiro), considerada uma escola de samba “tradicional” usa até hoje somente um naipe de surdos tocando apenas no segundo tempo.



Além desses naipes de instrumentos, a bateria da Bambas da Orgia, contava ainda com ganzás, agogôs, pratos e cuícas. Os ganzás, agogôs e pratos, tinham a função de preencher as batidas e, segundo mestre Estêvão, *“puxar o agudo da bateria”*.

As cuícas, no Bamba, eram em número bastante reduzido e por isso, o som produzido por elas, em meio ao todo da bateria, só podia ser ouvido aproximando-se dos ritmistas.

Foto: Leandra Mylius

Equilíbrio entre os naipes de instrumentos: *Feijoada...*

Os instrumentos das escolas de samba de samba são classificados em dois grupos: os *couros pesados* e as *miudezas*⁶ (segundo ARAÚJO, 1992, p. 126), muitas vezes referidos entre os Bambas, simplesmente como *instrumentos pesados* e *instrumentos leves*. No Bamba, os pesados são os maracanãs⁷ (de primeira, de segunda e de terceira), os repiniques e os taróis (algumas vezes chamados também de caixas); os leves são as cuícas, os ganzás, os tamborins, os pratos e os agogôs.

⁶Segundo Araújo, nas baterias do Rio de Janeiro a categoria *couros pesados* é composta por todos os instrumentos de pele, à exceção do pandeiro, tamborim e cuíca; as *miudezas* incluem todos os instrumentos leves que podem ser segurados com a mão (ARAÚJO, 1992, p. 133).

⁷Nas baterias do Rio de Janeiro, o maracanã *de primeira*, corresponde ao *surdo de marcação I*; o maracanã *de segunda*, ao *surdo de marcação II*, referidos por ARAÚJO, 1992, p. 132.

O equilíbrio no som produzido pelas baterias ocorre basicamente em função da divisão proporcional entre instrumentos pesados e leves. Nos Bambas, a bateria que contou com duzentos e cinqüenta ritmistas durante o desfile do carnaval de 98, estava aproximadamente organizada da seguinte maneira:

	naipes	quantidade	porcentagem
Instrumentos leves	pratos	8	46%
	cuícas	7	
	agogôs	10	
	ganzás	35	
	tamborins	55	
Instrumentos pesados	repiniques	40	54%
	taróis	40	
	maracanãs de primeira	15	
	segunda	15	
	terceira	25	

Segundo Biskuí, o equilíbrio que a bateria da Bambas da Orgia conseguiu no ciclo de 98, pode ser sentida no corpo...

“Eu chamo assim de *feijoada*, porque daí a bateria vem com um tempero bacana, gostosinho, aquela coisa que tu olha assim e tu não consegue ficar parado, de qualquer jeito tu te mexe um pouquinho, daqui a pouco, quando tu vê, tu já tá sambando, sabe? Mas isso só quem te dá isso aí é uma coisa leve, aquela coisa que te chama mesmo pelo apelo, a bateria do Bambas esse ano tá chamando. É como se tivesse te pegando pelo braço e dizendo assim: ‘Vem dançar comigo!’. Sabe? ‘Vem dançar comigo!’ [...]”. (Biskuí, comunicação pessoal em 23/11/97)

O depoimento acima explicita que o equilíbrio de uma bateria, seu “*tempero*” é imediatamente percebido na reação do público que, a partir do que

ouve, não consegue ficar parado e dança. “*Chamar*” os carnavalescos para a dança através da música é sintoma da qualidade musical da bateria.

A participação de mulheres na bateria não é vetada; entretanto, poucas mulheres participam da bateria e, quando isso ocorre, tocam nos naipes considerados leves. No caso dos Bambas, sempre houve a participação de mulheres na bateria. Perguntada sobre como tinha sido seu ingresso na bateria, pelo fato de ser mulher, Susana, atual integrante do naipe de cuícas, respondeu:

“Quando eu entrei, com o mestre Nilton, havia uma base de trinta senhoras, entre moças, tocando agê, a ala dos agê. As mulheres então tinham o agê entre mulheres e rapazes, mas na ala do agê, marcava a ala, 90% era feminino.” (Susana, comunicação pessoal em 9/10/97)



Em 98, nos Bambas da Orgia, a participação feminina (cerca de trinta mulheres) concentrou-se no naipe dos ganzás (que veio substituir o de agês, com o ingresso de mestre Estêvão). Além dos ganzás, havia três mulheres nos tamborins (eu, entre elas), uma nos pratos e uma nas cuícas. Perguntei ao Vinícius, filho da única pratileira dos Bambas,

- Ela deve ter sido uma das primeiras mulheres a sair numa bateria, né?
- É. Não. Não sei. No prato acho que sim, mas eu já vi mulher até tocando maracaná, caixa. É, na Tinga. Acho que na Tinga. (Vinícius, comunicação pessoal em 2/2/98)

Disposição espacial dos instrumentos

Como apontou Araújo (1992), a disposição espacial dos diferentes naipes de instrumentos varia de uma bateria de escola de samba para outra, de acordo com a identidade sonora que cada grupo idealizou e construiu ao longo dos anos, através da prática. Tradicionalmente os naipes pesados ficam atrás, com os surdos de marcação nas últimas fileiras e progressivamente incluindo instrumentos de afinação mais aguda nas fileiras da frente. As primeiras fileiras são, em geral, emblemáticas do som da escola, muitas vezes associadas a significados compartilhados nas práticas religiosas afro-brasileiras (ARAÚJO, 1992, p. 135).

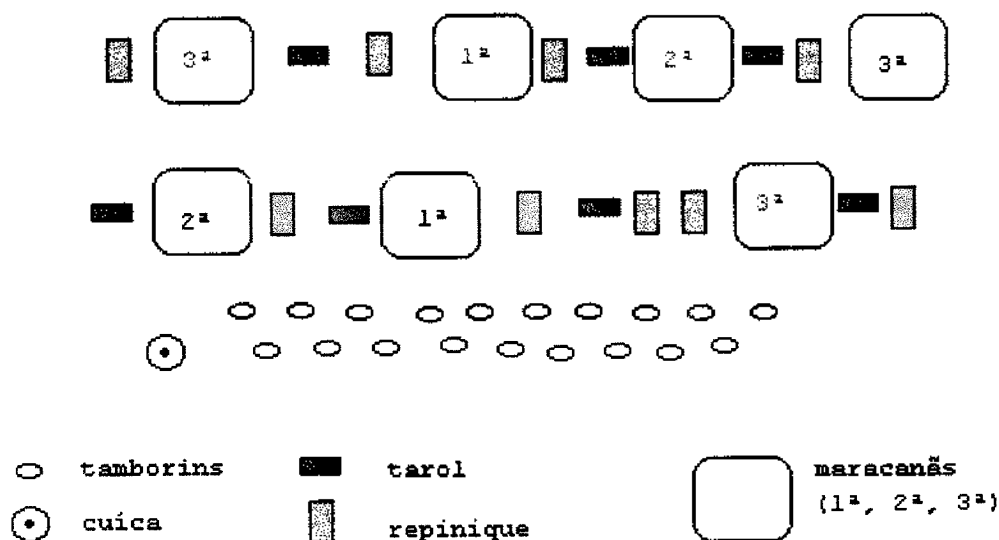
No entanto, entre os Bambas, a disposição espacial básica dos instrumentos fugia um pouco desse padrão, além de ser diferente durante os ensaios e desfiles.

a) nos ensaios

Durante os ensaios na quadra, a bateria posicionava-se em uma arquibancada, de forma que os ritmistas ficavam nos degraus, e o mestre embaixo, no chão. Em função da acústica da quadra, durante os ensaios e festas a bateria era formada por não mais do que quarenta ritmistas.

Sobre a arquibancada, os naipes se posicionavam da seguinte maneira:

Disposição da bateria dos Bambas da Orgia
durante os ensaios



Os maracanjões, distribuíam-se entre os demais naipes de instrumentos, para que o pulso pudesse ser mantido com maior facilidade. Durante os ensaios realizados na retífica em frente à quadra ou mesmo na rua essa disposição era mantida.

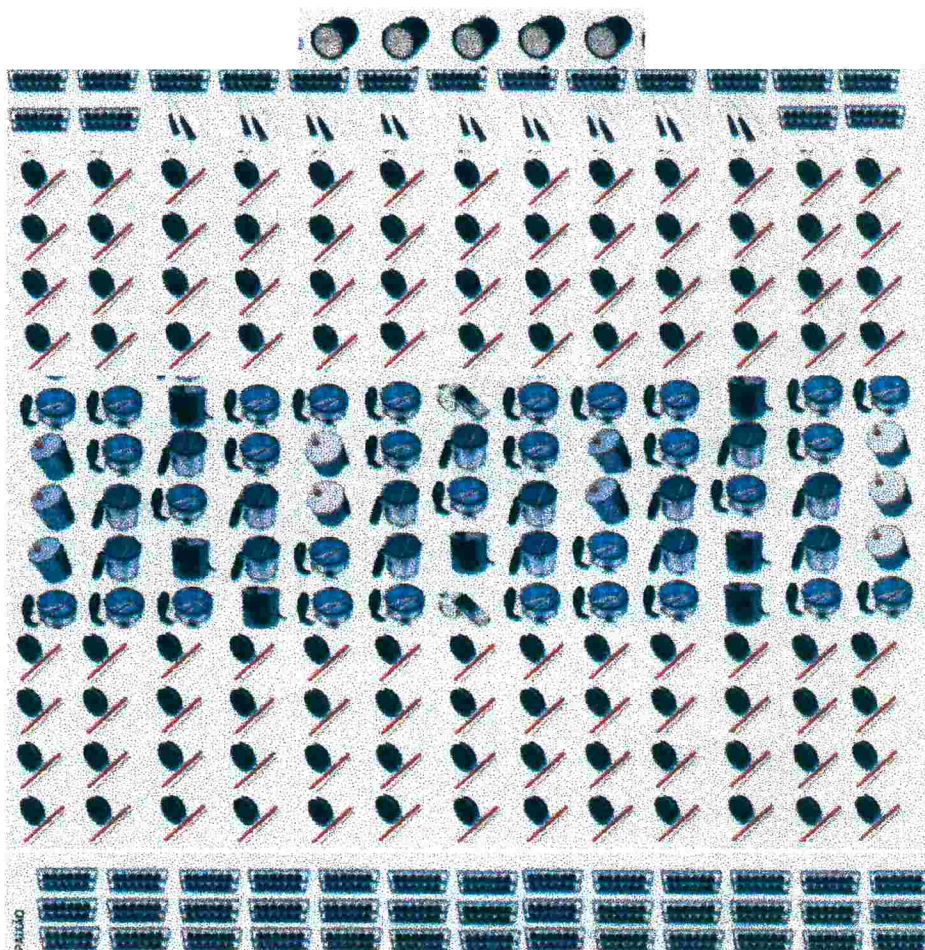
b) nos desfiles

Nas apresentações da bateria, durante as muambas que precedem o Carnaval, (dentre elas a da Festa de Navegantes), e *na* avenida, a formação muda consideravelmente, principalmente em função do número de ritmistas que chega a 250. Tais mudanças pretendem assegurar que o "samba não atravesse", além de proporcionar ao público uma massa equilibrada de sons graves e agudos, enquanto a bateria desfila. Para a solução do primeiro

problema, a bateria é posicionada a partir dos naipes de maracanãs. Os maracanãs de primeira e segunda, principais responsáveis pela pulsação, são posicionados no centro e os de terceira, que preenchem a pulsação com mais batidas, e são responsáveis pelo “*balanço*”, são posicionados nas bordas, ficando assim mais próximos ao público. Visando equilibrar graves e agudos, fileiras de tamborins e ganzás são distribuídos entre os demais naipes.



Disposição espacial da
Bateria dos Bambas da Orgia
1998
nos desfiles



Andamento do samba-enredo

Vários estudos têm tratado da aceleração dos sambas-enredo nos últimos anos, ligando esse fenômeno à crescente “espetacularização” do carnaval, principalmente no Rio de Janeiro. Segundo o etnomusicólogo Alberto Ikeda,

“(...) os sambas de enredo [...] aceleram cada vez mais os andamentos, no atendimento da otimização do ‘tempo’ (ritmo) à maneira de qualquer produção industrial e como reflexo do ‘ritmo’ próprio das grandes aglomerações humanas das metrópoles. Substitui-se assim o ‘tempo informal’ original do samba, ligado ao lazer descontraído dos fins de semana e das noites após o trabalho, pelo ‘tempo formal’, otimizado, tenso, do cotidiano produtivo ortodoxo. (...) Sob ótica mais específica, o inchaço de participantes nas escolas - pela presença das classes médias e das elites - e a regulamentação do tempo do desfile contribuíram para a aceleração no andamento dos sambas de enredo.” (IKEDA, 1992, p. ?)

Quadro comparativo do andamento dos sambas-enredo⁸			
(em pulsações por minuto: p.p.m. através do metrônomo)			
ANO 1981		ANO 1991	
SP	RJ	SP	RJ
132 a 138	116 a 120	138 a 144	132 a 138

Foi interessante a possibilidade de eu ter experienciado dois ciclos carnavalescos (97 e 98), com mestres e puxadores distintos. Em 97, com Mestre

⁸ Extraído do artigo O samba no carnaval pós-moderno, de Alberto T. Ikeda, publicado no Jornal da Tarde de 29/02/92.

Inho coordenando a bateria, e com Porto Alex, como diretor de harmonia, havia uma preocupação em tocar o samba rápido, para animar os foliões, durante a competição na Avenida. Assim o andamento chegou a aproximadamente $\text{♩}=132$. (pulsações por minuto).

Em 98, com Mestre Estêvão e Carlos Medina, a preocupação maior concentrava-se em “levar o samba bonito, cadenciado”. Para isso, depois que o samba-enredo foi escolhido e definido o arranjo básico da bateria, pequenas alterações de andamento foram sendo experienciadas a cada ensaio, até que o andamento se estabelecesse por volta de $\text{♩}= 112$ (p.p.m).

Com essas particularidades de andamento, naipes e disposição dos instrumentos, os bambistas constroem a identidade sonora do grupo frente aos demais concorrentes. Todo o trabalho realizado pela bateria ao longo dos ciclos carnavalescos objetiva construir sinais diferenciais que permitam identificar “*pelo ouvido*” que a bateria que se ouve é a bateria do Bamba⁹. Como nos tambores de candombe estudados por Ferreira, “estas características de semelhança e de diferenciação são continuadas no tempo e deslizadas simbolicamente para as diferenciações entre as camparsas dos diferentes bairros (...)” (FERREIRA, 1997, p. 5).

⁹Entre os carnavalescos, a bateria da *Mangueira*, por exemplo, é facilmente identificável, principalmente pelo uso de um só naipe de surdos, como vimos anteriormente, e por um andamento mais lento.

Além desses fatores, o arranjo da bateria para os sambas-enredo é fundamental na constituição dessas identidades, item que será tratado no capítulo 4.

Capítulo 3 - No coração da escola de samba

Contextualizado o cenário mais amplo onde a pesquisa se desenvolveu - a escola de samba -, com sua estrutura, seus personagens, suas histórias, neste capítulo explicitarei as diferentes formações de bateria, observadas ao longo do ciclo carnavalesco de 98: a bateria-show, a Segunda- bateria e a bateria-mirim. Cada uma dessas baterias, conforme veremos a seguir, vivencia o ensino e a aprendizagem da música de maneira distinta. A partir dessa constatação, sugiro que essa divisão em subgrupos faz parte da etnopedagogia deste cenário. Para finalizar o capítulo, trato da circulação de atores por entre as várias escolas de samba, sugerindo que os saberes musicais e carnavalescos são construídos a partir dessa circulação.

A bateria-show

Atualmente, o carnaval e as escolas de samba transcenderam os limites do próprio ritual, sendo hoje o “carnaval-espetáculo” um produto consumido durante todo o ano pela comunidade carnavalesca e pelos demais setores da sociedade. Assim, as grandes escolas de samba, possuem o chamado *grupo-show*, que funciona durante todo o ano. O grupo-show é responsável pelas apresentações em atividades e eventos em que a *sua* escola é convidada a participar e é composto por uma ala de baianas, um casal de mestre-sala e porta-bandeira, ala de pandeiros, passistas, harmonia e bateria, chamada então de bateria-show ou mini-bateria.

Em 98, o grupo-show dos Bambas apresentou-se na Feira do Livro de Porto Alegre, no Projeto Porto Alegre em Montevideo, nas quadras de outras escolas de samba de Porto Alegre e do interior do estado e em várias manifestações de apoio à construção da Pista de Eventos¹.



Nesses momentos públicos, em que os grupos-show de várias escolas se encontravam, o clima de rivalidade, gerado pela competição carnavalesca, era sempre reforçado. Por essa razão, a seleção do repertório executado pela bateria e harmonia, bem como os arranjos construídos por cada diretor de bateria, eram fatores determinantes para contagiar o público. Um bom show “na rua” traz prestígio à escola e atrai novos integrantes, o que além de dinheiro em ingressos, significa um acréscimo em termos de participação durante o Carnaval.

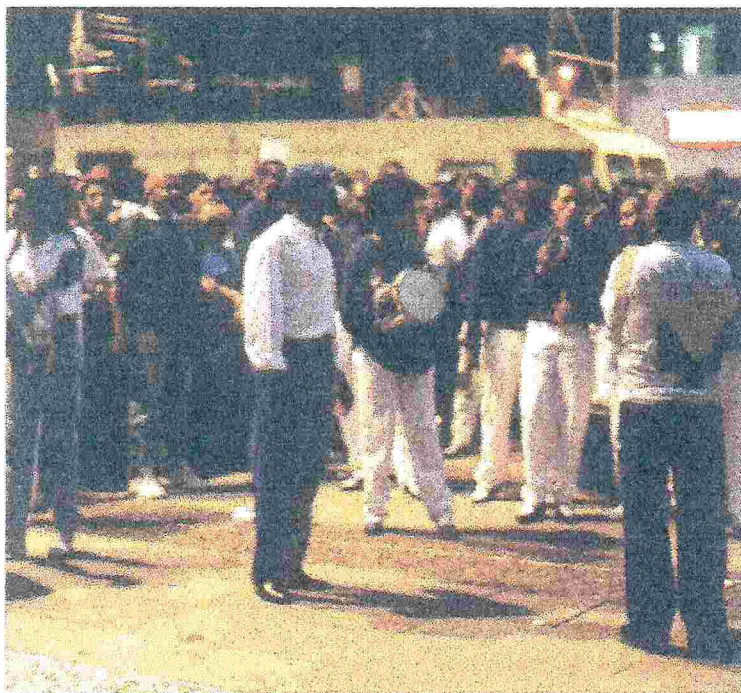
¹ A construção da Pista de Eventos (conhecida popularmente como *sambódromo*), cuja localização sugerida era um trecho do Parque Marinha do Brasil, situado no bairro Menino Deus, gerou muita polêmica: os moradores do bairro empreenderam um movimento contra o projeto, alguns alegando o “barulho”, outros, o impacto ecológico que causaria no parque. Do lado dos carnavalescos, entretanto, este movimento era interpretado como um preconceito contra os grupos populares que fazem o carnaval de Porto Alegre. A partir desse impasse, várias manifestações foram realizadas na cidade, nas quadras de escolas de samba e também no Largo Glênio Peres. Nas faixas e cartazes a fala dos carnavalescos: “Pista de Eventos no Marinha SIM”, “Diga não ao preconceito: Pista de eventos já”, “Carnaval: sinônimo de cultura”. Nesses momentos, a rivalidade entre as escolas era posta em segundo plano e todos uniam-se enquanto *carnavalescos*, participando de uma luta comum (fotos).



A bateria-show dos Bambas que contava com vinte e oito integrantes (duas mulheres e o restante homens) com faixa etária entre 16 e 45 anos, distribuídos em naipes de cuícas, ganzás, tamborins, repiniques, caixas e surdos, começou a ensaiar em abril e estreou em junho² de 97, interpretando um repertório que incluía exemplos de sambas, pagodes, funks, música baiana, sambas-enredo dos Bambas e de escolas do Rio de Janeiro, além das vinhetas para percussão.³

² 6 de junho de 97.

³ O repertório será tratado no capítulo 4.



A diversidade de repertório, para além da questão do *marketing* da escola, exige habilidades específicas dos ritmistas. Os ritmistas, para participarem da bateria dos Bambas, precisam saber tocar além do samba-enredo da escola, uma variedade de outros ritmos que vão do pagode à chamada *axé music*. Assim, a seleção para participar da bateria-show é bastante rígida, baseada na competência e fluidez na execução dos instrumentos. Por isso, a maioria dos integrantes da bateria-show são ritmistas dos Bambas da Orgia há muitos anos, alguns deles referidos pelo Biskuim como integrantes da *trinca*:

“... a gente chama de trinca, são os guris que tão aqui já catorze, quinze anos. O Marzão é o mais velho, o Marzão acho que tá... dezenove anos aqui dentro, e a maioria tá naquela faixa dos quinze que a gente chama de trinca que é eu, o Gilson, o Gilmar, o Marzão, o Marcelão...” (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97)

Os ritmistas que são mais jovens na escola eram rigorosamente selecionados e, em sua maioria, concentravam-se no naipe de tamborins, ganzás e repiniques. Sua participação era legitimada porque tinham “provado” ser “muito bons” ou ainda “muito esforçados”. Os naipes de maracanãs e caixas, considerados pesados e responsáveis por “*segurar o samba*” estavam a cargo do pessoal mais antigo.

Pensada como momento do processo de ensino e aprendizado da música dentro da escola de samba, a bateria-show constitui-se em um núcleo de ritmistas que transmite os saberes entre os ritmistas das diferentes formações de baterias da escola, com o objetivo de formar a grande-bateria que representa os Bambas no carnaval oficial. Núcleo porque, de um lado,

funcionava como uma espécie de laboratório para testar os arranjos construídos pelo mestre, e que seriam executados nas festas da escola; de outro, porque eram os integrantes da bateria-show os principais responsáveis pela transmissão desses arranjos aos demais ritmistas da escola. Devido à longa experiência de bateria, tinham mais facilidade em “pegar” os arranjos. No caso dos tamborins, por exemplo, que eu pude vivenciar de perto, percebi que há um vocabulário de gestos musicais que são chamados em momentos distintos, e através dessa organização de estruturas musicais é que uma variedade de arranjos são construídos.⁴ Os ritmistas da bateria-show já conhecem esses gestos e, por isso, “pegam” os arranjos com mais facilidade. Logicamente que o número reduzido (37 em relação aos 250 que desfilaram no carnaval) facilita o trabalho.

Em cada naipe da bateria-show havia um *coordenador*⁵ que, dentre outras responsabilidades, participava dos ensaios da bateria-show, onde ensaiavam os mais inexperientes ou mesmo estreantes. Além dos coordenadores, outros integrantes da bateria-show também participavam dos ensaios espontaneamente. Biskuim e Branco, ambos integrantes da bateria-show, acumulavam as funções de segundo e terceiro mestre de bateria, respectivamente, e eram os principais responsáveis em ensaiar a segunda bateria.

⁴ Esses gestos podem ser pensados, analogamente, à uma escala tonal, ou à uma série dodecafônica, por exemplo. Ao compositor cabe manipular esses elementos e a riqueza da obra é fruto de sua maestria em lidar com essas “matérias-primas” musicais. No caso da bateria utilizo a expressão gestos musicais para referir-me a certos padrões rítmicos recorrentes.

⁵ Chamados também de *primeiro maracanã*, *primeiro tamborim*, *tarol mestre* e *primeiro repinique*.

Vinheta 4

Sábado, 18 de outubro de 97.

... Nisso chegou o Marquinhos que foi logo apertando a mão de todo mundo. Olhei para ele e sorri. Ele se encostou no muro ao meu lado. Perguntei se ele tinha o negocinho de apertar-a-pele e ele disse que não, que tinha afinado antes de sair de casa, deixava em casa para não perder, era fácil de perder. Concordei. Fui então procurar alguém que pudesse apertar para mim, não sem antes ele dizer que eu tinha que ter essa peça porque "o tamborim tem que ficar afinado, senão pode furar. Se fura na avenida tem que tocar com ele furado até o fim."

Aprendi a primeira lição: se o tamborim fura na avenida, tem que tocar com ele furado até o fim.

A segunda-bateria

Decidida a ingressar na bateria, andava perguntando a um por um dos Bambas como eu deveria proceder. Foi assim, que em pleno agosto, consegui a informação.

16 de agosto de 97.

"Chove muito. Na quadra, o barulho da água nas telhas deixa um pedal no ambiente. Na porta, um senhor de óculos e boné. Perguntei se haveria ensaio da bateria. Sem nem me olhar, ele respondeu:

- Tá marcado.

- Pois é, com essa chuva... E a bateria mirim, vai ensaiar também?

- Não, as moça tão indo embora ali, então não.

Continuou sem me olhar. Entrei.

Na frente da quadra estava estacionado um caminhão com o equipamento de som a ser descarregado para a festa da noite. Alguns rapazes carregavam o equipamento para dentro. Logo no corredor de entrada havia uns cartazes com o nome do grupo que iria tocar à noite: "Toque de Mel - 16/ago - quadra dos Bambas".

Já dentro da quadra, enquanto fazia o reconhecimento do terreno, vi uma cara conhecida no pequeno e estreito corredor que dá para o depósito dos instrumentos. Ele me olhou e sorriu; eu retribuí. Ele estava trocando a pele de uma caixa. Fui até ele:

- Tudo bem?

- Tudo bem.
- Chuvarada, né?
- É.
- A bateria ensaia hoje?
- É, mais tarde.
- E a bateria mirim também?
- Não, a mirim ainda não tá funcionando.
- Ah, é? É que eu vi um folheto que dizia que sábado...
- É, mas ainda não.

Fui dar mais uma caminhada na quadra. O que mais eu poderia perguntar? Afinal era preciso aproveitar aquele momento silencioso, sem pessoas ao redor, com aquele senhor muito simpático. Voltei.

- Posso perguntar mais uma coisinha?

Ele riu.

- Claro!
- Agora tá ensaiando só a bateria-show, né, que é só um grupo menor?

- É.

- Mas e quando é que começa a entrar o resto do pessoal, porque no carnaval a bateria é enorme.

- É. Sábado é pra isso. Ai vem o pessoal pra olhar, conhecer, ensaiar.

- Ah, é no sábado! E como é que é pra entrar na bateria? Assim, qualquer um pode?

Aí ele entendeu que eu estava interessada em tocar.

- Ah, é. É só vir aí e ficar prestando bem atenção, os breques... Umas três vezes que tu assiste aí já pega. É fácil.

- Pois é, eu tô a fim de entrar mas... Só tem duas mulheres, né?

- É. Uma na cuíca, outra no tamborim.

- Bah, essa do tamborim toca super bem!

- É, ela é muito esforçada. O que tu tocas?

- Eu não toco nada... [deveria falar do violão?], mas quero aprender tamborim.

- Vem aí, fica olhando que tu péga.

- Mas não tem um teste assim, eu não tenho que falar com o mestre?

- Tu vem aí, fica olhando. Ai devagarinho tu começa a tocar. Ai tu pode fazer um teste.

- O tamborim tem que ter, né?

- Ah é, o tamborim tem que ter.

- Os outros têm aqui, né... Como é o teu nome?

- Serginho. E o teu?

- Luciana.

Foi assim que soube que os ritmistas que não participavam da bateria-show, mas desejavam integrar a bateria dos Bambas da Orgia no desfile de

carnaval, começavam só assistindo aos ensaios, tentando “pegar de ouvido” as batidas e os breques do naipe de instrumentos que desejavam tocar. Alguns adolescentes, aos poucos, passavam a realizá-los batendo em latas ou mesmo no chão.



Foto: Mirela Bilhar

À medida que o futuro ritmista sentia-se apto a tocar o seu instrumento de preferência, em geral depois de explicitar essa intenção a algum dos mestres, ele passava a freqüentar os ensaios da segunda-bateria, aos sábados à tarde. Até esse momento do processo, não havia qualquer restrição ao ingresso de novos atores. Daí em diante, entretanto, a possibilidade de permanência na bateria, e mais especificamente, no seu naipe de instrumentos, passava a ser uma construção de ensaio a ensaio, quando não só a habilidade técnica e o bom ouvido do ritmista era testado, mas também sua disciplina em relação à freqüência e participação concentrada nos ensaios. Os testes aconteciam sem aviso prévio durante os ensaios,

normalmente quando havia excesso de ritmistas para determinado naipe¹ (o repinique era o mais concorrido) e consistiam basicamente em tocar a sua batida sozinho, enquanto apenas um maracaná segurava a pulsação e o mestre observava.²

A possibilidade de ser cortado em qualquer momento do ciclo carnavalesco, possibilidade sempre ressaltada pelos ensaiadores, era o principal instrumento de disciplina durante os ensaios. Não presenciei nenhum corte que fosse motivado simplesmente em função de dificuldades específicas com seu instrumento. Os cortes que foram realizados eram movidos por problemas de disciplina e de faltas aos ensaios. O que era feito pelo mestre nos casos de dificuldades, era sugerir ao ritmista que trocasse de instrumento, geralmente passando então ao naipe de ganzás. Aos poucos fui percebendo que esse procedimento, *“ir para o ganzá”*, fazia parte também da etnopedagogia dos bambas. Foi quando explicitiei a mestre Estêvão meu desejo de tocar tamborim que essa fala chamou a atenção: *“Não, se não der o tamborim, tu pode ser no ganzá, porque se tu é música, ritmo tu deve ter”*. O que mestre Estêvão estava me dizendo é que do naipe de ganzás era exigido apenas duas atitudes musicais: tocar ou não tocar. E tocar significava “apenas” realizar semicolcheias constantes sem perder a pulsação, diferentemente de outros naipes, como o de tamborins, que precisava realizar frases e breques. Apesar dessa aparente facilidade musical dos ganzás, inúmeras vezes ouvi colegas fazendo referência ao cansaço dos braços e do

¹ Todos os instrumentos, à exceção dos tamborins, pertencem à escola. Por isso, o número de integrantes de cada naipe precisa ser controlado. Muitas vezes, durante os ensaios, os ritmistas faziam rodízio com os instrumentos.

² Na faixa 3 do CD há um exemplo de teste realizado com os repiniques da bateria-mirim.

quanto era difícil não deixar o *samba morrer*. Essa alternativa de “*ir para o ganzá*”, apesar da frustração em não tocar o instrumento de sua escolha, proporcionava aos ritmistas vivenciar, imergir na paisagem sonora da bateria, ouvindo assim os outros naipes, suas frases, seus timbres. Essa idéia foi sugerida em um ensaio da bateria-mirim.

Durante o ensaio, um menino com o repinique dependurado, mostrou para mim o indicador aberto do lado pela fricção da baqueta. Mestre Estêvão, vendo a cena, disse para ele:

- *Tu vai tocar ganzá, tá? Vai sair na bateria, mas vai tocar ganzá, tá.*

Olha aí, até já estourou o dedo com o repinique!

O menino então passou o repinique para outro que esperava do lado de fora e ficou parado ao lado assistindo, parecendo completamente tranqüilo com a alternativa que o mestre lhe propusera.

A segunda-bateria começou a ensaiar em setembro com cerca de vinte integrantes que eram novatos, que como eu, já passavam da idade mirim, ou eram adultos e principalmente adolescentes provenientes de baterias de escolas de samba de escolas menores. Foi na parada de ônibus, findo o ensaio de uma quinta-feira, quase uma hora da manhã, que soube que minha situação de estreante de bateria, no Bamba, era incomum...

31 de janeiro de 98.

“0h50min. Tive medo pelos meus ouvidos: lá dentro, decibéis estourando; fora, o vento batendo no corpo molhado. Na rua em frente à quadra, engarrafamento de carros e pessoas. Um carro da Zero Hora anda lentamente; outro, da Brigada, liga a sirene para impor respeito. Os vendedores oferecem churrasco, cerveja e refrigerante. Suas falas nos meus ouvidos (“moucos?”) parecem vindas de um planeta distante. Ligo o piloto automático para ir até a Farrapos. No caminho uma menina de mini-saia canta o refrão: “Brilha como ouro, haja coração...”. Passo por ela e sigo. Carrego o

tamborim na mão. Na parada, enquanto espero um ônibus qualquer, um colega, do repinique chega ali:

- Deixa eu ver se eu toco esse troço.

Pega o tamborim e dá umas batidas.

- Tem que ter pulso, né?

Eu, exausta:

- É.

Ele pergunta então onde eu tocava antes.

- É a primeira vez.

Um outro, caminhando em direção à parada "A" se mete:

- Primeira vez e no Bamba, hein! Bah! Tu vai vê na avenida, o sangue à flor da pele.

Rimos todos. Nisso chegou o Hospital Conceição e eu embarquei."

Em função dessas heterogeneidades de experiências dos participantes, o trabalho com a segunda-bateria era mais complexo. Diferentemente da bateria-show, os integrantes da segunda-bateria tinham dificuldades em "pegar as frases" e, principalmente, problemas de deixar "morrer o andamento", ou de "atravessar o samba", muitas vezes relacionados à falta de resistência física que, diferentemente de outras habilidades, exige mais tempo de prática para ser adquirida. As vinhetas eram o principal repertório ensaiado pela segunda-bateria, porque através delas, segundo o Biskuim, era possível perceber "quem tem ouvido".

Évani, estudante da oitava série, tentou tocar na bateria do Bamba, em 96, mas como não conseguia realizar os breques, foi cortado por mestre Inho. Évani não desistiu, e em 97, começou a participar dos ensaios da segunda-bateria, sempre incentivado por sua irmã Ana Paula, que além de presenteá-lo com o tamborim, acompanhava-o aos ensaios, já que ele era menor de idade. Dessa vez sua participação foi aprovada³ e até a Ana Paula acabou entrando

³ Quando retornei à escola em agosto de 98, Évani participava do ensaio da bateria-show. No final do ensaio eu fui cumprimentá-lo: "Tá na show, hein?!". Évani, que é de poucas palavras, abriu um sorriso de profunda satisfação.

na bateria, no naipe de ganzás, apesar de me dizer que o sonho dela era tocar maracanã.

Os integrantes da bateria-show eram fundamentais nos ensaios da segunda-bateria. Em geral ficavam de frente para os demais, mostrando as batidas aos aprendizes.



Foto: Mirela Bilhar

Os ensaios da segunda-bateria eram realizados sob a marquise de uma retífica de motores ou, ainda, na rua, em frente à quadra do Bamba, em função da acústica⁴. Na rua, como mestre Branco sempre enfatizava “*quem erra fica na cara*”... Esse procedimento foi explicado pelo Biskuim:

“(...) porque ela [a bateria] tá com uma leveza assim, beleza, tá bom de se ver, e a gente fez a experiência agora, que é uma experiência que a gente ainda não tinha feito de tocar na rua, porque como a gente toca aqui dentro, o ouvido fica muito viciado. Fica muito viciado, sabe? E a gente aqui dentro assim parece que tá ‘bah, tá uma beleza!’, e às vezes tu sai pra rua, tu sente, ou tu acelera muito ou tu vem muito devagar, e graças a Deus a gente conseguiu dar o balanço que tá aqui dentro, a gente conseguiu dar na rua. Isso é uma vitória já pra nós” (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97).

⁴ Nos exemplos do CD pode-se perceber o resultado sonoro das acústicas dos diferentes locais onde a bateria ensaiava. A descrição encontra-se no encarte.

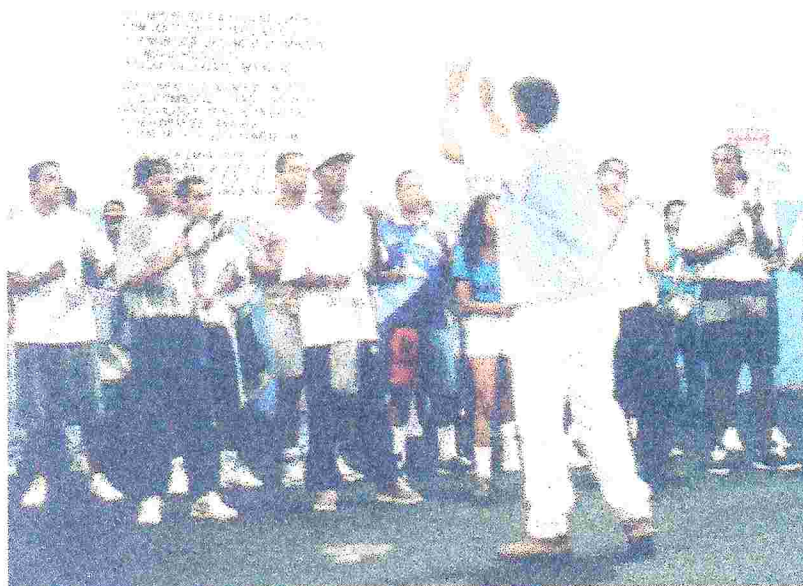
Os ensaios eram coordenados pelo segundo e terceiro mestre, Biskuim e Branco. Mestre Estêvão, entretanto, sempre aparecia para “dar uma olhadinha” ou, como ele dizia, *“eu tô ali dentro da quadra, mas não pensem que eu não tô ouvindo”*. Dessa forma, ao mesmo tempo em que ensinavam o repertório aos ritmistas mais inexperientes, o segundo e o terceiro mestre aprendiam a coordenar o ensaio, a lidar com a disciplina e com as dificuldades que os atores enfrentavam para aprender. Ensinando, aprendiam a ser mestres.



Foto: Mirela Bilhar

Aos poucos, a segunda-bateria era chamada a tocar também nas festas na quadra, experienciando tocar conjuntamente com a harmonia um repertório variado e em público.⁵

⁵ Sobre esse “outro” tipo de ensaio tratarei no capítulo 4.



No início, as crianças, que queriam participar da bateria-mirim, ensaiavam junto com os adultos da segunda-bateria e não recebiam uma orientação especial; simplesmente estavam ali, ouvindo, vendo e tocando alguns ritmos realizados pelos demais ritmistas, compartilhando do mesmo fazer musical, imersos na paisagem sonora das batidas dos ritmistas adultos. A única diferenciação entre os adultos e as crianças é que os primeiros eram mais exigidos em termos de erros e acertos.



Foto Mirela Bilhar

A bateria-mirim

Foi só em meados de janeiro (1998), com a proximidade do carnaval e coincidindo com as férias escolares, que a bateria-mirim adquiriu um número de integrantes suficiente para separar seus ensaios dos da segunda-bateria. Inicialmente ensaiavam aos sábados à tarde, antes da segunda-bateria, e em fevereiro passaram a ensaiar também nas terças-feiras, no final da tarde.

31 de janeiro de 98.

“Cheguei na quadra por volta das 15h. Alguns senhores terminavam um churrasco em cerveja e já havia muitas crianças acompanhadas de suas mães, esperando pelos mestres. Algumas já vestiam o talabarte. Outras tinham baquetas e tamborins nas mãos. Os demais instrumentos ainda estavam trancafiados na salinha.

Um pouco mais tarde, o Giró chamou as crianças da bateria para o palco. Eu fui na carona...

- É o seguinte: falta três semanas pro carnaval; agora tem que vir ensaiar sempre, tá? Quem vai tocar repinique ou caixa precisa conseguir uma peça dessas aqui [e mostrou o talabarte de um]. É baratinho. Quem não puder comprar pode fazer com um cinto ou com uma faixa, tá? Vê com a mãe. Também precisa trazer as baquetas [e mostrou baquetas]. Agora, o pessoal maior precisa começar a pensar em trocar de instrumento. Os maiores têm que pegar instrumentos maiores senão vai ficar uma bateria só de caxeta e aí não dá.

Explicou, então, que na terça-feira haveria um outro ensaio, que todo mundo deveria comparecer, às sete horas (“dia claro ainda”) para tirar medidas e ensaiar outra vez. Liberou-os então para que fossem buscar os instrumentos na salinha, já que agora o Beto e o Alex - da bateria-show - já haviam chegado. Falava com um tom de voz carinhoso, porém preciso o suficiente para que fosse respeitado e ouvido em silêncio.

As crianças foram então para a garagem em frente ensaiar, seguidas por um “mar-de-mães” e alguns pais. Eu estava especialmente curiosa em saber quem seria o mestre da bateria-mirim e o Giró foi logo avisando que seria o Alex.

- Esse aqui ó, é quase do tamanho de vocês mas toca na bateria-show. (risos) Ele vai ser o mestre, ele é o tio Alex.

Havia uns quarenta meninos de idades entre cinco e treze anos, mas predominando os menores. Apenas um menino maior tocando maracanã e um outro na caixa. O restante distribuía-se entre repiniques e tamborins. Nenhuma menina. Ou melhor, muitas meninas em volta, dançando...

O Alex então começou o ensaio: contou até quatro e todo mundo começou a tocar, o que sabia. O resultado sonoro parecia uma confusão geral, mas as crianças estavam muito concentradas. De tempos em tempos precisavam parar de tocar para arrumar o talabarte que em geral estava demasiadamente frouxo. Um menino tocava um pouco com uma ponta da baqueta e dali há pouco virava e assim repetidamente, tentando encontrar uma maneira melhor de tocar.

O Giró, retornou ao ensaio depois de um tempo. Ficou olhando. O Alex então fez um gesto de corte e vários não pararam de tocar. Ai ele reclamou para as crianças. Algumas riram, brincaram, fizeram barulhos. O Giró então intercedeu:

- Olha aqui, ó, a primeira coisa que vocês vão aprender aqui é disciplina. [silêncio geral] Sem disciplina não tem bateria. Tem que prestar atenção no ensaiador, tem que tá ligado no ensaiador, quando ele cortar....

Nisso chegou o mestre Estêvão. Parou tudo, entrou no meio da bateria e pediu para o maracanã tocar. Ficou ouvindo. Disse para entrar o menino da caixa. Ficou ouvindo. Pediu então para os repiniques entrarem. Olhava um por um. Em alguns deles ele ajustava o instrumento, pegava a baqueta e tocava, mostrando. O menino então repetia, ele olhava. Às vezes repetia esse mesmo procedimento com o mesmo menino. Tudo isso sem dizer palavra, só no olho e no gesto, com som."

Os ensaios mirins, diferentemente dos da segunda-bateria, enfatizavam o tocar junto das células características de cada naipe, enfatizando assim o desenvolvimento da pulsação coletiva, a resistência física e as habilidades motoras, bem como uma escuta do todo. Também não havia testes, nos moldes da bateria-adulto. As crianças com dificuldade em tocar o instrumento que desejavam passavam ao naipe de ganzás.¹

A bateria-mirim que, em fevereiro, chegou a cinqüenta crianças (dentre elas duas meninas), desfilou com a Escola Mirim Bambas do Futuro, abrindo o desfile das escolas do Grupo de Acesso² e também do Grupo 1A³.

¹ Sobre esses procedimentos no ensino da música trato com maior detalhamento no capítulo 5.

² Ao Grupo de Acesso pertencem as entidades ou grupos de pequeno porte que desfilam com condições estruturais mínimas e que desejam ascender aos grupos que participam do desfile oficial. Segundo Guterres, o Grupo de Acesso é algumas vezes referido pelos organizadores como "vestibular do carnaval" (GUTERRES, 1996, p. 44)

³ Ao Grupo 1A pertencem escolas de pequeno e médio porte que reúnem de 300 a 1000 componentes.



Circularidade de atores, circularidade de saberes

A questão da circulação de atores pelas várias escolas de samba de Porto Alegre, esteve presente durante todo o trabalho de campo, através dos depoimentos dos colegas provenientes de outras escolas, nas situações em que a bateria dos Bambas saía da sua quadra para visitar outras escolas ou ainda, nos eventos públicos em que várias escolas estavam reunidas.

Aos poucos fui percebendo que essa circulação, movida por questões de várias ordens, é responsável pela difusão dos saberes musicais que permeiam o mundo do samba. Mestre Biskuim começou sua história de bateria circulando...

“(...) com treze anos eu fui um dia, eu fui fazer um teste no *Acadêmicos*. Porque a minha escola, a minha escola de coração é a *Acadêmicos da Orgia*. Eu fui fazer um teste. Fui, saí fugido da minha mãe, claro, eu tinha treze anos, saí fui num ensaio, aí fiquei olhando assim os caras tocando e me apaixonei pelo repinique, queria tocar repinique. Aí fui lá e pedi pro cara, perguntei pro cara se eu podia tocar, aí ele disse prá mim: ‘não, péga aí e toca.’ Aí eu fui lá, toquei, toquei repinique,

saí ele disse pra mim: 'Ah, vou te ser sincero, tu não tem condições de tocar.' Tá, não tem, não tem, né? Fazê o quê? Aí tá, - essa é a história curiosa - [...] o Bambas ensaiava ali perto e eu resolvi entrar. Comecei a tocar a mesma coisa que eu tinha feito na *Acadêmicos*, a mesma coisa. Igual, igualzinho. Aí ele [Mestre Nilton] olhou, olhou, aí ele disse assim pra mim: 'Amanhã tu volta aqui com a tua mãe e traz duas fotos'." (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97)

Como em outros cenários, em busca de saberes específicos ou de uma posição social diferenciada dentre os valores do mundo do samba, ou ainda, por motivo de desentendimentos entre ritmistas, ou com os mestres, os bambistas circulam por outras escolas. Conforme o depoimento do Biskuim,

"tem muita gente boa que saiu daqui e tá em outras escolas. O próprio puxador do *Imperadores* - Sandro Ferraz - tocava aqui na bateria dos Bambas. [...] Tem muita gente boa que saiu daqui e hoje tá fazendo a 'carreira solo' no caso." (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97)

Assim, ocorre que, ao circular de uma escola à outra, muitas vezes, os papéis se alteram: Mestre Inho, hoje diretores de bateria da Restinga, era ritmista (de repinique) dos Bambas; os irmãos Gilson (repinique), Gilnei (surdo) e Jéferson (repinique), todos ritmistas dos Bambas, são puxadores na Figueira; alguns ritmistas ainda são músicos em agrupações diferenciadas, como é o caso do próprio Jéferson que além de ser puxador na Figueira é músico da banda *Luz de Neon* e do Beto, primeiro maracanã do Bamba, que toca piston na banda do Colégio São João.

Como ritmistas em ambas, ou ainda com uma função diferenciada em uma delas, os atores podem "sair" em duas escolas; entretanto, no caso de serem promovidos a diretores de bateria geralmente precisam deixar a escola.

O esquema a seguir pode explicitar essa idéia de circulação de atores e saberes e os caminhos mais freqüentes deste processo:

Função	Nova função
ritmista	ritmistas (mudança de escola em geral para escolas de maior prestígio, mudança de mestre)
ritmista	diretor de bateria (<i>terceiro, segundo ou primeiro</i> em escolas menores)
ritmista	puxador (em escolas menores)
diretores de bateria (segundo ou terceiro)	diretores de bateria (primeiro em escolas menores)
diretores de bateria (primeiro)	diretores de bateria (primeiro em escolas maiores)

Quando um mestre troca de escola geralmente é acompanhado por muitos de seus ritmistas. Há, assim, casos em que os ritmistas optam pela fidelidade à escola (no caso dos ritmistas mais antigos) e casos em que a fidelidade volta-se aos mestres. Muitos dos atuais ritmistas dos Bambas chegaram à escola acompanhando mestre Estêvão, como a Renata, ex-tamborim da Lomba do Pinheiro que se deslocava pelo menos duas vezes por semana da Restinga (onde mora) até o centro para ensaiar.⁴

⁴ O caso da Renata é expressivo porque no seu próprio bairro de origem, a Restinga, encontram-se duas grandes escolas de samba de Porto Alegre, a *Unidos da Tinga* e a *Estado Maior da Restinga*. Ser ritmista de uma delas seria mais "fácil" do que deslocar-se para ensaiar até a quadra dos Bambas da *Orgia*.

O caminho para chegar a ser diretores de bateria inicia no aprendizado como ritmista. O destaque como ritmista, pode levar a um convite para auxiliar os mestres. Entretanto, para chegar a ser primeiro diretores de bateria é preciso percorrer um longo caminho.

No quadro a seguir exemplifico as trajetórias de alguns dos atuais diretores de bateria de Porto Alegre que passaram pela Bambas da Orgia:⁵

NOME	FUNÇÃO	ESCOLA	PRIMEIRO DIRETOR	ANO
Estêvão	ritmista	Imperadores	Neri C.	79-82
	segundo diretor	Restinga	?	83-85
	segundo diretor	Imperadores	Neri C.	86
	segundo diretor	Restinga	?	87-89
	primeiro diretor	Restinga		90-93
	primeiro diretor	Império		94
	primeiro diretor	Restinga		95-96
	primeiro diretor	Lomba do Pinheiro		97
	primeiro diretor	Bambas da Orgia		98 (99)
Biskuim	ritmista	Bambas da Orgia	Nilton	?
	segundo diretor	Bambas da Orgia	Carioca	92-93
	terceiro diretor	Bambas da Orgia	Nilton	95
	segundo diretor	Praiana	Carioca	96
	ritmista	Bambas da Orgia	Inho	97
		Lomba do Pinheiro	Estêvão	97
	segundo diretor	Bambas da Orgia	Estêvão	98

⁵ As datas referem-se aos ciclos carnavalescos; 98, por exemplo, refere-se ao período compreendido entre abril de 97 a fevereiro de 98.

Branco	ritmista	Bambas da Orgia	Nilton	?
	terceiro diretor	Bambas da Orgia	Inho	97
	terceiro diretor	Bambas da Orgia	Estêvão	98
Carioca	ritmista	Bambas da Orgia	Nilton	?
	terceiro diretor	Bambas da Orgia	Nilton	?
	primeiro diretor	Bambas da Orgia	-	92-93
	primeiro diretor	Praiana	-	96
Nilton	trompetista	Imperadores	Neri C.	?
	primeiro diretor	Fidalgos	-	?
	primeiro diretor	Império Z. Norte	-	?
	primeiro diretor	Bambas da Orgia	-	-80
	primeiro diretor	Acadêmicos Orgia	-	81
	primeiro diretor	Bambas da Orgia	-	82-91
	primeiro diretor	Vila do IAPI	-	92
	primeiro diretor	Bambas da Orgia	-	94-96
Serginho	ritmista	Bambas da Orgia	Nilton	?
	segundo diretor	Bambas da Orgia	Nilton	94
	primeiro diretor	Figueira	-	98
Inho	ritmista	Bambas da Orgia	Nilton	?
	primeiro diretor	Bambas da Orgia	-	97
	primeiro diretor	Restinga	-	98
Marcelinho	ritmista	Bambas da Orgia	Nilton	?
	primeiro diretor	Lomba do Pinheiro	-	98

Como explicitou o depoimento de Ibrahim Abdulai, mestre do etnomusicólogo John Chernoff, durante o período em que estudou os tambores *Dagbamba*, na África,

“não é apenas na sua cidade que você aprende a bater. Se você deseja que seus olhos estejam abertos para a percussão, você precisa viajar. Enquanto você está circulando, você

poderá ver diferentes tipos de percussão, e se você ficar assistindo, você aprenderá” (CHERNOFF, 1979, p. 102-103).

De maneira semelhante ao que descreve Abdulai, entre cidades africanas, nos tambores de candombe dos distintos bairros de Montevideu, no Uruguai, ou ainda, no mundo do samba porto-alegrense, para aprender é preciso circular pelas escolas. Circulando, os carnavalescos aprendem batidas e breques diferentes, bem como “*macetes*” técnicos para lidar com os instrumentos. Circulando, aprendem sobre as relações entre corpo e percussão e sobre as concepções estéticas dos diferentes mestres de bateria. Todos esses fatores interferem nas identidades sonoras de cada grupo, identidades que não são constantes, mas sim fluídas e transformadas na proporção da circulação dos atores entre as escolas de samba.

No próximo capítulo trato da dinâmica dos ensaios e do repertório interpretado pelas baterias dos Bambas, durante o ciclo carnavalesco de 98.

Capítulo 4 - Festa também é lugar de aprendizagem

"A vida sem festas é um longo caminho sem hospedarias."

Demócrito de Abdera
(apud BRANDÃO, 1982, p. 72)

Como vimos no capítulo 1, não há nas escolas de samba uma contraposição entre tempo de festa e tempo de ensaio. Sendo assim, há na escola de samba, desde o início do processo de aprendizagem de música, vivências de performance pública. Logo que passei a participar dos ensaios da segunda-bateria, mestre Estêvão convocou a outros ritmistas e também a mim para tocarmos na domingueira. Como poderia eu tocar na domingueira se mal sabia tocar a virada?

Dessa forma fui introduzida na questão de que na bateria não há separação entre situações de aprendizagem e de performance. Na realidade essa sobreposição de vivências - festa e ensaio - gera aprendizagens de diferentes tipos. Mais do que isso, festa e ensaio podem ser pensados como rituais que servem para "ênfatizar, expressar, destacar" (VIANNA, 1997, p. 59) símbolos significantes para a interpretação da cultura da escola de samba. Para o educador Peter McLaren, que realizou um estudo antropológico em uma escola católica no Canadá, interpretando as vivências em sala de aula sob a "lente conceitual" do ritual,

"entender o ensino e a aprendizagem como uma representação simbólica ou ritual é rejeitar a pressuposição comum de que a categorização e o significado do comportamento são sinônimos de uma descrição literal dele" (McLAREN, 1991, p. 30).

Segundo McLaren, as razões para interpretar a sala de aula enquanto ritual, partem das seguintes pressuposições:

“que os rituais fornecem a base geradora da vida cultural; que um ritual é uma relação subsistente cuja natureza é determinada pelo caráter e relações de seus símbolos; que a maneira pela qual nós construímos a realidade está ligada a nossas percepções, que, por sua vez, são mediadas através de símbolos e sistemas de rituais compartilhados; e que nós estamos subjetivamente localizados na ordem social como agentes e atores através do engajamento em determinadas representações ritualísticas” (McLAREN, 1991, p. 46).

De certa maneira, toda festa na escola de samba, metaforiza o ritual do carnaval. A bateria, a harmonia, mestre-sala e porta-bandeiras, o samba-enredo na boca da massa, a dança, o álcool, a “inversão”¹ coletiva da vida cotidiana. Na escola de samba é a “própria performance que constitui o ritual e é nela que se expressa o pertencimento e o *status* dentro do grupo” (FERREIRA, 1997, p. 5). Sendo assim, as festas, enquanto rituais, são, portanto, lugar de ensino e de aprendizagem dos códigos culturais dos bambas. Para McLaren,

“examinados no contexto da ação simbólica, os rituais podem ser percebidos como transmissores de códigos culturais (informação cognitiva e gestual) que moldam as percepções e maneiras de compreensão dos atores sociais” (McLAREN, 1991, p. 30).

Sob esta perspectiva, neste capítulo descreverei os diferentes enfoques de ensaio entre os Bambas da Orgia - ensaio só da bateria, ensaio com a bateria e a harmonia, domingueira, festa com bateria e harmonia, ensaio

¹ Para Bakhtin, o carnaval seria uma inversão de oposições binárias (inversão do status cotidiano). Em certos momentos, definidos de maneira distinta em diversas culturas, alguns grupos (em geral de classes populares) exercem uma “*autoridade ritual*” sobre outros (classes dominantes) (IVANOV, 1989).

técnico, ensaio da bateria mirim - bem como o repertório executado em cada um deles.

Festas e ensaios

Ensaio da bateria

25 de outubro de 96.

“Cheguei na quadra e, procurando agir como agiam os outros ritmistas, fiquei próxima à sala dos instrumentos esperando o bambas começar. Perguntei então para o Biskuim se era ele que ia ensaiar a gente. Ele disse: “tamo indo”.

Fomos todos para a garagem da retifica em frente à quadra. Éramos uns vinte e cinco ritmistas. Na garagem, fomos nos posicionando automaticamente: maracanãs, taróis e repiniques nas fileiras de trás, tamborins na frente. Começamos a tocar a batida básica de samba, cada um a seu tempo. Essa parte é de extrema importância para interiorizar o pulso, aquecer os músculos e fazer com que a concentração se instale, porque enquanto não se está tocando, acontecem muitas brincadeiras; tocando, o silêncio das bocas é fatal porque com todo o volume da bateria nem adiantaria falar. Assim ficamos vários minutos tocando o básico sem parar, cada um concentrado em si e no seu naipe. O Biskuim caminhava entre a gente para ouvir cada um individualmente em meio ao todo. Em alguns ele parava, pegava as baquetas e tocava para mostrar. Mostrar é um procedimento básico dentro do processo de ensino na bateria.

Depois desse aquecimento passamos às vinhetas. Nada é dito com relação às vinhetas em si, apenas é feita a contagem e a bateria entra tocando a vinheta que é anunciada na mão do ensaiador. Cada vinheta era repetida várias vezes. A repetição ajuda muito a memorização. Quando havia erros, repetíamos o todo, sempre o todo. Mesmo que uma pessoa só errasse - no caso de que o erro fosse audível, já que os erros só eram claramente percebidos se o ritmista tocasse nas pausas - repetia-se o todo. Repetia-se muitas vezes. Na expressão do rosto dos “novos”, dava para perceber o esforço em acertar.

Ficamos muito tempo ali tocando, (a sensação de tempo é minha porque eu fui cansando muito da exigência da batida-com-virada) até que o ônibus que voltava de uma apresentação no DC Navegantes com a bateria-show estacionou em frente à quadra. Nesse momento retomamos a concentração já um tanto desleixada com o passar do tempo, haja visto que os integrantes da bateria-show viriam para nos

ouvir juntamente com o mestre. Foi o que aconteceu. Mestre Estêvão parou na nossa frente com o rosto firme, os braços cruzados. Ficou ouvindo e depois foi para o meio da bateria para mostrar as batidas para alguns ritmistas, principalmente para as meninas que estavam uma no ganzá e outra nos pratos.

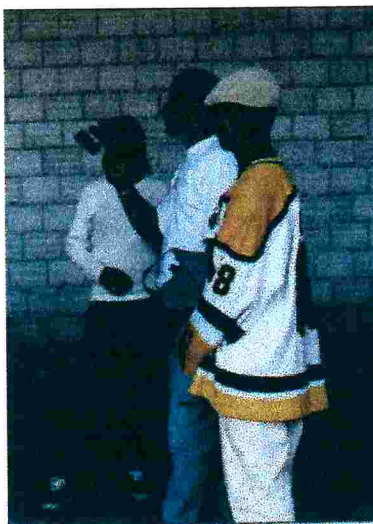
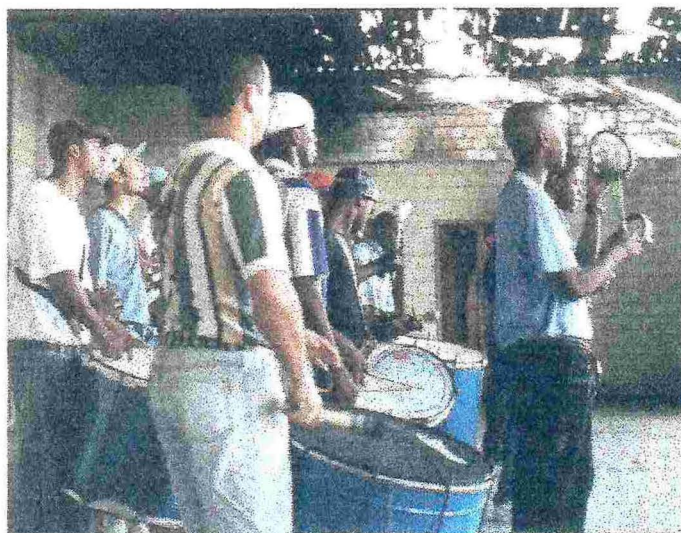


Foto: Mirela Bilhar

O pessoal da bateria-show não veio tocar conosco, à exceção do Rafael, que assumiu a coordenação dos tamborins. O Rafael tocava olhando para a gente, conduzindo. Antecipava os gestos de tal forma que conseguíamos antever a célula que viria a seguir. Esse é outro recurso muito útil para facilitar a imitação: cada célula rítmica comporta uma exigência gestual, muitas vezes uma distância específica entre a baqueta e o instrumento. Além disso, esses gestos específicos precisam ser preparados frações de segundo antes da realização do ritmo propriamente dito. Assim, o Rafael conseguia nos dar a dica do que viria a seguir no momento de preparação. Por volta das 18h30min o bambas terminou.”

Os ensaios de sábado eram dedicados aos ritmistas que pretendiam ingressar na segunda-bateria. Em geral, os ritmistas que iam chegando, ficavam aglomerados próximos à sala dos instrumentos com suas bolsinhas-porta-baqueta-e-tamborim, conversando alguma coisa com os conhecidos, exercitando algumas batidas. Quando os ensaiadores chegavam, os

instrumentos eram então distribuídos e os ritmistas dirigiam-se à garagem em frente à quadra para ensaiar.



Fotos: Mireia Bilhar

Aos sábados, não havia a participação da harmonia da escola e o ensaio então era dedicado somente à segunda-bateria. Iniciava sempre com um aquecimento que podia durar alguns minutos ou uma hora, onde cada naípe tocava a sua batida básica¹. Durante esse tempo os ensaiadores e alguns ritmistas da bateria-show, que comparecem ao ensaio “*pra dar uma força*”, circulavam pela bateria observando e ouvindo cada ator. Em caso de necessidade, mostravam tocando o *certo* (porque usar a voz para explicar verbalmente ali era impossível em função do volume de som). O mestre, apesar de geralmente estar na escola durante o ensaio, só comparecia na garagem de vez em quando, para ouvir, dar uma olhada, comunicar alguns avisos, impor respeito e eventualmente realizar os testes.

Os testes eram a forma de seleção para participação na bateria, sendo também responsáveis por legitimar os cortes, portanto, o principal instrumento para manutenção da disciplina dentro da bateria. Podiam acontecer em qualquer momento e os critérios de avaliação variavam, às vezes simplesmente em função do humor do mestre. No meio de um ensaio uma frase se sobressaiu: “*Vocês sabem que arregar eu não arrego. Já falei que só arrego pra mulher. Já tem três que vão dançar*”.

Da frase “li” o recado: só fica na bateria quem for bom mesmo, sem “arrego”. Quem não estiver com “*tudo em cima*”, principalmente se for homem, cai fora, “*dança*”. Não é qualquer um que participa da bateria do Bamba. É preciso muito trabalho e muito esforço para “provar” que se pode tocar. O processo de seleção é duro, marcado, acompanhado da possibilidade de ser

¹ Referida como ciclos rítmico-tímbricos recorrentes na seção *arranjos*.

excluído a qualquer deslize, em qualquer momento do processo. Além do exercício de tocar, propriamente dito, é preciso ter “nervos” para agüentar a pressão psicológica do mestre e mesmo a dor e o esforço físico. De maneira muito semelhante ao que ocorre entre os *tamboreros* de Candombe, no Uruguai,

“a separação, a fronteira entre quem é *tocador* e quem não é, é expressada em termos musicais: quem percebe adequadamente pode logo ser do grupo, posto que, se “*cuelga*” um tambor pode, quem sabe, tocar adequadamente, ao menos, por alguns minutos; depois, pode ir participando cada vez mais em cada nova performance, demonstrando para si e para o grupo uma atitude corajosa e de enfrentamento a dor, visíveis na energia desprendida ao tocar - a “*garra*”-, a pele das mãos e dedos abrindo-se e sangrando ao que mostra não dar importância; é uma iniciação em um ritual em que, a cada nova performance, o executante renova seu status nessa sociedade de músicos (expressado inclusive por seu lugar na formação da marcha: quem caminha atrás é inferior a quem vai na frente)” (FERREIRA, 1997, p. 5).

Todas estas provas de resistência física e pressão psicológica a que são submetidos os ritmistas lembra, conforme Ferreira (1997), a questão iniciática dos rituais: para subir/mudar de status dentro de um grupo, é preciso passar por muitas provas. No caso da bateria, a predominância dos homens é emblemática de uma masculinidade que se afirma no corpo que faz a percussão: competição nas intensidades das batidas, nos improvisos, na hierarquia dos instrumentos, na sustentação coletiva de toda a família azul e branco que leva o samba para a avenida.

Esta afirmação de masculinidade, pude perceber melhor em contraste com o papel delegado ou pretendido pelas mulheres na bateria. Em novembro presenciei um teste voltado especificamente para as interessadas em tocar ganzá. O mestre chegou na garagem cercado por uma dúzia de adolescentes,

com alguns ganzás nas mãos. Pediu para que três ritmistas da bateria² segurassem a batida básica para que as meninas fizessem o teste. “*Quem é a primeira?*”

E o teste começou. Nós todos ficamos parados olhando. As meninas iam de duas em duas para fazer o teste. Enquanto tocavam, ele ficava olhando e ouvindo. Algumas vezes segurava nas mãos delas e conduzia o gesto, outras vezes ele mesmo tocava para mostrar. O teste durou uns trinta minutos. Ele então chamou todas para um lado e foi conversar. Eu não pude ir atrás porque o ensaio continuava e naquele momento fiquei sem saber o que ele dizia e se efetivamente alguma seria excluída. Somente nos ensaios posteriores é que vi que todas haviam sido aceitas.

Essa não-exclusão do sexo feminino, ao mesmo tempo, de um teste aparentemente mais “leve” e para os ganzás, aponta para uma clara distinção entre os gêneros. Mulheres até podem participar da bateria mas nos naipes considerados leves como os ganzás, tidos como instrumentos mais “fáceis” de tocar e por isso, um naipe não concorrido pela ala masculina da bateria.

Também eu experienciei uma situação de teste. Em um ensaio de janeiro³, como havia muitos ritmistas novos, mestre Branco resolveu testar os tamborins⁴. A bateria toda só ouvindo, o Beto tocando o maracaná e os tamborins em teste, tocados um por um. A fila foi se aproximando de mim. O Branco faria o teste comigo? E se eu fosse cortada? Respirei fundo e resolvi

² Um maracaná *de primeira*, um *de segunda* e uma caixa.

³ 27 de janeiro de 98.

⁴ Com a proximidade do carnaval, como vimos, a sociabilidade nas escolas de samba aumenta. Conseqüentemente, a procura pelas baterias cresce de maneira considerável, principalmente porque quem *sai na bateria* não paga pela sua fantasia, já que ela é uma ala *técnica*. Além disso, os integrantes da bateria recebem uma *carteirinha* que permite o acesso gratuito nas festas da escola.

fazer o melhor possível, afinal qualquer que fosse o resultado do teste seria positivo para a pesquisa... O Branco pediu para eu tocar. Comecei: "Tacatchíca-taca..." Ele mandou eu parar em seguida. Acho que toquei não mais do que dez segundos. Dessa forma, ele me poupou da exposição (já que eu era "de *orquestra*") e se protegeu, frente ao grupo, de estar fazendo alguma concessão. Aparentemente ninguém questionou que eu permanecesse. Os olhares da bateria seguiram dirigidos aos demais tamborins em teste.

Em janeiro, os ensaios de sábado (ensaios da bateria) foram transferidos para terça-feira, porque no sábado estava havendo um acúmulo de atividades (churrascos das alas para angariar fundos, ensaio da bateria-mirim e festas à noite). Era nas terças-feiras inclusive que o pessoal da bateria tirava as medidas para a roupa do desfile.

O ensaio das terças acontecia em frente à garagem da retífica, sob a lua e o sereno, diferentemente dos sábados, que era embaixo das marquises. Iniciava por volta das 21h com os ritmistas da segunda-bateria. O pessoal da bateria-show chegava mais tarde.

Como nos sábados, começávamos tocando as vinhetas, normalmente sob a coordenação de mestre Branco. Das vinhetas passávamos ao samba-enredo, objetivo principal desses ensaios só da bateria⁵.

Ensaio da bateria com a harmonia

Nos ensaios das quintas, a rotina era diferente, principalmente porque nas quintas a harmonia participava. As vinhetas eram ensaiadas

⁵ No capítulo 5, um exemplo deste ensaio é descrito e analisado detalhadamente.

eventualmente, mas o objetivo principal era ensaiar com a harmonia o samba-enredo da escola e o outro repertório, isto é, as músicas conhecidas do público que eram tocadas nas festas.

Nas quintas, com raras exceções, era Mestre Estêvão que conduzia a bateria. O demais ensaiadores (Biskuim e Branco) tocavam conosco e funcionavam como pivôs dos naipes⁶, auxiliando internamente aos demais ritmistas tanto na execução quanto na compreensão dos arranjos.

No início do segundo semestre de 97, os ensaios de quinta não eram voltados ao público. Especialmente a partir de novembro, e num crescendo até as vésperas do carnaval, as quintas-feiras no Bambas eram concorridíssimas, chegando a receber duas mil pessoas, pagantes de um ingresso que variava de R\$ 2,00 até R\$5,00 (as mulheres pagavam meio ingresso). Quase sempre terminávamos o ensaio tocando o samba ou as vinhetas descendo da arquibancada, caminhando e tocando em direção ao portão de entrada, numa espécie de arrastão para o público ir embora. Dessa forma também simulávamos o desfile na avenida.

O samba-enredo da escola era a música mais tocada, sempre repetida inúmeras vezes, para que o público pudesse aprender a cantar. O diretor de harmonia era o responsável por ensiná-lo e por insistentemente reiterar ao público a importância de cantar o samba na avenida. A faixa 27 do CD é um exemplo belíssimo do público cantando o samba: à meia-noite em ponto a bateria parou de tocar (nessa hora todos correm para pegar seus ônibus), o pessoal da harmonia desplugou os instrumentos e as quase duas mil pessoas

⁶Biskuim nos repiniques e Branco nas caixas.

na quadra (conforme anunciou o Giró ao microfone) seguiram cantando o samba-enredo à capela. Carlos Medina, percebendo o que acontecia continuou com o microfone cantando alguns trechos e estimulando o público a cantar.

Domingueira

Domingo é dia de ensaio, porém com uma conotação diferente em função da presença de público. Então é ensaio-performance-em-público. Nas domingueiras o papel do mestre também torna-se distinto: coisas erradas não são corrigidas na hora e batidas não são ensinadas (até porque há muitas pessoas na quadra, resultando em mais ruído, dificultando qualquer conversação). Nos domingos, o mestre assume mesmo o papel de regente, dando as entradas, mantendo a pulsação. A bateria fica mais "séria", no sentido da concentração. Ela é o centro da festa, já que a música é elemento crucial no ritual: sem ela, não se realiza. Por isso, nas palavras de mestre Estêvão: *"pra tocar na Domingueira tem que ensaiar dois sábados e duas quintas. Não adianta aparecer aqui um dia e já querer tocar. Tem que ensaiar. Quem não tiver a fim, não venha me atrapalhar, vão embora que ainda dá tempo de entrar noutra escola"*.

Nos domingos, ao contrário das quintas, não fazíamos nem um tipo de aquecimento que facilita tanto a parte técnica como a concentração em si, e o reavivamento da memória. Domingo tínhamos que tocar tudo *"no osso"*. A domingueira iniciava sempre com a apresentação de algum grupo de pagode que tocava até mais ou menos 22h e só então a bateria e a harmonia

começavam a se organizar para tocar, enquanto o DJ tocava Funk. Nesses momentos a paisagem sonora na quadra era peculiar: a harmonia afinava o som, enquanto alguns ritmistas batiam nos instrumentos de percussão e no som mecânico, funk.

Em janeiro, com a proximidade do carnaval, festas como a domingueira passaram a acontecer também nas quartas⁷, sextas e sábados⁸. O público que comparecia a essas festas foi aumentando cada vez mais, até que foi necessário transferi-las para a rua em frente, que era, então, interditada pela Brigada Militar.

11 de janeiro de 98.

“Ao virar a esquina da Voluntários em direção à quadra fui surpreendida pela rua interditada. Placas de madeira presas por fios de aço cercavam o trecho da rua em frente aos Bambas. Uma casinha foi construída para bilheteria. O movimento na rua era intenso e vários táxis faziam ponto ali. Um palco foi montado bem em frente à quadra, embaixo da seringueira que teima em permanecer em pé em meio daquela zona de asfalto.

Quando cheguei, a banda que tocava era a Luz de Neon, formada pelos filhos do puxador Carlos Medina, com a participação do Gilson, também puxador na Figueira, amigo do Biskuum. A equalização do som, na rua, era substancialmente melhor. Somente pela uma e meia da manhã é que a bateria começou a se posicionar para tocar. Ficamos ao lado do palco, uma posição diferente daquela a que estávamos acostumados dentro da quadra, de um lado, dificultando ouvir o que a harmonia tocava e, de outro, proporcionando uma escuta diferenciada da própria bateria, em função da acústica ao ar livre.”⁹

⁷ As festas de quarta-feira foram idealizadas como “Quarta livre”, ou ainda, como anunciava o Giró “A quarta é livre nos Bambas” significando que não seria cobrado ingresso, atingindo um outro público. A “Quarta livre” aconteceu uma única vez quando a quadra ficou então tão lotada que inúmeras pessoas ficaram do lado de fora sem poder entrar, além de internamente dificultar a performance da bateria e do grupo show. A partir dessa experiência a “Quarta livre” passou a chamar-se “Quarta-feira um real”, numa tentativa de selecionar um pouco o público frequentador.

⁸ Nas quartas, a festa ia das 21h às 24h e nas sextas e sábados, da 23h às 6h da manhã do dia seguinte. Esses horários estão diretamente relacionados aos horários dos ônibus que atendem a região. Nas quartas (e também nas quintas e domingos) os carnavalescos pegam “o último ônibus”, e nas sextas e sábados “o primeiro”.

⁹ No CD, através das gravações em ambientes com distintas acústicas, é possível perceber mudanças na qualidade da performance, algumas delas ocasionadas pela escuta diferenciada que proporcionava aos ritmistas.

Ensaio técnico

Técnicos eram chamados os ensaios que objetivavam simular o desfile na avenida. Aconteceram apenas duas vezes, nas duas últimas semanas antes do carnaval: um deles dentro da quadra da escola, outro na rua em frente. Estes ensaios eram fechados ao público como estratégia de salvaguardar os últimos segredos para o desfile. Deles só podiam participar as pessoas que efetivamente desfilariam com o Bamba, além dos integrantes das alas consideradas “técnicas” (comissão de frente, harmonia, bateria, ala de baianas, assistas, os dois casais de mestre-sala e porta-bandeira). Para os fãs descompromissados, familiares, namoradas e especialmente para os espiões “bicudos”, a entrada era vetada. Caso eu não estivesse tocando na bateria, não poderia estar ali. Em 97 não estive. Por essa razão vou aproveitar o diário de campo em que descrevi detalhadamente um desses ensaios.

10 de fevereiro de 98. Ensaio técnico.

“Ao todo havia uma quinhentas pessoas na quadra. A bateria estava praticamente completa, com seus 250 integrantes¹⁰. Por essa razão, mestre Estêvão dividiu a bateria em duas: uma ficou na arquibancada, outra, embaixo do palco, em frente à copa.

No início do ensaio, o diretor de carnaval fez um pequeno depoimento: “a nossa parte a gente já fez, agora é com vocês. De nada adianta a direção ter organizado tudo se vocês não fizerem o mais importante...”

No palco estavam os músicos da harmonia e o Giró, que era a pessoa responsável pela organização de tudo ali. Do palco, ele ia dando as instruções para o pessoal das alas ir se organizando. A escola foi então se formando em círculo, de tal maneira que a montagem dela ficou completa, uma ala atrás da outra. Tudo isso demorou bastante e nenhuma nota do samba foi cantada até que essa parte estivesse concluída. Montada a escola, o Giró então fez um desabafo:

¹⁰ O pessoal mais antigo da bateria, da chamada *Velha Guarda*, não participava dos ensaios anteriores. Estavam concentrados no naipe de cuícas e pratos que têm assim um papel mais livre dentro da bateria e não participam dos breques comuns aos demais naites.

- Olha aqui pessoal, eu preciso dizer uma coisa que me deixou chocado no sábado. O pessoal dos vermelhos¹¹, tá tendo a cara-de-pau de pagar ingresso pra vir aqui vaiar o Medina, e pior que isso, nós não fizemos nada. NÓS NÃO FIZEMOS NADA. Os caras vieram aqui, na nossa quadra, vaiar o nosso puxador e nós não fizemos nada! Nós temos que ser um cordão de força aqui na quadra, ninguém pode vir aqui vaiar e a gente deixar por isso mesmo. Então, eu não admito que, quando um cara como o Medina [e o Medina do lado dele, bastante comovido com a cumplicidade do Giró] subir no palco, a gente deixe isso acontecer. Quando eu chamar 'ele, o the best' essa quadra tem que vir abaixo de tanto aplauso.

Então, os Bambas aplaudiram muito forte, muito forte mesmo. Esse aplauso foi apenas o primeiro de muitos nessa noite. Aparentando um certo alívio, o Giró passou então a palavra para o Medina. Ele começou então a explicar que a nota dez no quesito harmonia depende muito mais da escola inteira vir cantando o samba do que da ala da harmonia em si. Então começou a passar o samba em trechos, sempre repetindo várias vezes, só com o acompanhamento de dois surdos e duas caixas, mais a harmonia em pianíssimo. Além disso reforçou a importância das coreografias coletivas¹² e, principalmente, ensaiou muitas vezes o "grito de guerra" (ele chamava: "vamos lá nação..." e o povo respondia "azul e braaaaaancoooo"). Essa é uma história interessante a respeito do aprendizado na escola de samba: antes de tudo, os atores aprendem a cantar, precisam cantar, do jeito que for, no mínimo dizendo a letra e seu ritmo. O interessante é isso: o ritmo do canto é mais facilmente aprendido do que a melodia. O ritmo é imprescindível à qualquer folião, porque, de outra forma ele não será capaz de dançar; a melodia, tem uma importância relativa, no sentido que no meio de tudo, no canto coletivo, a afinação e o cantar da melodia não impedem a vivência do samba em si.

Quando a bateria foi chamada a tocar, já que ela estava dividida em dois grupos, aconteceu o seguinte: mestre Estêvão subiu no palco junto com o pessoal da harmonia, e de lá, ele sinalizava para uma ou para a outra bateria tocar. As duas baterias nunca tocaram ao mesmo tempo. Uma delas era conduzida pelo Biskuim (embaixo do palco); a outra (na arquibancada, onde eu estava), pelo Branco. De cima do palco, Mestre Estêvão ainda deliberava qual o breque a ser feito nas seções que são passíveis de variação (as convenções móveis¹³). Em geral, uma bateria tocava uma volta do samba e passava para outra. Essa alternativa, de divisão das baterias, ajudava a visualização de onde estavam as dificuldades. Mais um item na construção da etnopedagogia.

¹¹ Os integrantes da escola Imperadores do Samba eram referidos simplesmente como *vermelhos*, atualizando assim a rivalidade com a Bambas da Orgia, a *escola azul e branco*.

¹² Em certos trechos do samba-enredo, todos os integrantes faziam gestos ensaiados que objetivavam manter a concentração e transparecer uma *união total* da escola, influenciando positivamente a nota do quesito "harmonia".

¹³ Esses detalhes a respeito do arranjo do samba-enredo serão discutidos na próxima seção.

Enquanto as baterias iam se revezando, o pessoal da escola cantava o samba e desfilava em círculo, simulando a avenida. Depois de um bom tempo tocando, o Medina então mandou parar tudo e fez alguns comentários. Explicou então que as baianas precisavam ficar o tempo todo rodando, girando porque isso vale pontos. Disse ainda que o “coral”¹⁴ começou bem, mas perdeu o fôlego em seguida, o que não pode acontecer durante o desfile. (Nós, da bateria, tínhamos decididamente que cantar o samba, porque de outra forma ficava impossível saber em que parte estávamos e, principalmente, qual era o pulso. Foi através do Rafael, o coordenador dos tamborins, que entendi que o objetivo principal de exigir que a bateria cante o samba, consiste na crença que desta forma, a possibilidade dela atravessar diminui).

Depois disso o Medina reorganizou as alas e começamos tudo outra vez, do mesmo jeito, e então tudo correu muito melhor. Por volta das 23h eles deram o ensaio por encerrado, mas avisaram que a bateria teria ainda que permanecer um pouco mais.

Mestre Estêvão passou a posicionar um por um de nós, bem no centro da quadra, anunciando que essa seria a posição da bateria na muamba. A disposição da bateria foi organizada a partir dos maracanãs: o Beto (primeiro maracanã) bem no centro e ao lado dele um de segunda e outro de primeira. Os de terceira, foram posicionados nas pontas das fileiras, e os de primeira e de segunda, ao centro, ao longo de toda a extensão da bateria. A partir deles, os repiniques e as caixas foram sendo inseridos aleatoriamente entre os maracanãs. Os tamborins foram dispostos na frente da bateria, em fileiras de quinze ritmistas. Em um certo momento, o mestre transferiu duas fileiras de tamborins para o meio da bateria, o que me pareceu que causaria um efeito interessante quando a bateria passasse na avenida. Para finalizar, as cuicas foram colocadas bem na frente da bateria, seguidos pelos ganzás e agogôs.

Montada a bateria, mestre Estêvão explicou, já estressado, que: “não é pra ninguém vir tocando com aquele passinho (e mostrou o passinho). Isso aí já era. Vamos vir tocando e sambando, como nas escolas do Rio.” Mestre Estêvão então mostrou a performance que ele queria. Dito isso, ele passou a explicar como seria a entrada no “casulo”¹⁵: “quando chegar no casulo, vira de lado e segue de costas, sem parar de tocar”. Ele mesmo foi mostrar como era para fazer. Nós então simulamos a entrada no casulo. Fizemos e repetimos, e então fomos liberados, não sem antes o mestre avisar que a concentração para a muamba de abertura oficial do carnaval de Porto Alegre seria às duas da tarde no “Chocolatão” e que quem não aparecesse “pode esquecer de querer desfilar”.

¹⁴ Carlos Medina sempre se referia ao público da escola como “coral”.

¹⁵ Durante a competição carnavalesca, a ala da bateria é uma das primeiras alas a entrar na avenida. Após passar pelo palanque de jurados, a bateria entra em um recuo (o *casulo*) enquanto o restante da escola de samba *passa*. Finalizando o desfile, a bateria deixa o recuo e segue a escola, fechando a apresentação.

Ensaio da bateria-mirim



Como expliquei no capítulo 3, as crianças interessadas em participar da bateria-mirim dos Bambas, inicialmente ensaiavam com os adolescentes e adultos da segunda-bateria. Somente em janeiro, com a proximidade do carnaval, é que a bateria-mirim adquiriu um número expressivo de participantes e passou a ter um ensaio especial.

A bateria-mirim, assim como a segunda-bateria ensaiava na retífica em frente à quadra da escola, aos sábados à tarde. Em fevereiro, além do sábado, os mirins ensaiavam também nas terças-feiras, antes do ensaio adulto.

As crianças eram ensaiadas pelo Alex, ritmista da bateria-show, ou pelo próprio Mestre Estêvão, principalmente quando era necessário explicações sobre o arranjo do samba-enredo. Alguns integrantes da bateria-show também contribuíam no ensaio, afinando os instrumentos, apertando os talabartes, ensinando a segurar as baquetas, mostrando como tocar. Dois meninos da segunda-bateria tocavam também na bateria-mirim (um fazendo o maracañã

de primeira, outro o de terceira¹⁶), “*pra dar uma força*”, conforme explicou-me mestre Estêvão.

A bateria-mirim ensaiava com quatro naipes de instrumentos: tamborins, repiniques, caixas e maracanãs. A maior quantidade de crianças concentrava-se no naipe dos tamborins e dos repiniques, os instrumentos leves. Nas caixas havia somente quatro crianças.



O ensaio mirim, que durava cerca de uma hora, também possuía uma rotina própria: iniciava com cada naipe tocando suas batidas básicas, enquanto os adultos presentes davam orientações individuais, mostrando como tocar para aqueles que estavam com mais dificuldade, quando também o mestre sugeria de alguém trocar de instrumento caso entendesse que facilitaria para a criança. Na sequência, as crianças ensaiavam a *arrancada*, uma vinheta especialmente criada para eles por mestre Estêvão, e o samba-enredo da escola, cujo arranjo era diferente do interpretado pela bateria de adultos: com um único breque no início e “*tocando o resto do samba retinho*”,

¹⁶ Na segunda-bateria ambos tocavam repinique. Essa mudança de instrumento está relacionada de um lado, ao fato dos *maracanãs* serem instrumentos *pesados* para carregar e tocar e, de outro, pela importância desses instrumentos na manutenção da pulsação da bateria.

como explicou o mestre para as crianças.¹⁷ *Tocar reto* - o que significa cada naipe tocar suas batidas repetidamente, sem realizar breques - no caso das crianças, já era um feito, porque exigia muita resistência física.

("Sem disciplina não tem bateria")

Com relação aos diferentes enfoques de ensaios descritos acima, é importante dizer que as hierarquias presentes na estruturação geral da escola de samba (capítulo 2), são também perceptíveis dentro da bateria. Várias foram as situações em que a questão "disciplina", (associada à idéia de "quem tem o poder") esteve saliente. Biskuim e Branco, por exemplo, passavam por algumas dificuldades com os colegas da bateria-show quando os papéis momentaneamente se transformavam e eles passavam então a ser o segundo e o terceiro mestres e, portanto, hierarquicamente superiores aos demais ritmistas.

Em uma festa em fevereiro houve uma discussão entre o Vinícius (maracanã de terceira da bateria-show) e o Biskuim (primeiro repinique da bateria-show e segundo mestre de bateria)¹⁸. O Vinícius não estava tocando porque como não havia instrumentos para todos até às vésperas do carnaval, os ritmistas alternavam os instrumentos entre si: alguns tocavam na primeira parte da festa, outros na segunda. Só que o Vinícius resolveu tocar no meio da primeira parte. Subiu na arquibancada e começou a discutir com o ritmista que tocava, pedindo para que ele lhe entregasse o instrumento naquela hora. O Biskuim, que coordenava a performance da bateria nessa noite, pediu para ele

¹⁷ No próximo capítulo esse procedimento será descrito com mais detalhe.

¹⁸ Madrugada do dia 1º de fevereiro de 98.

descer da arquibancada e esperar o intervalo. O Vinícius não obedeceu, ficou parado no meio da bateria numa postura de enfrentamento. O Branco chegou ali e pediu também para ele descer. Não adiantou, o Vinícius continuou impassível. Foi então que chegou ali um segurança e tirou o Vinícius à força. O Vinícius repetia: “*Ó, meu, pára com isso, eu sou da show, meu, eu sou da show.*” E o segurança, prendendo o braço do Vinícius, revidava: “*não interessa, tu tá atrapalhando*”. Tudo isso aconteceu sem que a música parasse.

O que esse episódio explicita é que o segundo e o terceiro mestres (quando mestre Estêvão não está presente) têm dificuldades especiais em lidar com os ritmistas, principalmente com os “antigos” e com os da bateria-show porque são colegas entre si. No momento em que um colega está dirigindo a bateria, as relações de poder se alteram, e nem todos aceitam isso com tranquilidade.

A disciplina é um item extremamente valorizado no cenário da escola de samba. Essa idéia ficou clara quando, em um ensaio da bateria-mirim, as crianças não pararam de tocar depois de um gesto de corte do ensaiador, além de ficarem rindo e brincando quando ele chamou a atenção. O Giró, que sempre acompanhava os ensaios da bateria-mirim, então intercedeu: “*Olha aqui, ó, a primeira coisa que vocês vão aprender aqui é disciplina [silêncio geral]. Sem disciplina não tem bateria.*”

“*Sem disciplina não tem bateria*” aponta para a relação paradoxal entre, de um lado, a bateria como o centro da festa, e a festa representando uma explosão de “energia social”, e de outro, a energia controlada através da

disciplina imposta aos atores (e, conseqüentemente, também à música) que fazem a festa.

*("Se o tamborim fura na avenida,
tem que tocar com ele furado até o fim")*

A afinação dos instrumentos geralmente era feita por cada ritmista antes do ensaio começar e esse cuidado era um demonstrativo da experiência individual. Ajustes finos eram realizados quando a bateria fazia o "*trabalho de ritmo*" - o aquecimento que iniciava os ensaios - algumas vezes em função da intervenção do mestre. Nos ensaios da bateria-mirim, entretanto, raramente os instrumentos eram afinados, a não ser que os adultos interferissem.

De forma distinta, na véspera da muamba que oficialmente abre o carnaval da cidade, todo um ritual especial foi desencadeado para a afinação dos instrumentos. As peles dos instrumentos foram trocadas¹⁹ e afinadas pelos ritmistas mais experientes da escola, de forma que até o desfile competitivo, as peles já estivessem amaciadas e, portanto, capazes de segurar a afinação e "*não furar na avenida*".

Na véspera do desfile, os corpos dos instrumentos foram forrados com um papel hologramado "*para brilhar quando a escola passar*", já que o Bamba desfilaria às sete horas da manhã com o dia já amanhecido, e horas antes da escola ir para a avenida, toda a afinação dos instrumentos foi revisada pelos coordenadores de naipe e por alguns ritmistas mais experientes.

¹⁹ As peles dos instrumentos das baterias atualmente são produzidas em nylon, napa ou couro. Os couros precisam ser umedecidos para amaciarem e então poderem ser moldados nos instrumentos.

Repertório

Quando ouvi a bateria dos Bambas da Orgia pela primeira vez, já que eu estava entrando em uma escola de samba, esperava ouvir apenas sambas, e fui surpreendida com uma diversidade de repertório que incluía exemplos de pagodes, *axé music*, músicas populares em geral, além de uma peça só de percussão. A partir dessa primeira audição da bateria - e o “estranhamento” que causou na minha percepção “estrangeira”- a diversidade de repertório foi constante em todos os ensaios e festas na escola, tornando-se “familiar” para mim, na medida em que a partir dele fui sendo introduzida nas rotinas musicais do mundo carnavalesco porto-alegrense, rotinas construídas através da prática.

Aos poucos fui percebendo que essa diversidade de repertório, contribuía ao crescimento qualitativo dos ritmistas, à medida em que cada ritmo exigia habilidades técnicas e musicais específicas. Além disso o repertório servia também de *marketing* para as festas na escola, denotando uma identificação tanto por parte dos ritmistas quanto do público com o mesmo, já que como vimos no capítulo 2, a seleção de repertório executado, bem como os arranjos construídos por cada mestre de bateria, são fatores determinantes para atrair o público para as festas das escolas, reforçando assim o clima de competição entre elas e atualizando suas identidades grupais. Dessa forma, o repertório era um fator motivacional importante na construção do desejo de aprender a tocar, expressando ao mesmo tempo “atitudes sociais e processos cognitivos” (BLACKING, 1990a, p. 54). Nessa

perspectiva, as aprendizagens compartilhadas na bateria eram geradas a partir do repertório.

Para melhor compreensão, reúno esse repertório em três grupos, partindo da idéia de que cada um desses grupos comporta vivências de ensino e de aprendizagem distintas: arranjos (incluindo todas as músicas que não se encaixam nas categorias seguintes), vinhetas (como era chamada a peça só de percussão) e o samba-enredo da escola. Em todos eles procuro apontar para a relação intrínseca entre a construção dos arranjos (em sua maioria criados pelo mestre) e a forma como eles serão ensinados e aprendidos na relação entre ensaiadores e ritmistas, bem como aponto para os fluxos entre esse repertório diversificado, procedimento fundamental da etnopedagogia de construção dos saberes musicais e da identidade sonora da bateria dos Bambas.

Arranjos

Nesta seção, tratarei da construção de arranjos de percussão interpretado pela bateria do Bambas para o que chamarei de outras músicas, quer dizer, o repertório interpretado pela bateria que não o samba-enredo, nem as vinhetas.

Antes disso, porém, é preciso fazer algumas ressalvas. A perspectiva em que a análise musical a seguir se insere parte da premissa exposta por Blacking (1995) de que

"até mesmo as explicações fenomenológicas do significado musical intrínseco não podem escapar do fato de que símbolos e sistemas musicais vêm sendo socialmente construídos e que a comunicação musical torna-se possível, não pelas estruturas

musicais *per se*, mas pela significação que as pessoas encontram nelas” (BLACKING, 1995, p. 240).

A questão da construção dos arranjos para o repertório interpretado pela bateria precisa ser analisada porque está imbricado no resultado destes arranjos a assimilação e memorização dos mesmos por parte dos ritmistas. Mestre Estêvão, em entrevista, falou desta relação entre a criação do arranjo de bateria e a aprendizagem do mesmo pelos ritmistas.

“- Eu queria saber assim, Estêvão, como é que tu bola o arranjo da percussão que a bateria faz? Porque é cheio de breque... Ou como é que tu chama os breques, eu que tô chamando de breque...

- Chamo de arranjo, arranjo mesmo, arranjo de bateria.

- Como é que... porque é uma criação, né?

- Sim, sim, tipo como o compositor, né. O compositor, ele se inspira em alguma coisa, se inspira e faz a letra, eu faço os arranjos. Fico com a música na cabeça e venho cantando ela mentalmente, vendo o quê que encaixa ali; então eu vou criando certas coisas. Normalmente, meus arranjos é sempre em cima da letra da música.

- Da letra.

- Sempre em cima da letra. Se tem alguma coisa quebrando é alguma coisa leve, mas a parte forte é sempre em cima da letra, fica mais fácil pra eles... É sempre em cima da letra pra ficar mais fácil, pro pessoal assimilar. Assimila mais fácil. Se eu passo pra eles de outro jeito fica mais difícil.

(...)

- E como é que tu mostra pra eles. Por exemplo, tu passa por naípe, ou tu já vai...

- Não, eu vou passando por naípe. Eu quero o surdo isso, o tarol isso. Pode até, às vezes eles terem umas idéias pra ficar mais fácil pra eles, ‘ah, vamo fazer assim’. Eu deixo fazer assim, se ficar melhor pra mim, de assimilar aquilo que eu quero, de repente... Mas é muito pouco, a intervenção deles é pouca. Eu já venho com o troço pronto de casa” (Mestre Estêvão, comunicação pessoal em 11/9/97).

No depoimento acima duas questões estão salientadas: a relação letra-arranjo e a adequação da concepção de arranjo idealizada pelo mestre às possibilidades de realização dele por parte dos ritmistas. Há, portanto, em

todos os momentos do processo de criação e de transmissão e recepção dos arranjos, negociações entre o mestre de bateria e os ritmistas, de forma a aproximar processo educativo e produto final de performance. Apesar do mestre dizer que “a intervenção deles [os ritmistas] é pouca”, presenciei várias cenas em que os arranjos eram transformados em função da dificuldade dos ritmistas.

O segundo mestre, Biskuim, também falou sobre a construção dos arranjos e de como ele mesmo, quando discute os arranjos com mestre Estêvão, sugere modificações para facilitar a realização por parte dos ritmistas:

“A história do arranjo é o seguinte: a gente ouve a música, né, no caso o samba-enredo ou qualquer outra coisa. Tem músicas, como tu tá vendo, a gente transforma em samba-enredo, ou em alguma outra coisa e a gente faz, a gente começa a bolar os arranjos, mas a gente bola assim ó, a gente senta e começa a bolar. Os arranjos desse ano, principalmente, quando a gente começou, a gente ensaiava sempre às segundas-feiras, que era o pessoal da harmonia, Medina, Daniel, Nenê, eu e o Estêvão, né, e aí a gente discutia, ‘ó, tu não acha que fica melhor isso aqui?’ ‘Não, acho que fica melhor isso aqui’. ‘Tá, vamos ver.’ Aí a gente fazia, a gente batia, conversava com o Carlos Medina pra ver que ele achava, aí ele dava um palpite e daqui a pouco a gente dizia: ‘não, tu não tem que dar palpite porque quem cuida de bateria é nós, tu só tem que cantar.’ [risos] E assim a gente vai, a gente discute muito, em matéria de arranjo. Às vezes no próprio ensaio tu vê que ele [Mestre Estêvão] diz uma coisa e eu digo ‘não, então vamos fazer assim que fica melhor’. [...] Às vezes eu discordo: ‘não, mas isso aqui não vai ficar legal, eles não vão conseguir fazer’ ou senão [...]” (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97)

Exemplo disso foi o que aconteceu em um ensaio da bateria mirim²⁰, em que o mestre perguntou se as crianças lembravam da arrancada. Ele então

²⁰ 31 de janeiro de 98.

deu a entrada, e diante da dificuldade das crianças para realizar os *rolinhos*²¹ do repinique, mandou parar tudo: “*Espera aí, vamos mudar esse negócio que senão vocês não vão conseguir fazer*”. Mestre Estêvão então fechou os olhos uns minutos (e todo mundo ficou esperando) e cantou a mudança. As crianças entenderam e fizeram na hora²². A nova arrancada então passou a fluir bem melhor e não foi mais transformada.

Quando mestre Estêvão explica que constrói os arranjos “*em cima da letra*”, refere-se à relação do ritmo da melodia com o ritmo das batidas dos instrumentos. Essa relação é um fator muito importante para facilitar a memorização dos arranjos. Por isso, durante o tempo em que participei da bateria, principalmente quando tocávamos o samba-enredo, havia sempre alguém dizendo “*tem que cantá, pô!*”. É fundamental saber a letra das músicas (e principalmente do samba-enredo em função dos inúmeros breques²³) porque a letra dispara na memória os trechos do arranjo.²⁴

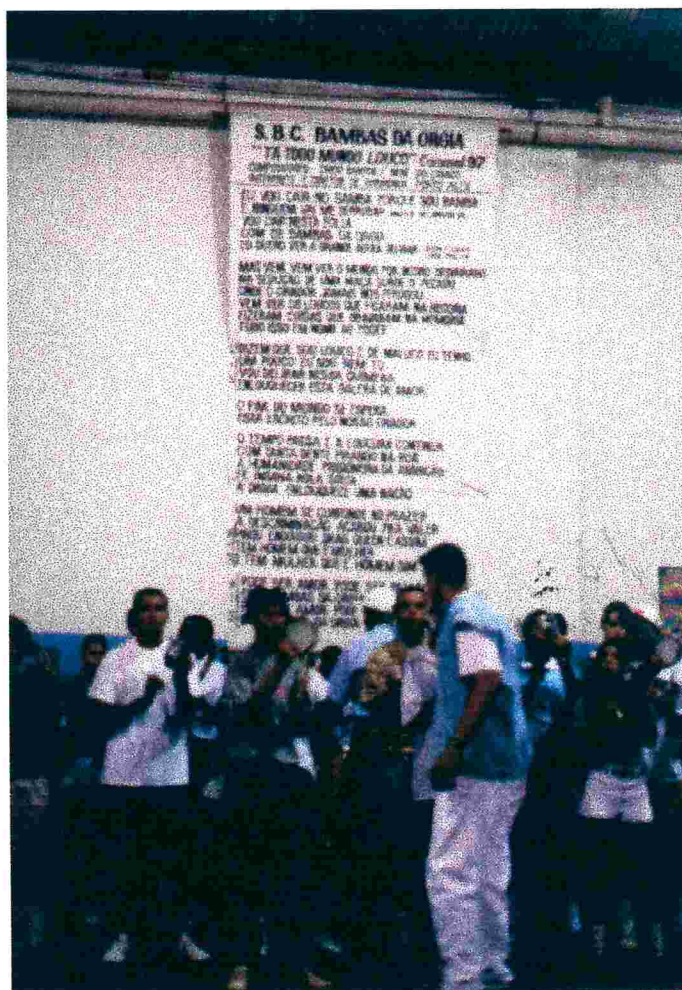
Construídos os arranjos nessa relação com a letra das músicas, a organização básica dos arranjos de bateria para esse outro repertório, ocorre a partir da superposição das batidas de cada naipe de instrumentos, que consistem, em “*ciclos rítmico-tímbricos recorrentes*” (ARAÚJO, 1992, p. 141), formando como nos tambores de candombe uruguaio, “*uma trama de linhas simultâneas*” (FERREIRA, 1997, p. 2).

²¹ *Fazer rolinho*, era a expressão êmica para expressar a idéia de rufar os repiniques ou as caixas.

²² A faixa 4 do CD é a arrancada já facilitada. Infelizmente, a gravação da primeira versão foi feita em fita cassete e por isso não pode ser aproveitada.

²³ Sobre os breques tratarei na seção “samba-enredo”.

²⁴ Nos preparativos para o carnaval de 97, foi dependurada uma faixa com a letra do samba. (vide foto na próxima página)



Segundo Araújo,

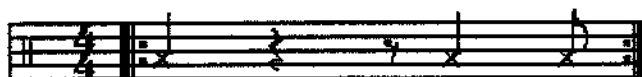
“falando de forma genérica, partes cíclicas individuais são designadas para cada instrumento (ou, no caso da bateria, um naipe de instrumentos), estruturados sobre um conjunto que qualidades rítmicas, tímbricas e, em menor grau, tonais” (ARAÚJO, 1992, p. 129-130).

Para exemplificar essas idéias, como exemplo de arranjo, valho-me de uma das músicas interpretadas pela bateria dos bambas durante o ciclo carnavalesco de 98, o “Aviso aos Navegantes”, de Lulu Santos.

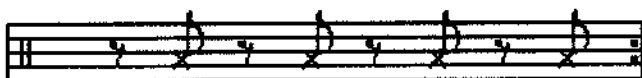
Essa música, como a maioria do outro repertório tocado na escola de samba, possui uma estrutura formal estrofe/refrão, além de uma introdução instrumental que é também inserida entre as estrofes.

Nessa música, toda a bateria realizava um ritmo em uníssono nas estrofes (padrão 2), e, no refrão, cada naipe possuía um outro padrão (padrão 1), já utilizado na introdução instrumental. Neste, os tamborins, por exemplo, tocavam sempre no contra-tempo. (CD faixa16)

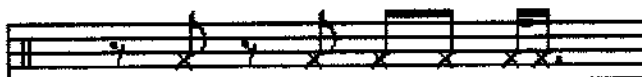
ESTROFE: padrão 2 (uníssono)



REFRÃO: padrão 1 (tamborins)



finalização do refrão (uníssono)



É importante salientar que, quando falo de padrões repetidos nos arranjos, falo de uma estrutura que pode tornar a repetição não exatamente uma "simples repetição", no sentido valorativo. Há, a cada repetição, um crescendo de envolvimento dos ritmistas em relação ao público, um crescendo de certezas, um crescendo de energia e sincronidade que torna as repetições diferentes e criativas¹.

¹ Além disso, é importante dizer que em meio às repetições dos ciclos de cada naipe, existe um espaço para a improvisação individual. Essa questão será tratada no próximo capítulo.

A estrutura formal dos arranjos permite uma maior organicidade ao grupo, e sua compreensão, por parte dos ritmistas, é fundamental para facilitar a realização das músicas, que são o centro do ritual, responsáveis por mover e envolver a platéia gerando uma alegria e um momento catártico de *communitas*.

SOS Solidão

Lulu Santos

Se existe alguém na linha
se tem alguém no ar
por favor responda agora
não me faça esperar

Há uma certa ausência
uma nova informação
aqui sou eu sozinho
do outro lado não sei não sei

Instalei uma antena
e lancei um sinal
nada no radar
procuro no dial

Aviso aos navegantes
tem mais alguém aí
só ouço o som da minha própria
voz a repetir

SOS solidão
SOS solidão

Introdução
padrão 1
4 vezes (com variação na última)
Estrofe
padrão 2
4 vezes (com variação na última)

Refrão
padrão 1

intermezzo instrumental para retornar ao
início da música
padrão 3 (os ritmistas entram apenas no final
com um grito “uh!”)

Vinhetas

Foi no final de uma domingueira², que ouvi pela primeira vez a peça só de percussão interpretada pela bateria dos Bambas. Nela, havia longas partes de improviso de um ritmista no repinique entre as partes tocadas por toda a bateria. O tempo do improviso variava e eu não entendi como todos sabiam a hora de entrar, porque mestre Estêvão ficou praticamente todo o tempo com os braços cruzados em frente à bateria, como se os estivesse testando. A música inteira durou cerca de dez minutos e eu fiquei me perguntando como ela tinha sido memorizada já que não possuía uma forma repetitiva.

Para mim, imersa no cenário a refletir sobre o ensino e a aprendizagem da música numa bateria de escola de samba, essa peça só de percussão, desde a primeira audição, era a parte mais impressionante do repertório interpretado pela bateria. Diferentemente do outro repertório, onde a letra e os ciclos de batidas repetidas, auxiliam na memorização dos arranjos, essa peça era o maior mistério para mim e tornou-se um dos objetos principais de minha curiosidade etnográfica.

A partir de uma conversa com mestre Estêvão, é que as coisas começaram a fazer sentido. Perguntei sobre a *peça que vocês tocam que é só de percussão*, ao que ele respondeu:

“Ah, aquelas vinhetas que eu faço, que eu chamo de vinheta, assim, um, dois, três, que é o Biskuim que chama no repinique. Aquilo é uma coisa pré-estabelecida. Não que ele tá fazendo..., aquilo ali eu disse pra ele como é que ele tinha que fazer e a bateria faz a contagem, depois da contagem de cinco tempos, como eu faço a contagem: um , dois , um, dois, três, quatro, cinco, ele faz no repinique, um , dois ... aí eles já sabem. Todo mundo acha que é ele mas é uma coisa já estabelecida. Eu combinei com eles isso.

² 22 de junho de 97.

- É, porque senão a bateria não ia entrar toda certinha.
- Sim, não ia entrar, não ia entrar certinha, então é uma coisa assim. Então... São vinhetas, são vinhetas, aquilo ali chama atenção, quer dizer, se tu tá distraído assim é um começo daí tu pensa que a bateria vai continuar, não, volta de novo o repinique, aí tem outra coisa, são vinhetinhas” (Mestre Estêvão, comunicação pessoal em 11/9/97).

As vinhetas, nas palavras de mestre Estêvão, são “*um esquema muito próprio de cada diretor de bateria, entendeu? É a mostra da bateria, primeiro, até a abertura junto com a harmonia pra depois chegar até o show propriamente dito. Então é uma mostra, uma mostra.*”

A partir do depoimento de mestre Estêvão e dialogando com o que pude observar ao longo do ano não só na própria quadra da escola, mas principalmente em eventos externos quando várias baterias se encontravam, as vinhetas, são uma amostra da identidade de cada bateria.

Como observou Seeger, entre os Suyá, a associação do início das canções com um lugar particular e um grupo particular não é fortuita mas, antes, uma parte essencial de uma demarcação do espaço e da identidade de um grupo social (SEEGER, 1988, p. 19).

É possível ainda inferir uma relação simbólica entre as vinhetas que eram sempre realizadas no início das apresentações com a concepção de *chamada* dentro da simbologia *batuqueira*. A chamada, segundo Braga, marca sempre o início de uma “festa” ou “quinzena” e trata-se de

“uma invocação aos orixás de Bará a Oxalá pedindo o bom andamento da *obrigação*: paz, felicidade, saúde e dinheiro para os *filhos de santo*, *pai de santo* e visitantes presentes. (...) É uma apresentação e agradecimento verbal aos orixás que serão homenageados no decorrer da *obrigação*” (BRAGA, 1997, p. 101).

Até dezembro, quando o trabalho intenso com o samba-enredo passou a ser o foco de maior atenção, as vinhetas chegaram à sua forma final, deixando de agregar novas partes como vinha acontecendo durante todo o ciclo. Fixaram-se em número de nove e eram chamadas através de números gestualizados com as mãos pelos ensaiadores: *vinheta um, vinheta dois, vinheta três, arrancada, vinheta quatro, vinheta cinco, vinheta seis, vinheta dez e final*.

As três primeiras vinhetas eram intercaladas por um improviso de um solista de repinique (em geral era o Biskuím quem improvisava, já que além de segundo mestre ele era também primeiro repinique), que no final do improviso chamava a bateria através de uma frase sempre idêntica, como mestre Estêvão explicou acima: *“uma coisa já estabelecida”*. A partir da arrancada (cujo nome decorre do fato de que quando essa vinheta finaliza toda a bateria entra tocando samba), a mudança para a vinheta seguinte dava-se a partir da chamada na mão do mestre (na regência, para usar um termo *etic*). No início dos ensaios da bateria, a ordem de execução das vinhetas era sempre a mesma. O próprio mestre Estêvão explicou-me que era preciso manter sempre a mesma ordem para facilitar a execução para os ritmistas:

“Tem sempre a mesma ordem. Pra mim que sou músico, é fácil tu mudar, mas pra eles que são ritmistas, se tu mudar de uma hora pra outra não dá. Então tem que seguir aquela ordem: vinheta um, dois, três...” (Mestre Estêvão, comunicação pessoal em 11/9/97).

Porém, com o tempo e o amadurecimento das vinhetas, o mestre ou os ensaiadores decidiam na hora a ordem da apresentação delas e também se alguma seria suprimida. A *vinheta seis*, por exemplo, considerada *“a mais*

difficil”, não era tocada todas as vezes. Sua execução dependia de quem eram os ritmistas presentes: se havia uma maioria da bateria-show ela era realizada; do contrário, era suprimida. As faixas 17 e 18 do CD são exemplos de duas performances diferentes das vinhetas. A primeira versão foi realizada pela segunda-bateria e coordenada por mestre Branco³ (terceiro mestre do Bamba) e a vinheta seis foi suprimida; a segunda versão foi coordenada por Mestre Estêvão e realizada pela bateria-show e todas as vinhetas são tocadas. Em ambas o improviso é feito pelo Biskuim.

As vinhetas constituíam-se em um item fundamental dentro da etnopedagogia da bateria, tanto que os ensaios de sábado, por exemplo, dirigidos à segunda-bateria, eram dedicados quase que exclusivamente ao trabalho com elas, quando então eram ensaiadas de forma individualizada. Quando comecei a participar dos ensaios tocando tamborim é que entendi que as vinhetas constituíam-se em unidades autônomas, dotadas de sentido e significado próprios, sendo trabalhadas (e memorizadas) de forma independente. Ensaiaava-se só a vinheta 1, inúmeras vezes, depois só a vinheta 2, e assim sucessivamente. Nos ensaios, na maioria das vezes, elas não eram ensaiadas com o improviso.

Por serem realizadas exclusivamente com instrumentos de percussão (portanto sem letra, um dos fatores que como vimos na seção “arranjos”, facilita a memorização dos arranjos), as vinhetas trabalhavam com a percepção auditiva e a memorização de forma explosiva. Nas vinhetas, os jogos de pergunta e resposta, tão utilizados na tradição das músicas africanas,

³ Como era a segunda-bateria que estava tocando, ao invés de apenas o repinique chamar as primeiras vinhetas, mestre Branco fez em voz alta a contagem para a entrada da bateria.

são exacerbados. O fim do silêncio de um naipe dá-se quando o outro chama sua resposta (a vinheta 5, por exemplo, enfatiza esse jogo de percepção auditiva).

As vinhetas serviam ainda para os testes que visavam avaliar quem poderia permanecer na bateria, porque permitiam aos ensaíadores perceber quem *“tinha bom ouvido”*. Ser capaz de realizar as vinhetas significava ser capaz de realizar o arranjo do samba-enredo. Sobre essa relação tratarei na próxima seção.

Com os diagramas das páginas a seguir, associados a escuta das gravações, creio ser possível compreender no que consiste cada vinheta, bem como perceber a diferença entre as duas performances.

Diagrama da performance realizada pela segunda bateria, sob a coordenação de mestre Branco,

na rua em frente à quadra da escola - CD faixa 17

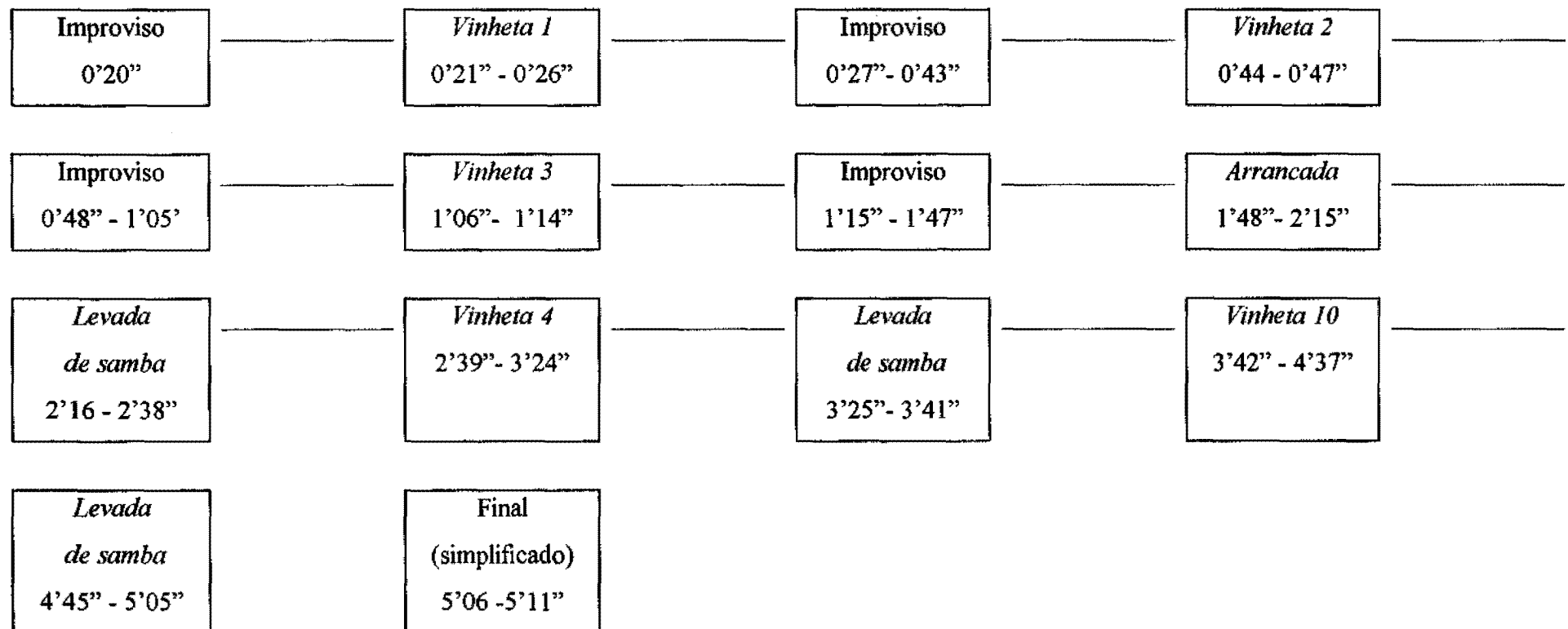
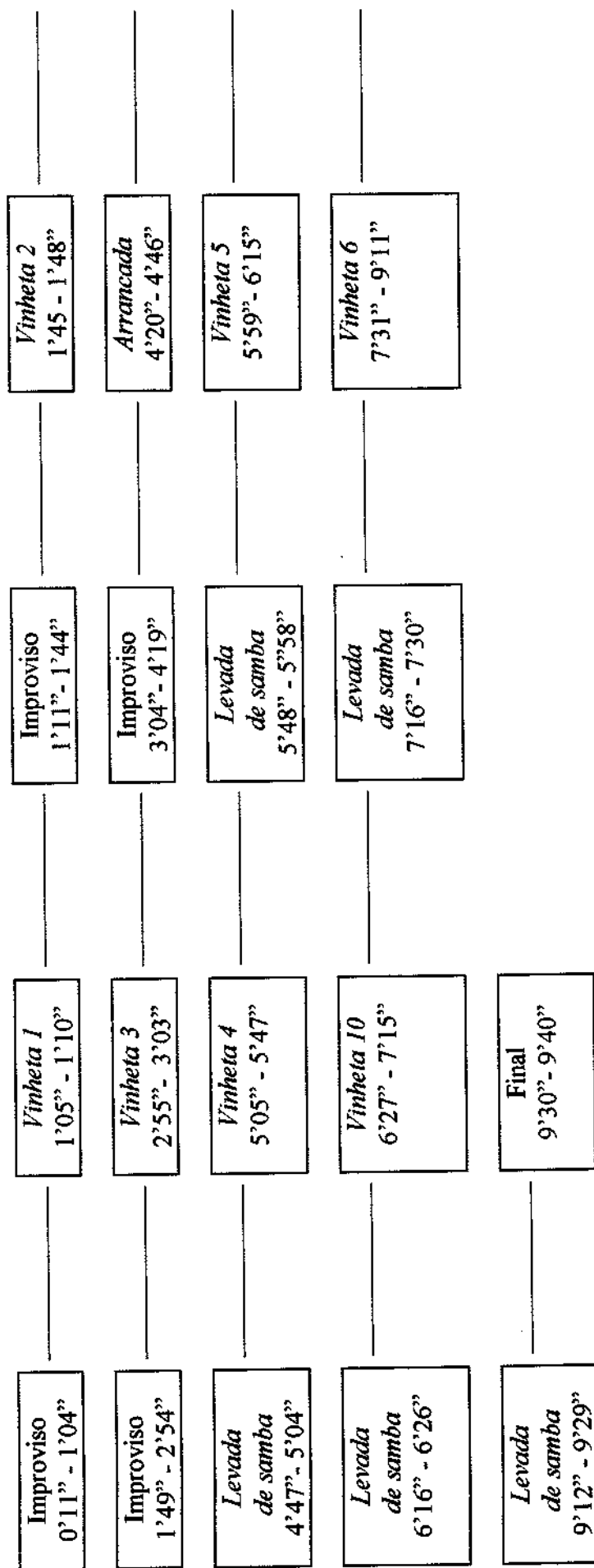


Diagrama da performance realizada pela bateria-show, sob a coordenação de mestre Estêvão,

na quadra da Escola de Samba Império do Sol, em São Leopoldo - CD faixa 18



Samba-enredo

Mais do que tratar da composição do samba-enredo em si, sua letra e melodia³, nesta seção meu foco de discussão é o arranjo de percussão realizado pela bateria.

Da mesma forma como ocorria nos arranjos para o *outro* repertório, também no samba-enredo a organização básica do arranjo da bateria ocorre a partir da superposição das *batidas* de cada naipe de instrumentos.

"Levada" padrão de sambas-enredo

The musical score is written for a standard samba-enredo drum set in 2/4 time. It consists of six staves, each representing a different instrument. The score is divided into two systems of four measures each. The instruments and their parts are as follows:

- tamborim:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the two systems.
- repinique:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the two systems. Chord markings (E) are placed above the notes in the first and third measures of each system.
- tarol:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the two systems. Below the staff, the letters R and L indicate the hand used for each stroke.
- maracaná de primeira:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the two systems.
- maracaná de segunda:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the two systems.
- maracaná de terceira:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the two systems.

³ Para essa reflexão remeto o leitor aos trabalhos de ARAÚJO (1992) e CAVALCANTI (1994).

Nos sambas-enredo, entretanto, aos ciclos de batidas repetidas são acrescidos os *breques*. Os breques, cuja palavra provavelmente deriva do inglês *break*, já que muitas vezes são também chamados de *paradas* ou *paradinhas* - principalmente no carnaval carioca⁵ - provavelmente porque interrompem as batidas repetidas de cada naipe, fazendo crescer a energia do público e dos próprios ritmistas já que “quebram” a repetição. Os breques criados por cada diretor de bateria são valiosos durante a competição carnavalesca e através deles a identidade da bateria é a cada ano reforçada⁶.

Os breques geralmente são sugeridos pelo ritmo da melodia e quando isso não ocorre, muitas vezes os arranjos tornam-se truncados, com a execução prejudicada e parece auditivamente, que os músicos tocam errado. Experimentei várias tentativas de breques desse tipo que tiveram de ser transformados.

No caso do arranjo do samba-enredo, a forma básica de construção do arranjo é a mesma: batida básica X breques. Cada naipe tocando somente sua batida padrão significa *tocar reto*.

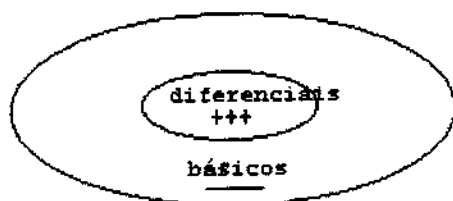
Outra questão sobre os arranjos ainda deve ser referida: há instrumentos mais usados para a realização dos breques. Os maracanhãs e taróis tocam quase sempre o básico, à exceção de alguns finais de frase. Os tamborins e os

⁵ Através de matérias jornalísticas durante o carnaval do Rio de Janeiro que pude observar o uso dessas expressões.

⁶ Lembremos da incorporação do *breque* “funk” durante a apresentação da escola *Viradouro* do Rio de Janeiro, em 1997, que virou notícia das principais mídias do Brasil: “(...) Outro destaque no desfile apresentado pela *Viradouro* foi a bateria dirigida pelo mestre Jorjão. Além das *paradinhas*, os ritmistas se deram ao luxo de misturar o funk ao samba, em algumas passagens do refrão. Um dos jurados, possivelmente por não ter gostado da inovação, concedeu uma nota nove nesse quesito. Mas não fez diferença.” (*Zero Hora*, 13/fev/97). / “(...) Seu diretor, Mestre Jorjão, 45, nega, porém, que pretenda introduzir uma batida funk no desfile. ‘*Não tem nada de funk, como estão falando. Está mais para o ritmo do Olodum*’ (...).” (*Folha de São Paulo*, 7/fev/97)

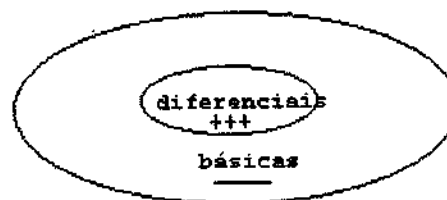
repiniques, enquanto naipes, são os mais visados nos breques. São os adereços, os diferenciais que são superpostos ao básico. Essa oposição básico X diferenciais pode ser pensada de maneira análoga em termos de naipes de instrumentos e de batidas para os diferentes ritmos do repertório da bateria:

INSTRUMENTOS



+++ repiniques, tamborins
 — surdos, caixas

BATIDAS



+++ breques (arr. percussão)
 — padrão (samba, pagode, axé, ...)

Há, entretanto, na fala dos atores o desejo de fugir deste padrão, como deixou claro mestre Biskuim, ao me relatar sobre a construção dos arranjos:

“... [mestre Estêvão] quer fazer repinique, eu digo pra ele ‘não, vamo trocar, vamo botar tarol’, porque o repinique é muito visado, sabe? Todo breque que tem - breque é arranjo - todo arranjo que tem é repinique, então fica uma coisa, de repente tu começa a enjoar daquele só repi, então põe tarol, põe tamborim, sabe, prá variar um pouquinho”. (Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97)

Para isso, também acontecia de Mestre Estêvão propor arranjos híbridos, através da mistura de batidas básicas de ritmos diferentes. Em um ensaio, mestre Estêvão falou: “Faz o surdo com pagode, é, pagode, que o tamborim faz axé”.

Os instrumentos mais visados nos breques eram considerados os mais difíceis por parte dos ritmistas. Sendo assim, o ganzá, por exemplo, apesar da grande exigência de resistência física enorme para suportar tocar durante uma hora de desfile, era considerado um instrumentos fácil, já que ele apenas “toca” ou “não toca”, quer dizer, ou ele toca sua batida padrão, ou faz pausa. Não realiza breques ou frases.

Como há muitos breques nos sambas-enredo, a dificuldade de memorização aumenta. Por isso, como já disse, os ritmistas cantam as músicas enquanto tocam, sem que necessariamente entoem as canções, mas cantam a letra e seu ritmo, como se fora uma espécie de *rap*.

Uma das peculiaridades do arranjo dos sambas-enredo reside no fato de haver diferentes breques para um mesmo trecho do samba, que são acionados a critério do mestre, objetivando surpreender os jurados durante o desfile oficial. É o que mestre Estêvão chamava de *convenções móveis*, em oposição às *convenções fixas*. As *convenções fixas* são os breques realizados por toda a bateria, em oposição ao *tocar reto*, durante todo o samba. As *convenções móveis* porém, são breques especiais para as partes também especiais do samba, os refrões, uma forma assim de sublinhar esse momento da música e por isso são

acionados pelo mestre somente algumas vezes, de forma a surpreender o ouvinte.

Samba-enredo do carnaval de 98
O Barão de Catas Altas, senhor das Minas Gerais
 Compositores: Edilson da Silva, Tabajara Ortiz e Wilson da Silva

**O Bamba é minha paixão
 brilha como ouro, haja coração
 canta comigo, nação amada
 segura o samba, explode arquibancada**

convenção móvel na repetição

Amanheceu, o Bamba pisa forte na Avenida
 de bem com a vida vem mostrar no carnaval
 uma história fascinante, muito rica e verdadeira

**Barão de Catas Altas
 senhor das Minas Gerais
 esperto e ardiloso, herdou do seu sogro
 as minas de Congo Sôco**

**Multiplicou o seu tesouro
 fez carruagens com peças de ouro
 a multidão enlouquecida
 juntava o ouro que caía na Avenida**

Deslumbrado com tanta riqueza
 muito luxo no palácio
 era grande extravagância
 o comentário foi geral
 João se encantou com a história
 das minas do Rei Salomão
 promoveu um grande evento
 com seus escravos naquele momento

**D. Pedro Imperador que mancada você deu
 me chamou de pequeno
 aqui o grande sou eu
 não adianta se desculpar
 você me deu o título
 mesmo assim não vou mudar**

convenção móvel na repetição

**Bananas de ouro lhe dei
 baixelas de ouro também
 tanta riqueza desperdicei
 fiquei tão pobre, desse mundo me mandei**

convenção móvel na repetição

Nas faixas 19 e 20 do CD podemos acompanhar as variações entre as convenções fixas e as convenções móveis, nos trechos: “Bananas de ouro...”, “D. Pedro Imperador...” e “O Bamba é...”. Na faixa 26, ambas convenções estão inseridas na execução integral do samba.

É importante salientar que o arranjo do samba-enredo sofreu transformações até quase às vésperas do desfile. No final de janeiro, por exemplo, eu gravara modificações na repetição do trecho final “Bananas de ouro...”: a bateria toda parava e só as caixas ficavam tocando. No dia 3 de fevereiro, o Mestre acrescentou uns rolinhos de repinique e no dia 10, todo o breque foi substituído por um grande silêncio da bateria que só retornava, com o breque em *tutti*, no final da seção. Então não era um *funk*⁷ que viera “colorir” o arranjo, mas o silêncio, de forte feito musical, além de ser uma alternativa de consertar a pulsação no caso da bateria atravessar.

Todos esse detalhes de arranjo do samba-enredo exigem uma percepção auditiva das relações entre os naipes, da forma, da técnica instrumental e por isso, o trabalho com o outro repertório, especialmente com as vinhetas, era fundamental para a otimização da performance dos ritmistas, que são, em última instância, os responsáveis pela representação sonora da escola, por carregar a identidade da bateria dos Bambas da Orgia, através do samba-enredo, durante o desfile na avenida que fecha o ciclo ritual do carnaval.

⁷ Como fez a escola de samba *Viradouro*, do Rio de Janeiro, em 97.

Capítulo 5 - "Ninguém aprende samba no colégio"¹

Vinheta 5

31 de janeiro de 98

"Na arquibancada da bateria estavam sentadas várias mulheres. Avistei uma dos ganzás:

- É teu filho?

- É.

- Vai sair na mirim?

- É.

Eu, para o menino:

- Quantos anos tu tens?

Fez com a mão: seis.

- E qual é o teu instrumento?

- Repinique.

Fui perguntando coisas enquanto o Cristian corria de um lado para o outro, ansioso para o ensaio começar. A Neuza foi contando...

- Sempre fui de carnaval. Meu pai saía em tribo, nos Comanches. Eu sempre fui comanchera. Depois só que eu vim pro Bamba porque minhas sobrinhas diziam "pô, tia, tu adora carnaval, vamo pro Bamba". Aí eu vim. Bateria? Bateria faz dois anos, saí com o Inho, é. Agê. Agora, com o Estêvão, automaticamente os agê vão sair de ganzá. Não, o Estêvão eu já conhecia da Lomba. Não, não vim com ele, eu já saía no Bamba. Antes eu saía de coordenadora aqui. Sempre saí. Mas coordenador cansa mais que bateria. Depois, meu marido, o Celso, tá na bateria. Ontem cansei, porque acredita que só tinha nove dos ganzá? Aí não dava pra revezar. O Estêvão disse que a gente não podia parar de tocar, só deixava as menina ir no banheiro. Só. Hoje não venho, tô de plantão. Eu? Eu trabalho no Julinho e no Pronto Socorro. Tenho mais uma guria e um guri. É, aquele da caxeta. Pegou tudo de ouvido, eu até me admirei. Tu tava aí quando teve o teste? Graças a Deus ele tocou pro Branco e deu! Ele veio uns sábados, quando era sábado o ensaio, mas aí pegou recuperação e eu disse: só passando. Passou ali, menina, mas veio. A caxeta? Dos meus irmão. Um toca cavaquinho, o outro toca violão e caxeta. Não, nunca pegam em casa,

¹ Trecho de "Feitio de Oração", de Noel Rosa e Vadico.

entraram em casa, os instrumentos ficam paradinhos. Me admirei como é que ele aprendeu sozinho. Tá tocando direitinho."

Oralidade e aprendizado

"*Me admirei como é que ele aprendeu sozinho*". Para Neuza, seu filho mais velho aprendeu sozinho a tocar, o que, em certo sentido, não deixa de ser uma verdade. Sua fala, porém, abre janelas para a compreensão de um caminho de aprendizagem compartilhado pela maioria dos ritmistas das escolas de samba: uma aprendizagem que ocorre quase indiretamente entre os familiares e a partir deles. Neusa sempre foi "*de carnaval*", seu marido toca na bateria, seus irmãos também têm ligação com a música e Cristian, o filho mais jovem, estreou na bateria mirim. Não é de admirar que o outro filho tenha aprendido sozinho a tocar...

A descrição do Biskuim acerca de suas primeiras vivências com a música também salienta uma primeira instância de aprendizagem junto à família, acrescentando a influência do rádio.

"A minha história, a minha história, de música, de música, começou em casa. O meu falecido avô tocava violino. Aí sempre diziam que cara que toca violino tem um ouvido que Deus o livre, né? Ele tocava violino e o irmão dele tocava gaita de boca. Então eu ficava ouvindo, ficava ouvindo, mas eu nunca me interessei em tocar violino. Eu gostava de ouvir. Aí quando eles começavam a tocar eu pegava um baldinho assim pequenininho e começava a batucar no balde. Só batucando, batucando, às vezes fora do ritmo, totalmente fora do ritmo, eles tavam tocando, sei lá, uma valsa e eu tava tocando samba! Eu ouvia muito era samba, né, porque como eu não tinha televisão, eu tinha rádio, então eu ficava o dia inteiro escutando música, o dia inteiro, mas só música assim, a maioria samba. Aí, tá, eu ouvia ele tocar, todo dia, todo dia, quando se encontrava a família também tinha outros que

tocavam alguma coisa assim, violão, né, e aí eu tinha treze anos, é, com treze anos eu fui um dia, eu fui fazer um teste no *Acadêmicos*²” (Biskuim, comunicação pessoal em 27/11/97).

Como ilustram os exemplos acima, as primeiras vivências do mundo do samba e da música ocorrem geralmente no interior das casas, entre parentes e vizinhos. A participação nas festas da escola também inicia muito cedo. Diferentemente de outros cenários de ensino da música, na escola de samba, seja nas festas, churrascos ou ensaios, sempre convivem diferentes faixas etárias, desde bebês de colo, até pessoas idosas.

As mães dançam com as crianças no colo enquanto elas ainda não podem fazê-lo sozinhas. Quando passam a possuir a coordenação motora mais desenvolvida, as crianças podem então imitar os gestos dos adultos para tocar, usando muitas vezes latas de refrigerante ou cerveja encontradas pelo chão, e baquetas feitas com as varetas dos churrasquinhos, culinária sempre presente nas festas populares.

Da mesma forma como ocorre com os tambores de candombe no Uruguai, a maneira como se ouve a música,

“não é algo inato ao ser humano mas sim algo que é conformado culturalmente; (...) é o fruto de uma aprendizagem oral equivalente à aquisição de uma linguagem verbal materna: da infância à adolescência nos ensaios de *comparsa*, na rua, nas *salidas de Los Tambores*, nas festas em família entre os adultos” (FERREIRA, 1997, p. 4).

A partir de sua experiência na África, pesquisando aspectos comuns da música africana e aspectos específicos de grupos da região de Ghana, o etnomusicólogo Kwabena Nketia coloca que

“a instrução tradicional não é, geralmente, organizada numa base institucional formal, pois acredita-se que o dom natural e

² *Escola de Samba Acadêmicos da Orgia.*

a habilidade da pessoa de desenvolver-se por si próprio são essencialmente o que é necessário. [...] O princípio básico em toda parte parece ser o da aprendizagem através da experiência social. A exposição às situações musicais, bem como a participação, são mais enfatizadas que o ensino formal” (NKETIA, 1974, p. 58-59).

Foi na muamba de abertura do carnaval 98, enquanto esperávamos em frente ao Chocolatão a hora de nos dirigirmos para a avenida, que conversei com mais tempo com a Alessandra, um dos destaques no naipe dos tamborins do Bambas e criadora do tema-enredo da escola mirim. Entre outras coisas, perguntei-lhe o que para mim parecia óbvio, se ela tocava tamborim desde criança.

“Pois é, não! Todo mundo quer saber, mas não. Eu comecei a tocar tinha dezesseis e foi assim, eu sempre ia na escola e tal, minha família era de carnaval, e eu gostava, tá, da bateria, ficava sempre olhando e aí eu pegava e ficava tocando, igual aos caras da bateria, na mão, sempre na mão. Aí um dia, um cara me deu o tamborim pra eu tocar, de brincadeira, e eu peguei o tamborim e saí tocando o que eu tocava na mão. Deu certinho, o pessoal começou a me perguntar aonde é que eu aprendi... Mas olha, eu toco hoje igualzinho que eu toquei naquele dia, igual...” (Alessandra, comunicação pessoal em 15/2/98)

O depoimento de Alessandra talvez explique porque mestre Estêvão sempre repetia que ele não estava ali para ensinar. Quem ensina são os colegas de naipe³ e os ensaiadores. Quem ensina é a vivência socializadora na quadra, desde a infância, convivendo com música e dança, com o mundo do samba e do carnaval. O pessoal quando chega na bateria já “sabe” tocar, porque viu, porque ouviu quando ainda usava fraldas e vinha para a escola no colo da mãe porque o pai tocava na bateria. Ou dançava. Ou simplesmente

³ O mestre sempre explicava os arranjos para alguns “pivôs” de cada naipe, os coordenadores, e estes eram responsáveis por transmiti-los aos demais ritmistas.

vivia a vida dos carnavalescos. É o que Conde & Neves chamam de “mergulho na expressão cultural da comunidade” (CONDE & NEVES, 1984, p. 44). Não há na escola de samba uma figura centralizadora do ato de ensinar. Muitos ensinam mas a ninguém está posto, de maneira estanque, o papel de ensinar.

Quando participei do primeiro ensaio na bateria, esperava que alguém me explicasse verbalmente o quê fazer, como fazer, de que maneira segurar o tamborim e a baqueta, de que forma eu precisava bater para obter determinado resultado sonoro que era exigido pelo mestre. Em vão, busquei explicações individualizadas. Os colegas de naipe esforçavam-se em responder minhas perguntas, mas as respostas que ia recebendo (quanto às questões técnicas sobre segurar o tamborim e sobre como realizar a virada da melhor maneira, por exemplo), muitas vezes diferiam radicalmente. Desses desvãos fui compreendendo que cada um, de certa maneira, inventa sua própria técnica e seu próprio aprendizado, na medida em que vai tentando alternativas até encontrar uma que funcione, e então passa a adotá-la.

Mestre Estêvão cantava, dizia, mostrava o que queria que fosse feito por cada naipe em cada arranjo, mas afirmava que não ensinava. Em geral, era o Biskuim, o segundo-mestre, quem intermediava essa transmissão dos arranjos, e seu papel parecia mais com o de um professor.

Apesar disso, há na própria maneira carnavalesca de fazer-se referência aos ensaiadores como “mestres”, uma deferência a saberes específicos - e talvez especiais -, que pertencem ao *outro* e que desejam ser incorporados. Susana, enquanto aguardávamos um ensaio começar, deu um

depõimento em que a admiração pelos mestres de bateria fluía não só nas palavras, mas principalmente no olhar.

“É, peguei os três mestres, como... é uma sequência da escola, que eu fiz com a escola, que era: tava numa faculdade e a faculdade, a Filosofia, a gente estuda os mestres, os grandes mestres. E eu tenho, agora nessa época contemporânea, que que eu faço? Não tô numa faculdade, mas tô dentro duma faculdade de uma música, de uma escola, tá, que não deixa de ser uma filosofia, é uma filosofia. Uma filosofia. Nessa filosofia então escolhi, passei pelo mestre Nilton, [pelo] Inho (Júlio Lucena) e agora em 97 [98], com o Mestre Estêvão” (Susana, comunicação pessoal em 9/10/97).

Por outro lado, quando Neusa disse que seus irmãos “*entraram em casa os instrumentos ficam paradinhos*”, está afirmando que para muitos atores, não faz sentido fazer música fora da escola. Susana, quando conversávamos sobre o seu aprendizado da cuíca, que ela considerava estar recém “*no be-a-abá*”, disse que “*só tira a música dentro da escola. Quando o mestre tá na escola eu toco ali*”. Essas falas apontam para um aprendizado que é, basicamente, coletivo. É na quadra da escola, porque nela estão os outros ritmistas, e é nas trocas, na observação do outro, que se aprende.

É também na quadra que o aprendizado faz sentido porque significa, já que a música na escola de samba “não é apenas um acompanhamento para algo mais importante” (Ibidem, p. 29). Mais do que um simples acessório, trata-se do centro do ritual. Sem música não há carnaval, não há festa, não há dança, não há alegria coletiva, não há *communitas*.⁴ Por isso, há música na quadra em todos os momentos da vida da escola de samba, seja nos ensaios ou na montagem de enfeites para as mesas de um almoço, com música ao vivo

⁴ Para Nketia (1966), em seu estudo sobre a música africana, “a village that has no organized music or neglects community singing, drumming, or dancing is said to be dead”. Da mesma maneira, Zemp (1971), em sua pesquisa sobre a música Dan relata: “the village where there is no musician is not a place where man can stay” (apud CHERNOFF, 1996, p. 36).

ou com música mecânica. A bateria é o *locus* privilegiado desse fazer musical capaz de amalgamar as pessoas. Por essa razão é que Susana diz que “ficou amante” e entrou na bateria.

“(…) aí chegou um dia, chegou numa quinta-feira, numa quinta-feira eu vim assistir o ensaio, aí cheguei aqui, aí gostei, gostei do ambiente, do pessoal, aí já cheguei dançando, dançar então... parecia que ia ser uma passista ou sair numa das alas, mas aí eu sou muito, adoro a... Adoro, como é que se diz? Adoro a bateria e a bateria é uma coisa assim é um, é o centro da escola, é o coração da escola, então ela, pro pessoal, pras outras alegorias, pro pessoal poder fazer suas evoluções tem que ter o ritmo, tem que ter a música, e dentro da escola eu me dediquei, fiquei amante e entrei na bateria” (Susana, comunicação pessoal em 9/10/97).

Vivências múltiplas são compartilhadas em um mesmo tempo e espaço. A quadra da escola traveste-se em um cenário de simultaneidades, algumas vezes incompreensível para quem “*não é dali*”. Eu sempre estranhava a paisagem sonora da quadra: ao mesmo tempo em que pessoas da diretoria analisavam desenhos de fantasias e senhoras do departamento feminino fritavam pastéis, a harmonia afinava o som, enquanto o DJ tocava *funk* e a bateria ensaiava algum arranjo novo. A própria afinação dos instrumentos era feita ao mesmo tempo em que a bateria tocava samba para aquecer, no início dos ensaios. Sem que a música parasse, o mestre apenas gestualizava para os ritmistas cujas peles dos instrumentos precisavam ser afinadas. Para Roberto Da Matta, a multiplicidade de eventos é típica dos rituais como o carnaval. Nesses contextos “altamente dramáticos”,

“não há uma ordem de ‘entrada’ ou de ‘saída’, como num palco de teatro ou num evento ordenado de rotina. O mundo social assim apresentado passa, então, a ter um ritmo e uma intensidade maiores e muito mais abertos do que o nosso sistema de classificação pode simplesmente digerir” (Da MATTA, 1990, p. 94).

De maneira análoga, durante os ensaios não havia simplesmente ensino por parte do mestre e aprendizagem pelos ritmistas. Havia também o aprendizado dos ensaiadores que aprendiam com o mestre como conduzir o ensaio, como reger, como lidar com a disciplina. Havia também o ensino por parte dos integrantes da bateria-show, alguns deles coordenadores de naipes, que à sua maneira, ensinavam os mais inexperientes. O mestre, por sua vez, aprendia com as próprias dificuldades dos ritmistas, transformando arranjos de bateria e o jeito de ensinar.



Foto: Mirela Bilhar

Colocadas estas questões, penso que a aprendizagem na escola de samba, calcada na oralidade, externamente, é um processo coletivo de vivência musical inseparável da dimensão social e ritual do carnaval e dos carnavalescos enquanto possuidores de um capital social, étnico e cultural, e

que, internamente, enfatiza processos individuais⁵ de captação e acomodação de saberes musicais, nos quais o aprendente está envolvido em construir, porque é um saber que faz sentido para o grupo.

Para discutir sobre os procedimentos metodológicos do ensino e da aprendizagem compartilhados entre os Bambas, ou seja, a sua etnopedagogia, optei por tomar as gravações da bateria-mirim (um ensaio, o ensaio geral e o desfile na avenida), e da bateria-show em conjunto com a segunda-bateria, apontando para os diferentes momentos de experiências musicais dentro do ciclo carnavalesco. Esses exemplos pretendem compor uma narrativa entre processo e produto, incluindo o leitor na paisagem sonora da escola de samba, de forma que o ouvido possa completar as lacunas do texto escrito.

Mirins

Um ensaio

7 de fevereiro de 98.

“Cheguei cedo na quadra porque queria observar o “fazer” antes do ensaio, a movimentação para pegar os instrumentos, a dinâmica na quadra e também porque gravaria o ensaio em MiniDisc. Entrei e sentei numa cadeira próxima à sala dos instrumentos. Levou apenas alguns segundos para que eu ficasse rodeada de alguns mirins que eu conhecera no último ensaio. Pediram para eu afinar suas caxetas. Enquanto apertava as peles, soube que Dodô, William e Vinicius eram todos primos.

Quando o Alex - o ensaiador da bateria mirim - chegou, ajudei-o a parar o trânsito da Voluntários da Pátria para que as crianças atravessassem em direção à retífica, locus dos ensaios da bateria.

Na rua, a estrutura do palco já estava montada para a festa da noite. Parte do equipamento também estava ali, coberto por lonas cor-de-laranja. Havia ‘caras’ novas para ensaiar (na semana passada contei 46 crianças e hoje 57, sendo 2 meninas). Ao redor, o número de mães, pais e fãs, era proporcional. Eu fui para o lado para gravar. Como de outras vezes, tentei não chamar a atenção com o

⁵ Segundo Nketia, as crianças “must rely on their own eyes, ears, and memory, and acquire their own technique of learning” (NKETIA, 1974, p. 60).

equipamento mas foi impossível: não demorou muito para uma mãe vir perguntar: “Tá gravando pra... Posso fazer uma pergunta? Pra quê tá gravando? Tu estuda música?” (CD faixa 9) No susto, desliguei o MD e respondi que sim, mas nosso diálogo durou pouco porque ali, no meio do ensaio, era impossível nos escutarmos. (Mais tarde fui saber que essa senhora é a mãe do Dodô).

O ensaio iniciou sob a coordenação do Alex. Ele deu entrada e o pessoalzinho foi tocando samba. Enquanto tocavam, ele ia ajeitando o talabarte de um e de outro, parava em alguém para explicar - tocando - a batida da caixa ou dos maracaná.

Passou um bom tempo até que mestre Estêvão chegou. Foi inicialmente para o meio da bateria e ficou só ouvindo e olhando. Mandou parar tudo e começou a ouvir naipe por naipe, começando pelos maracaná. Destes havia apenas quatro: dois de primeira, um de segunda e um de terceira. No primeiro ensaio da bateria mirim o único surdo (e de primeira) era o menino que hoje tocava o de terceira. Ele tem treze anos e toca repinique na bateria adulta, vivendo assim um momento de transição entre as duas baterias, um ritual de passagem entre o mundo das crianças e o dos adultos. Como ele, também o Sarará, toca nas duas baterias. Caixas havia quatro também. Não é por coincidência que nestes dois naites - considerados responsáveis por “segurar a bateria” - estão meninos mais velhos e, portanto, mais experientes. (CD faixa 2)

Repiniques, havia uns quinze ou vinte. Por isso, este naipe muitas vezes embolava. Mestre Estêvão resolveu então testar os repiniques, criança por criança, com o acompanhamento de um único maracaná. Quando satisfeito, mandava parar aquele que tocava para começar outro. Para alguns ele mostrava como era para tocar, ou como segurar a baqueta, sempre sem dizer palavra, só no olho e no gesto. (CD faixa 3)

O naipe de tamborins era o mais populoso, provavelmente em função do peso e de uma certa facilidade motora (em comparação com a caixa, por exemplo, que exige a coordenação de duas baquetas). Para os mirins do tamborim, em função da dificuldade para realizarem a “virada”, ele montou uma célula facilitada.⁶ (CD faixa 4).

Batida original das caxetas



Batida facilitada para os mirins



⁶ Neste exemplo mais um item da etnopedagogia. À dificuldade motora o mestre optou por uma mudança que aparentemente é mais complexa ritmicamente. Em outro cenário, em que os ritmos não são tão enfatizados, essa alternativa provavelmente não funcionaria como “facilitadora”.

Feito isso mestre Estêvão então passou a arrancada com todos juntos, várias vezes. Contava “um, dois, um, dois, três, quatro” e a bateria entrava. Quando dava certo a bateria seguia tocando samba (CD faixa 5). Foi então que ele dirigiu-se aos dois meninos do surdo: “Tu e ele aqui são as primeira da mi..., da bateria, dessa bateria aqui.” E usando onomatopéias explicou que eles “têm que chamar [a bateria para fazer a costura entre a arrancada e a batida de samba], principalmente ele, tá? [referindo-se ao maracaná de terceira]. Vocês têm que firmar, têm que arrancar, tem que firmar...”. Então, à contagem do mestre, repetem a arrancada com maior firmeza. (CD faixa 6)

Bateria mirim - "Arrancada" segue batida de samba

The musical score is arranged in four staves, one for each instrument. The top staff is for 'caxeta', the second for 'repinique', the third for 'caixa', and the bottom for 'maracaná'. The music is in 2/4 time. The first section, 'Arrancada', consists of four measures. The second section, 'segue batida de samba', also consists of four measures. Each instrument has a distinct rhythmic role, with the maracaná providing a steady accompaniment and the other instruments playing more complex patterns.

Depois disso ele então falou para o Alex, mas já dirigindo-se a todos:

- Vamos passar o samba, mas vamos fazer assim: faz o primeiro breque e segue reto, vamos tocar o samba retinho.

As crianças então cantavam o refrão e faziam o breque no “A-ma-nhe-ceu”, seguido do “toque reto”. (CD faixa 7) Na gravação pode-se ouvir, na repetição do trecho, alguém do tamborim tocando no aro do instrumento as convenções da bateria adulta, provavelmente desejando chamar a atenção do mestre, no sentido de noticiar que já estaria pronto para realizar a passagem para a outra bateria. Também dá para perceber a partir da terceira repetição, mestre Estêvão antecipando nas palmas o breque que viria a seguir.

Como o resultado ainda não estava bom, o mestre resolveu passar “só as caxetas”. Pegou um tamborim emprestado, e tocava de frente para a bateria mostrando como fazer. Aos erros as crianças reagiam com risadas e vaias. Quando isso aconteceu pela terceira vez o Alex defendeu “tão aprendendo, meu! Tão aprendendo”. E nessa parada mestre Estêvão aproveitou para chamar a atenção das crianças com relação à disciplina: “vamo acabá com a brincadeira, sábado tem apresentação... Vamo prestá atenção!” Fez a contagem e as caxetas tocaram melhor. Ele então incentivou: “Isso! De novo...” E carinhosamente acrescentou: “Agora vou puxá as orelha de quem

tá errando”. As crianças então acertam pela primeira vez e ao acerto comemoraram com um rufar da bateria. (CD faixa 8).

Só então passam o último trecho do breque para então seguir tocando o samba. Ensaíam novamente “só tamborim” com o mestre mostrando como tocar, e finalizam realizando todo o breque, desde a parte cantada que prepara a entrada da bateria, até a continuação do samba.”(CD faixa 10)

Ensaio Geral

18 de fevereiro de 98

“O ensaio da bateria-mirim que vinha sempre acontecendo nas terças-feiras, foi transferido nesta semana para quarta-feira porque, conforme o Giró explicou, as crianças precisavam ensaiar com o equipamento de som. Minha curiosidade estava redobrada. Levei o MiniDisc para gravar.

Quando cheguei a bateria já estava montada na arquibancada, sob a coordenação de mestre Estêvão. Em frente à ela, as demais alas também estavam organizadas. No palco o Giró, um menino e uma menina puxadores, e um menino no cavaquinho, que no ano passado tocava com a harmonia adulta. O Giró então explicou para as crianças que o Bambas do Futuro na verdade tem dois sambas: o samba da escola mirim e o samba da escola adulta e que então eles ensaiariam os dois para fazer na Avenida. Foram distribuídas letras do samba-mirim para todas as crianças, que já estavam posicionadas nas alas, e os puxadores começaram a cantar⁷. O Giró, com o microfone, sempre enfatizava a necessidade de cantar, tanto que a gravação ficou pontuada de intervenções. Enquanto as crianças das alas cantavam, a bateria cantava também. Apenas um surdo acompanhava o coral.

*“Eu sou criança feliz.. feliz
e agora vou desfilar
na passarela do samba
o Bambas do Futuro vai passar (BIS)
(O futuro...) O futuro faz parte da inocência:
felicidade, amor e educação
estas crianças na Avenida
vão fazer a alegria do povão... do povão
o Bambas do Futuro é azul e branco
são as cores do coração
as crianças agradecem aos Bambas da Orgia:
pela sua atenção
vamos cantar
queremos paz
queremos alegria
humildade, amor e muito mais (BIS)*

⁷ Cópia do original nos Anexos.

O samba-mirim, como o adulto, também começava com a primeira parte em um andamento mais lento e qual não foi minha surpresa quando a puxadora chamou “Alôooooo harmoniiiiiiiiiaaaaa!”, igual ao Medina. Mais um exemplo para relativizar a idéia da imitação: neste caso específico não tratava-se de uma imitação visual-gestual, mas sim, de uma imitação auditiva e simbólica, porque a expressividade no cantar enfatizava o significado semântico do texto.

A bateria entrou bem mais tarde, quando então a escola-mirim começou a simulação do desfile propriamente dito, usando todo o espaço da quadra da escola. A bateria tocava reto. O que chamava demais a atenção (e que aparece nitidamente na gravação) é o menino do surdo de terceira improvisando o tempo todo. Isso ficou muito claro até porque como o restante da bateria tocava reto, qualquer diferenciação ficava muito saliente neste contexto. As crianças tocaram e tocaram, muito tempo sem parar e em certo momento, passaram a fazer um breque no refrão: “Eu sou criança feliz... feliz, feliz” (o segundo puxador e a bateria respondendo com o breque no mesmo ritmo da melodia). Isso aconteceu sem que a música parasse. Talvez intuitivamente o menino do surdo que improvisava apontava para essa possibilidade tocando e mestre Estêvão aproveitou e foi chamando a atenção das outras crianças para isso com gestos nas mãos. Da primeira vez, não foram todos os ritmistas que realizaram o breque, mas com as repetições, e, em função da relação com a letra do samba, o breque pode ser incorporado aos poucos pelas crianças e a cada volta, realizado com mais precisão. (CD faixa 11 - 1’16” - a bateria toda começa a fazer o breque no ‘Feliz, Feliz’)

Depois de tocar muitas e muitas vezes o samba mirim, passou-se então ao samba oficial da escola. A bateria então ensaiou duas vezes só a parte do breque, como no ensaio anterior. O Giró então acrescentou: “Vamos de novo, comissão de frente vamos lá, vamos da capa de novo, vamos da capa?”. Aí sim a menina realmente incorporou o papel de puxadora: fez a introdução do samba lentamente, com as mesmas inflexões do Medina, chamou o grito de guerra (“Vamos lá nação, azul e branco”), e fez ainda o “Alôooooo harmoniiiiiiiiiaaaaa”⁸. O menino do cavaquinho, também fez um show à parte. Eu bati palmas extasiada.”(CD faixa 13 - em 1’21” entra a bateria no breque “Amanheceu” e segue “tocando reto”)

O desfile na avenida

21 de fevereiro de 98

“Dessa vez precisei de dois ônibus para chegar na Avenida Antônio de Carvalho, caminho do Campus Protásio. Lá encontraria a

⁸ Na semana seguinte, conversando com o Medina, ele confirmou que tinha “preparado a puxadora”.

Marília, o Alfredo e a Leandra. No caso, o pessoal da NAVISUAL ia para filmar e fotografar a Garotos da Orgia, que desfilaria nesse dia, depois da Bambas do Futuro, mas sabia que alguma foto ou filmagem do Bambas poderia acontecer também, de improviso...

Cheguei bastante cedo, não sabia como funcionava o desfile do grupo de acesso, se haveria arquibancadas, filas, essas coisas. Nem arquibancadas, nem filas. Apenas a rua interditada, muitos brigadianos, alguns cordões de isolamento tentando separar o público dos desfilantes, carro de som, um palanque para os jurados, carrinhos de comidas e bebidas espalhados por todo o percurso e uma iluminação um tanto precária. Sentei no cordão da calçada para esperar que o pessoal do Bambas chegasse enquanto preparava o MiniDisc para gravar. Alguns poucos já circulavam pela avenida, mas a grande maioria viria da escola, em caravana de pais e filhos.

Foi então que a bateria chegou de ônibus, juntamente com o caminhão dos instrumentos. O Sol, integrante da bateria-show, veio conversar comigo. Explicou que ele e o Alex coordenariam a gurizada porque Mestre Estêvão e a bateria-show tinham ido tocar em Pinhal e Cidreira. O Sol pediu minha chave de apertar tamborins e começou a afinar os instrumentos dos mirins. As crianças da bateria estavam lindas com calças e sapatilhas brancas e camisetas azuis. Excitadíssimas, esperavam tocando, a hora de posicionarem-se na avenida. Aproveitei esse momento para conversar com os “da Silva Lima”: Dodô, Vinicius e William.

Aos poucos a escola mirim ficou montada, as diferentes alas sendo coordenadas por pessoas adultas. Nós ficamos próximos à bateria e ao carro de som, onde a puxadora, o puxador e dois meninos no cavaquinho conduziram a harmonia (um deles não estivera no ensaio geral). Com eles um rapaz para fazer a segurança. E aqui um detalhe sobre o aprendizado: as crianças da harmonia-mirim tem que aprender, dentre outras coisas, a lidar com o equipamento de som, e isso desde o momento da afinação. Tive vontade de interceder porque eles estavam lá sozinhos, testando os microfones, sem saber como fazer. Só bem mais tarde é que o Giró chegou ali para ajudar.

Enquanto isso acontecia, as crianças da bateria tocaram a “arrancada”. Os puxadores começaram então a cantar o samba-enredo dos Bambas do Futuro, enquanto ao fundo o mestre de cerimônias anunciava:

“... na passarela do samba da Antônio de Carvalho, a escola de samba mirim Bambas do Futuro, abrindo o desfile do Grupo de Acesso”. (CD faixa 14)

Quando a bateria começou a tocar, o som tomou conta da rua. A escola mirim desfilou com 250 crianças e não havia dentre o público, quem não estivesse emocionado com o desfile. Nem Imperadores... O desfile aos som do samba mirim, durou cerca de quarenta minutos. Para alguém que talvez estivesse duvidando do que vira e ouvira, uma pessoa do público afirmou “claro, é tudo criança, é até treze anos”. O Giró então tomou a palavra para agradecer às pessoas que

permitiram que a escola mirim desfilasse. Então bateria e harmonia tocaram o samba oficial da escola, começando por um rufar da bateria, parecido com aquele do ensaio quando todos acertaram o breque... A puxadora, com a voz embargada cantou "O Bamba é minha paixão, brilha como ouro, haja coração." E o desfile foi terminando com o menino do surdo improvisando com uma energia impressionante." (CD faixa 15)

Adultos

Um ensaio

20 de janeiro de 98.

"Era a primeira terça-feira que eu ia ao ensaio (os ensaios de terças, que vieram substituir os de sábado, começaram há duas semanas atrás, sem que eu sequer ficasse sabendo). A Ana Paula me havia dito que é nas terças que estão sendo tiradas as medidas para a fantasia e por isso, "quem não vem...". No caminho conversei com uma menina do ganzá, Sheila, 14 anos. Disse-me que estava atrasada porque algumas noites por semana "cuida de um menino".

Cheguei e dei um "rolé" na quadra, mas o pessoal da bateria já estava na rua. Enquanto observava o pessoal, antes do ensaio começar reparei que vários ritmistas dos maracanãs vestiam algum tipo de luva, um inclusive colocou uma luva amarela de cozinha e por cima uma outra, de couro, "sem dedos".

Era quase 21h quando mestre Branco começou o ensaio. A maioria do pessoal da bateria-show não estava presente até este momento, chegaram só depois. A medida que a noite ia caindo e o escuro se firmando, a bateria "inchava" rapidamente. Creio que até a hora em que o ensaio terminou éramos uns 150. (havia 10 ganzás - destes um único homem, 3 fileiras de tamborins - apenas três mulheres, e todos os instrumentos da escola - surdos, repiniques, e taróis - ocupados. Isso ficou claro quando o Mestre, vendo um ritmista sem instrumento, perguntou para o Branco: "Não tem mais surdo lá dentro?")

O Branco começou a passar as vinhetas (menos a 6). Como mestre Estêvão, ia para o meio da bateria orientar maracanãs, taróis e repiniques. Pediu para que nós, dos tamborins, ficássemos de frente para o restante da bateria. Depois das vinhetas, o Branco anunciou que passaríamos o samba. Na primeira volta do samba, o Beto ficou "puxando" no maracanã e nós todos cantávamos. Só tocávamos nos trechos das convenções fixas, como no "A-ma-nhe-ceu". Percebendo a etnopedagogia em ação, decidi "escapar" para gravar. Foi a Susana quem cuidou da minha mochila enquanto gravava, tentando diferentes ângulos. Na volta seguinte, às convenções fixas foram acrescentadas as frases dos tamborins. O restante da bateria cantava. Isso foi umas três voltas do samba e então o Branco deu entrada para toda a bateria. (CD faixa 20)

Depois disso só os tamborins ensaiaram os breques dos refrões “D. Pedro Imperador”, “Bananas de ouro”, “O Bamba é...”. (CD faixa 21- uma buzina nos coloca no cenário)

Foi só no momento em que eu gravava que vi o Biskuim ensinado no meio da bateria. Estava muito escuro porque a única iluminação era a do poste de luz da rua. Biskuim e Branco resolveram ensaiar o breque “Amanheceu” só com os maracanãs. “Escuta os maracanã... A virada, a virada...”. E mostravam tocando como era para fazer. (CD faixa 22)

Enquanto gravava Mestre Estêvão chegou com algumas mudanças no arranjo. A bateria ficou em silêncio para ele explicar. Uma mudança era nos repiniques e outra nos tamborins. “... No [breque] três, sabe porque eu fiz isso aí? Porque aí o três, quando fizer os tarol junto, tarol e caxeta, vocês vão fazer assim: (bate palmas nos acentos no repinque e usa onomatopéias na parte seguinte), no meio.” Pede então para alguém fazer o tarol e ele canta “Bananas de ouro...”. A bateria então tenta realizar o arranjo. Depois de tocar ele acrescenta: “porque no arranjo dos tarol e tamborim lá em baixo, os repinique só fazem rolinho, vocês só fazem a condução⁹... né, os tarol. Quando tiver a parada aquela que agora já não é mais parada, que é tarol e tamborim, vocês já fazem o rolinho no meio. É a mesma coisa.” O Colorado continua: “Porque os tamborim vão chamar”. E o mestre: “Vão chamar... Vamos de novo”, e cantando “Bananas de ouro...” A bateria então tocou novamente a mudança no arranjo. (CD faixa 23 - 0’59” e 1’45”- explicações do mestre)

Apesar de falar para toda a bateria, a explicação do mestre era especialmente dirigida ao Biskuim. Quando ele entendeu foi então passar para os outros, tocando e usando apenas onomatopéias (“tchá, tchá, tchá”). (CD faixa 24)

Enquanto mestre Estêvão explicava a modificação dos tamborins que eles deveriam “estourar”, ele me viu gravando e perguntou: “Não, tá ensaiando, ô?”. (CD faixa 25) Aí toda a bateria virou para trás para ver com quem ele falava (e era comigo!). Eu desliguei o MiniDisc e disse: “Tô!”. Fui então tomar meu lugar na bateria. Por sorte estava escuro...”

Imitação, improvisação, corpo

Nestes exemplos pode-se perceber o quanto o ensino e a aprendizagem ocorrem praticamente sem a intervenção de palavras ou de frases sobre o quê fazer e como. A educação musical dos bambas ocorre basicamente através de

⁹Fazer a condução era sinônimo de tocar reto os ciclos de batidas básicas de cada naipe de instrumentos.

sons realizados com os instrumentos ou com a voz, em forma de onomatopéias, ou ainda na expressividade do olhar e dos gestos corporais. Ensina-se e aprende-se música *musicando*¹⁰.

Esta forma particular de aprender e de ensinar, que chamo de etnopedagogia, e que fui procurando compreender a partir de minha própria experiência como aprendiz de tamborim, esteve marcada por alguns procedimentos básicos, geradores dos saberes musicais valorizados neste cenário, a saber: a imitação, a improvisação e a corporalidade, frutos da socialização na cultura carnavalesca, a partir das redes familiares, das festas e ensaios na quadra, através do que a escola de samba mirim Bambas do Futuro pode ser pensada como um exemplo concreto. Sobre estes procedimentos é que trato a seguir, com vistas a desconstruir certos significados cristalizados que estes termos possam conter.

Imitação

A imitação, muitas vezes ligada à repetição, é um dos recursos principais para o aprendizado. A repetição tanto de trechos como de músicas inteiras era uma estratégia constante. Servia tanto à absorção das habilidades técnicas dos instrumentos, quanto subsidiava a memorização de frases e padrões rítmicos, gerando inclusive processos reflexivos a partir dos quais os trechos das músicas cresciam em qualidade de execução. Quando, por exemplo, as crianças repetem várias vezes um trecho do breque do samba-enredo durante o ensaio e em um momento, riem dos colegas que erram, e no

¹⁰ A expressão “musicking” é usada por SMALL, 1996.

momento seguinte, quando todos acertam e então comemoram com rufares nos instrumentos (CD faixa 8), estão demonstrando que percebem erros e acertos. Mais do que isso, na situação coletiva, o acerto individual só faz sentido se compartilhado por todos. O acerto é, portanto, um desejo coletivo. Para Assmann, “o conhecimento só emerge em sua dimensão vitalizadora quando tem algum tipo de ligação com o prazer” (ASSMANN, 1996, p. 16).

Na perspectiva do mestre, a repetição de trechos das músicas, permitia inclusive transformá-lo, adaptando suas expectativas estéticas às possibilidades concretas de realização por parte dos ritmistas. Exemplo disso é a própria arrancada da bateria-mirim. No primeiro ensaio, os repiniques tinham que fazer uns rolinhos e como, a cada repetição, a dificuldade não era transposta, mestre Estêvão resolveu mudar: “*Vamos mudar isso porque senão vocês não vão conseguir fazer*”. Com a mudança a arrancada passou a fluir com mais facilidade.

Se continuarmos com a reflexão acerca da relação entre ensaio e ritual, a repetição é intrínseca ao ritual. Para Vianna, seguindo as idéias de Leach,

“qualquer tipo de ritual utiliza uma linguagem, verbal e/ou não verbal, condensada e muito repetitiva, diminuindo assim a ambigüidade da mensagem a ser transmitida. (...) [Nessa ótica] o ritual está sempre dizendo alguma coisa sobre algo que não é o próprio ritual” (VIANNA, 1997, p. 58).

A imitação associada à repetição comporta tanto o processo de mostrar por parte dos ensaiadores ou dos ritmistas mais experientes, quanto o de observar e reproduzir por parte do aprendiz. Mestre Biskuim fala com carinho do colega de repinique Gilson, a quem admira e com quem considera ter aprendido muito:

“O Aranha toca muito, toca muito também, ainda assim eu prefiro o Gilson, na minha opinião, não sei se é porque eu sou muito amigo dele, toco com ele há muito tempo, foi o cara que eu olhava muito ele tocar e muita coisa que eu faço em cima do repi [repinique] foi olhando ele tocar. Às vezes não ele fazendo [tocando], mas ele dando uma batida que eu olhava assim e dizia assim: ‘tá, seu eu misturar essa batida com essa aqui que eu tô fazendo, dá pra fazer alguma coisinha.’ Entendeu? A gente vai pegando assim, vai colocando em prática, depois vai fazendo” (Mestre Biskuim, comunicação pessoal em 23/11/97).

O depoimento do Biskuim, aponta para a imitação como uma capacidade de observar com atenção sonora e cineticamente (*“eu olhava muito ele tocar e muita coisa que eu faço em cima do repi foi olhando ele tocar”*) para alguém que é tido como modelo. A imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendente, que interpreta o que foi visto, sentido e ouvido, e devolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais exatamente igual ao que imitou. (*“Às vezes não ele fazendo, mas ele dando uma batida que eu olhava assim e dizia assim: ‘tá, seu eu misturar essa batida com essa aqui que eu tô fazendo, dá pra fazer alguma coisinha’.*”).

Em um ensaio da segunda-bateria, Branco, o terceiro mestre, regia junto com mestre Estêvão, imitando seus gestos. Como descrever seu processo de imitação? Ele estava posicionado duas fileiras atrás do mestre e ficava todo o tempo virando-se e desvirando-se para “pegar” o movimento do mestre e depois seguir realizando-o de frente para a bateria. Nada era dito entre eles. Apenas olhavam-se, aliás mestre Branco olhava mestre Estêvão e este parecia “não estar nem aí”, porque estava mesmo preocupado em conduzir a bateria,

não em ensinar o terceiro mestre.¹¹ O resultado da imitação, como este exemplo sugere, depende diretamente do envolvimento do aprendiz.

No caso da aprendizagem musical, a imitação engloba uma escuta imitativa que acompanha a observação dos gestos de maneira simultânea, trabalhando interiormente com imagens aurais que são recursos que serão acionados sem a presença do imitado, à medida que o imitador construiu internamente essas referências. Em um ensaio da bateria-mirim, duas meninas dançavam perto de mim. A Maitê, de sete anos, acompanhava sua dança cantando o samba-enredo da escola, inventando palavras que imitavam a sonoridade da letra original. Lembrei-me do que John Blacking descreveu sobre o canto das crianças Venda: entender ou saber a letra importa menos do que aproximar imitativamente sonoridades semelhantes às da letra que encaixem na métrica da melodia (BLACKING, 1990a, p. 30).

Em uma tarde de sábado, quando ensaiávamos as vinhetas sob a coordenação de mestre Branco, mestre Biskuim chegou ali e depois de escutar o que tocávamos, disse que não adiantava ficar repetindo coisas erradas. Em uma das vinhetas, foi passando de repinique em repinique até descobrir quem estava errando. Eram três. Dois deles entenderam rapidamente como era o certo, vendo o Biskuim tocando para eles em um andamento mais lento, além de dividir as frases em células rítmicas menores. O terceiro ritmista estava com mais dificuldade e depois de tentar várias alternativas, mestre Biskuim pediu para ele *"imitar com a boca"* os ritmos que ele fazia no repinique. Não foi de imediato que ele conseguiu realizar a tarefa, mas conseguiu, e então o Biskuim

¹¹ 30 de agosto de 97.

completou: “*Pronto, agora faz com a baqueta.*” Neste exemplo, o ensaiador reduziu as variáveis a serem imitadas (no caso os gestos da baqueta), levando o ritmista a entender auditivamente (e então ser capaz de “*imitar com a boca*”), externalizando uma compreensão interna.

A imitação na escola de samba, entretanto, não está restrita a gestos e atitudes somente musicais. À imitação dos sons e dos ritmos está ligada uma imitação de significados. E aqui retomo o exemplo da puxadora mirim que canta imitando não só as alturas e os ritmos, mas também - e principalmente - um simbolismo ritual ligado à figura do puxador que deve carregar e comover o público incitando-o a cantar e a dançar. Segundo Marcel Mauss, antropólogo pioneiro em estudos do corpo,

“a criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela” (MAUSS, 1974, p. 215)

Quer dizer, toda essa história das crianças da escola mirim imitarem o ritual da grande escola é mais profundo do que se pode supor “olhando de fora”. Segundo Vianna, nos rituais, “os gestos e as palavras são apenas uma porta para penetrarmos no *significado* que se oculta por trás dela” (VIANNA, 1997, p. 59). É por isso que o Marquinhos reiterou na entrevista que o Bambas, em função da criação da Bambas do Futuro, já tem a escola do ano 2000: os itens fundamentais dentro do ritual do carnaval que precisavam ser transmitidos de geração para geração, a essência dos gestos, como no caso do mestre-sala e porta-bandeira e a identidade sonora da bateria, estão sendo vivenciados imitativamente. No caso das culturas de tradição oral, à transmissão dos saberes, acompanha a transmissão dos valores, e isso ocorre

na forma de vivências que vão sendo experienciadas durante toda a vida dos atores, em seu convívio social. Falo agora lembrando de Carlos Rodrigues Brandão quando escreve a respeito dos rituais dos congos em Minas, da essência de certos gestos mantida por alguns capitães, apesar de todo o apelo midiático em transformar os rituais em espetáculos (e no Brasil o Carnaval é especialmente visado) levando à uma conseqüente dessacralização do sagrado pelas gerações mais jovens (BRANDÃO, 1986).

Conde & Neves, a partir de pesquisas realizadas com diferentes manifestações musicais (como blocos carnavalescos, folias, autos de Boi, e conjuntos regionais), no município do Rio de Janeiro, colocam que

“a criança que está em ensaio de Bloco Carnavalesco ou de Folia de Reis [...] responde fisicamente ao estímulo sonoro, ela imita e recria movimentos e gestos, ela começa a perceber seu significado. E a imitação é passo importante para atingir o mundo do adulto. De fato à imitação do som, da palavra e do gesto, segue-se a imitação da estrutura grupal e do comportamento do indivíduo no grupo” (CONDE & NEVES, 1984, p. 43).

É preciso referir ainda a um tipo de aprendizado por imitação que é basicamente auditivo e ocorre na relação entre os ritmistas e gravações de escolas de samba, grupos de pagode e outros aos quais os atores se vêem identificados. Mestre Biskuim comentou sobre a importância do rádio em suas primeiras vivências com a música. Um colega de tamborim sugeriu-me em um ensaio que eu treinasse em casa colocando o CD dos sambas de enredo do Rio de Janeiro: *“o melhor é tu botar um CD dos sambas do Rio e ficar acompanhando, tocando junto. Dá certinho. Tem uns mais lentos, uns mais*

rápidos. Por exemplo a batida da Mangueira é mais lenta e da Mocidade [Independente de Padre Miguel] é mais rápida.”

Improvisação

A improvisação era uma atividade sempre presente nos ensaios, mas principalmente nas apresentações. Era experienciada de duas maneiras: uma, corresponde às pequenas variações inseridas pelos ritmistas em meio à sonoridade total da bateria; outra, corresponde à improvisação no sentido tradicional¹², onde o improvisador tem um papel de destaque no grupo.

O primeiro tipo de improvisação pode acontecer de maneira praticamente imperceptível. Em meio aos ciclos rítmico-tímbricos recorrentes, os ritmistas realizam pequenas variações, uma forma até mesmo de alívio físico para suportar o tempo tocando¹³. Estas variações, entretanto, não podem fazer o samba atravessar e, portanto, para realizá-las é preciso que o ritmista possua uma certa maturidade musical. Um exemplo desse tipo de improvisação pode ser o menino do maracanã da bateria-mirim. (CD faixas 13, 14, e 15). Araújo traz em sua tese um depoimento do Mestre da Vila Isabel, de como esse tipo de variações individuais podem ocorrer sem causar confusão, graças à concentração do ritmista no surdo de marcação.

“Eu mesmo bato uma batida diferente (*caixa cycle*), mas ‘ligado’ no [surdo] centrador. O centrador é aquele que pode

¹² Aqui estou me referindo ao termo improvisação utilizado, por exemplo, no *jazz*.

¹³ Nas festas com a participação do público que eram, como vimos no capítulo anterior, consideradas ensaios, a bateria geralmente tocava das 2h às 6h da manhã, com apenas um intervalo que não ultrapassava trinta minutos. Como tratava-se de uma performance pública, não havia tampouco paradas longas entre as músicas. Além disso, próximo ao desfile, o samba-enredo chegava a ser tocado durante uma hora inteira ininterruptamente.

confundir toda a bateria. Apenas um. Se alguém toca errado, 'estraga' os outros trezentos¹⁴ (ARAÚJO, 1992, p. 148).

Nas palavras de mestre Biskuum, essas variações dão mais "molho" à bateria.

"(...) aliás, em 92 eu e o Carioca a gente já tocava assim, a bateria do Bambas já veio assim, é isso que a gente chamou de mais "molho": os repi [repiniques] vinham brincando (cantando a batida), vinham fazendo qualquer coisa, sabe mas sem sair do ritmo, não pode sair do ritmo, tem que vim, porque isso aí dá uma leveza na bateria, sabe dá um molho, dá um trocinho..." (comunicação pessoal em 23/11/97).

A improvisação no sentido tradicional pode ser ouvida nas faixas 17 e 18 do CD durante as performances das vinhetas. Em ambas, o improvisado é feito pelo Biskuum, primeiro repinique dos Bambas, sendo que na faixa 18, outros integrantes da bateria-show participam da improvisação.

A primeira gravação foi realizada na rua em frente à quadra da escola, numa sexta-feira¹⁵ por volta das duas horas da madrugada. Esperávamos por mestre Estêvão e como este não chegasse, mestre Branco (o *terceiro* mestre) foi convocado pela diretoria a coordenar a segunda-bateria¹⁶. Por essas razões não foram realizadas todas as vinhetas, assim como o tempo entre elas, dedicado ao improvisado era interrompido pela contagem do mestre, tornando-se mais curto que em outras vezes. (CD faixa 17)

A segunda gravação foi realizada em São Leopoldo, na quadra da escola de samba Império do Sol¹⁷. No ensaio da véspera eu conversei com

¹⁴ No original: "I myself play [bato] a different batida [caixa ciclo], but "turned on" [li. ligado no] the centrador. The centrador is the one can mess the entire bateria up. A single one. If one guy plays wrongly, it spoils the other three hundred" (ARAÚJO, 1992, p. 148).

¹⁵ 17 de janeiro de 98.

¹⁶ Quando retonei à escola em agosto de 98 com o CD recém montado, enquanto escutávamos a faixa 17 e a bateria entrou com a *vinheta um*, o Colorado, *maracanã de terceira*, quase assustado, disse: "Mas isso não é o tamborim do Bamba". Então expliquei que esta gravação era com a *segunda-bateria*.

¹⁷ 8 de fevereiro de 98.

mestre Estêvão, dizendo que iria gravar o show com o MiniDisc e que queria especialmente gravar a vinheta 6. Também encontrei o Biskuim e disse para ele “caprichar” porque eu iria gravar. Logicamente que o anúncio da gravação alterou o que talvez iria ser tocado originalmente sem a minha interferência, mas eu quis jogar com esta estratégia.

8 de fevereiro de 1998

“O show começou com o discurso do presidente da Escola de Samba Império do Sol, realmente emocionado ao dizer: “eu prometi a vocês e agora está aqui, na quadra da Império do Sol, Bambas da Orgia” (O povo respondeu com gritos e aplausos). Depois veio o sr. Camurça que apresentou a escola, finalizando com as palavras: “Bem gente, então vamos começar o show: mestre Estêvão, o internacional, e a bateria nota dez da escola, vamos lá, começa o espetáculo, mestre Estêvão, tudo contigo”.

O Biskuim então começou a chamar. Mestre Estêvão parado em frente à bateria, eu um pouco atrás dele torcendo para que a gravação ficasse perfeita porque sentia que a música que sairia ali hoje seria especial, apesar de a bateria-show estar com apenas cinco tamborins. (CD faixa 18)¹⁸

Nos improvisos entre as vinhetas o Biskuim chamava umas “brincadeiras”, uns ritmos entre o funk e o batuque, e então o Beto (primeiro maracanã) e o Branco, na caixa, tocavam com ele. Faziam isso uns segundos, tempo em que se olhavam e sorriam, divertindo-se muito, e o Biskuim retornava ao improviso para anunciar a vinheta seguinte (nunca a seção de improviso havia tido outros participantes).

Ao lado da bateria, uma platéia de adolescentes, que pareciam ser os ritmistas da Império do Sol, seguia atentamente os gestos e os sons dos Bambas.”

A partir dessas duas performances das vinhetas pode-se perceber, de um lado, o quanto as circunstâncias externas alteram o resultado musical, e de outro, a importância do improvisador na manutenção da atenção com o público. Segundo Chernoff, o *toque* diferente de cada ritmista, e o *tempo*,

¹⁸ Faixa 18: 0’10’’ - improviso Biskuim (um rádio está ligado, o pessoal da harmonia interfere afinando os instrumentos). 1’05’’ - vinheta 1. 1’45’’ - vinheta 2. 2’26’’ - 2’42’’ - no improviso é incluído mais um detalhe: um maracanã e uma caixa tocam junto com o Biskuim. 2’55’’ - vinheta 3. 3’24’’ - 3’35’’ - funk discreto c/ Beto. 3’44’’ - 3’45’’ - nova brincadeira. 4’20’’ - Arrancada. 4’47’’ - padrão de samba-enredo. 5’04’’ - vinheta 4. 5’58’’ - vinheta 5. 6’27’’ - vinheta 10. 7’08’’ - final vinheta 10. 7’30’’ - vinheta 6. 9’13’’ - padrão de samba-enredo. 9’30’’ - final com gritos e gestos.

("they take their time"), capazes de manter a tensão da música é que distingue qualidades de sabedores (CHERNOFF, 1996, p. 100).

"Improvisação para os mestres de tambores, como podemos ver, apoiá-se não tanto na gênese de novos ritmos, como na organização e na forma dada aos ritmos já existentes, e o estilo de organização de seus toques indicará o caminho como ele se apropria da responsabilidade de seu papel em tornar a ocasião um sucesso. O músico que consegue adicionar uma dimensão extra de excitação [...] em uma performance irá demonstrar tanto o seu domínio de todos os elementos da música quanto seu comprometimento com o sucesso do acontecimento social" (Ibidem, p. 82).

Neste cenário a seção de improvisação cabe ao ritmista de maior destaque no grupo, no caso o primeiro repinique, e na ausência deste, em ordem decrescente da hierarquia interna à bateria. Disso decorre que a capacidade improvisatória é muito valorizada entre os batuqueiros constituindo-se em um diferencial entre os atores. Para um ritmista chegar a um papel de liderança dentro do grupo, ele precisou ouvir outros mais experientes e a partir dessa vivência, construir um "vocabulário de ritmos", que serão acionados no momento da improvisação (Ibidem, p. 60). Para Chernoff,

"fundado no senso de tempo e presença, a arte da improvisação envolve a refinada perfeição de sua forma rítmica através da precisão da performance, complexidade de organização e controle gestual" (Ibidem, p. 155).

Enquanto escrevia sobre improvisação retornei aos diários de campo e percebi que Biskuim, o grande improvisador do Bambas, jamais usou o termo improvisação. No dia em que combinamos uma "conversa com gravador" usei a palavra improvisação em relação ao repinique e Biskuim, depois de expressar no olhar uma certa estranheza, respondeu:

"O repinique, como é que eu vou te dizer, ele chama a escola, quando toda a escola entra, quando toda a bateria entra, ele

tem a função, no caso, de brincar muito, então ele brinca, ele sai do roteiro, sabe, ele sai do roteiro porque ele pode fazer umas frescurinhas, umas gracinhas, e tu ouve que alguém tá fazendo uma frescurinha, uma gracinha, porque ele é muito agudo, ele não tem a obrigação de tá fazendo frase, ele não tem a obrigação de conduzir a bateria porque quem conduz são os taróis, os taróis que dão o molho, né, o maracanã faz aquela; 'tum, tum, tum' e tu ouve aquele molho dos tarol: 'tchaca tchacatumcum tchacatchaca'[cantando]" (comunicação pessoal em 27/11/97).

Nas suas palavras, ele "*toca repinique*" e tocar significa também improvisar. Não há uma separação entre um gesto e outro. Mais do que isso, tocar e improvisar parecem ser sinônimos neste contexto, a medida em que ele sugere que é da natureza do instrumento - e não do instrumentista - esta possibilidade musical. O repinique chama a bateria. Essa idéia de tocar percussão como uma linguagem é, para Chernoff, um dos fatores mais importantes na limitação da liberdade improvisatória. Ao ritmista é exigido que ele *fale* através da sua música.

"Na essência um bom percussionista precisa integrar seus comentários musicalmente, mas quando um ritmista fala, ele precisa também fazer música. [...] E o fato de que um músico está falando, significa que diferentes tamboreiros irão distinguir uns dos outros pelo seu estilo especial de bater no tambor" (CHERNOFF, 1996, p. 81 e 82).

Vinheta 6

Madrugada de sábado, 10 de janeiro de 98.

Os primeiros borrões de cores avermelhadas despontavam no céu quando caminhava em direção à Farrapos ao lado do Évani e da Ana Paula. Olhei no relógio: seis e dezenove. Sentia minhas pernas enrijecidas, o pulso doendo, os ouvidos zunindo e os ombros... Em vários momentos da noite pensei que não agüentaria até o final. Alguma coisa porém me segurou: talvez o astral da Susana, sempre dançando com aquela cuíca que ninguém ouve; talvez a energia do maracanã do Beto, tocando atrás de mim, fazendo meu corpo vibrar naquela pulsação de relógio suíço; talvez o sorriso gingado do Biskuim, circulando entre a bateria, coordenando junto com o mestre nossos breques e nossa dança.

No ônibus reparei o motorista, um senhor de cabelos grisalhos recém banhados, com a roupa ainda com as marcas do ferro passado. Era a primeira corrida, o dia dele estava apenas começando. Olhava para essas coisas e também para a mutação das cores nascendo o dia. Lembrei do pôr-do-sol do Lévi-Strauss.

Em casa, fui na estante:

"Escrito no navio: para os cientistas, a aurora e o crepúsculo são a mesma coisa e os gregos pensavam o mesmo, já que os designavam com uma palavra diversamente qualificada caso se tratasse da tarde ou da manhã. (...) Porém, na realidade nada é mais diferente do que a tarde e a manhã. O nascer do dia é um prelúdio, seu poente, uma ouverture que se apresentaria no final e não no começo, como nas velhas óperas¹⁹ (...)".

Agora, quando escrevo, penso que o céu de hoje parecia com aquele, do Claude...

Corpo

A idéia de relacionar aspectos da aprendizagem musical na bateria com a corporalidade dos ritmistas foi tomando forma lentamente. As referências aos "corpos", apesar de sempre presentes nas descrições dos diários de campo, eram quase sempre indiretas, quer dizer, eu fazia referência a meu cansaço

¹⁹LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 60.

corporal, aos suores, à dificuldade em sincronizar as batidas de tamborim com as coreografias. A princípio, as coreografias que os ritmistas (e dentre eles, especialmente o naipe de tamborins) realizavam me pareciam um elemento apenas lúdico. Entretanto, fui percebendo com o correr dos ensaios, o quanto as coreografias eram importantes na memorização dos arranjos, demarcando corporalmente as seções de cada obra, relacionando a estrutura formal das músicas com linguagens corporais específicas. Na ausência de uma partitura para guiar a performance, cantar e dançar, e as marcas que esses gestos pontuam nas músicas, são os elementos responsáveis pela excelência da performance.

O corpo é elemento fundamental do aprendizado na escola de samba, não que não o seja em outros cenários. Segundo alerta Assmann, a educação vem reconhecendo a importância das "expressões corporais" na aprendizagem, mas segue acreditando que o processo de conhecimento é basicamente um processo de "representações mentais" (ASSMANN, 1995, p. 5). Para ele,

"toda morfogênese do conhecimento - sobretudo na criança, mas também no adulto - se instaura como cognição corporal. Todo conhecimento é um texto corporal, tem uma textura corporal" (ASSMANN, 1996, p. 14).

Há assim uma gestualidade nos sons, gestualidade tanto nos movimentos individuais quanto no movimento global da bateria que resulta do tocar. Então, ao mesmo tempo em que da imitação como um todo resultam imagens aurais, o contrário também ocorre. Segundo Ferreira, os batuqueiros "seguem não só auditiva mas cineticamente o impulso do braço da mão que

pega; se segue visualmente aos *caciques* que vão nas primeiras filas” (FERREIRA, 1997, p. 4). Em um ensaio²⁰ em que tocávamos o samba-enredo da escola, mestre Estêvão cortou a bateria, mas o samba continuou com a harmonia. Enquanto descansava os pulsos, reparei que o Rafael, coordenador dos tamborins, mostrava para o Marquinhos o arranjo. O Rafael tocava no aro do tamborim e o Marquinhos imitava os gestos. Logo o Rafael foi cercado por uma dúzia de ritmistas que faziam o mesmo. Eu que estava um pouco longe e querendo descansar fui chamada pelo mestre: “*Chega aqui que o Rafael tá mostrando como é.*” Neste caso, imitávamos os gestos, cuja sonoridade resultante só escutávamos internamente.

O corpo que caminha tocando é o principal responsável para a manutenção da pulsação coletiva, “por levar o tempo balançando o peso do corpo ao tocar” (Ibidem, p. 4). Há, portanto, uma relação polirrítmica entre a coordenação do pés para caminhar tocando, as batidas de cada naipe com suas exigências técnicas específicas entre as mãos e ainda os ritmos da melodia que é cantada pelos ritmistas, tudo isso aliado a uma escuta dos demais naipes e do todo. Todas as vezes em que pedi que alguém tocasse o tamborim para me mostrar, o gesto de bater com a baqueta no instrumento vinha acompanhado de uma dança de pés que fazia o corpo gingar na pulsação do que era tocado. Minha batida começou a tomar forma somente quando incorporei essa coreografia de pés.

O corpo que toca, dança, e a expressão musical do grupo é também uma expressão corporal. A própria energia sonora do som da percussão, incita

²⁰ 30 de outubro de 97.

o corpo a movimentar-se (Ibidem, p. 2). Como Blacking observou entre os Venda, dançar e tocar estão intimamente relacionados:

“Entre os Venda, as habilidades na música e na dança estavam tão intrinsecamente ligadas que se, por exemplo, um homem Venda, disse ‘Eu posso tocar *tshikona*’, ele quis dizer que poderia também dançá-la, e se uma garota disse ‘Eu posso dançar *tshigombela*’, ela poderia também cantar e tocar os tambores” (BLACKING, 1982a, apud BLACKING, 1990b, p. 34)

O corpo era usado ainda para preencher as pausas nas músicas, gerando “sons gestuais”, algumas vezes esses gestos vinham acompanhados por gritos ou palavras cujo número de sílabas correspondia ao tempo de pausa. Na faixa 16 do CD, durante a performance da bateria-show do “Aviso aos Navegantes”, de Lulu Santos, no trecho instrumental entre as estrofes, pode-se ouvir a bateria fazendo “eh” em um momento de “pausa” (1’33), o mesmo ocorrendo na finalização das vinhetas (faixa 19 - 9’30”). Segundo Blacking,

“(…) quando parece que ouvimos uma pausa entre duas batidas de tambor, nós temos que nos dar conta que, para quem toca, isso não é uma pausa: cada batida no tambor é parte de um amplo movimento do corpo, no qual a mão ou a baqueta golpeia a pele do tambor” (BLACKING, 1990b, p. 27).

Muitas vezes os ritmistas gestualizavam o ritmo dos outros naipes enquanto aguardavam o seu momento de tocar. Dessa forma, explicitavam corporalmente, que haviam memorizado não só as células e frases rítmicas realizadas pelo seu naipe, mas também as dos outros naipes. O ritmista que toca o tamborim, por exemplo e que internalizou os ritmos realizados por outro

naípe quando o seu realiza uma pausa pausa, dificilmente tocará a sua célula no tempo errado.

É também o corpo, no caso o corpo dos ensaiadores, que coordena a performance do grupo. Para Araújo,

"sendo responsável não pela mera coordenação destas múltiplas relações, mas também por assegurar que elas obtenham o melhor efeito expressivo possível, o diretor de bateria filtra sua performance literalmente através do seu corpo. Os ouvidos separam e reúnem os vários componentes, os braços mantém o tempo conjunto e sinalizam as nuances de timbre (mesmo quando o apito não é usado) e, em certos casos (visualmente os mais exasperantes), a boca também interfere na performance. Então o corpo como um todo avalia a expressão emocional e cinética coletiva, alimentando de alguma maneira retórica os caminhos e desvios tomados pelo evento sonoro, e então, criativamente dá forma à partitura aural²¹" (ARAÚJO, 1992, p. 153).

Como observou Brandão entre os capitães de terno dos Congos de Minas Gerais, o mestre de bateria conduz com seus gestos a música do ritual e "a finura dos mínimos gestos separa qualidades de sabedores." "Senhores do gesto", "sabedores dos segredos", espera-se do mestre mais do que saber coordenar os quase trezentos ritmistas da bateria: espera-se que ele saiba "fazer com graça, no momento certo, o gesto único necessário" (BRANDÃO, 1989, p. 176).

²¹ Segundo Souza, "de acordo com as teorias cognitivas, o termo 'aural' refere-se à escuta interna de sons ou melodias, isto é, à criação de estruturas auditivas internas ou construção mental do discurso musical" (SOUZA, 1998, p. 214).



Foto: Leandra Mylius

O corpo desenvolve ainda resistência física para bater com agilidade os tamborins, para suportar os decibéis sonoros explosivos, para sustentar ao mesmo tempo o peso dos instrumentos (como os maracãs) somado ao peso do impacto produzido pelos golpes da mão. Para Ferreira, a soma dos sons de cada instrumento cria uma “corporalidade do som” que é sentida como pressão no corpo dos participantes (FERREIRA, 1997, p. 2). O corpo também precisa ser educado para tocar horas a fio sem que o andamento e a energia caiam, e sem deixar o samba atravessar.

Esse corpo que desenvolve força e energia, está comunicando uma identidade masculina. Não é por acaso que a maioria dos ritmistas das escolas de samba são homens. Conforme aponta Ferreira,

“qual o sentido do esforço, do desprezo inclusive da dor e do dano próprio, a capacidade total da atenção, a *garra* (agressividade), senão uma mística masculina do *guerreiro*?” (FERREIRA, 1997, p. 6).



Foto: Leandra Mylius

A perspectiva da importância do corpo na aprendizagem entre os Bambas corrobora a crítica de Assmann:

“Até hoje predominaram concepções mentalistas do conhecimento. A instância ‘operacional’ do conhecimento seria a mente e, em decorrência, definiam-se os procesos cognitivos como processos mentais. A inteligência e mesmo a memória eram concebidos como instâncias mentais. Portanto também o ensino era concebido como uma espécie de transação entre mentes, ou seja, como transmissão de mensagens da mente do/a professor/a para a mente do/a aluno/a. É este modelo mentalista que não é mais compatível com o que hoje se sabe acerca de nossa corporeidade e, em especial, do funcionamento do nosso cérebro/mente. (...) Precisamos de linguagens pedagógicas que explicitem a inscrição corporal dos processos cognitivos” (ASSMANN, 1996, p. 15).

Bambas do Futuro - aprendendo a ser nação azul e branco



Foto: Leandra Mylius

Para os bambas adultos, a Bambas do Futuro é a semente da escola do ano 2000. As crianças desde muito cedo acompanham as mães e pais nas atividades da escola, sejam elas na quadra, na avenida, em apresentações na rua, convivendo com o repertório e a performance dos adultos. O aprendizado, portanto, acompanha a socialização das crianças na cultura total da comunidade. Segundo Conde & Neves,

“a grande integração [entre crianças e adultos] existe na medida em que a criança pode começar a participar das manifestações vividas pelo adulto de modo natural e paulatino, sem muitas regras. Começa a participar, de modo passivo, no ventre da mãe ou no colo de um adulto, como começa a participar apenas circulando pelo espaço da festa, ainda que não esteja dentro dela. E é desta maneira que se inicia a introjeção na cultura da comunidade” (CONDE & NEVES, 1984, p. 43).



Escolas mirins começaram a ser criadas no seio das grandes escolas cariocas na década de 80, participando oficialmente da competição pela primeira vez em 1990 (ARAÚJO, 1992, p. 127). Em Porto Alegre, alas infantis são quesitos obrigatórios à competição há vários anos, porém escolas mirins só começam a aparecer na década de 90, sendo a Bambas do Futuro a primeira escola mirim de Porto Alegre com estatuto próprio.²² Em Porto Alegre não há ainda competição de escolas mirins. A Bambas do Futuro abriu o desfile do Grupo de Acesso, em 98, sem estar competindo.

Como na música africana, a música das escolas de samba “nos convida a participar no fazer de uma comunidade” (CHERNOFF, 1996, p. 23). Existe, portanto, a partir dessa dimensão comunitária, um desejo fluido, principalmente entre as crianças, de integrar o grupo que faz a música da escola, e assim estar no centro da festa. Essa possibilidade de passar a um

²² Segundo a coordenadora do Carnaval de Porto Alegre, Mariângela Sedrez, neste ano de 98 mais duas escolas de samba do Grupo Especial estão montando suas escolas mirins: a *Imperadores do Samba* e a *Estado Maior da Restinga*.

status especial dentro do grupo é fator motivacional determinante para o aprendizado na bateria. Para Blacking, motivações extramusicais são de grande importância ao processo de aprendizagem. Sendo assim, a função que a música possui dentro de um grupo social é crucial na promoção ou na inibição de habilidades musicais latentes (BLACKING, 1990a, p. 43 e 35).

Os ritmistas aprendem a tocar os instrumentos ao mesmo tempo em que, cantando o samba-enredo da escola, aprendem sobre seus valores e sua história, aprendem a ser “nação azul e branco”, recebendo dos mais velhos “um saber necessário à preservação das manifestações culturais da comunidade” (CONDE & NEVES, 1984, p. 41).

Para Chernoff,

“o desenvolvimento da consciência musical na África constitui um processo de educação: o propósito explícito da música, nos vários sentidos que isso pode ser definido pelos africanos, é, essencialmente, socialização. Um indivíduo aprende as possibilidades e as limitações da participação num contexto comunal dramaticamente preparado para o engajamento, a exposição e o exame crítico de valores culturais fundamentais. Esses valores são parte de um conjunto de temas geradores que estruturam a experiência cotidiana e a institucionalização dos costumes. No centro da mudança, eles garantem a continuidade da cultura de geração a geração inspirando as forças subjacentes que vitalizam os esforços dos indivíduos e das comunidades na medida que eles enfrentam as realidades de novas situações” (CHERNOFF, 1996, p. 154).

Através de diferentes situações de interação entre crianças de várias idades e adultos é que ocorre a construção do conhecimento musical. O espaço lúdico da criança coincide com o espaço ritual do adulto, e é respeitado (CONDE & NEVES, 1984, p. 43).

Como no caso da aprendizagem das crianças Suyá do Alto Xingu, estudados por Seeger, “através de suas Akias, mais breves e mais simples

que a dos adultos as crianças vão fazendo seu aprendizado e preparando-se para o momento de passagem para o mundo dos adultos (CONDE & NEVES, 1984, p. 45). É o que se pode perceber ouvindo a interpretação do samba-enredo deste ano pela escola mirim e pela escola adulta. (CD faixas 15 e 26)

É preciso que a aprendizagem signifique para as crianças, de forma a envolvem-nas como agentes principais do processo. A visibilidade acerca do porquê se está aprendendo determinada coisa é vital ao sucesso do aprendizado. Por isso os conhecimentos que desejam ser transmitidos devem estar ligados a práticas sociais reais. Sendo assim, o envolvimento da família é fundamental, tanto na perspectiva da motivação das crianças a participarem da bateria-mirim, como no incentivo através da presença aos ensaios.

Considerações finais

“A abordagem alternativa que adotei aqui
é a suposição de que a única etnografia
da qual um antropólogo social tem um conhecimento íntimo
é a que deriva de sua própria experiência de vida” (LEACH, 1978, p. 8).

Para alguém que, como eu, só conhecia as escolas de samba através dos desfiles do centro do país, filtrados pelas lentes e microfones das emissoras de televisão, conviver intensamente com os Bambas da Orgia ao longo de quase dois anos de trabalho de campo, foi uma experiência transformadora.

A televisão veicula os “destaques”, geralmente pessoas de alto poder aquisitivo, ou ainda, personagens da mídia, como atores, músicos ou jogadores de futebol. Mas e os verdadeiros carnavalescos? As baianas? Os ritmistas? Como bem colocou o educador Carlos Rodrigues Brandão, mas “quem sabe o nome das baianas?”¹. Ou ainda, como desabafou mestre Biskuim:

“quem é Biskuim, quem é Serginho, quem é Marcelinho? Sabe? A escola vem: ‘ah, é Bambas da Orgia’, mas quem é Serginho, quem é Biskuim? Ninguém sabe. Só sabe quem vem aqui. Quem vem aqui sabe.”

No encontro com os bambas pude perceber a fragilidade da idéia de senso comum de que “*percussão é só bater*”. Na realidade, para chegar a ser *ritmista* de uma escola de samba, é preciso um envolvimento muito grande com o aprendizado da percussão, um aprendizado que não se restringe à aquisição de habilidades técnicas, mas que engloba um processo de socialização na

¹ BRANDÃO, 1982.

cultura do carnaval, na tradição e na identidade sonora da bateria da sua escola de coração, uma afinação que transcende o estiramento das peles dos instrumentos e comporta um afinar de corpos e de sincronicidade coletiva.

A televisão não transmite a sensação do corpo inserido no meio de uma bateria de quase trezentos ritmistas, o trabalho realizado ao longo de todo o ciclo carnavalesco para que o samba-enredo da escola pise a avenida, “*redondinho*”, “*sem atravessar*”, coroado por sorrisos que dissimulam o esforço físico, o sangue no pé da passista e na mão do *ritmista*, as noites sem dormir e ao mesmo tempo a emoção catártica que pontua o ápice do ritual do carnaval, razão pela qual a palavra “*avenida*”, na fala dos atores, é sempre carregada de olhares, sorrisos e suspiros que sugerem memórias de outros carnavais. *Pisar a avenida* é um ritual que coroa um ciclo de esforço e trabalho intensos.

O aprendizado dos ritmistas das escolas de samba, construído oralmente, desenvolve saberes distintos daqueles normalmente enfatizados em cenários institucionais de Educação Musical, onde a escrita musical ocupa um lugar de destaque. A tradição ocidental vem relacionando a escrita à complexificação das músicas. Antes de reforçar esta dicotomia “oralidade x escrita”, como supostos sinônimos de “simplicidade x complexidade”, a experiência de desvelamento da etnopedagogia dos Bambas da Orgia aponta para diferentes possibilidades de Educação Musical, no caminho do que Havelock chamou de uma “tensão mútua e criativa” entre oralidade - escrita (HAVELOCK, 1996, p. 18).

As vinhetas para percussão, me parecem um bom exemplo para desmistificar a idéia de que o que pode ser ensinado e aprendido oralmente

restringiria-se à simples imitação e repetição de materiais musicais. É o conhecimento da semântica dos naipes de instrumentos de percussão, que permite que os instrumentistas “conversem” entre si, “chamem os breques”, “conduzam” o fazer musical coletivo. Os ritmistas precisam compreender essa semântica para serem capazes de memorizar os arranjos de percussão e então saber o quê e em quê momento bater, já que não há uma partitura para guiar a performance. Por inicialmente desconhecer essa semântica da percussão, apesar de minha formação musical acadêmica, passei por dificuldades para ser aceita como integrante do seletivo grupo de ritmistas dos Bambas da Orgia, já que o meu saber musical era diferente do saber musical deles.

Precisei mergulhar no cenário para compreender como se aprende a ser ritmista, dentro de uma bateria de escola de samba. Dentro é que se aprende, dentro é que se lembra a cada semana, em cada ensaio, em cada festa, um pouco mais. Um ensaiador me disse: “*quer aprender, tem que ir pro meio*”.

A escola de samba, enquanto cenário coletivo, exige um forte envolvimento do aprendente, já que raramente ele vai ter momentos de atenção exclusiva, para resolução de dificuldades específicas. A atenção do ritmista, é uma atenção redobrada, porque suas batidas se refletem na execução coletiva. Erros e acertos são realizações coletivas. Disso decorre que também a tarefa de ensinar é uma tarefa coletiva. Quem sabe ensina para quem não sabe, ainda que seu saber não esteja no nível de um ensaiador ou de um mestre, já que o objetivo último do fazer musical da bateria é *levar a escola bonita, segurar o samba, fazer explodir a arquibancada*. Para isso não

basta que os ritmistas saibam tocar individualmente. O saber individual só faz sentido associado ao saber do grupo. Vale repetir a fala de Neusa a respeito de seus irmãos: *“entraram em casa os instrumentos ficam paradinhos”*.

Além disso, como Conde & Neves pontuaram (1994, p. 47), diferentemente do que ocorre na prática de composição erudita, de caráter solitário, também as criações na tradição popular são coletivas, à medida em que mestre e ritmistas negociam expectativas e possibilidades concretas de realização de ciclos de batidas, breques e improvisos, que serão incorporados na composição musical.

Esse aprendizado da percussão demanda também uma leitura das relações de gênero no esforço da escola em perpetuar a tradição do saber carnavalesco. O ritmista menino ou adulto, que está na bateria, além de aprender ritmos, está construindo sua masculinidade. Quando bate o instrumento frente aos demais está tentando ser aceito nessa sociedade de homens fortes que superam a dor física e as pressões psicológicas para legitimar sua condição de ritmista. Apesar de haver a participação feminina na bateria, tradicionalmente, na escola de samba as meninas dançam, enquanto os meninos tocam. As meninas e mulheres que participam da bateria concentram-se nos naipes considerados leves, de certa forma, um prolongamento dos papéis históricos de gênero: os homens, nos maracanhãs, caixas e repiniques, *“seguram”, “sustentam”, “conduzem”* a bateria; as mulheres, nos tamborins e nos ganzás, vão tocando instrumentos leves, com o objetivo de atrair a atenção do público através da beleza dos corpos *gingados*.

Todas essas questões de gênero, percussão, ensino oral e coletivo estão em jogo na etnopedagogia de música da bateria. Por essa razão é que, conforme afirmou Teixeira, somente uma abordagem microssociológica, fundamentada num paradigma ampliado poderá captar a complexidade da realidade social (TEIXEIRA, 1990). A Educação Musical na escola, como na escola de samba, só pode ser pensada enquanto ente complexo e plural, repleto de nuances de significado.

A possibilidade de encontro com um fazer musical diferente daquele no qual eu fui socializada, através da experiência etnográfica entre os Bambas, me permitiu acordar para novas dimensões da realidade. Parece-me uma alternativa para a Educação Musical (e para a Educação em geral), a perspectiva da recuperação da dimensão imaginária, simbólica, da diferença e da alteridade “que trazem em si a idéia de que não existe uma única maneira correta de educar, mas estilos diferentes de educação” (TEIXEIRA, 1990, p. 93).

Para empreender uma análise profunda da realidade do fazer musical é preciso valer-se de conhecimentos de várias áreas, em um esforço transdisciplinar, que não signifique mera justaposição de conceitos ou métodos, mas que comporte um desejo honesto de trocas construtivas.

O que fica dessa jornada, para além do que fui capaz de escrever, é a experiência transformadora desse encontro com os bambas e seus saberes musicais. Como tão bem expressou Borges, em seu conto “El etnógrafo”,

“el secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos”
(BORGES, 1996, p. 35).

Vinheta final - a *saideira*...

* ... E a história da bateria é mais ou menos essa.

- Bah!!! Maravilha, maravilha!

- Ai...

- Eu queria te perguntar mais uma coisa mas fala...

- Não, pode falar.

- Não, não, eu queria perguntar...

- Não, eu só queria te dizer que eu tô aqui dentro do Bambas há 15 anos...

- Que loucura!

- Quinze anos...

- É muito tempo, né?

- É tempo...

- Bah!

- É tempo! Mas vale a pena.

- Desde piá...

- É bom, é BOM!

- Eu já vi que é um vício, né, eu já tô assim, viciada!

- É, um vício, é um vício, é realmente um vício, porque depois, quando chega em março assim que a gente descansa um pouquinho dá aquela saudaaaaade, ah, a gente fica, chega um dia assim a gente não tem nada que fazer, 'pô, hoje era dia de ensaio'... Aquelas noites quentes assim a gente, 'pô, que que eu vou fazer', sabe?

Tem que esperar até...

Tem que esperar começar tudo de novo..."

(23 de novembro de 97. Biskuim e eu na sala dos instrumentos, por volta das 23h, enquanto a *domingueira* rolava na quadra...)



Bibliografia

ANDRÉ, Marli. **Etnografia da prática escolar**. Campinas: Papirus, 1995.

ARAÚJO, Samuel M. **Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro**. Urbana-Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992. (Tese de Doutorado).

ASSMANN, Hugo. **Pós-modernidade e agir pedagógico: como reencantar a educação**. Texto apresentado no VIII Encontro Nacional de Didática e Prática do Ensino (ENDIPE). Florianópolis, 9, maio, 1996. mimeo.

_____. **Sobre a qualidade cognitiva das experiências de aprendizagem**. Texto apresentado no XVII Simpósio Brasileiro de Administração da Educação. Brasília, 28, nov., 1995. mimeo.

BARCELLOS, Daisy Macedo de. **Família e ascensão social de negros em Porto Alegre**. Rio de Janeiro: PPG Antropologia Social/UFRJ, 1996. (Tese de Doutorado).

BECKER, Howard. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Hucitec, 1964.

BERREMAN, Gerald. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. In: ZALUAR, Alba org. **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 123 - 174.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho. **Relógios da noite: uma antropologia da territorialidade e da identidade negra em Porto Alegre**. Porto Alegre: PPG Antropologia Social/UFRGS, 1995. (Dissertação de Mestrado).

- BLACKING, John. **Venda's Children Songs**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990a.
- _____. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1990b. (4ª ed.)
- _____. **Music, Culture & Experience**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jejê-ljexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás**. Salvador: CPG Música/UFBa, 1997. (Dissertação de Mestrado).
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. São Paulo: EDUSP, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Diário de Campo: a antropologia como alegoria**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BRESLER, Liora. Ethnography, Phenomenology and Action Research in Music Education. **The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning** v. 6, n. 3, p. 4-16, 1994.
- CARDOSO, Ruth C. L. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth C. L. org. **A aventura antropológica**. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p. 95-106.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Funarte: UFRJ, 1994.
- CHERNOFF, John Miller. **African Rhythm and African Sensibility**. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
- CHINELLI, Filippina. O projeto pedagógico das escolas de samba e o acesso à cidadania - o caso da Mangueira. **Cadernos CEDES**, n. 33, p. 43 - 74, 1993.

- COHEN, Sarah. Ethnography and popular music studies. **Popular Music**, Cambridge, v. 12, n. 2, p. 123-138, 1993.
- CONDE, Cecília & NEVES, José Maria. Música e educação não-fomal. **Pesquisa e Música**, v. 1, n. 1, p. 41-49, 1984.
- COULON, Alain. **Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- DA MATTA, Roberto. Trabalho de campo. In: DA MATTA, Roberto. **Relativizando**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- DORNELLES, Renato. Vence a ousadia da Viradouro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13. fev., 1997. ("Carnaval 97", p. 2)
- DURHAM, Eunice. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, Ruth org. **A aventura antropológica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 17-38.
- FERREIRA, Luis. **Cultura y música afrouuguayaya: pesquisas recientes**. Texto apresentado na II Reunión de Antropologia del Mercosur, Montevideo, 31, out., 1997. mimeo.
- Final report of the comission to the review the AAA statements on ethics. **Anthropology Newsletter**, abr., 1996.
- FREIRE, Paulo. **A educação na cidade**. São Paulo: Cortez, 1991.
- GALLOIS, Dominique T. & CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural - Experiências do Projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos - Antropologia Visual**, n. 2, p. 49-57, 1995.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- GOLDWASSER, Maria Júlia. **O palácio do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GOMBERG, Estélio. **Tocando a ordem e a folia na Mangueira do Amanhã**. Trabalho apresentado no seminário "Música e Sociedade". Porto Alegre: PPG Antropologia Social/UFRGS, 1997. mimeo.
- GUTERRES, Liliane Stanisçuaski. "**Sou Imperador até morrer...**": um estudo sobre identidade, tempo e socialidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre. Porto Alegre: PPG Antropologia Social / UFRGS, 1996. (Dissertação de Mestrado)
- HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R. & TORRANCE, Nancy org. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.
- IKEDA, Alberto T. O samba no carnaval pós-moderno. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 29, fev., 1992. p. ?.
- IVANOV, V. V. Teoria semiótica del carnaval. In: **Carnaval**. México: Fondo de cultura económica, 1989. (1ª ed. New York: Mouton Publishers, 1984).
- LEACH, Edmund. **Cultura e comunicação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Etnomusicologia e Educação Musical: perspectivas de colaboração na pesquisa. **Revista NEA**, Porto Alegre, ano iii, n. 1, p. 9-15, abr., 1995.

- _____. **Pontos para uma escritura etnográfica.** Texto organizado para seminário de orientação. Porto Alegre: CPG Música/UFRGS, 1998. mimeo.
- MAGNANI, José Guilherme C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca orgs. **Na metrópole.** São Paulo: USP: FAPESP, 1996. p. 12 - 53.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Objetivo, método e alcance desta pesquisa. In: ZALUAR, Alba org. **Desvendando Máscaras Sociais.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 39 - 61.
- MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EDUSP, 1974.
- McLAREN, Peter. **Rituais na escola.** Petrópolis: Vozes, 1991.
- MELLO, Marco Antônio Lirio de. **Reviras, batuques e carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas.** Pelotas: Editora Universitária - UFPel, 1995.
- MOREIRA, Mário. Mangueira cria 'onda' na bateria. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 7, fev., 1997. ("Cotidiano", p.3)
- NKETIA, J.H. Kwabena. **The Music of Africa.** New York: W.W. Norton & Company, 1974.
- OLIVEN, Rubem. A polêmica identidade gaúcha. In: **Cadernos de Antropologia,** Porto Alegre, n.4, p. 3 - 56, 1992.
- PEIRANO, Mariza. O encontro etnográfico e o diálogo teórico. **Anuário Antropológico/85.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986. p. 249 -264.
- PÓLVORA, Jacqueline Britto. **A sagração do cotidiano: estudo de sociabilidade em um grupo de batuqueiros de Porto Alegre/RS.**

Porto Alegre: PPG Antropologia Social/ UFRGS, 1994. (Dissertação de Mestrado).

PRANDI, Reginaldo. Deuses africanos no Brasil contemporâneo. **Horizontes Antropológicos - Religiões Afro-Brasileiras**, Porto alegre, ano 1, n. 3, p. 10-30, 1995.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

Relatos orais: do "indizível" ao "dizível".
Ciência e Cultura v. 39, n. 3, p. 272-286, 1997.

RICE, Timothy. **May It Fill Your Soul - Experiencing Bulgarian Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

RIOS, Marialva. Educação musical informal e suas formalidades. **Anais da ABEM**, p. 67-72, 1995.

SANTOS, Boventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Afrontamento, 1995.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos. **Cadernos de Estudo: Educação Musical**, São Paulo, n. 2/3, p. 1-13, 1991.

SEEGER, Charles. **Why Suyá Sing?** Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SEEGER, Anthony. Ethnography of Music. In: MYERS, Helen ed. **Ethnomusicology: an Introduction**. London: W.W Norton & Company, 1992. p. 88-109.

SILVA, Hélio. **Travesti: a invenção do feminino**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ISER, 1993a.

- SILVA, Josiane Abrunhosa da. **Bambas da Orgia: um estudo sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, seus carnavalescos e os territórios negros.** Porto Alegre: PPG Antropologia Social/UFRGS, 1993b. (Dissertação de Mestrado).
- SILVA, Walênia. **Motivações, expectativas e realizações na aprendizagem musical: uma etnografia sobre alunos de uma escola alternativa de música.** Porto Alegre: CPG Música/UFRGS, 1995. (Dissertação de Mestrado).
- SMALL, Christopher. **Music, Society, Education.** London: University Press of New England, 1996.
- SOUZA, Jusamara. Sobre as múltiplas formas de ler e escrever música. In: NEVES, Iara C. B. *et al.* org. **Ler e escrever - compromisso de todas as áreas.** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.
- TATI, Miécio. Elementos de uma escola de samba. **Revista Brasileira de Folclore**, v. 26, p. 85 - 92, 1970.
- TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Antropologia, cotidiano e educação.** Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- TRAJANO, Wilson. **Músicos e música no meio da travessia.** Brasília: PPG Antropologia Social/ UnB, 1984. (Dissertação de Mestrado)
- TURINO, Thomas. Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography. **Ethonmusicology**, v. 34, n. 3, p. 399-412, 1990.
- TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.** Petrópolis: Vozes, 1974.
- VEBLEN, Kari K. Truth, Perceptions, and Cultural Constructs in Ethnographic Research: Music Teaching and Learning in Ireland. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**, n. 129, 1996.

VELHO, Gilberto. O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia. In.: VELHO, Gilberto ed. **O desafio da cidade**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. Observando o familiar. In.: VELHO, Gilberto ed. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Viradouro explode como campeã. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13, fev., 1997. ("Especial Carnaval 97", p. 13).

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas. In: CARDOSO, Ruth C. L. org. **A aventura antropológica**. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p. 107-126.

Anexos

Roteiro do CD

1. Chamada: trecho do samba-enredo de 97

BAMBAS DO FUTURO

bateria-mirim e harmonia-mirim

2. *Levada de samba - maracanãs e caixas*
3. *Teste de repiniques*
4. *Levada de samba - tamborins*
5. *Arrancada*
6. *Explicação do mestre e nova arrancada*
7. *Breque "Amanheceu"*
8. *"Amanheceu" - "só caxeta"*
9. *"Tu estuda música?"*
10. *Continuação do samba*
11. *Samba mirim: ensaio geral com harmonia-mirim*
12. *"Acertar a bateria"*
13. *Samba-enredo de 98: bateria e harmonia mirim*
14. *Samba mirim na avenida*
15. *"Claro, é tudo criança!": samba-enredo de 98 na avenida*

BAMBAS DA ORGIA

bateria-show, segunda-bateria e harmonia

16. *Arranjo de bateria: Aviso aos Navegantes (Lulu Santos)*
17. *Vinhetas 1, 2, 3, arrancada, 4, 10 e final (simplificado)*
18. *Vinhetas 1, 2, 3, arrancada, 4, 5, 10, 6 e final*
19. *Convenções móveis*
20. *Convenções fixas*
21. *"D. Pedro Imperador"*
22. *"Escuta os maracanãs!"*
23. *"Multiplicou ê ô..."*
24. *"só repi"*
25. *"Não tá ensaiando ô?" - [observação participante ou participação observante?]*
26. *"Vamos lá nação azul e braaaaançoóóóó": samba-enredo de 98*

27. *Saideira: "Canta nação!"*

ESCOLAS DE SAMBA DE PORTO ALEGRE¹

(CLASSIFICAÇÃO DE 1997)

GRUPO DE ACESSO	GRUPO INTERMEDIÁRIO 1B
<ol style="list-style-type: none">1. S.E.R. SALGUEIRO (ESTEIO)2. IMPERATRIZ DA GRANDE NITERÓI (CANOAS)3. S.B.C. SAMBA PURO (PORTO ALEGRE)4. SALGUEIRO COHAB (PORTO ALEGRE)5. IMPÉRIO DO SOL (SÃO LEOPOLDO)6. S.R.C. PORTELA (PORTO ALEGRE)7. ASAS DE OUTRO (ALVORADA)	<ol style="list-style-type: none">1. S.R. OS TAPUIAS2. S.E.R.C. REAL ACADEMIA DE SAMBA3. S.R.C.B. ESCOLA DE SAMBA GAROTOS DA ORGIA4. ACADEMIA DE SAMBA DILPOMATAS DE ALVORADA5. S.R.C.B.E.S. OS ASTROS DA ALVORADA6. S.R.B.A.S. UNIDOS DA VILSA ISABEL7. ACADEMIA DE SAMBA UNIDOS DA ZONA NORTE8. E.S. OS PROTEGIDOS DA VILA ISABEL9. ACADEMIA DE SAMBA UNIDOS DA VILA MAPA10. S.B.C.R. COPACABANA

GRUPO INTERMEDIÁRIO 1A
<ol style="list-style-type: none">1. S.R.B.C. OS COMANCHES2. S.B.C. ACADÊMICOS DE GRAVATAÍ3. A.S. INTEGRAÇÃO DO AREAL DA BARONEZA4. <u>S.R.C. EMBAIXADORES DO RITMO</u>5. S.B.C. REALEZA6. <u>ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DA ORGIA</u>7. <u>A.R.C. UNIÃO DA VILA DO IAPI</u>8. S.R.C. FIDALGOS E ARISTOCRATAS9. S.B.C. UNIDOS DE GUAJUVIRA10. <u>S.R.C.B. ACADEMIA DE SAMBA PRAIANA</u>

GRUPO ESPECIAL
<ol style="list-style-type: none">1. S.R.B.C. OS GUAIANAZES2. <u>S.R.C. ESTAÇÃO PRIMEIRA DA FIGUEIRA</u>3. <u>S.R. MOCIDADE INDEPENDENTE DA LOMBA DO PINHEIRO</u>4. <u>S.R.B. IMPERADORES DO SAMBA</u>5. <u>ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO DA ZONA NORTE</u>6. <u>ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DONA LEOPOLDINA</u> <p>7. S.B.C. BAMBAS DA ORGIA</p> <ol style="list-style-type: none">8. <u>S.R.B. ESTADO MAIOR DA RESTINGA</u>9. S.R.B.C. UNIÃO DA TINGA10. S.B.C. OS FILHOS DA CANDINHA

¹ As escolas sublinhadas são as que foram citadas pelos atores e apontam para os movimentos de circulação mais frequentes dos *bambistas*.

BAMBAS DA URGIA
APRESENTA:
"O BARÃO DE CATAS ALTAS
SENHOR DAS MINAS GERAIS"

Compositores: Edilson da Silva
Tabajara Ortis
Wilson da Silva

O BAMBA É MINHA PAIXÃO
BRILHA COMO OURO, HAJA CORAÇÃO
CANTA COMIGO, NAÇÃO AMADA
SEGURA O SAMBA, EXPLODE ARQUIBANCADA

BIS

AMANHECEU, O BAMBA PISA FORTE NA AVENIDA
DE BEM COM A VIDA VEM MOSTRAR NO CARNAVAL
UMA HISTÓRIA FASCINANTE, MUITO RICA E VERDADEIRA

BARÃO DE CATAS ALTAS
SENHOR DAS MINAS GERAIS
ESPERTO E ARDILOSO, HERDOU DO SEU SOGRO
AS MINAS DE CONGO SÓCO

MULTIPLICOU O SEU TESOIRO
FEZ CARRUAGENS COM PEÇAS DE OURO
A MULTIDÃO ENLOUQUECIDA
JUNTAVA O OURO QUE CAIA NA AVENIDA

BIS

DESLUMBRADO COM TANTA RIQUEZA
MUITO LUXO NO PALÁCIO
ERA GRANDE EXTRAVAGÂNCIA
O COMENTÁRIO FOI GERAL
JOÃO SE ENCANTOU COM A HISTÓRIA
DAS MINAS DO REI SALOMÃO
PROMOVEU UM GRANDE EVENTO
COM SEUS ESCRAVOS NAQUELE MOMENTO

D. PEDRO IMPERADOR QUE MANCADA VOCÊ DEU
ME CHAMOU DE PEQUENO AQUI O GRANDE SOU EU
NÃO ADIANTA SE DESCULPAR
VOCÊ ME DEU O TÍTULO
MESMO ASSIM NÃO VOU MUDAR

BANANAS DE OURO LHE DEI
BAIXELAS DE OURO TAMBÉM
TANTA RIQUEZA DESPERDICEI
FIQUEI TÃO POBRE, DESSE MUNDO ME MANDEI

BIS

ESCOLA MIRIM BAMBAS DO FUTURO

APRESENTA

SEU SAMBA DE QUADRA

ESPERANÇA DO FUTURO

AUTORIA E COMPOSIÇÃO DE RODRIGO ACÚSTICO

EU SOU CRIANÇA FELIZ... FELIZ
E AGORA VOU DESFILAR
NA PASSARELA DO SAMBA
O BAMBAS DO FUTURO VAI PASSAR

O FUTURO...
O FUTURO FAZ PARTE DA INOCENCIA
FELICIDADE, AMOR E EDUCAÇÃO
ESTAS CRIANÇAS NA AVENIDA
VÃO FAZER A ALEGRIA DO POVÃO... DO POVÃO
O BAMBAS DO FUTURO É AZUL E BRANCO
SÃO AS CORES DO CORAÇÃO
AS CRIANÇAS AGRADECEM AOS BAMBAS DA ORGIA
PELA SUA ATENÇÃO

NÓS VAMOS CANTAR
NÓS QUEREMOS PAZ
NÓS QUEREMOS ALEGRIA
HUMILDADE, AMOR E MUITO MAIS... MUITO MAIS

EU SOU CRIANÇA FELIZ
E AGORA VOU DESFILAR
NA PASSARELA DO SAMBA
O BAMBAS DO FUTURO VAI PASSAR

PRESIDENTE- ODILON VIEIRA
DIRETOR ADMINISTRATIVO- GIRÓ
FIGURINISTA- ALEXANDRA SANTOS
AUTORA DO TEMA ENREDO PAIS DA ILUSÃO- ALEXANDRA SANTOS
DIRETORAS- LUCIANA

S.B.C. BAMBAS DA ORGIA

ALA ILUMINADO
SAMBA ENREDO DO CARNAVAL / 97
TÁ TODO MUNDO LOUCO

EU VOU CAIR NO SAMBA, PORQUE SOU BAMBA
E NINGUÉM VAI ME DERRUBAR (ninguém vai, ninguém vai)
VOU CAIR NESTA FOLIA
COM OS BAMBAS DA ORGIA
EU QUERO VER A GRANDE ÁGUIA DELIRAR (quem é louco vem prá cá)

MAS VEM, VEM VER O MUNDO POR INTEIRO DESVAIRADO
NA SEDUÇÃO DE UMA MAÇÃ SURGE O PECADO
ONDE O CRIADOR JAMAIS NOS PERDOOU
VEM, VEM VER OS LOUCOS QUE FICARAM NA HISTÓRIA
FIZERAM COISAS QUE GRAVARAM NA MEMÓRIA
TUDO ISSO EM NOME DO PODER

**B
I
S** DIZEM QUE SOU LOUCO E MALUCO EU TENHO
UM POUCO EU SOU NEM TÔ
VOU DELIRAR NESSA QUIMERA
ENLOUQUECER ESTA GALERA DE AMOR

O FIM, DO MUNDO SE ESPERA
ESTÁ ESCRITO PELO NOSSO CRIADOR

O TEMPO PASSA E A LOUCURA CONTINUA
COM TANTA GENTE PIRANDO NA RUA
A HUMANIDADE PRISIONEIRA DA AMBIÇÃO
FÉ INSANA ROLA SOLTA
A DROGA ENLOUQUECE UMA NAÇÃO

UM HOMEM SE CONFUNDE NO PRAZER
A DESCRIMINAÇÃO ACABOU PRA VALER

**B
I
S** PIROU ENDOIDOU DRAG QUEEN É ASSIM
TEM HOMEM QUE É MULHER
E TEM MULHER QUE É HOMEM SIM

**B
I
S** PODE SER AMOR, PODE SER PAIXÃO
ESSE BAMBAS DA ORGIA É A LOUCURA DO POVÃO
PODE SER AMOR, PODE SER PAIXÃO
ESSE BAMBAS DA ORGIA ME SEDUZ O CORAÇÃO



NÃO BASTA SER BAMBA
TEM QUE PARTICIPAR
E SER ILUMINADO

APOIO:

SERICOLOR
Artes Serigráficas

Av. Eng. Ludolfo Boehl, 799 - Fones 336.3455
332.9182

Marlene
Cabelereiros

Rua Andrade Neves, 100 - sala 201
Fone 226.0337

AG

COMUNICAÇÃO

FONE 336.4597

BAMBAS DA ORGIA

"Festa de Batuque"

Autores: Paulo S. Dias (Jajá) e Delmar Barbosa

Puxador: Paulo S. Dias (Jajá)

Gegê, nagô, gexá, oiô, cabinda
o Candoblé, é cultuado na Bahia

Somos descendentes de africanos
da Nigéria e do congô... Moçambique
da Angola e da Guiné... da Guiné
Príncipe custódio, velho sábio macumbeiro
espalhou pelo Rio Grande... fundamentos yorubás

Alupô...lalupô...alupô bará
abre os caminhos para os bambas desfilar
nesta festa de batuque...em homenagem aos
orixás

Deus do ferro...Deus do fogo
violento Deus guerreiro
ogum se revoltava vendo o negro
em cativoiro

Epaiêo...epaiêo...minha mãe...caô
iansã virou-se em pedra
por ciúme de xangô

Ibeje é...criança é...lá na mata tem ossanha
tem obá, otim, odê

Xapanã...sapatá...de aé
não deixe nunca quem é da nação sofrer

Oxum pandá...oxum docô, são vaidosas
deusas do ouro...do perfume e da riqueza
iemarijá seçum...olôbomi...babá oxalá
hoje os bambas faz a festa
em homenagem aos orixás...



OS ASTROS REPETEM A DOSE



ROBERTO SANTOS

Astros, um desfile de ganhar campeonato

Vera Nunes
 A escola campeã do Grupo Extra em 1994 deixou a passarela do samba, na madrugada de ontem, como provável vencedora do Grupo 2. Os Astros de Alvorada levaram para a avenida 700 componentes, divididos em 12 alas e quatro carros alegóricos. Fundada no bairro Jardim Algarve há quatro anos, ela foi a única escola a cumprir todo o organograma previsto. Os relógios marcavam pontualmente 5h, quando uma chuva de fogos de artifício deu início ao desfile da escola.

Amazonas

E os astros da noite entraram na passarela para contar uma lenda sobre o rio Amazonas, um tema-enredo que não deixou ninguém sentado nas arquibancadas. A união entre o sol e a lua, representada no carro alegórico "Casamento" estava ligada à histó-

ria da escola. O presidente, Paulo César dos Santos, e a mulher, Antônia, dividiam as preocupações e alegrias do samba na avenida.

"Nós somos os pais da escola", afirmou a responsável pela ala das baianas, Antônia dos Santos. A paixão é tanta que se estendeu aos filhos. A segunda portandante, Renata Santos, deixou o filho em casa e partiu em busca do título.

CAMPEÃ DO GRUPO EXTRA EM 94, ESCOLA DE ALVORADA EMPOLGA NA AVENIDA

Orçamento

O maior problema das escolas, comentou Antônia, foi o orçamento castigado pelo Plano Real. O cálculo inicial dos gastos era de R\$ 15 mil, mas os custos ultrapassaram a previsão de caixa. Mesmo com Os Astros de Alvorada deixando a passarela como um dos grandes favoritos, a primeira-dama não esconde a cautela de quem faz seu primeiro desfile no Grupo 2. "Ainda estamos enganando."



A alegria das crianças da escola Garotos da Orgia contagiou o desfile do Grupo 2 em Porto Alegre

O grupo de hoje

- 196 — RENASCER DA ESPERANÇA**
 Fundação: setembro de 1991
 Samba-enredo: Dos Projetos da Fubem ao Pasquale da Dignidade Infantil
 Bateria: 100 — Componentes: 2.500
 Cores: vermelho, verde e amarelo
 Símbolo: Sol no horizonte
204 Nôva — TRIBU OS COMANCHES
 Fundação: 10 de outubro de 1959
 Samba-enredo: Oana Povo de Pena Branca
 Bateria: 70 — Componentes: 300
 Cores: vermelho, amarelo e branco
210 Ônia — IMPERATRIZ DONA LEOPOLDINA
 Fundação: 5 de janeiro de 1981
 Samba-enredo: A Imperatriz é Fogo e Com Fogo não se Brinca
 Bateria: 200 — Componentes: 1.200
 Cores: branco, laranja e preto
 Símbolo: Coroa
 Classificação nos últimos cinco anos: 90 (5ª-18), 91 (6ª-18), 92 (1ª-18), 93 (5ª-18) e 94 (7ª-18)
228 Zorua — ACADÊMICOS DA ORGIA
 Fundação: 2 de fevereiro de 1960
 Samba-enredo: Rio Barco do Samba e dos Carnavais Brasileiros
 Bateria: 250 — Componentes: 1.500
 Cores: verde e branco
 Símbolo: 24 Canoa
 Classificação nos últimos cinco anos: 90 (1ª-18), 91 (6ª-18), 92 (7ª-18), 93 (6ª-18) e 94 (1ª-18)
234 Ônia — MAIOR DA RESTINGA
 Fundação: 20 de março de 1977
 Samba-enredo: Na Magia do Circo, o Maior Espetáculo da Terra
 Bateria: 350 — Componentes: 2.800
 Cores: verde, vermelho e branco
 Símbolo: Cana
 Classificação nos últimos cinco anos: 90 (2ª-18), 91 e 92 (1ª-18), 93 e 94 (1ª-18)
Ônia — ACADEMIA DE SAMBA PRAIANA
 Fundação: 10 de março de 1956
 Samba-enredo: Amizade, o Arco-Íris traz as Cores da Magia
 Bateria: 200 — Componentes: 1.500
 Cores: verde e rosa
 Símbolo: Coroa estrelada com um "P"
 Classificação nos últimos cinco anos: 90 (5ª-18), 91 (6ª-18), 92 (7ª-18), 93 (7ª-18) e 94 (8ª-18)
240 — PERLEAS DA ORGIA
 Fundação: 08 de março de 1960
 Samba-enredo: Festa do Guepue
 Bateria: 230 — Componentes: 1.500
 Cores: azul e branco
 Símbolo: Agave
 Classificação nos últimos cinco anos: 87, 91, 92, 93 e 94 (7ª-18)
25 — UNIAO DA VILA
 Fundação: 13 de maio de 1989
 Samba-enredo: Planeta Terra — As Crianças Estações do Zoológico
 Bateria: 200 — Componentes: 1.200
 Cores: verde, amarelo, vermelho e branco
 Símbolo: Pivô
 Classificação nos últimos cinco anos: 91 (1ª-2), 92 (2ª-18), 93 (1ª-18) e 94 (4ª-18)
46 Ônia — UNIAO DA VILA DO IAPI
 Fundação: 21 de março de 1980
 Samba-enredo: De Campo nos Sonhos, História de Rua
 Bateria: 250 — Componentes: 1.500
 Cores: azul, vermelho e branco
 Símbolo: Locomotiva
 Classificação nos últimos cinco anos: 90 (7ª-18), 91 (7ª-18), 92 (6ª-18), 93 (6ª-18) e 94 (6ª-18)
50 Ônia — OS FILHOS DA CANOARIA
 Fundação: 26 de março de 1980
 Samba-enredo: Do Mercado do Modelo à Lavagem do Bom Fim, Uma Alca chama-se Brasil
 Bateria: 250 — Componentes: 1.800
 Cores: prata, verde e ouro
 Símbolo: Falcão
 Classificação nos últimos cinco anos: 90 (1ª-2), 91 (2ª-18), 92 (1ª-18), 93 (2ª-18) e 94 (5ª-18)
64 Ônia — IMPERADORES DO SAMBA
 Fundação: 19 de janeiro de 1959
 Samba-enredo: O Fantástico Mundo de Monteiro Lobato
 Bateria: 230 — Componentes: 2.000
 Cores: vermelho e branco
 Símbolo: Dois leões, uma coroa e "I"
 Classificação nos últimos cinco anos: 90 (1ª-18), 91 (4ª-18), 92 (2ª-18), 93 (1ª-18) e 94 (2ª-18)

Nossas grandes desfilarão hoje

Quando a primeira escola do grupo 1A pisar na avenida hoje começará a disputa do título de campeã do Carnaval 95. O desfile começa às 19h, com a escola convidada Renascer da Esperança, da Febem. Os Comanches vêm em seguida, com a história dos índios Oianas, da fronteira com a Guiana Francesa. A disputa esquentada com a Imperatriz Dona Leopoldina avisando que "E Fogo e com Fogo não se Brinca".

A Estado Maior da Restinga dá sequência ao desfile com a "Magia do Circo, Maior Espetáculo da Terra". A Praiana quer deixar um rastro de "Arco-Íris com as Cores da Magia". Uma das favoritas, a Bambas da Orgia evoca o candomblé e seus orixás. A União da Tunga promete brigar de perto com a campeã de 1994. União da Vila do IAPI e Filhos da Candinha levam a empolgação do futebol e do Carnaval. As 6h30min de amanhã, a Imperadores do Samba mostrará o "Fantástico Mundo de Monteiro Lobato".

Os enredos das escolas do Grupo 1A estão na página central

E MAIS

■ A comissão de frente da escola Unidos de Vila Isabel mereceu aplausos durante o desfile do Grupo 2. Cinco homens e uma mulher representavam a dança da tribo Bantú. O coreógrafo Mário Terra foi quem ensaiou os integrantes. Ele é o único bailarino gaúcho que dança ao estilo afro-primitivo. Ferido na perna depois de ter sido baleado em um assalto há 15 dias, Terra acompanhou a Unidos de Vila Isabel durante o trajeto na passarela do samba.

■ A diretora da escola de samba Integração do Areal da Baronesa, Mãe lada, foi uma das figuras de destaque na ala das baianas durante a apresentação da Copacabana. A Areal da Baronesa, do bairro Cidade Baixa, foi a campeã do Carnaval do Grupo Extra de Porto Alegre, realizado na madrugada de sábado, na avenida Cavalhada. Também participou do desfile da Copacabana a secretária do Conselho Municipal da Cidadania, Sandrali Bueno.

■ Com apenas 8 anos, o casal de mestre-sala e portabandeira mirins também chamou a atenção na apresentação da Copacabana. Foi a primeira vez que Carlos Alberto Dias e Tais Prestes desfilaram pela escola, mas eles mostraram que sabem sambar e têm disposição de veteranos. Desde os 5 anos, os dois desfilam na mesma categoria na Diplomatas de Alvorada, do Grupo 1B. Eles gostaram tanto que pretendem continuar participando do Carnaval de rua.



Sociedade Beneficente e Cultural

BAMBAS DA ORGIA

Rua Voluntários da Pátria, 1387 - POA

AGENDA - DOMINGUEIRAS

mês - Junho

Domingo

Dia 1º - Luz de Neon - Jeito Moleque

Sexta-feira

Dia 6 - Samba Astral
Jeito Moleque
Tropical Samba

} Carlos Medina - Harmonia
Mestre Estevão - Bateria

Domingo

Dia 8 - Samba Astral

} Carlos Medina - Harmonia
Mestre Estevão - Bateria

Sexta-feira

Dia 13 - Tropical Samba
Sucos e Malícias

} Carlos Medina - Harmonia
Mestre Estevão - Bateria

Domingo

Dia 15 - Tok Sutil

} Carlos Medina - Harmonia
Mestre Estevão - Bateria

Sexta-feira

Dia 20 - Garotos do Momento
Sucos e Malícias

} Carlos Medina - Harmonia
Mestre Estevão - Bateria

Domingo

Dia 22 - Contrato de Risco

} Carlos Medina - Harmonia
Mestre Estevão - Bateria

Sexta-feira

Dia 27 - Luz de Neon
Samba Astral

} Carlos Medina - Harmonia
Mestre Estevão - Bateria

Domingo

Dia 29 - Toque de Mel

} Carlos Medina - Harmonia
Mestre Estevão - Bateria

APOIO:

SULISTA GRÁFICA E EDITORA - FONE: 338.2638



Bambas da Orgia

Rua Voluntários da Pátria, 1387 - Poa/RS

Agenda de Agosto/97

Sabado: dia: 02/08 Grupo Jara
Domingo: 03/08 Tok de Mel
Sexta Feira: 08/08 Festa dos Comunicadores da Metrôpolitana
Domingo: 10/08 Jeito Moleque
Sabado: 16/08 Lançamento CD da Banda Senti-Firmeza
Domingo: 17/08 Jeito Atrevido
Domingo: 24/08 Samba Astral
Sabado: 30/08 Grupo Jara
Domingo: 31/08 Luz de Neon e Sucos e Malícias

Todos os Sabados Ensaios das Baterias: 14:00 hs. Bateria Mirim
16:00 hs. Bateria Adulta

Nos Domingos: Carlos Medina/Harmonia Mestre Estevão/Bateria

Aguardem: Dia 06 de Setembro
Festa de Aniversário
Carlos Medina & Leandro Maia

(Juntos pela 1.º vez vale apenas conferir)

PRETO 97

20 DE DEZEMBRO
SÁBADO

Local - Quadra dos Bambas da Orgia
Início - 23 hs

ATRAÇÕES:

Doce Segredo - Pura Emoção
Geito Atrevido - Geito Moloque



Pagode do Dorinho

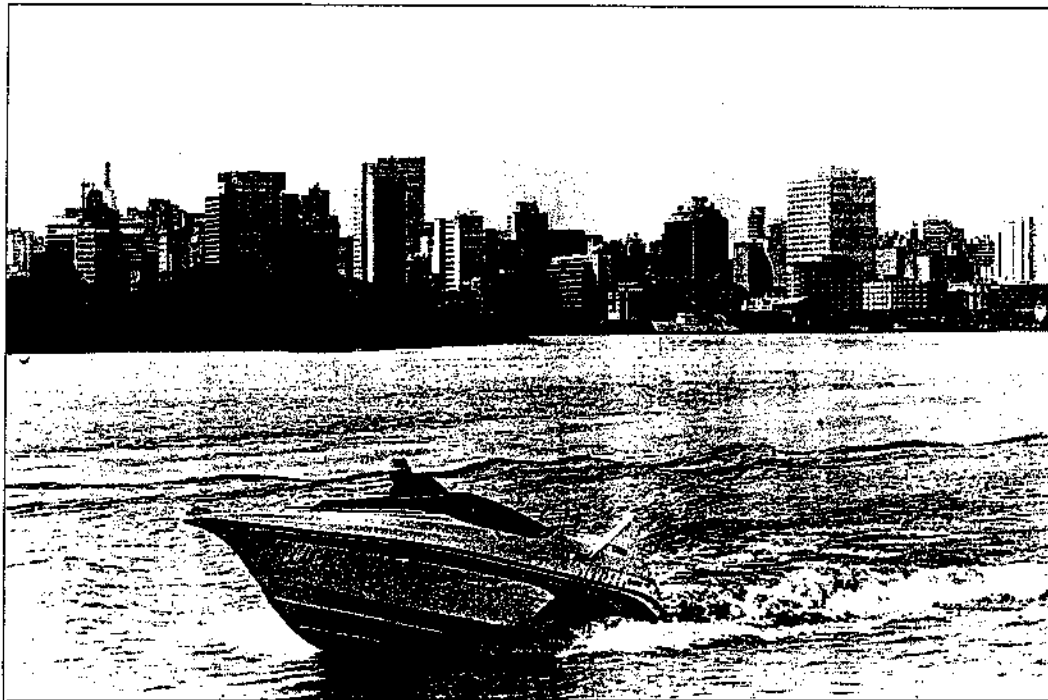
Ingresso - R\$ 7,00

Venda/Multisom - Andradas
Panvel - Calçadão

Apoio: Tiragem Gráfica Serigrafia
Sulista Gráfica e Editora Ltda.
Fone/Fax: 338.2638

Porto Alegre tem um Plano para tornar-se ainda mais democrática

A Pista da democracia



Com o novo Plano Diretor, a cidade será mais bela, saudável e democrática

A Prefeitura, junto com a população, traçou, em 1997, mais alguns projetos e caminhos que consolidarão Porto Alegre, no século 21, como uma cidade amplamente democrática. Aberta às decisões dos cidadãos e também à utilização dos seus espaços públicos.

A Porto Alegre do século 21 já está delineada no 2º Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental (PDDUA), entregue pela Prefeitura, à Câmara Municipal, em novembro de 1997. O projeto combina mudanças, definidas por técnicos e representantes da sociedade, que resultarão em uma cidade com algumas de suas características atuais consolidadas: democrática, bela, com espaços públicos abertos à população e provida de um bom sistema de transporte. Será descentralizada e culturalmente mais rica.

Quatro anos e inúmeros debates, que envolveram 170 entidades e mais de 2 mil pessoas, geraram um instrumento com as diretrizes para o desenvolvimento equilibrado da capital. Um aspecto inovador do PDDUA é a democratização das discussões sobre o planejamento da cidade, através do Conselho Municipal do Plano Diretor, onde oito membros, de um total de 24, representarão as 16 regiões do Orçamento Participativo.

O Plano está embasado no conceito de cidade sustentável, que vai potencializar os melhores aspectos de cada região ou bairro. O 2º PDDUA igualmente visa a descentralização dos serviços, aproximando comércio e serviços das áreas residenciais, reduzindo a necessidade de grandes deslocamentos das pessoas de seus bairros.

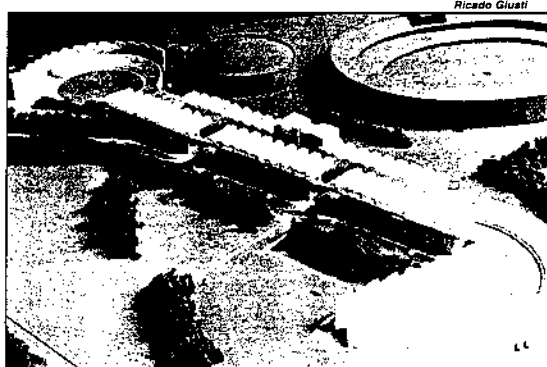
Conselheiro do Orçamento Participativo pela Região Centro, o advogado Felisberto Seabra Luisi, destaca como um dos pontos fundamentais do novo

projeto, a inclusão de um capítulo sobre política habitacional: "A idéia é incorporar a cidade informal, integrada pelas vilas e loteamentos clandestinos, à cidade formalmente constituída", descreve.

Além da participação popular, outro dos principais conceitos contidos no novo Plano é a redistribuição da renda urbana e a universalização do direito à cidade. Um dos mecanismos para isso prevê que grandes in-

vestimentos devem gerar retorno sob a forma de obras.

Com base neste conceito, foi encaminhada a negociação com os empreendedores do Cristal Shopping que, em contrapartida à sua instalação em Porto Alegre, se comprometeram com a remoção de 716 famílias moradoras das vilas do Cristal, área considerada de risco. A empresa deverá construir casas, com toda infra-estrutura na Vila Nova.



Com a Pista de Eventos, a Prefeitura quer criar mais um espaço público que possa ser usufruído pela população

Destinado à área de lazer e cultura, outro projeto da Administração Popular que desempenhará função ordenadora é a Pista de Eventos. Sua construção evitará a interrupção, a cada ano, da Avenida Augusto de Carvalho para instalação das arquibancadas do desfile de carnaval. Prevista para ser construída entre o final do Parque Marinha do Brasil e o Gigantinho, a Pista está programada pelo OP e com recursos garantidos, desde 1993. O equipamento deverá ter uma extensão de 318 metros e arquibancadas, em ambos os lados, com capacidade para 33 mil pessoas.

Segundo Felisberto Luisi, quando houve a discussão sobre a Pista, em 1993, pela plenária da Região Centro, foi decidido que ela seria um complemento ao parque, dando-lhe um caráter cultural. Para evitar qualquer problema, a Prefeitura providenciou, em 1997, o Estudo de Impacto Ambiental - EIA-RIMA, que aprovou o local e sugeriu medidas para qualificar o projeto. O relatório ficou 45 dias à disposição da população e foi apresentado, em audiência pública, no dia 19 de novembro.

A comissão de técnicos do município recolheu documentos e outras sugestões da comunidade, com o objetivo de incorporá-los ao projeto original. Alertando que a construção da Pista foi ratificada nas discussões do OP realizadas este ano, bem como pela 2ª Conferência Municipal de Cultura, em novembro, Felisberto garante tratar-se de uma proposta democrática: "A Pista vai ser utilizada pela parcela da população mais pobre, que permanece na cidade durante o verão".

No projeto do 2º PDDUA, está prevista uma cidade mais solidária, que busque o equilíbrio dentro da diversidade urbana. Uma cidade que revalorize o espaço público, ficando desse modo mais estimulada e mais animada. Que tenha espaços públicos e parques urbanos, isto é, com elementos da natureza, mas que possam ser usufruídos pela população, assim como prevê também áreas de preservação. Identificada com este perfil, a Pista de Eventos, junto ao Marinha, será uma antecipação da Porto Alegre do século 21.