

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MUSICOLOGIA

AS BATERIAS DAS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS DO GRUPO ESPECIAL:
TRABALHO ACÚSTICO E OS IMPACTOS DO CONCURSO SOBRE O SEU
CARÁTER HUMANIZADOR

LINO CAMENIETZKI AMORIM

Rio de Janeiro, 2014

AS BATERIAS DAS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS DO GRUPO ESPECIAL:
TRABALHO ACÚSTICO E OS IMPACTOS DO CONCURSO SOBRE O SEU
CARÁTER HUMANIZADOR

por

LINO CAMENIETZKI AMORIM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em musicologia, área de concentração etnografia das práticas musicais sob orientação de Martha Ulhôa.

Rio de Janeiro, 2014

A524 Amorim, Lino Camenietzki.
As baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial: trabalho acústico e os impactos do concurso sobre o seu caráter humanizador / Lino Camenietzki Amorim, 2014.
103 f. ; 30 cm

Orientadora: Martha Ulhôa.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Etnomusicologia. 2. Baterias de escola de samba - Rio de Janeiro (RJ). 3. Escolas de samba - Rio de Janeiro (RJ). 4. Bateria (Música). 5. Trabalho acústico. I. Ulhôa, Martha. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.89



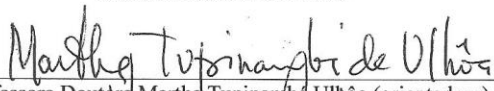
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

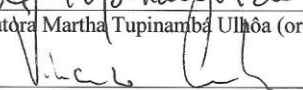
AS BATERIAS DAS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCA DO GRUPO ESPECIAL: TRABALHO
ACÚSTICO E OS IMPACTOS DO CONCURSO SOBRE SEU CARÁTER HUMANIZADOR
por

LINO CAMENIETZKI AMORIM

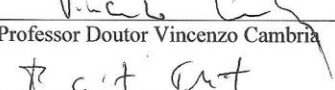
BANCA EXAMINADORA



Professora Doutora Martha Tupinambá Ulião (orientadora)



Professor Doutor Vincenzo Cambria



Professor Doutor Felipe Trotta

Conceito: APROVADO

DEZEMBRO DE 2014

Dedicado a Fernando Ant3nio Sampaio de Amorim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço principalmente às pessoas que me auxiliaram na trajetória da pesquisa. Agradeço então a Eleonora Ziller Camenietzki, minha mãe; Danielle Borges, minha companheira; Martha Ulhôa, minha orientadora; Samuel Araujo que de maneira meio informal se configurou quase como um co-orientador; Vincenzo Cambria presente na qualificação e na defesa; Felipe Trotta por aceitar o convite de compor a banca da defesa; Álvaro Neder por participar da qualificação; Luiz Otávio, Silvio Merhy e Carlos Alberto, professores das disciplinas cursadas; todos os colegas alunos do programa de pós-graduação da UNIRIO que tive a oportunidade de dialogar, em especial Renato Borges e Schneider Ferreira; os ritmistas que cederam entrevistas, em especial Mangueirinha, único com quem tive oportunidade de conversar pessoalmente; e Thaís Bezerra por auxiliar o contato com pessoas na pesquisa de campo.

Não poderia deixar de agradecer também ao apoio institucional fornecido pela CAPES que financiou a bolsa de estudos, e o Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO que viabilizou o projeto.

AMORIM, Lino Camenietzki. As baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial: trabalho acústico e o impacto do concurso entre as escolas no seu caráter humanizador. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A partir do entendimento das práticas musicais através do conceito de trabalho acústico (ARAUJO, 1992, 2013), um tratamento da música enquanto categoria específica do trabalho humano baseado nas formulações de Karl Marx e Frederich Engels (2004), esta dissertação propõe uma análise das baterias das escolas de samba cariocas do chamado grupo especial. O objetivo principal do estudo se dá por uma investigação dos impactos dos critérios de avaliação do concurso entre as escolas de samba sobre o trabalho nas baterias, passando por uma descrição etnográfica das atividades produtivas realizadas nesse contexto. Apresentando o alto potencial humanizador presente nas atividades produtivas realizadas nas baterias, pretende-se apontar as influências da competição sobre o estímulo ou a repressão desse caráter importante do trabalho delas. Por meio da associação de dados obtidos com entrevistas, pesquisa de campo e análise de documentos e a base teórica proposta, argumenta-se principalmente que o foco das avaliações sobre o aspecto técnico da execução de uma bateria, por um lado, poderia estimular um aprimoramento desse âmbito, por outro, apresenta consequências no sentido de padronizar a execução dos diferentes grupos e inibir a utilização de determinados recursos sonoros mais complexos. Tanto a inibição quanto a padronização acabariam por gerar insatisfação e desestimular os ritmistas na realização de seu trabalho.

Palavras-chave: Bateria de escola de samba, trabalho, trabalho acústico, etnomusicologia.

AMORIM, Lino Camenietzki. The drum's sections of Rio de Janeiro's samba schools: acoustic labor and the impact of the competition between them in its humanizing aspect. 2014. Dissertation (Master's Degree in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

From the understanding of musical practices through the concept of acoustic labor (Araujo, 1992, 2013), a treatment of music as a specific category of human work based on the formulations of Karl Marx and Frederick Engels (2004), this dissertation proposes an analysis of the drum's sections of Rio de Janeiro's samba schools in the special group. The main objective of this study is to produce an investigation about the impacts of the evaluation criteria used in the competition between the samba schools over the work in the drum's sections, also making an ethnographic description of the productive activities carried out in this context. By introducing the high humanizing potential present in the productive activities made by the drum's sections, it's intended to point out the influence of competition on the stimulation or repression of this important character of their work. The principal argument is that the evaluation focus on the technical aspects of a drum's section performance, on the one hand, could stimulate an improvement of it, in the other, could have consequences in order to standardize the representation of these different groups and to inhibit the use of certain more complex sound sources. Both inhibition and standardization eventually could generate dissatisfaction and discourage percussionists in performing their work. The methodology used was the association of data obtained through interviews, field research and analysis of documents with the proposed theoretical basis.

Keywords: Percussion, samba school, work, acoustic labor, ethnomusicology.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Sambódromo durante uma obra de ampliação	12
Imagem 2 - Sambódromo no momento do desfile de uma escola de samba	13
Imagem 3 - <i>Pesados</i>	39
Imagem 4 - <i>Leves</i>	39
Imagem 5 - Agogô.....	40
Imagem 6 - Instrumentos "extras"	41
Imagem 7 - Atabaques na bateria da Viradouro	42
Imagem 8 - formas de segurar a caixa.....	59
Imagem 9- disposição espacial da bateria da Mangueira durante o desfile	63
Imagem 10 - disposição espacial da bateria do Salgueiro durante o desfile.....	64
Imagem 11- disposição espacial da bateria da Portela	67

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Batidas dos instrumentos pesados	45
Exemplo 2 - Batida da cuíca.....	46
Exemplo 3 - Batida do chocalho	46
Exemplo 4 - Desenho do tamborim - Salgueiro 2013	48
Exemplo 5 - Breque ou virada	53
Exemplo 6 - Breque/virada variação.....	53
Exemplo 7 - Bossa - Vila Isabel 2013	54
Exemplo 8 - Batidas de caixa	58
Exemplo 9 – Batidas de surdo de 3 ^a	60
Exemplo 10 – Variações do surdo mor	64
Exemplo 11 - Subida do surdo de 3 ^a da bateria do Império Serrano em 2001	65

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - instrumentação das baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial em 2014	61
Tabela 2 - décimos descontados de cada quesito (2009 a 2014)	80
Tabela 3 - colocação de cada quesito por décimos descontados (2009 a 2014)	81
Tabela 4 - colocação de cada quesito por décimo descontado (soma dos anos de 2009 a 2014)	81
Tabela 5 - décimos descontados do quesito bateria divididos pelos recursos que levaram às penalidades	91

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1	6
1.1 – Trabalho, trabalho alienado e trabalho acústico	6
1.2 – Escola de samba, desfile e concurso	11
1.2.1 – O desfile	11
1.2.2 – Estrutura econômico-administrativa de uma escola de samba.....	18
1.3 – Samba, carnaval, origens e transformações	21
1.3.1 – O carnaval antes das escolas de samba	21
1.3.2 – O novo samba das escolas de samba e os concursos oficiais.....	23
1.3.3 – Transformações nas escolas de samba de 1932 a 2014.....	25
CAPÍTULO 2	31
2.1 – Atividades de uma bateria	31
2.2 – Organização política do trabalho dentro da bateria.....	35
2.3 – Especificidades sonoras de uma bateria de escola de samba	36
2.3.1 – O <i>ritmo</i>	37
2.3.2 – As peças (ou instrumentação).....	38
2.3.3 – Grafia utilizada para demonstrar as especificidades sonoras	42
2.3.4 – A <i>batida</i> de cada naipe	44
2.3.4.1 – <i>Pesados</i>	44
2.3.4.2 – <i>Leves</i>	46
2.3.5 – Bossas, paradinhas, viradas e breques.....	52
2.4 – Sotaque – a identidade sonora de cada bateria.....	56
2.4.1 – Variações na execução da caixa.....	57
2.4.2 – Variações na execução do surdo de 3ª	59
2.4.3 – Variações de sotaque envolvendo a instrumentação.....	61
2.4.4 – Mangueira.....	62
CAPÍTULO 3	68
3.1 – Os mecanismos da competição promovida pela LIESA	71
3.1.1 – Uma avaliação primordialmente técnica	71
3.1.2 – Separação por quesitos	71
3.1.3 – Avaliação alienada do público	77
3.1.4 – Aplicação de penalidades	79
3.1.5 – Julgadores <i>outsiders</i>	82
3.2 – Impactos da competição sobre o trabalho realizado nas baterias.....	82
3.2.1 – Padronização e mudanças no sotaque	83
3.2.2 – Inibição a recursos arriscados	89
CONCLUSÃO.....	98
Referências	101

INTRODUÇÃO

Desde meados da década de setenta se multiplicam as pesquisas acerca das escolas de samba. Dentre esses estudos já começam a despontar principalmente nos últimos quinze anos uma quantidade considerável de análises que, como a presente dissertação, lançam o seu foco para a ala da bateria. Acerca desse tipo de publicação temos principalmente trabalhos focados na realização de etnografias desses grupos (OLIVEIRA, 2002, KUIJLAARS 2009a, 2009b, OLIVEIRA NETO, 2009, MESTRINEL, 2009) e outros que se dão no âmbito de uma análise da transmissão de saberes nesse contexto que também vêm adotando métodos etnográficos (PRASS, 1998, CUNHA, 2001, SÁ, 2013, TANAKA-SORRENTINO, 2012). Por outro lado ainda não temos trabalhos que analisem mais profundamente o concurso envolvendo as escolas de samba. A competição é sempre abordada de alguma forma por se configurar como um aspecto importante na realidade das escolas de samba, mas ainda não foi tratada como objeto principal de análise principalmente enquanto seus impactos no trabalho realizados pelas escolas. Detectando essa lacuna em paralelo à percepção da importância primordial dos mecanismos de avaliação sobre o direcionamento do trabalho realizado pelas escolas de samba a presente pesquisa se propõe a trazer contribuições ao entendimento mais amplo desse processo.

Por outro lado, o direcionamento da pesquisa que resultou na estruturação deste texto é intimamente relacionado com uma virada epistemológica sofrida pelo autor após já percorrido cerca de um terço do tempo previsto para a conclusão do curso de mestrado. Um contato mais próximo com algumas perspectivas presentes na etnomusicologia somado à insatisfação na elaboração da análise que se dava até então permitiu os condicionamentos para que se alterasse profundamente o rumo da pesquisa no que tange uma revisão dos objetivos, justificativas e metodologias estimulada pelo contato com a nova perspectiva teórica. Ao mesmo tempo, como já havia se dado uma intensa pesquisa de campo nos meses anteriores não seria produtivo iniciar uma nova trajetória que abandonasse todos os dados coletados até então. Era preciso dessa forma conciliar os novos objetivos com a situação na qual se encontrava a observação do

objeto de estudo que para tanto também não pôde ser alterado.

No âmbito pessoal, perdi o pai quatro dias antes do início do primeiro semestre letivo e, se tudo der certo, ganho um filho poucos dias após a defesa da dissertação. Acontecimentos pessoais tão marcantes colaboraram de forma decisiva para a intensificação das mudanças na minha percepção sobre a vida, trabalho e pesquisa. Por que estamos produzindo conhecimento? Qual a contribuição que trazemos? Quem se beneficia dos resultados do nosso trabalho? Se ganhei uma bolsa de estudos bancada por verba pública não devo tentar retribuir de alguma forma a sociedade que contribuiu para a minha formação e para a realização desta pesquisa? Começaremos, portanto, com uma breve descrição dessa trajetória percorrida pela pesquisa.

Tenho contato profissional com o ambiente carnavalesco desde 2008 quando fui convidado a ser diretor musical e professor da oficina do bloco carnavalesco Multibloco¹, onde permaneço até hoje. 2008 foi também o ano que ingressei no curso de Bacharelado em MPB/Habilitação em Arranjo Musical da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), de forma que essa experiência profissional andou sempre em paralelo com a minha formação acadêmica. Em decorrência dessa interação, escolhi “as orquestras percussivas dos blocos carnavalescos como recurso de arranjo para música popular”, como tema do meu trabalho de conclusão do curso de bacharelado em arranjo. Durante a pesquisa para a elaboração dos arranjos para o TCC², visitei pela primeira vez o ensaio de uma bateria de escola de samba. Embora eu já trabalhasse a três anos como diretor de um bloco carnavalesco, eu só havia tido contato com as escolas de samba através das transmissões televisivas, que me proporcionavam uma visão daquela prática que não me motivava a conhecê-las mais profundamente. Mas a partir desse meu primeiro contato mais próximo fiquei completamente fascinado pelo impacto das baterias das escolas de samba em relação com a complexa manipulação dos recursos sonoros presentes no que eu entendia como o arranjo executado por cima do samba-enredo. De tal forma que escolhi esses arranjos como objeto de estudo para uma extensão do meu TCC da graduação agora para mestrado no projeto apresentado ao processo seletivo do Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da UNIRIO.

Para o mestrado eu não poderia expor a minha pesquisa na forma de

¹ Mais informações sobre o Multibloco em www.facebook.com/multiblocooficial

² Note-se que o TCC do bacharelado em arranjo da UNIRIO se dá de forma prática, implicando a produção de meia hora de arranjo musical, ao invés de uma monografia como acontece por exemplo nos cursos de Licenciatura em Música.

produção de arranjos, de tal modo que optei por realizar uma análise da estrutura dos arranjos das baterias das escolas de samba cariocas. Logo no primeiro semestre do curso de mestrado identifiquei a partir da aula de metodologia de pesquisa que a minha investigação não poderia se limitar à análise proposta inicialmente. Uma análise, baseada em algum referencial teórico, deveria ser a metodologia para se investigar alguma situação problema identificada no contexto da pesquisa, e não poderia se configurar em si como o objetivo final da pesquisa como eu havia apontado no pré-projeto. A partir daí, a dúvida sobre qual caminho a análise deveria ter perdurado até o semestre seguinte, quando mais uma vez através de uma disciplina do curso, encontrei na etnomusicologia um caminho que passei a considerar mais adequado para a produção de conhecimento em música.

Depois de um baque generalizado sofrido por diversas perspectivas presentes na etnomusicologia, foi mais especificamente através do conceito de trabalho acústico elaborado por Samuel Araújo³ (1992, 2013), que começou a se configurar uma proposta que poderia nortear a pesquisa dali em diante. A principal perspectiva que eu passei a admitir como urgente ao redirecionamento da minha investigação se dava na necessidade de ampliar o âmbito da pesquisa, que até então se limitava a estrutura dos aspectos sonoros, para um entendimento da música enquanto fenômeno social. Tratando as práticas musicais enquanto trabalho acústico, Araújo chama a atenção para a necessidade de

desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, indo necessariamente além do som propriamente dito, bem como as demais relações subjacentes a esse fazer e à produção de noções de valor que o permeiam (Araújo, 2013: 6).

Aprofundaremos o tratamento da música a partir do conceito de trabalho acústico logo início do primeiro capítulo, de forma que por ora nos basta expor que o conceito facilitou um redirecionamento da pesquisa que tanto permitiu atender as novas demandas epistemológicas pessoais quanto oferecia a possibilidade de realização da nova proposta sem deixar de lado a ampla gama de dados coletada até então durante a pesquisa de campo. Entender a música enquanto trabalho nos levou a direcionar o objetivo da investigação para uma análise dos critérios de avaliação das baterias no concurso anual entre as escolas de samba, que se configurava como uma situação

³ Devo a Samuel Araújo também o referido baque sofrido pela etnomusicologia, pois foi ele o professor da disciplina que me introduziu a esse campo.

importante para o norteamento do trabalho realizado pelas baterias. Se o aspecto sonoro não era mais o objetivo final da análise ele passou a ser encarado como um importante dado para se analisar as transformações do trabalho das baterias em decorrência dos impactos da competição.

A partir da elaboração desse novo objetivo foi necessário ampliar a busca de dados para se entender o impacto da competição sobre o trabalho realizado pelas baterias. Somando-se aos aspectos sonoros que já haviam sido observados numa fase inicial da pesquisa que se caracterizou por uma extensa pesquisa de campo, buscou-se documentos acerca dos mecanismos do concurso, realizaram-se entrevistas com componentes da bateria e prosseguiu-se a pesquisa de campo agora de caráter mais etnográfico. Houve ainda uma intensa coleta de dados na internet, que incluiu sites especializados, sites de órgãos da imprensa e blogs com informações acerca das baterias das escolas de samba.

No primeiro capítulo apresentam-se algumas bases sobre a qual será realizada a análise dos capítulos seguintes: a base teórica sobre a qual está fundamentada a pesquisa; alguns elementos importantes do universo que envolve o nosso objeto de estudo; e ainda uma breve descrição do percurso histórico que estruturou algumas das características mencionadas.

O segundo capítulo por um lado é a continuação do primeiro no sentido de oferecer uma base para a análise do capítulo seguinte, mas não se limita a apenas essa função. A partir da identificação de uma lacuna no que diz respeito a estudos sobre a organização sonora presente na execução das baterias das escolas de samba; uma ampla gama de dados à disposição a partir de uma intensa pesquisa de campo focada nos aspectos sonoros de uma bateria na fase inicial da pesquisa anterior ao redirecionamento epistemológico; e ainda o fato da presente pesquisa ser realizada no contexto de um programa de pós graduação em música, notadamente com ampla importância dada ao aspecto sonoro, foi decidido por uma estruturação mais cuidadosa desse aspecto reservando um capítulo inteiro para uma análise nesse âmbito. É apresentada então uma breve descrição etnográfica das atividades e organização do trabalho, bem como uma descrição das concepções sonoras dentro da bateria que se configurou como o foco principal do capítulo.

O capítulo três traz a análise do problema principal que se propõe investigar. Em determinado momento da pesquisa se projetava a elaboração dessa análise por toda a dissertação, mas a partir de observações da banca de qualificação bem como

direcionamento sugeridos pela orientadora decidiu-se ampliar o âmbito da pesquisa com a inclusão dos capítulos descritos acima, o que possibilitou um estudo mais abrangente do objeto. O capítulo três traz então uma descrição dos mecanismos de avaliação do concurso anual entre as escolas de samba e a indicação de impactos potenciais dessa forma de julgamento sobre o direcionamento do trabalho dentro das baterias, notadamente uma inibição de determinados recursos importantes para a prática bem como uma padronização entre as diferentes baterias.

CAPÍTULO 1

Neste primeiro capítulo esboçaremos a base sob a qual será feita a análise dos dois capítulos seguintes. Será exposto aqui os pontos de vista conceituais que embasam a crítica, bem como uma descrição do universo que envolve as baterias das escolas de samba e ainda uma breve contextualização histórico-social do objeto de estudo. O ponto de partida será uma discussão acerca do tratamento da música enquanto categoria específica do trabalho humano a partir das formulações de Karl Marx e Friedrich Engels acerca das diversas formas de produtividade humanas, como sugerido por Samuel Araujo (1992, 2013) na elaboração do conceito de trabalho acústico.

1.1 – Trabalho, trabalho alienado e trabalho acústico

Foi abordada durante a introdução a grande importância do contato com o conceito de trabalho acústico para todo o encaminhamento da pesquisa. Se faz necessário dessa forma iniciar esta dissertação aprofundando a discussão em torno do tratamento da música enquanto categoria específica do trabalho humano. Pretendemos com isso localizar o leitor na perspectiva que ronda toda a estruturação dos resultados da pesquisa.

O conceito de trabalho acústico surgiu de uma adaptação das formulações de Rossi-Landi acerca da ideia de trabalho linguístico. Segundo Araújo, Rossi-Landi argumenta que a linguagem enquanto trabalho

seria geradora de um valor de uso – referente a seu potencial comunicativo – e de um valor de troca – que, não substituindo de todo o conceito anterior, reflete e reforça a posição valorativa e hierarquizada de uma em relação às demais unidades de uma língua determinada. Este valor de troca, por sua vez, nos permitiria caracterizar um mercado linguístico compreendendo as relações de subordinação, complementaridade e oposição entre as diversas unidades já mencionadas. (Araujo, 2013: 6)

O autor argumenta que essas proposições gerais necessariamente também teriam reflexos “sobre o campo de estudos da significação não-verbal como um todo, abrangendo de algum modo a música” (ARAUJO, 2013, p. 6). E a partir principalmente dessas duas categorias marxianas – valor de uso e valor de troca – Araujo aponta a possibilidade de novas interpretações e teorizações sobre campos de estudos em música muitas vezes negligenciados pela literatura e pesquisas acadêmicas. Observar mais de perto a elaboração de Karl Marx acerca das categorias de valor de uso e valor de troca se configura dessa forma como uma questão essencial para entendermos a música enquanto trabalho.

Ao analisar a mercadoria enquanto objeto de satisfação das necessidades humanas, Marx (2004) define o valor de uso como propriedade gerada pelo trabalho que dá utilidade a determinado produto, seja como objeto de consumo ou como meio de produção. Se um casaco pode ser utilizado para aquecer o corpo de forma eficiente é por que algum ser humano manipulou determinado tipo de matéria de forma que o produto desse trabalho tivesse o valor de ser usado para essa utilidade. Mas a utilidade de uma mercadoria nesse caso não se limita apenas à satisfação de necessidades materiais. De acordo com o autor, o valor da maioria das mercadorias reside em satisfazer as necessidades do espírito. “Desejo envolve necessidade; é o apetite do espírito e tão natural como a fome para o corpo” (Nicholas Barbon Apud Marx, 2004: 57). Isso significa que a produção de bens simbólicos⁴, sendo a produção musical um ótimo exemplo, também envolve a geração de valor-de-uso. Quando uma pessoa realiza um trabalho acústico, manipulando determinadas matérias para a produção de uma mercadoria simbólica, esta ganha o valor de ser utilizada enquanto objeto de apreciação em si ou parte de um ritual mais amplo como o que acontece em um desfile de escola de samba.

A produção do valor de troca pelo trabalho é paralela a essa produção do valor de uso. Na vida cotidiana das sociedades capitalistas, o valor de troca de uma mercadoria é expresso através do seu **preço em dinheiro**. Porém, o valor de troca acrescentado a uma mercadoria através do trabalho é diferente do valor de troca de uma mercadoria assumido pelo **preço de mercado**. Acerca dessa comparação, Marx diferencia o **preço natural** do preço de mercado. O preço de mercado depende das “flutuações da oferta e da procura” e se expressa através da “quantidade social média de

⁴ Bens simbólicos enquanto ausentes de matéria, portanto em oposição à produção de bens materiais.

trabalho necessária para abastecer o mercado com determinada quantidade de um certo artigo” (Marx, 1982). Já o preço natural ou valor natural de uma mercadoria representa a cristalização de uma determinada quantidade de trabalho social média. Essa cristalização do trabalho é somada ao valor de troca atribuído a mercadoria pela sua matéria prima e pela quantidade de trabalho social envolvida nos meios de produção – como ferramentas e máquinas. A ideia de cristalização de quantidade de trabalho média, leva em consideração as condições médias de produção. Ou seja, a partir do momento em que determinada máquina possibilita a criação do triplo de quantidade de determinado produto que antes era produzido pela manufatura, a quantidade de trabalho exigida para esse tipo de produção será três vezes menor, de forma que se um trabalhador levar o mesmo tempo para produzir aquele produto como o fazia antes, agora a mercadoria terá três vezes menos valor de troca, embora não tenha havido alteração no seu valor de uso.

Entender a diferença entre esses dois tipos de valoração gerados pela música enquanto trabalho permitiu à Samuel Araujo um “tratamento das relações de continuidade, (...) entre a produção musical mais próxima a noções de valor de uso e aquelas mais afeitas à esfera do valor de troca” (Araujo, 2013, 7). De acordo com o autor, a partir dessas categorias, entre outras contribuições do conceito de trabalho acústico, o pesquisador

tentando apresentar integradamente os condicionamentos, meios e intenções que conduzem ao fazer música (...) possui ao menos o potencial de superação de uma visão alienada de seu objeto, isto é, além de interpretações que se limitem a dados mais imediatos como os propiciados pela audição e mero cotejo com a experiência particular do ouvinte, por diversificada e bem informada que seja. (ARAUJO, 2013, p. 6)

No âmbito da presente pesquisa, outra contribuição das formulações marxianas acerca das relações de trabalho contribuiu mais diretamente para a análise da situação problema investigada. O objetivo era interpretar os potenciais impactos dos critérios de avaliação da competição entre as escolas de samba sobre as baterias, e o que ofereceu uma boa perspectiva para essa análise foi a distinção proposta por Marx e Engels (2004) entre o trabalho enquanto capacidade humana de transformação da natureza para satisfação de necessidades existenciais – incluindo entre elas as necessidades do espírito onde a música seria um importante artigo de satisfação –, em oposição à força de trabalho transformada ela mesma em mercadoria, sendo, portanto, subalterna aos interesses de seu comprador e alienada de sua finalidade. Destacando a atividade

produtiva consciente e livre como característica humana essencial os autores forneceram um importante ponto de partida para a investigação.

De acordo com Terry Eagleton (1999), em contraste com “o pensamento (pós)moderno [que] tende a ser antifundacionista, suspeitando que qualquer fundamento objetivo para nossa existência seja alguma ficção arbitrária de nossa própria autoria” Marx vê o “fundamento de nosso ser” em uma “forma compartilhada de natureza material que ele denomina ‘ser genérico’”. Esse conceito “paira ambigualmente entre a descrição e a prescrição, entre fato e valor, entre uma explicação de como somos e como devemos ser” (p. 21). Nesse sentido, Marx e Engels defendem que “todo o caráter de uma espécie, seu caráter genérico, reside na natureza de sua atividade vital, e a atividade livre e consciente constitui o caráter genérico do homem” (Marx e Engels *apud* Eagleton, 1999, p. 23). Em contraste com essa perspectiva, nas sociedades capitalistas predomina o que Marx e Engels (2004) chamam de **trabalho alienado**, aonde a classe trabalhadora vende a sua força de trabalho como condição de sua existência material, transformando o homem ele mesmo em uma mercadoria.

Ao realizar esse trabalho alienado, o objetivo da atividade produtiva do trabalhador não pertence mais a ele próprio, da mesma forma que o produto de seu trabalho também não pertence mais a ele, se tornando um objeto estranho. Esse estranhamento se mostra tanto na relação do trabalhador com o produto de seu trabalho como na relação do trabalhador com a atividade de produção, que nada mais é do que o processo de exteriorização em si. Ao estranhar o produto de seu trabalho o trabalhador estranha a própria natureza em volta dele e ao estranhar a sua atividade produtiva o trabalhador se entranha a si mesmo enquanto ser humano. O trabalhador não tem mais a sua atividade produtiva como objeto de sua vontade e consciência. O trabalho alienado ao invés de ser a satisfação de uma carência, se torna um **meio** para satisfação de necessidades fora dele, fazendo da essência humana apenas o meio de sua existência.

Observando as relações de trabalho dentro de uma bateria de escola de samba a partir do quadro conceitual exposto, ao contrário da situação predominantemente alienada nas atividades produtivas cotidianas na sociedade capitalista atual, identificou-se um grande potencial no sentido da alimentação do ser genérico como exposto por Marx. A maioria absoluta dos trabalhadores em uma bateria não realiza esse trabalho enquanto condição de sua existência material. De uma maneira geral, a maior parte do contingente de pessoas envolvidas com a bateria não recebe remuneração pelo seu trabalho, não podendo se configurar, portanto, a transformação da força de trabalho em

mercadoria. Essas pessoas na maioria dos casos realizam atividades produtivas em outros contextos que garantem as suas necessidades materiais e oferecem condições para que possam participar de uma bateria de escola de samba, principalmente no que diz respeito à disponibilidade para presença nos ensaios da mesma. Elas então **trabalham** em uma bateria de forma voluntária.

Numa abordagem dessa primeira situação macro, entender a atividade produtiva livre e consciente como característica humana essencial pode nos oferecer uma explicação possível para o forte apelo motivacional presente não apenas na bateria, mas em muitos outros setores de uma escola de samba. A partir da hostilidade encontrada no ambiente de trabalho nas profissões que garantem a sua subsistência, os sambistas, em sua maioria pertencentes às classes subalternas da população, buscam nas escolas de samba a essência humana que lhes é retirada na alienação de suas atividades produtivas cotidianas. Por essa configuração hegemônica de alienação da atividade produtiva realizada pela classe trabalhadora que não têm alternativas a não ser a venda da sua própria força de trabalho, as escolas de samba aparecem como oásis da essência espiritual que lhes são arrancadas na atividade necessária às suas existências materiais.

Chegamos a essa hipótese a partir da presença constante de um discurso em favor da atividade prestada à escola fundamentada no amor por aquele pavilhão. Esse amor pela escola pode ter origem justamente no pertencimento que os sambistas sentem pelo produto de sua atividade, ao contrário do estranhamento gerado pela venda da sua força de trabalho. Os sambistas que trabalham voluntariamente nas baterias das escolas de samba por amor ao pavilhão, realizam essa atividade por que acreditam na importância deles para o produto final que é o desfile de uma escola de samba, e na importância desse produto para a comunidade da qual pertencem. Ele se sente novamente como homem genérico, uma vez que a sua atividade produtiva tem um objetivo que compactua com a sua vontade e necessidade espiritual.

Mas além desse fator principal contrário a presença de alienação no trabalho nas escolas de samba e suas baterias, uma observação em nível mais profundo indica que muitas outras questões estão envolvidas no complexo geral das relações de trabalho nesse contexto. Podemos apontar como exemplos iniciais a grande quantidade de dinheiro que circula entre as escolas de samba do Rio de Janeiro, a grande visibilidade que elas atingem na mídia e a conseqüente ideia de espetacularização que tende à rigidez dos trabalhos envolvidos na preparação dos desfiles. E é nesse contexto dos condicionamentos envolvidos na realização do trabalho de uma escola de samba que

aparece de forma preponderante a organização primordial dos desfiles no contexto de uma competição. Como o resultado da competição é talvez o fator que influencia mais diretamente as condições de trabalho de cada escola – e portanto de cada bateria – no ano seguinte, analisaremos aqui como os critérios da avaliação podem impactar positiva ou negativamente sobre esse caráter inicial de um trabalho “humanizado” nesse contexto. Para isso precisaremos primeiramente descrever o universo envolvido no carnaval, escolas de samba e baterias, tecendo paralelamente comentários sobre os processos históricos que levaram a estruturação atual dos desfiles.

1.2 – Escola de samba, desfile e concurso

As escolas de samba são associações civis promotoras de atividades culturais sem fins lucrativos que têm o objetivo principal do seu trabalho na realização de um desfile anual durante o período carnavalesco. O desfile por sua vez é realizado no contexto de um concurso envolvendo outras escolas de samba, que por si só também é um importante objeto de estudo para a investigação da situação problema desta pesquisa. Para entender qual é a posição da ala da bateria dentro desse contexto apresentaremos a estruturação geral desses elementos básicos no ano de 2014 traçando posteriormente algumas considerações acerca do processo histórico que levou ao seu estabelecimento.

1.2.1 – O desfile

O concurso que envolve as escolas de samba do Rio de Janeiro será abordado detalhadamente durante o capítulo 3, mas para entendermos a estrutura das escolas e dos desfiles precisamos primeiramente traçar alguns comentários sobre a estrutura básica dessa competição:

A cada ano uma escola é indicada campeã do carnaval enquanto que outra é rebaixada para um grupo inferior em uma esfera hierárquica promovida pelo concurso (são atualmente 6 grupos perfazendo um total de 73 escolas). A vaga cedida pela escola rebaixada é ocupada pela escola campeã do grupo imediatamente abaixo nessa disposição hierárquica. As observações empíricas e mesmo as consultas bibliográficas realizadas durante a pesquisa se fixaram nas escolas de samba do grupo mais alto dessa hierarquia denominado grupo especial, onde se configura o centro das atenções do carnaval e todos os aspectos ganham uma dimensão maior. Antes de passar então para descrição das escolas e desfiles do grupo especial é importante destacar ainda que o

concurso realizado entre as escolas é organizado por uma liga formada pelos presidentes de cada uma das escolas participantes que define todos os regulamentos referentes à competição. No grupo especial a liga responsável por organizar a competição se denomina Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, doravante denominada pela sigla LIESA.

O desfile de uma escola de samba do grupo especial conta com cerca de 4000 pessoas se expressando sonora e corporalmente em forma de cortejo durante 65 a 82 minutos, acompanhadas de um grandioso aparato de confecções artísticas. Nas palavras de Cavalcanti, esse desfile se dá enquanto um “fluxo narrativo que supõe um ponto fixo de observação” (1994, p. 211). No Rio de Janeiro esse fluxo narrativo se desenvolve pelos 1700 metros da Avenida Marquês de Sapucaí, localizada na região central da cidade, enquanto que o ponto fixo de observação se dá através do posicionamento em alguma das cadeiras, frisas, camarotes ou arquibancadas construídas por toda a extensão do percurso. Para ter acesso a um desses lugares é necessário comprar os ingressos que variam de preços populares para a arquibancada disposta no final do percurso (R\$10,00), passando pelos R\$ 200,00 cobrados na compra do ingresso dos setores que perfazem a maior parte dos assentos, até os preços exorbitantes dos camarotes (30 a 120 mil reais por camarote com espaço para 12 a 30 pessoas). A avenida envolvida por essa estrutura é denominada de sambódromo e podemos observar a sua formação nas imagens 1 e 2 abaixo.



Imagem 1⁵ - Sambódromo durante uma obra de ampliação

⁵ Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/obras-na-sapucaia-ainda-estao-longe-da-martelada-final->



Imagem 2⁶ - Sambódromo no momento do desfile de uma escola de samba

Passando então para uma descrição dos elementos que compõe o desfile, onde reside o nosso maior interesse por contextualizar a atuação da bateria, dentre as confecções artísticas que podemos ver destacadas na imagem 2 temos basicamente as fantasias luxuosas utilizadas por cada um dos componentes e os grandiosos carros alegóricos (5 a 8 alegorias por escola), estruturas que chegam a 12 metros de comprimento, 10 de largura e 8 de altura com construções plástico-artísticas mirabolantes e se locomovem junto com as pessoas durante o cortejo. Junto com os sambas-enredo, esses elementos plásticos são os principais responsáveis por desenvolver a narrativa de cada desfile denominada enredo. A cada ano cada uma das escolas escolhe um novo enredo para ser desenvolvido por esses elementos. Os assuntos desses enredos são os mais variados, podendo se basear em personalidades importantes, na cultura de determinado local, em elementos da própria história do samba, outros eventos históricos significativos ou mesmo elementos fantasiosos, ficcionais ou futurísticos.

Em paralelo a esse desenvolvimento plástico, o ritual/performance/espetáculo/dramatização compreende ainda execuções sonoras e diversas forma de expressão corporal. No âmbito da execução musical temos a ala da bateria (cerca de 250 pessoas), que por ser o assunto principal da pesquisa será descrita detalhadamente no capítulo 2, e ainda os cavaquinhistas (2 pessoas), violonistas (2

[3878614](#)

⁶ Disponível em

<http://www.sidneyrezende.com/noticia/225195+parabens+sambodromo+30+anos+de+historia+e+emocao>

peessoas), puxadores (cerca de 7 pessoas) e intérpretes⁷ (de 1 a 3 pessoas) do carro de som responsáveis pela execução melódico-harmônica do samba-enredo. O samba-enredo é a canção entoada durante o desfile, com estrutura fundamental de cerca de três minutos contendo diversas especificidades próprias à prática que se repete ciclicamente durante todo o evento. A função principal do samba é apresentar o enredo através de sua letra.

Dentre os grupos de desfilantes que realizam algum tipo de performance mais ligada a elementos coreográficos temos a ala das passistas (cerca de 100 pessoas) que executa aquele que seria o bailado tradicional do samba; a ala das baianas (mínimo de 70 pessoas) que traz uma coreografia mais simplificada baseada em rodopios razoavelmente lentos que traz ainda especificidades relativas à sua fantasia; e o casal de mestre-sala e porta-bandeira (normalmente três casais por escola) que executa um tipo de bailado específico envolvendo a manipulação do estandarte da escola por parte da porta-bandeira e o cortejo desta pelo mestre-sala. Embora no passado tivessem uma função de saudar o público com a entrada da escola, atualmente as comissões de frente (de 10 a 15 pessoas) também apresentam uma dramatização/encenação com presença marcante de elementos coreográficos rigidamente ensaiados.

Somando todas as pessoas em cada um desses grupos que executa um trabalho mais específico no sentido de uma performance musical ou coreográfica podemos perceber que eles perfazem numericamente a minoria da totalidade de pessoas que participam do desfile. Isso porque a maior parte dos participantes de um desfile de escola de samba é formada pelos integrantes das chamadas alas da comunidade. São de 20 a 35 grupos com cerca de 100 pessoas cada que perfazem algo em torno de 70% do total de desfilantes. Esses grupos se diferenciam entre si no momento do desfile apenas pela fantasia que cada um deles utiliza uniformemente. Os componentes de uma ala da comunidade devem desfilar cantando o samba-enredo e se movimentando de forma mais alegre possível, sem precisar se preocupar com algum tipo de coreografia específica como em outras alas descritas anteriormente⁸. Também desfilam dessa forma

⁷ Tanto os puxadores quanto os intérpretes são aqueles responsáveis por sustentar o canto do samba-enredo que é emitido pelo equipamento sonoro do sambódromo. Quase todos os outros componentes de uma escola de samba também desfilam cantando o samba-enredo, mas apenas no nível de emissão dos seus cantos acusticamente. A diferença entre os intérpretes e os puxadores se dá a partir do momento em que os primeiros executam algumas passagens destacadas dos outros cantores enquanto que os puxadores cantam juntos em forma de coro a melodia principal do samba.

⁸ Atualmente algumas escolas desfilam com algumas alas que apesar de não ser uma das alas que tradicionalmente executam algum tipo de dança específica apresentam uma coreografia semelhante à encenação de uma comissão de frente. Estas recebem a denominação de alas coreografadas.

componentes de outros tipos de ala que se diferenciam pela sua função na escola ou por um aspecto social das pessoas que fazem parte do grupo como é o caso da velha guarda, ala dos compositores e ala das crianças.

Além dos diversos tipos de alas, dos casais de mestre-sala e porta-bandeira e da comissão de frente temos ainda outro tipo de desfilante denominado destaque. São geralmente pessoas famosas em contextos diversos (filmes, esportes, televisão, música), ou então simplesmente moças ou moços com uma beleza física exuberante⁹, que desfilam destacadamente nos carros alegóricos ou no chão de forma separada das outras alas. O mesmo acontece para a rainha da bateria. Esses desfilantes, assim como acontece nas alas da comunidade, também são mais livres no que diz respeito a especificidades coreográficas.

Abaixo podemos conferir um exemplo de como é realizada a disposição desses diversos elementos no desfile de uma escola de samba:

Abre-Alas – G.R.E.S. Unidos da Tijuca – Carnaval/2013

ROTEIRO DO DESFILE

Comissão de Frente
O PODEROSO THOR
(Com elemento cenográfico de apoio)

Velha Guarda
Traje Tradicional

1º Casal de Mestre Sala e Porta Bandeira
Marquinho e Giovanna
A DANÇA ENCANTADA
(com 22 Guardiões)

Alegoria 01 – Abre-Alas
O REINO DE ODIN

1º SETOR - MITOLOGIA

⁹ É possível ainda que determinada pessoa compre o direito de desfilar como destaque através do pagamento dos altos preços pela sua fantasia ainda mais luxuosa que as demais ou através de sua força política.

Ala 01 – Baianas
VALQUÍRIAS

Destaque de Chão
Valeska
O SER DA NATUREZA

Ala 02 – Comunidade
ELFOS

Ala 03 – Comunidade
DRAGÕES

Ala 04 – Comunidade
ÁRVORES SAGRADAS

Destaque de Chão
Delma
O ENCANTO DA FLORESTA

Ala 05 – Comunidade
FADAS

Ala 06 – Comunidade
GNOMOS

Alegoria 02
A FLORESTA ENCANTADA

2º SETOR - ARIES

Ala 07 – Ricca
O TEATRO DE BRECHT

Ala 08 – Pingo de Ouro
A MÚSICA DE BEETHOVEN

Destaque de Chão
Patricia Shélida
O PACTO

Ala 09 – Comunidade
O FAUSTO DE GOETHE

Ala 10 – Comunidade
AS CORES DE FRANZ MARC

3º Casal de Mestre Sala e Porta Bandeira
Renato e Rayane
O ANJO AZUL

Ala 11 – Comunidade
O ANJO AZUL

Ala 12 – Comunidade
METRÓPOLIS

Alegoria 03
O NAVIO FANTASMA

3º SETOR – ERA UMA VEZ...

Ala 13 – Tropical
BRINQUEDOS

Ala 14 – Comunidade
CONTOS DE FADAS

Ala 15 – Passistas
AS PASSISTAS DE HAMELIN

Rainha de Bateria
Juliana Alves
INSPIRAÇÃO MUSICAL

Ala 16 – Bateria
OS MÚSICOS DE BREMEN

Ala 17 – Comunidade
BONECAS

Ala 18 – Comunidade
PLAYMOBIL

Alegoria 04
PLAYMOBIL

4º SETOR - INVENÇÕES

Ala 19 – Flor de Liz
ESCAFANDRO

Ala 20 – Flor de Liz
RAIOS X

Ala 21 – Comunidade
AUTOMÓVEL

Ala 22 – Tropical
ZEPELIM

Destaque de Chão
Lilian
A ALEGRIA COM TODAS AS LETRAS

Ala 23 – Sacode Quem Pode
GUTENBERG

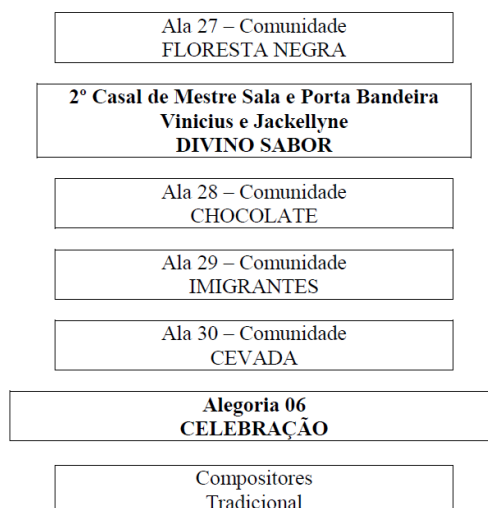
Ala 24 – Comunidade
FOGUETE

Alegoria 05
O HOMEM NA LUA

5º SETOR – ALEMANHA NO BRASIL

Ala 25 – Comunidade
MARRECO

Ala 26 – Comunidade
PORCO



Na exposição acima podemos notar a denominação de algumas alas com termos diferentes daqueles que apresentamos na definição das páginas anteriores (alas 7, 8, 13, 19, 20, 22 e 22). No ponto de vista do desfile, essas alas se caracterizam de forma idêntica às alas da comunidade, mas trazem algumas diferenças importantes no que diz respeito a sua organização interna. Entender as características administrativas das diferentes alas de uma escola de samba será importante para entendermos as relações de trabalho dentro da ala da bateria, o que nos leva portanto ao próximo assunto.

1.2.2 – Estrutura econômico-administrativa de uma escola de samba

As escolas de samba ganharam a alcunha de protagonizar “o maior show da terra”. O desfile que acabamos de descrever tem proporções milionárias no que diz respeito aos seus custos e seu potencial gerador de lucro. De um lado os lucros exorbitantes na venda de ingressos, direitos televisivos e patrocínios, e por outro a exigência do pagamento de diversos tipos de profissionais envolvidos na preparação e realização de um desfile bem como na compra dos materiais luxuosos que compõem as fantasias e carros alegóricos.

Os gastos exatos de cada escola na realização de seu desfile não são transparentes. Há um longo histórico de associação com contraventores¹⁰ do jogo do bicho¹¹ onde o dinheiro ilegal que financia os desfiles não é divulgado (CAVALCANTI, 2009). Desde a década de 70 os bicheiros financiam os desfiles das escolas de samba com o intuito de serem respeitados na comunidade. Nos últimos três anos eles atuaram

¹⁰ Contravenção é a classificação de uma atividade ilegal, ou infração penal, considerada de menor gravidade do que o crime.

¹¹ Jogo de azar baseado no resultado da loteria que consiste em dividir as dezenas finais em 25 grupos representados cada um deles por um animal.

de forma mais discreta depois de mais duas das operações policiais no final de 2011 e início de 2013¹², mas já começaram a aparecer novamente nos desfiles de 2014¹³. Esboçaremos então aqui alguns dos números que tivemos à disposição tendo em mente que eles podem não representar a realidade exata dos gastos de um desfile.

De acordo com o site O Dia¹⁴ em 2014 cada escola do grupo especial teve à disposição cerca de 6 milhões de reais para custear o seu desfile, dos quais 1 milhão provem de apoio da prefeitura e o restante dividido principalmente entre as cotas de televisão e divisão dos lucros com a venda dos ingressos. Algumas escolas declararam “gastar somente o que cada escola tem direito” enquanto que outras firmaram parcerias com patrocinadores que chegaram a render mais R\$9 milhões extras como foi o caso da Unidos da Tijuca, que apenas da empresa Shell conseguiu um apoio de R\$7 milhões. O site indica ainda a escola Beija-Flor com um carnaval de R\$15 milhões, informação que teria “vazado” através de entrevista concedida pelo homenageado do ano no enredo da escola sem maiores informações de como o dinheiro teria sido arrecadado. Em outro site encontramos a informação de que o enredo da Beija-Flor para Bonifácio Sobrinho seria um presente de Anísio Abraão David, “um dos mais famosos contraventores do carnaval” e “amigo pessoal de Boni”¹⁵. Se essas informações forem verdadeiras podemos ter uma noção da quantidade de dinheiro injetada nas escolas de samba do Rio de Janeiro pelos bicheiros uma vez que a Beija-Flor não anunciou ter recebido apoio de um patrocínio.

Se o total do dinheiro gasto por cada escola não é facilmente descoberto, ainda menos transparente é a forma com a qual é gasto esse dinheiro. Marcelo Freixo, quando candidato a prefeito da cidade do Rio de Janeiro em 2012, denunciou que as escolas de samba não prestam conta do apoio que recebem através de dinheiro público considerando tal fato absurdo¹⁶; em Novembro de 2012 o ministério público também denunciou o problema sugerindo em audiência pública “a criação de um canal online para que as escolas de samba do Carnaval carioca possam divulgar seus gastos,

¹² <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/2013-01-31/policia-faz-operacao-contrajogo-do-bicho-na-ligadas-escolas-de-samba-do-rio.html>

¹³

http://www.istoe.com.br/reportagens/350112_BICHEIROS+NA+LINHA+DE+FRENTE+DO+CARNIVAL

¹⁴ <http://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2014-03-01/desfiles-do-grupo-especial-tem-custo-recorde-r-100-milhoes.html>

¹⁵ <http://oglobo.globo.com/rio/anisio-da-beija-flor-internado-na-zona-sul-apos-sentir-dores-no-peito-11715708>

¹⁶ <http://eleicoes.uol.com.br/2012/noticias/2012/08/30/freixo-defende-criterio-para-uso-de-dinheiro-publico-no-carnaval-do-rio-de-janeiro.htm>

subsídios e patrocínios”¹⁷ o que até a data da elaboração desta dissertação ainda não aconteceu nem tem previsão de acontecer. Mais uma vez vamos depender então de dados soltos para tentar ter uma ideia da quantia gasta pelas escolas em cada um dos elementos presentes em um desfile.

Os carros alegóricos se configuram como um dos elementos individuais mais caros no desfile de uma escola de samba. Buscando o preço médio da confecção deles encontramos alguns dados discrepantes, variando entre a indicação de R\$100 mil a quase R\$1 milhão. A fonte que poderia ser considerada a mais confiante por ser um órgão da imprensa ao contrário das outras fontes encontradas em blogs ou comentários pessoais, indicou que “um carro alegórico pode custar R\$250 mil”¹⁸, mas observando de perto a construção de uma dessas alegorias quando do acompanhamento dos desfiles durante a pesquisa de campo pareceu plausível que o preço de alguns deles pudessem chegar a R\$1 milhão em comparação a outros mais simples que poderiam custar bem menos como o dado informado referente ao preço de R\$100 mil.

A totalidade das fantasias certamente seria o maior gasto de uma escola, uma vez que todos os 4000 mil componentes desfilam fantasiados com peças que chegam a custar R\$300 mil¹⁹, mas uma parte considerável dessas fantasias é vendida e com isso chega mesmo a gerar lucro ao invés de se configurar apenas como custo. Em algumas escolas a maior parte das fantasias é cedida para membros da comunidade, e atualmente temos a Vila Isabel que declara ceder todas as fantasias de ala (LIESA 2014a, p. 246), mas encontramos ainda outras duas soluções para o custo com as fantasias: a venda direta para qualquer um que disponha do valor necessário para ganhar o direito de desfilar em uma escola de samba, onde notadamente há uma margem de lucro na venda da fantasia; ou ainda a divisão dos custos pelas pessoas que compõem a ala, nesse caso sendo mais característica a presença de pessoas que participam dos ensaios e por esse motivo são parceiras da escola em algum nível. O pagamento pela fantasia está diretamente relacionado então com a dedicação do componente para a preparação do desfile anual. A partir do momento em que há uma grande demanda para se participar do desfile de uma escola a partir da compra da fantasia podendo gerar lucro para a escola, o ato de ceder ou financiar uma fantasia para um componente passa a se configurar como

¹⁷ <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/02/08/com-r-35-milhoes-rio-e-a-capital-que-mais-gasta-com-o-carnaval-mp-cobra-transparencia.htm>

¹⁸ <http://diariodorio.com/curiosidades-sobre-o-desfile-de-escolas-de-samba-do-rio-de-janeiro/>

¹⁹ <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2014/noticia/2014/02/destaque-de-carro-alegorico-no-rio-chega-pagar-r-300-mil-por-fantasia.html>

um prêmio para aqueles que se enquadrarem nas exigências da escola para se realizar um bom desfile. É o pagamento pelo trabalho realizado pelos componentes.

E é exatamente esse tipo de relação que está presente nas baterias. Os componentes da bateria, assim como os componentes de outras alas que exigem uma mão-de-obra qualificada como a das baianas e assistidas, ganham a fantasia e o direito de desfilar sem a necessidade de pagar nenhum valor, o que acaba servindo de argumento para um tipo de pagamento para o árduo trabalho realizado por eles. Odilon afirma em entrevista ao documentário *Fazendo carnaval* que ser componente da ala da bateria muitas vezes acaba se configurando como uma alternativa para pessoas que não podem pagar o alto preço cobrado pelas fantasias: “a maioria é meio ... fraco de grana entendeu ... então o cara escolhe aquilo ali mermo realmente pra poder não pagar a fantasia por que é aquela troca de favores da escola com ele”²⁰. Vimos na seção 1.1 que os componentes de uma bateria têm grande motivação para a realização de seu trabalho, mas esse condicionamento relativo às fantasias junto com outros fatores deverá ser levado em conta para entendermos as relações de trabalho dentro desse contexto que serão abordadas com maior aprofundamento no segundo e terceiro capítulos.

1.3 – Samba, carnaval, origens e transformações

Atualmente temos uma extensa bibliografia dedicada ao exame dos processos históricos percorridos pelas escolas de samba do Rio de Janeiro. Não é objetivo desta pesquisa o aprofundamento ou mesmo uma contribuição original para o assunto. O que se propõem aqui é apenas uma pincelada acerca de alguns aspectos que podem auxiliar no entendimento do contexto geral que envolve as escolas de samba do Rio de Janeiro, âmbito fundamental para a análise proposta nos capítulos seguintes.

1.3.1 – O carnaval antes das escolas de samba

No ponto de vista da sua origem a escola de samba só é de samba a partir do momento em que é de carnaval. O carnaval é seu elemento fundamental e a sua denominação de uma escola de samba se dá em comparação com outros tipos de expressão carnavalesca. Uma boa definição para a escola de samba quando da sua origem seria a de que ela é uma nova prática carnavalesca que se diferencia das outras pela bagagem sonora e corporal do samba carioca que vivia um momento de

²⁰ Disponível aos 5:33 em <https://www.youtube.com/watch?v=2lnPyIc8ads>

transformação e efervescência. Se tirássemos da escola de samba essa especificidade ela seria facilmente confundida com um rancho carnavalesco²¹. Para entendermos então alguns aspectos envolvidos na origem das escolas de samba precisaremos entender de um lado o contexto do carnaval e de outro o contexto do samba carioca.

A influência de outras práticas carnavalescas do Rio de Janeiro na formação das escolas de samba se dá por um lado na expressão plástica das fantasias e carros alegóricos e por outro lado na própria ideia do ritual carnavalesco envolvendo um cortejo embalado por música e dança. Essa concepção de carnaval foi baseada nos carnavais de Nice, Viena e Roma importada como tentativa de civilizar as festividades dessa época do ano em substituição ao entrudo, ritual herdado da tradição portuguesa que predominava na cidade durante os três dias que antecediam o jejum da carne. (GALVÃO, 2009)

O entrudo se caracterizava pela realização de brincadeiras, muitas delas bastante agressivas, sobre transeuntes não precavidos. Essas brincadeiras muitas vezes transpunham as diferenças de classe, onde pessoas das camadas mais pobres davam verdadeiros banhos emporcalhantes em donzelas e senhores, incomodando as elites que por sua vez consideravam o entrudo coisa de bárbaros e selvagens. Não era um ritual digno de uma sociedade civilizada, passando a ser realizadas diversas tentativas de coibição, das quais só vieram a conseguir erradicar o entrudo quando da sua substituição pelo carnaval das grandes sociedades. (QUEIROZ, 1992) As grandes sociedades eram associações carnavalescas que realizavam bailes de máscaras e desfiles na rua, onde já estavam presente alguns elementos que até hoje vemos nas escolas de samba como os carros alegóricos. O primeiro desfile de um desses clubes carnavalescos acontece em 1855, mas o entrudo só vai começar a desaparecer da cidade de fato no final do século, quando as grandes sociedades se encontram no seu auge. (COSTA, 2001)

É quando as Grandes Sociedades se encontram no seu auge que começam a surgir no Rio de Janeiro os Ranchos Carnavalescos. Os Ranchos tinham origem profano-religiosas a partir dos Ranchos de Reis que se configuravam como procissões pastoris da época natalina em algumas regiões do nordeste onde nasceram. Para se adaptar ao cotidiano da então capital federal, os Ranchos passaram a realizar os seus cortejos, antes nomeados procissões, durante o período carnavalesco e admitiram características das outras manifestações que desfilavam pela cidade nessa época do ano,

²¹ Manifestação carnavalesca contemporânea da origem das escolas que será tratada detalhadamente adiante.

notadamente as grandes sociedades que como já comentado se encontravam no seu auge e se configuravam como as principais manifestações do carnaval carioca na época. Diferente das Grandes Sociedades, os Ranchos não eram formados pela elite, tendo sido trazidos ao Rio de Janeiro por imigrantes nordestinos. (ARAUJO, 2003)

A partir principalmente de 1907, com as inovações do então recém criado rancho escola Ameno Resedá que impressionaram a imprensa e as elites intelectuais pela beleza de seus desfiles e se alastraram por outros ranchos, estes passaram a incorporar diversas características que mais tarde seriam a base para a estruturação geral dos desfiles das escolas de samba. Além do carro abre alas, a comissão de frente, a divisão das fantasias em alas combinadas e a porta-bandeira com um casal que mais tarde daria origem ao mestre-sala, aparece ainda entre os ranchos um dos principais objetos abordados na presente dissertação: a competição através de um concurso, que era organizado por um veículo da imprensa assim como aconteceu com as primeiras competições entre as escolas de samba. Vistos como uma manifestação ordeira dentre outras práticas carnavalescas das camadas pobres da população os ranchos ganhavam apoio da prefeitura. (ARAUJO, 2003)

As escolas de samba se baseiam então fundamentalmente nessa estrutura fornecida pelos ranchos, que por sua vez expressam uma transformação no carnaval carioca desde a substituição do entrudo pelas grandes sociedades, se diferenciando deles por uma nova forma de cantar e dançar o carnaval.

1.3.2 – O novo samba das escolas de samba e os concursos oficiais

De acordo com Carlos Sandroni (2001), o termo samba já estava presente no Rio de Janeiro desde a década de 1870. De origem rural e importado da Bahia pelos imigrantes nordestinos, o samba se transformou na cidade onde mais tarde viria a se tornar o berço das escolas de samba. Mas esse processo seria longo e a primeira escola de samba só viria a surgir em 1928, quase sessenta anos após o que seria a chegada do samba ao Rio de Janeiro.

Antes das escolas de samba já se executava no carnaval um tipo de canção denominada de samba desde 1917 quando uma das grandes sociedades da época desfilou embalada por “Pelo telefone” (GALVÃO, 2009). O samba já era amplamente praticado por diversas comunidades cariocas (morro da Mangueira, morro da Favela, Madureira, entre outros) na década de 1920, e o que as escolas de samba trouxeram de

novidade para o carnaval foi um novo tipo de samba que trazia novas características rítmicas que permitiam simultaneamente uma forma de dançar durante o ato de desfilar. Essa nova prática era inspirada pelo samba praticado pelos sambistas do bairro do Estácio fundadores da Deixa Falar, apontada como a primeira das escolas de samba. (CABRAL, 1996) O próprio termo escola de samba é creditado aos sambistas do largo do Estácio que aproveitavam o fato de se reunirem nas proximidades de uma escola regular para se auto denominarem de uma escola de samba. Eles seriam professores que ensinavam o verdadeiro samba para sambistas de outras regiões da cidade. Por outro lado é importante ressaltar a colocação de Alberto Boscarino (2006), que em sua dissertação de mestrado chama a atenção para que esse tipo específico de samba não deva ser creditado unicamente aos bambas da Estácio, mas sim como uma “resultante de uma longa negociação entre diferentes comunidades negras estabelecidas na cidade do Rio de Janeiro” (BOSCARINO JR, 2006, p. 34).

Em 1932 o jornal *Mundo Sportivo* organiza aquele que seria o primeiro concurso oficial²² entre as escolas de samba. Esse momento se configura como um importante passo para a difusão e estabelecimento das escolas de samba na cidade. Com o advento da competição que premia os primeiros lugares e passa a ser realizada anualmente desde então, outros grupos carnavalescos que antes se denominavam ranchos ou blocos passaram a fazer parte da disputa entre as escolas de samba e conseqüentemente se denominar dessa forma.

Entre 1928 e 1932 as escolas de samba já se alastravam pela cidade e começavam a chamar a atenção da imprensa, mas com o grande sucesso do primeiro concurso organizado pelo jornal *Mundo Sportivo* as escolas de samba pela primeira vez ganharam um amplo destaque fora das comunidades em que estavam estabelecidas. A grande repercussão do concurso deu origem a matérias posteriores com o contexto no qual se davam as escolas de samba, assim como a partir desse ano as escolas de samba começaram a ser convidadas para se apresentar em teatros e bailes. Em uma época em que os valores nacionalistas estavam em alta, as escolas de samba começam a aparecer como um produto carnavalesco com uma brasilidade mais latente e original. A presença marcante e estimulante de uma expressão corporal e sonora que era vista como genuinamente brasileira alavancou a dimensão das escolas de samba ano após ano.

²² A indicação desse concurso como o primeiro no plano “oficial” se dá por algumas fontes indicarem que em 1930 já haveria tido uma competição mais informal entre algumas escolas de samba organizada pelo pai de santo Zé Espinguela, importante figura do surgimento das escolas de samba. (GALVÃO, 2009)

(Galvão, 2009)

Após esse início do percurso histórico das escolas de samba, muitas transformações, repressões, negociações e estímulos ocorreram até elas chegarem na situação descrita na seção 1.2. São 82 anos de concursos e desfiles anuais ininterruptos com intensas modificações que tentaremos demonstrar em poucos parágrafos adiante. Já admitimos de antemão a impossibilidade de realizar essa tarefa de maneira satisfatória, nos bastando a indicação de alguns pontos específicos.

1.3.3 – Transformações nas escolas de samba de 1932 a 2014

Como ponto de partida para tentarmos entender algumas transformações das escolas de samba de 1932 a 2014 podemos comparar a estrutura nos dois extremos desse intervalo temporal. Analisando o aspecto material relativo aos desfiles nas duas ocasiões evidencia-se uma enorme discrepância estrutural. Praticamente tudo em 2014 é maior quantitativamente do que em 1932: quantidade de desfilantes; quantidade de escolas de samba; tempo do desfile; tamanho do samba executado durante o desfile; tamanho das alegorias que acompanham o desfile; quantidade de jurados para avaliar o concurso; quantidade de público espectador; quantidade de dinheiro que o desfile movimenta; entre outros fatores relacionados diretamente com os anteriores. Esse crescimento acentuado da estrutura material é acompanhado pela perda de alguns elementos originais em um plano mais qualitativo que acaba por gerar muitas críticas por parte de alguns intelectuais e sambistas. Argumenta-se sobre essa comparação que na sua origem as escolas viviam uma era

em que as escolas de samba eram expressões legítimas e espontâneas do espírito artístico popular negro e mestiço, quando todos trabalhavam de graça para a escola o ano inteiro e depois iam sambar na avenida. Em que os negros e mestiços não eram só performers que se exibiam para uma plateia não-performer. Em que não havia esse fosso abissal escavado entre quem samba e quem assiste, negro na avenida e branco na arquibancada. Em que negros e mestiços ao mesmo tempo sambavam e assistiam. Em que não era necessária a intervenção de carnavalescos, e a escola passava bem sem os brancos profissionais da ópera. Em que o samba – a música – era o mais importante elemento do desfile. Em que se sambava “no pé” em vez de se marchar militarmente, para atender à exigência do concurso de que os 1.700 metros da passarela do Sambódromo sejam percorridos em 80 minutos. Em que não havia tantos heróis midiáticos, nulos em sambar, apresentando-se como destaques. E assim por diante. (GALVÃO, 2009, p. 52)

Candeia também nos oferece comentários interessantes sobre essa temática:

As massas de sambistas (...) são mantidas alheias a qualquer nível de decisão

no seu próprio meio, corrompidas e violentadas pelas contradições e imposições sócio-econômico-culturais. (...) os sambistas estão sendo anestesiados, controlados e roubados. (...) O compositor não faz mais samba pensando em sua Escola, em sua cultura. Agora pensa na gravadora. (...) Basta ver um desfile de Escolas de Samba e percebe-se nitidamente as deformações (modernização) impostas pelo poder econômico sem mostrar desenvolvimento da cultura e arte popular. (...) Acreditamos na evolução gradativa, vinculada às origens e raízes populares (afro-brasileiras), desde que, traga reais benefícios sem despersonalizar nossa cultura. (CANDEIA, 1978, p. 87-88)

De outro lado temos autores que discordam dessa visão apocalíptica das transformações nas escolas de samba. Podemos inclusive apontar autores que a exemplo de Galvão atuam mais especificamente no âmbito da pesquisa acadêmica:

Nessa perspectiva, não se justifica manter a posição – qualificada de romântica (...) – segundo a qual as mudanças ocorridas ao longo do tempo seriam como uma perda da “essência” da criação popular. O desfile das escolas de samba incorpora as tensões presentes na sua própria elaboração e, como toda coisa viva, vai-se transformando. (AUGRAS, 1998, p. 184)

E ainda o ponto de vista de uma pessoa que como Candeia vivenciou de maneira mais íntima o carnaval das escolas de samba:

Do ponto de vista musical, instrumental, coreográfico e plástico, a escola de samba, ao longo desses anos que nos separam das noites boêmias da rapaziada do Estácio, vem passando por significativas transformações. É com indisfarçável espanto que ouço opiniões que querem confina-la a um passado já não tão recente, em nome de uma pureza ou “autenticidade” que existe na lembrança de cada um. Não deixa de estar eivado de um certo elitismo desconhecer que os componentes e artífices da escola estão sujeitos à radiação informativa que nos chega através de todos os métodos e meios. E seria incongruente que uma agremiação destinada a recontar, à sua maneira, episódios, interpretações, avaliações de fatos, pessoas e fragmentos do nosso imaginário, prescindisse de uma linguagem contemporânea. (COSTA, 2001, p. 212-213)

Sobre a opinião de Costa é importante destacar que apesar dessa posição mais conformada com as transformações das escolas de samba o autor comenta ainda alguns aspectos que considera negativo:

Exageros, claro que existem. O andamento do samba no desfile, “marcheando” em detrimento da síncope, é um deles. Assim como o excesso de componentes que prejudica a harmonia, a parcimoniosa exibição da maioria dos casais de porta-bandeira e mestre-sala, que realizam a sua dança apenas à frente dos jurados, o prestígio dado a figuras notórias mas não identificadas com a escola, apenas dela se servindo, e o pouco tempo para que os passistas possam demonstrar a sua habilidade. (COSTA, 2001, p.213)

Não é objetivo desta dissertação aprofundar o debate acerca das consequências das transformações nas escolas de samba e sim expor alguns dos elementos que foram sendo modificados durante os mais de 80 anos de desfiles.

Passaremos então para indicação de alguns dos condicionamentos históricos que levaram a todas essas transformações.

Podemos entender por um lado que esse processo de agigantamento das escolas de samba começou ainda em 1932 – onde, como comentamos na seção anterior, com o advento do primeiro concurso entre as escolas elas começaram a ter algum destaque na imprensa e serem conhecidas fora da comunidade onde estavam estabelecidas – e está até hoje em franco desenvolvimento com o custo recorde dos desfiles em 2014 sendo cerca de 30% maior do que o custo em 2013. Por outro lado podemos apontar o período entre o final da década de 1950, onde as escolas de samba começaram a despontar como a atração principal do carnaval desbancando os ranchos e grandes sociedades, e o ano de 1984 com a inauguração do sambódromo e criação da LIESA culminando na estruturação de uma nova “era” de profissionalismo dentro dos desfiles, como aquele que marcou algumas transformações fundamentais nas escolas.

De acordo com Cabral (1996), em 1954 a classe média carioca começava a se interessar pelo carnaval das escolas de samba que estava em plena expansão entre as comunidades mais pobres. Não só como público espectador dos desfiles mas também visitando os ensaios. O autor destaca uma crônica jornalística sobre o desfile desse ano que nos mostra que a essa altura as escolas ainda guardavam certa rusticidade:

“Certas figuras respeitáveis, como Caxias, Santos Dumont e tantos outros vultos históricos, certamente evitaria, se pudesse, as homenagens que os transformam em bamboleantes mostrengos sobre tablados de carros desconjuntados. Ou as escolas não possuem escultores capazes de executar trabalhos desse tipo, com bom acabamento, ou não possuem dinheiro para executar a tarefa perfeita que deveria estar em consonância com a grandeza do espetáculo.” (CABRAL, 1996, p. 170)

Se as escolas de samba começavam a chamar a atenção de uma porção maior de um público das classes dominantes, isso ainda não se dava pelo gigantismo ou perfeccionismo das construções plásticas do desfile. Essa situação começa a mudar a partir de 1959 quando o Salgueiro convida pela primeira vez artistas plásticos profissionais de fora do contexto da comunidade da escola para desenhar as suas fantasias e carros alegóricos, tipo de profissional que viria a ser denominado de carnavalesco. Queiroz (1992) conta que anteriormente o carnavalesco

era um membro da escola que tivesse demonstrado dons de organizador e decorador no trabalho realizado dentro dela; davam-lhe auxiliares e material de que necessitasse e ele se encarregava de “por na rua” um belo desfile. (QUEIROZ, 1992, p. 91)

Sobre a nova experiência do Salgueiro, Galvão conta que o “sucesso foi enorme por que atingia um nível de requinte estético e erudito até então inimaginável”. (GALVÃO, 2009, p. 47) No seguinte a mesma escola convida o cenógrafo do Teatro Municipal e professor da Escola Nacional de Belas Artes Fernando Pamplona que viria a ser um dos principais responsáveis por imprimir “ao desfile uma concepção que até então lhe era alheia, ampliando a sua monumentalidade e acentuando o seu caráter de *show* mais hollywoodiano”. (GALVÃO, 2009, p. 47) Essa nova dimensão tomada pelos desfiles acentua a aproximação do público das classes dominantes. Como resultado dessa aproximação, em 1960 pela primeira vez o desfile é televisionado e em 1962 ocorre pela primeira vez a cobrança de ingresso para se assistir ao carnaval das escolas de samba. A cobrança de ingresso vai cercando cada vez a região onde é realizada o desfile, processo que vai aos poucos afastando o público das comunidades mais diretamente envolvida com as escolas que fazia parte de uma camada mais pobre da população e em sua maioria não tinham condições de pagar o valor cobrado.

A concepção de um desfile mais “monumental” com relação aos aspectos plásticos ocorre em paralelo ao processo de maior aproximação de banqueiros do jogo do bicho no financiamento do carnaval das escolas. Essa relação tanto viabiliza quanto potencializa o novo tipo de aparato plástico “hollywoodiano”. Queiroz (1992) denuncia que a relação dos banqueiros do jogo do bicho com as escolas de samba começa a se estreitar a partir da década de 1940, com a proibição dos jogos de azar e a explosão demográfica no Rio de Janeiro que favoreceu a expansão das favelas e subúrbios junto com a difusão do jogo do bicho que permaneceu presente clandestinamente depois da proibição. Os banqueiros do jogo do bicho já apoiavam as escolas de samba desde a década de 1930, como acontecia na íntima relação de Natal com a Portela, visando um maior respeito dentro da comunidade que garantiam a ampliação de seus lucros, mas a explosão demográfica da década de 40 enriqueceu os bicheiros e permitiu uma maior fortuna direcionada às escolas, bem como a clandestinidade que passou a vigorar na mesma época trazia a necessidade de um apoio ainda maior por parte da população.

O banqueiro necessitava de um grupo de confiança no qual apoiar sua organização e a escola o fornecia; ela lhe assegurava a massa eleitoral graças à qual poderia negociar com a polícia, os políticos e o próprio governo, o que lhe permitia basear sua rede de jogo em fundamentos sólidos. (QUEIROZ, 1992, p. 98)

Todo esse processo que acabamos de descrever da relação do apoio financeiro dos bicheiros, turbinados pela explosão demográfica dos subúrbios, com a

riqueza do desfile garantindo sucesso em paralelo com as inovações de um carnavalesco de origem acadêmica transformando os paradigmas de uma escola de samba é particularmente evidente na trajetória da Beija-Flor de Nilópolis:

Nilópolis (...), era um modesto aglomerado de pequenos horticultores quando, no início da década de 70, habitantes das favelas da Zona Sul do Rio ali foram instalados, depois de arrancados dos seus morros. Em 10 anos, a população atingia 200 mil habitantes amontoados em seus barracos, nos 9 km do subúrbio. A rede do bicho desenvolveu-se rapidamente sob o impulso de um novo banqueiro, recém-chegado às altas esferas da profissão; por meio de hábeis manobras, apropriou-se da clientela que, desalojada de seus pagos, perdera os laços com os bicheiros do seu antigo habitat. Buscando apoio para as suas atividades, o banqueiro interessou-se pela modesta escola de samba que deambulava nas ruas de Nilópolis durante o carnaval, favorecendo-a tanto que subitamente ela surgiu com toda a força entre suas predecessoras. A partir de 1976, o número impressionante dos participantes da Beija-flor, o luxo esplendoroso do desfile, a originalidade e a imaginação efervescente do grande carnavalesco engajado por elevado preço, lhe asseguraram de maneira quase contínua o primeiro lugar entre suas rivais. (QUEIROZ, 1992, p. 99)

E é durante a década de setenta, impulsionadas pelas inovações de Joãozinho Trinta e da Beija-flor, que as escolas chegam às gigantescas estruturas que têm hoje em dia com os seus quatro mil componentes, quase todas elas turbinadas com o apoio de bicheiros. Esse processo culmina na construção das arquibancadas fixas em volta da avenida Marquês de Sapucaí em 1984, “instaurando a era de um carnaval que, ao menos no nível do discurso, se deseja 'profissional', um carnaval-negócio rentável e para tanto bem gerenciado”. (CAVALCANTI, 2009, p. 99)

Nos últimos 30 anos que nos separam da inauguração do sambódromo muita coisa aconteceu. O desfile se privatizou passando finalmente toda a sua organização para a LIESA em 1994; o tráfico armado de drogas também passa a interferir no universo das escolas de samba a partir do interior das comunidades (CAVALCANTI, 2009); surge a estratégia de venda do tema do enredo para patrocinadores como alternativa de financiar um desfile; a queda vertiginosa sofrida pela indústria fonográfica com o compartilhamento pirata de música através da internet; a recente estratégia de “pacificação” de algumas favelas da cidade; e ainda outros fatores que certamente influenciaram sobre a atuação das escolas de sambas. Da mesma forma, o período de 1932 a 1959 também protagonizou mudanças significativas nas escolas como a oficialização delas por parte do poder público em 1935; a primeira vez que uma escola sai fantasia conforme um enredo com a Portela em 1939; as constantes mudanças de localidade do desfile, das quais podemos destacar a mudança para a avenida Rio Branco em 1942, colocando as escolas de samba finalmente no coração da cidade; e a

composição do primeiro samba-enredo no ano de 1949. Como comentado anteriormente existe farta bibliografia sobre todos esses assuntos e a intenção aqui foi apenas destacar alguns condicionamentos históricos dos 15 anos que separam a presença do primeiro carnavalesco “profissional” e o advento do sambódromo, período que onde ocorreram as transformações estruturais que consideramos mais acentuadas no desfile de uma escola de samba.

CAPÍTULO 2

Como comentado durante a introdução da dissertação, só foi adotada a análise dos impactos da competição sobre as baterias como objeto de estudo tardiamente na trajetória da pesquisa. O interesse inicial estava mais debruçado sobre a estruturação sonora da performance das baterias das escolas de samba e, a partir de um contato mais próximo com perspectivas presentes na etnomusicologia, mudou-se o rumo da pesquisa tentando direcionar os objetivos e as perspectivas para um tratamento mais atento às práticas musicais enquanto fenômeno social. Até o momento dessa virada epistemológica, no entanto, já havia se passado quase um ano de pesquisa de campo focada nas características sonoras das baterias cariocas. Com a mudança de rumo no meio do caminho, sobrou pouco tempo para trabalhar em uma coleta de dados específica sob o novo ponto de vista. O tempo que restava ainda tinha que ser dividido entre a sistematização do texto da dissertação e o aprofundamento com as bases teóricas que haviam acabado de ser adotadas como referências.

Então havia, por um lado, muitos dados acerca da estruturação sonora das performances das baterias, e por outro, limitações para realizar uma coleta de dados mais cuidadosa. Não seria produtivo dessa forma deixar de lado todas as informações coletadas no período anterior ao contato mais próximo com a etnomusicologia e iniciar uma nova empreitada no sentido de buscar dados mais diretamente ligados com o impacto da competição sobre as baterias. A própria performance e os ensaios não estariam entremeados de efeitos da competição? Eles não seriam na verdade o resultado de uma negociação indireta entre os interesses dos sambistas e o efeito dos critérios de avaliação sobre o seu trabalho?

Foi decidido então tomar os dados que já haviam sido coletados, como fonte principal para analisar os efeitos da competição sobre o trabalho das baterias. As observações feitas durante a pesquisa de campo seriam confrontadas com os dados diretamente relacionados com a competição. A observação das performances e dos ensaios seria comparada com a avaliação dos jurados e os critérios adotados pela LIESA.

O conteúdo deste capítulo se dá então sobre uma sistematização do trabalho realizado pelas baterias entendidos enquanto trabalho acústico. Descreveremos as atividades produtivas principais das baterias, a organização política do trabalho realizado dentro delas e, principalmente, a maneira como é organizado sonoramente o produto final desse trabalho, que, como acabamos de comentar, é o aspecto sobre o qual temos mais dados à disposição.

2.1 – Atividades de uma bateria

Entendendo as práticas musicais enquanto trabalho acústico, podemos definir a bateria de uma escola de samba basicamente como um grupo de pessoas que se juntam com o objetivo de manipular uma determinada variedade de ferramentas de trabalho – notadamente identificadas como instrumentos musicais, e mais especificamente categorizadas como instrumentos musicais de percussão – de forma a atribuir uma qualidade de valor de uso com uma série de especificidades sonoras pertinentes a essa prática a um produto acústico.

A ideia de instrumento percussivo parte da forma com a qual é produzido o som através do instrumento. O ato de percutir como atividade geradora do som define os instrumentos categorizados como instrumentos de percussão em comparação com outros instrumentos que produzem som através da vibração de uma corda friccionada ou uma coluna de ar. As ferramentas de trabalho utilizadas pelos *insiders* da bateria podem ser analisadas então sob essa ótica da produção sonora a partir da percussão e serem denominadas dessa forma dentro de um contexto de tratamento de instrumentos musicais. Por outro lado, os sambistas categorizam as suas ferramentas com uma denominação mais simples. Cada variedade de instrumento tem um nome, mas quando se faz referência a eles enquanto uma totalidade chama-se cada um deles de peça. Como exemplo, podemos imaginar a seguinte frase: “É importante afinar todas as peças da bateria”.

O momento principal da atividade de uma bateria se dá durante o desfile carnavalesco da sua escola. É para essa atividade que os seus participantes se mostram mais motivados e o momento de maior teor emocional para eles. É também o momento de maior tensão e responsabilidade, uma vez que todos os milhares de componentes de uma escola de samba dependem da performance da bateria. Se alguma coisa der errado no trabalho realizado pela bateria durante o desfile toda a escola pode acabar

prejudicada. Levando-se em consideração que o desfile de uma escola de samba é realizado no contexto de uma competição com critérios rigorosos de avaliação, a bateria pode jogar por água abaixo o trabalho de preparação da escola inteira para aquele desfile se não realizar determinadas ações de forma totalmente coordenada. Toda essa responsabilidade motiva ainda mais os integrantes, aumentando o caráter emocional na atividade que estão realizando.

Com toda essa importância do trabalho de uma bateria durante o desfile, aliada ao estímulo pelo aprimoramento a partir da concorrência incentivada pelo concurso entre as escolas, a bateria realiza uma verdadeira maratona durante o ano com diversos tipos de ensaio visando a preparação e aperfeiçoamento dessa performance. Podemos agrupar esses ensaios em dois tipos principais, um objetivando a preparação e aperfeiçoamento do desfile da escola como um todo, o que compreende a participação de diversos setores da escola dentre eles a bateria; e outro tipo de ensaio onde só está presente a bateria e o foco total é sobre a preparação e aperfeiçoamento de sua performance específica. Nos ensaios onde apenas a bateria está presente, a atividade geralmente é realizada na quadra da escola e a atenção é voltada para o aprimoramento individual e coletivo da execução sonora²³ de acordo com critérios êmicos de qualidade. Com essa finalidade, são executados repetidamente os recursos que se pretende utilizar durante o desfile. Os ensaios de rua, ou ensaios de comunidade, compreendem a participação de um contingente maior da escola e simulam a situação encontrada no desfile. São realizados em alguma rua ou avenida sempre que possível, mas algumas escolas não conseguem realizar esse tipo de ensaio na rua por serem impedidas de atrapalhar o tráfego de automóveis e/ou por incomodar os moradores do bairro com o alto nível de emissão de decibéis de suas performances. Essas escolas tentam simular uma situação de desfile dentro das suas quadras, o que fica bastante complicado pela limitação de espaço e pela falta de uma configuração geográfica que simule a avenida que serve de palco para os desfiles durante o carnaval. As escolas que conseguem desfilar na rua oferecem uma vantagem para a bateria por possibilitar o treino dos deslocamentos durante a execução sonora que não são possíveis de se ensaiar dentro da quadra da escola. Ainda sobre ensaios que simulam a situação do desfile, nos meses que antecedem o carnaval, cada escola de samba do grupo especial realiza um ensaio técnico na Avenida Marquês de Sapucaí, local onde é realizado o desfile oficial durante o

²³ Por vezes o aprimoramento da execução extrapola o âmbito da sonoridade, como por exemplo quando do treinamento de determinados movimentos coreográficos atualmente bastante comuns entre as baterias.

período carnavalesco. Nessa ocasião estão presentes quase todos os setores de uma escola, entre eles, por exemplo, a comissão de frente, que não participa dos ensaios de rua por estes não possibilitarem a execução da sua complexa coreografia. No ensaio técnico basicamente só não estão presentes os carros alegóricos e as fantasias de cada componente. Por compreender uma parte tão importante do desfile, os ensaios técnicos das escolas de samba do grupo especial atraem um grande público para o Sambódromo, que abre as suas portas sem a cobrança de entrada. Pela entrada franca, os ensaios técnicos se configuram ainda como uma opção mais viável para as camadas mais pobres da população terem a oportunidade de acompanhar as escolas de samba de perto, uma vez que o preço dos ingressos mais baratos dos desfiles durante o carnaval equivale a 27% do salário mínimo, com exceção dos ingressos para os setores populares localizados no momento de dispersão da escola, aonde o desfile efetivamente já acabou.

Existe ainda outro tipo de atividade promovida pelas escolas que é denominada de ensaio e traz certo discurso de preparação do carnaval, mas onde o objetivo principal se dá em torno da obtenção de verba para ajudar a custear as despesas milionárias de uma escola de samba do grupo especial. Neste terceiro tipo de ensaio, a quadra da escola funciona como uma casa de espetáculos, onde há cobrança de ingresso (guardando a ressalva que componentes da escola e integrantes da bateria não pagam a entrada); venda de produtos para consumo durante o evento (principalmente alimentação e bebidas alcoólicas, mas também produtos com a marca da escola, como camisetas, bonés, canecas e etc); a bateria da escola junto com os intérpretes e puxadores que aparecem como atração principal, executando tanto o samba daquele ano quanto outros sambas famosos da escola e até de outras agremiações; e ainda outras performances incluindo passistas, convidados de outras escolas e um grupo de músicos profissionais que abre a noite executando canções geralmente associadas a eventos denominados de roda de samba.

Além desses ensaios e o desfile no carnaval, a bateria também realiza performances em outros contextos. Ocasionalmente elas são contratadas ou convidadas para se apresentarem em diversos tipos de evento, muitos deles inclusive fora do âmbito carnavalesco. Para esse tipo de apresentação, a bateria reduz consideravelmente o contingente do grupo, contando desde apenas 7 ou 8 pessoas até mais ou menos 20 a 40 integrantes dependendo da situação. Esse grupo reduzido é denominado pelos *insiders* de bateria-show, que se faz um termo bastante significativo. A bateria-show, que na divulgação dos eventos é denominada simplesmente como a bateria da agremiação a

qual pertence, serve para atender justamente a demanda de shows. São eventos geralmente direcionados a interesses privados, onde a venda de ingressos deve ser suficiente para pagar o cachê da bateria e ao mesmo tempo garantir uma margem de lucro para os organizadores do evento; ou ainda comemorações de pessoas físicas ou jurídicas como casamentos, festas de fim de ano de empresas e qualquer outro contexto onde o comprador interessado na apresentação da bateria tenha verba suficiente para pagar os músicos. Quando não se trata de um evento privado, outra possibilidade aparece através de shows e festivais patrocinados pelo poder público, onde a bateria também apresenta uma performance com essa bateria-show, mas que se configuram como apresentações em locais públicos e sem a cobrança de ingresso. Uma das principais diferenças desse tipo de atividade portanto é a presença da relação de troca, quando há a venda do produto do trabalho das baterias e automaticamente o pagamento aos músicos que participam da performance, diferente do que acontece predominantemente nos outros contextos.

2.2 – Organização política do trabalho dentro da bateria

A divisão do trabalho tendo em vista as relações de poder dentro de uma bateria é bastante simples. Os ritmistas são aqueles que têm a função de tocar os diferentes instrumentos, de forma que entre os ritmistas temos os tocadores de caixa, tocadores de tamborim, tocadores de surdo e assim por diante. O trabalho acústico realizado pelos ritmistas é controlado por um ou dois mestres que contam ainda com o auxílio de uma equipe que varia aproximadamente entre oito a doze diretores.

O mestre é quem escolhe a sua equipe de diretores, estes por sua vez têm o poder de impedir a participação de determinado ritmista que tenha uma conduta considerada inadequada como, por exemplo, com a falta de muitos ensaios. O mestre e os diretores também aprovam ou reprovam a inserção de um novo membro na bateria. Nesse ponto de vista, acima do mestre está apenas o presidente da escola, que pode demiti-lo e indicar outra pessoa para o seu cargo o que acaba por subordinar de certa forma o trabalho do mestre. Mas como o presidente é escolhido através de votação com todos os componentes da escola, todas essas relações de poder estão permeadas por conflitos e negociações. Ou seja, assim como em qualquer outra relação política que envolva algum nível de decisão democrática, os mestres não podem simplesmente desagradar a todos os ritmistas indiscriminadamente em favor das suas vontades próprias, pois correriam o

risco de causar protestos que poderiam levar o presidente da escola a demiti-lo. Da mesma forma o presidente não pode demitir um mestre com amplo apoio dos ritmistas e colocar outro qualquer que não seja reconhecido minimamente por eles como líder. Os interesses estão dessa forma em constante e intensa disputa e negociação como observamos em diversas situações conflituosas durante a pesquisa de campo.

É importante entender que a função dos mestres e diretores se dá no sentido do controle tanto do produto do trabalho, quanto da atividade produtiva realizada pelos ritmistas. Dentro do contexto da produção acústica geralmente essas duas características do trabalho se fundem, mas o que queremos destacar é que os mestres e diretores decidem por um lado como será a performance final no dia do desfile carnavalesco, bem como organizam ainda as atividades que servirão de preparação desse produto final. Como comentado acima, o mestre não tem uma relação de controle sobre o trabalho dos ritmistas tão forte como acontece, por exemplo, em situações onde há um comprador de mão de obra e o trabalhador que vende a sua força produtiva estando à disposição das vontades de seu comprador. O mestre de bateria é uma função necessária dentro do contexto das escolas de samba, mas que precisa estar sempre em constante negociação com os trabalhadores em uma posição política hierarquicamente abaixo à sua. Nas seções a seguir veremos que alguns aspectos da performance são modificados pelos mestres e diretores a cada ano por uma questão inerente ao trabalho realizado a cada ano; outros aspectos são condições *sinequanon* para uma bateria e portanto estão sempre presentes independente dos mestres e diretores; mas há ainda outros aspectos da performance que são variáveis de acordo com o contexto de cada escola, e que quando sofrem alguma modificação por parte dos mestres e diretores geram conflitos com os ritmistas que consideram aquela característica da performance providencial para o trabalho que realizam no contexto daquela escola em questão. Identificar os condicionamentos que levam a modificação desses aspectos que geram conflitos por parte dos ritmistas, e entender o motivo da insatisfação por essa modificação serão dados importantes para a análise principal acerca dos efeitos da competição sobre as baterias.

2.3 – Especificidades sonoras de uma bateria de escola de samba

Sendo o trabalho acústico a atividade principal de uma bateria e as especificidades sonoras desse trabalho seu aspecto primordial, se faz necessária uma

descrição detalhada dessas especificidades para a investigação aqui apresentada. Entendendo detalhadamente a organização sonora da performance de uma bateria, poderemos identificar como a manipulação dessa organização pode se configurar como reflexo de um impacto da competição sobre o trabalho nesse contexto. Se a sonoridade produzida pelas baterias é o objetivo principal do trabalho que une as pessoas que fazem parte do grupo é primordial entendermos as características específicas dessa sonoridade.

2.3.1 – O ritmo

No contexto da produção acadêmica sobre música, o termo ritmo geralmente é tomado como um parâmetro da execução musical que diz respeito ao aspecto quantitativo/espacial na estrutura temporal de cada som emitido. Nesse sentido ele se diferencia de outros parâmetros sonoros como timbre, altura melódica e dinâmica. Na terminologia utilizada no contexto das baterias o termo ritmo, além de trazer por vezes esse significado que acabamos de descrever, é utilizado também para outra finalidade. *Ritmo*²⁴, em bateria de escola de samba, é a denominação utilizada para a organização sonora principal executada durante a performance. Não apenas o parâmetro ritmo dessa organização principal, mas a sua denominação em si.

O funcionamento dessa organização sonora principal presente na execução das baterias é descrito por Samuel Araujo como

a superposição de determinadas partes individuais das quais cada uma delas é atribuída a um conjunto de instrumentos diferentes e consiste basicamente em ciclos tímbrico-rítmicos recorrentes. Esta última é distinguida individualmente por *insiders* pelo termo batida (Araujo, 1992: 141)

Essa “superposição de determinadas partes individuais” é justamente o que os sambistas chamam de *ritmo*. Araujo define essas partes individuais como “ciclos tímbrico-rítmicos recorrentes”, que são chamadas pelos *insiders* de *batida*²⁵. Ou seja, o *ritmo* é o resultado da soma das *batidas* de cada grupo de instrumento.

O *ritmo* enquanto resultante da soma de diversas batidas não é um tipo de organização presente somente nas baterias das escolas de samba. Araujo (1992) define que essa organização fornece ligações com práticas musicais da África sub saariana e a denomina como “African multi-part organization”, apontando diversos autores que

²⁴ Utilizaremos o termo ritmo em itálico sempre que estivermos fazendo referência a ele enquanto seu uso nas baterias das escolas de samba.

²⁵ Idem a nota 24 para o termo batida.

teorizam sobre o assunto. No Brasil, país que recebeu a entrada de muitos escravos dessa parte da África durante o período colonial, podemos encontrar diversas práticas que têm a sua organização sonora baseada na soma de *batidas* distintas, como o maracatu, jongo, blocos afros, candomblé, entre outras. O que diferencia o *ritmo* presente em cada uma dessas práticas é a sonoridade característica resultante de cada *batida* individual que compõe a organização sonora fundamental da performance. É importante destacar que a diferença da sonoridade de cada *batida*, e portanto de cada *ritmo*, dessas práticas afro-brasileiras não se limita a variações no parâmetro ritmo. Além de variações relacionadas com os diversos níveis envolvendo algum tipo de duração, podemos encontrar diferenças significativas acerca da instrumentação e a forma de se tocar cada instrumento que levam a variações envolvendo timbre, densidade e alturas melódicas²⁶. Como as especificidades do *ritmo* executado nas baterias das escolas de samba estão dessa forma diretamente relacionadas com a instrumentação utilizada, para começarmos a observar mais de perto como é o *ritmo* de uma bateria teremos necessariamente que adentrar a uma descrição mais detalhada da sua instrumentação.

2.3.2 – As peças (ou instrumentação)

Há muitas variações possíveis na instrumentação de uma bateria, mas algumas *peças* são primordiais e estão presentes em todas elas. Entre as baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial registramos nos anos de 2013 e 2014 seis tipos básicos de instrumento presentes em todas as baterias e outros oito que aparecem em ao menos uma delas. Dentre os que estão presentes em todas as baterias podemos destacar aqueles denominados pelos sambistas como *pesados*. São três tipos diferentes de tambor que são os principais responsáveis pela sustentação do *ritmo*: o surdo, o maior entre eles e o único revestido por uma pele de couro, percutido por uma baqueta de madeira com a ponta revestida por um material que suaviza os ataques; o repique que é parecido com um surdo de dimensão reduzida só que com a pele de nylon e muito mais apertada resultando em uma sonoridade mais aguda, percutido com uma baqueta de madeira e com a mão; e a caixa, que tem como principal característica entre os outros tambores a presença de bordões por cima da pele que são responsáveis pela sua sonoridade mais ruidosa, é percutida com duas baquetas de madeira.

²⁶ Adiante comentaremos mais detalhes sobre o âmbito melódico presente nos instrumentos de percussão.



Caixa

Repique

Surdo

Imagem 3²⁷ - Pesados

Três instrumentos, daqueles categorizados pelos sambistas como *peças leves* também estão presentes em todas as baterias: o tamborim, que é semelhante a uma versão muito reduzida do repique, com a diferença de só ter uma pele (o repique tem uma pele de resposta na parte inferior do instrumento além da pele superior) e ser percutido por uma baqueta flexível de plástico; o chocalho, que aparece sob diversas formas entre as baterias, mas que traz como característica principal a presença de platinelas de ferro e a forma de execução, através da movimentação do próprio instrumento; e a cuíca, que também traz uma particularidade na sua forma de execução que se dá através da fricção de um pedaço fino de madeira preso à pele de couro.



Chocalho



Cuíca



Tamborim

Imagem 4²⁸ - Leves

Entre as *peças leves* temos ainda o agogô, que em algumas baterias têm importância fundamental, em outras está presente em menor quantidade, e em quatro

²⁷ Foto da caixa disponível em <http://www.carnavalesco.com.br/noticia/bateria-da-mocidade-vai-incorporar-pernambuco-em-seu-ritmo/6435>; Foto do repique disponível em <http://odia.ig.com.br/porta/odia-na-folia/especial-repique-um-rebelde-com-causa-1.570422>; Foto do repique disponível em <http://bateriapuraousadiamug.blogspot.com.br/>

²⁸ Foto do chocalho disponível em http://www.escoladesambadragoes.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16:bateria-ala-musical&catid=13&Itemid=110; foto da cuíca disponível em <http://carnaval.bol.uol.com.br/2012/escolas/imperio-da-casa-verde.jhtm>; foto do tamborim disponível em <http://www.brazilcarnival.com.br/culture/drum-in-samba-read-bateria-carnaval-definition>

das doze escolas do grupo especial não fez parte da instrumentação nos anos de 2013 e 2014. É um instrumento de ferro que produz som ao ser percutido por uma baqueta de madeira em uma das suas campanulas diferenciadas entre si pela altura melódica emitida por cada uma, da mais grave a mais aguda.



Imagem 5²⁹ - Agogô

Além desses sete instrumentos principais, temos alguns outros que aparecem com menor frequência entre as baterias, estando presentes geralmente em apenas uma ou duas agremiações. Dentre esses instrumentos podemos diferenciar os que formam um naipe dentro da bateria e outros que são tocados por apenas uma pessoa ou por um número muito pequeno de pessoas comparado à dimensão total da bateria. Com a exceção do prato, instrumento que mesmo tocado por apenas uma pessoa emite um som audível entre os mais de 250 componentes de uma bateria, os instrumentos que desfilam sozinhos não têm uma função relacionada com a sonoridade. Eles podem ter uma função visual, como quando uma pessoa desfila à frente da bateria fazendo malabarismos com o pandeiro; pode ter relação com a tradição da escola, como na bateria da Imperatriz Leopoldinense que desfila com seis tantãs à frente da bateria mesmo não sendo possível a audição dos mesmos; ou pode ainda estar presente por que um instrumentista muito importante para a bateria pode escolher tocar um determinado instrumento que não faça parte da instrumentação (acontece em alguns casos com tocadores de reco-reco).

²⁹ Disponível em <http://odia.ig.com.br/portal/o-dia-na-fofia/especial-agog%C3%B4-em-tons-de-a%C3%A7o-e-tradi%C3%A7%C3%A3o-1.568194>.



Pandeiro



Tam tam



Reco-reco



Xequerê



Prato

Imagem 6³⁰ - Instrumentos "extras"

As *peças* menos comuns na instrumentação das baterias que chegam a formar um naipe geralmente são incluídas ou para gerar uma especificidade sonora daquela bateria frente às outras, ou por uma relação direta com o enredo daquele ano específico. Entre os instrumentos incluídos como especificidade sonora podemos destacar o naipe de frigideira na bateria da Mocidade e o naipe de xequerês³¹ na bateria da Mangueira. O xequerê é um bom exemplo por que está presente em outras baterias, mas sendo tocado por apenas uma pessoa. No caso da bateria da Mangueira que se pretendia uma intenção sonora³² foi necessária a inclusão de dez pessoas tocando o instrumento. Já com relação aos instrumentos incluídos de acordo com o enredo podemos destacar os atabaques da bateria da Viradouro que fizeram parte da instrumentação no ano de 2009 quando o enredo exaltava a Bahia.

³⁰ Foto do pandeiro disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-surdo-um-tem-companhia-o-espetaculo-da-mangueira-com-duas-baterias>; foto do tam tam disponível em <http://paraisoweb.com.br/whazzup/2014/03/homenagem-a-brasileiros-vitoriosos-marca-a-2%C2%AA-noite-do-grupo-especial-do-rio/>; foto do reco reco disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/passarela/carnaval-2011/vai-vai-ferve-no-ensaio/>; foto do xequerê disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2013/fotos/2013/02/fotos-desfile-da-inocentes-de-belford-roxo.html>; foto do prato disponível em http://liesa.globo.com/2007/por/AoVivo2007/imperio/imperio_meio.htm

³¹ O xequerê, também chamado de agbê, é um instrumento de origem africana utilizado no Brasil primeiramente nos Afoxés, sendo depois incorporados em algumas nações de Maracatu e mais tarde também passando a fazer parte de algumas baterias.

³² Foi constatada a intenção da inclusão do xequerê como intenção sonora em depoimento cedido pelo então mestre da bateria Aílton Nunes. Aílton afirmou que estava testando o xequerê como manutenção da condução do *ritmo* nas sessões do samba em que o rocar (chamado de ganzá na bateria da Mangueira) e o tamborim estavam em pausa.



Imagem 7³³ - Atabaques na bateria da Viradouro

2.3.3 – Grafia utilizada para demonstrar as especificidades sonoras

Depois dessa breve descrição da instrumentação presente nas baterias voltaremos a analisar o *ritmo*. A proposta será demonstrar como é a execução de cada um dos grupos de instrumento que acabamos de descrever. Utilizaremos a grafia em partitura como a principal ferramenta para essa demonstração, e a partir da percepção de que essa ferramenta é bastante limitada para o contexto sonoro proposto adicionamos alguns links da internet para consulta a áudios de apoio bem como realizaremos abaixo algumas considerações preliminares sobre a adaptação da grafia à performance das baterias.

A escrita em partitura se desenvolveu em paralelo com a música tonal e expõe de maneira bastante eficiente as nuances melódico-harmônicas desse tipo de repertório. A execução de uma bateria de escola de samba ao contrário não traz nenhum tipo de relação harmônica ou melódica nos moldes da música tonal. O uso da partitura para a exposição da performance de uma bateria se limitaria então basicamente a indicações rítmicas. Araujo e Cambria indicam os problemas envolvidos em tratar os instrumentos de percussão apenas a partir do aspecto rítmico:

A própria ideia de “percussão” é criticada na literatura recente de pesquisadores africanos (especialmente em: Nzewi 1997). Essa ideia é intimamente ligada àquela de “ritmo” e pressupõe esse último como único parâmetro que lhe forneceria sentido. Isto é, uma sucessão de valores de duração. Como consequência dessa visão, geralmente não são considerados aspectos de extrema importância na performance dessas músicas. Especialmente sua natureza melódica (por isso Nzewi prefere falar de melorhythm e não simplesmente de ritmo). Muitos dos instrumentos de percussão são geralmente definidos como instrumentos de “altura indeterminada” o que leva a considerar sua performance como essencialmente rítmica. Basta assistir à preparação de um ensaio de uma escola de samba ou

³³ Disponível em <http://g1.globo.com/Carnaval2009/0..MUL971580-16634.00-BATERIA+ROUBA+A+CENA+NO+UNICO+ENSAIO+DA+VIRADOURO+NA+SAPUCAI.html>

de um bloco afro para perceber que as alturas são de extrema importância. Mestres de bateria e instrumentistas dedicam um bom tempo à meticulosa “afinação” dos instrumentos. Para isso geralmente tocam, em sucessão, diferentes instrumentos para ouvir se a “melodia” resultante corresponde àquela desejada. (...) Para tentar entender a organização sonora de um conjunto como esse (bateria de escola de samba, de um bloco afro, etc.) é estéril continuar enxergando somente as formulas rítmicas de cada instrumento. (ARAUJO e CAMBRIA, 2002, p. 5)

Oliveira (2001), ao transcrever a performance da bateria da Império Serrano em sua dissertação de mestrado, utiliza a escrita para instrumentos de percussão desenvolvida por Luiz D’Anunção³⁴ que propõe a indicação do modo de articulação de cada ataque nas linhas e espaços que indicariam alturas melódicas no sistema tradicional. Esse princípio básico auxilia a demonstração de alguns outros aspectos importantes da performance além do ritmo executado, mas ainda não resolve todos os problemas oriundos da adaptação da escrita em partitura para esse tipo de execução. De acordo com o próprio autor, esse tipo de escrita foi desenvolvido no contexto do trabalho realizado pelos chamados percussionistas sinfônicos, que tocam em orquestras ou grupos de câmara sempre com as suas execuções indicadas através de uma partitura. A escrita de D’Anunção auxilia a resolução de problemas existentes em uma performance que parte da partitura para intermediar a relação do intérprete com a sonoridade intencionada. Como a intenção desta sessão é, ao contrário, demonstrar determinadas características de um tipo de performance que já existe antes da escrita, utilizaremos alguns princípios abordados por Oliveira, mas ainda admitindo que esses não são suficientes para resolver todos os problemas encontrados na adaptação proposta.

Além de se configurar como a aproximação gráfica de uma performance, trazendo limitações como em qualquer outra situação de grafia em música, no caso do samba de uma forma geral, quando o transformamos em partitura está em jogo ainda a adaptação para um sistema de escrita até certo ponto estranho à sua prática. Ao contrário da produção musical europeia principalmente do século XIX, que se tornou hegemônica para as concepções de música na produção acadêmica, que parte muitas vezes da partitura para o desenvolvimento e exposição inicial da intenção sonora – a partitura como primeiro contato do performer com a sua execução –, o samba, assim como muitas outras práticas musicais geralmente rotuladas como populares, tradicionais ou folclóricas, surgiu e é praticado até hoje sem nenhuma necessidade da mediação do conhecimento através da escrita. Qualquer tentativa de textualizar uma determinada

³⁴ Professor, percussionista da orquestra sinfônica brasileira e autor de 6 publicações dedicadas à sistematização e escrita para os instrumentos percussivos.

performance de samba, com raras exceções presentes na produção mais contemporânea, é uma ação posterior e exterior à criação e execução da música.

Um exemplo simples desse estranhamento é a estruturação da execução sonora em compassos. Optei pela utilização do compasso quaternário por julgar ser mais próximo à forma com a qual se desenvolve o *ritmo* das baterias, o que contraria a maior parte da literatura sobre o assunto que utiliza o compasso binário. Não é objetivo deste trabalho aprofundar a discussão acerca da utilização do compasso binário ou quaternário, cada escolha se baseia em determinadas características sonoras ou mesmos histórico-sociais e nenhuma das duas está errada ou certa. O nosso foco principal é atentar para que o errado talvez seja limitar a complexidade rítmica do samba à utilização de qualquer tipo de estruturação gráfica.

A estruturação em compasso é apenas um exemplo da limitação desse tipo de escrita, muitas outras nuances na performance de uma bateria não são transmitidas de forma eficiente através da escrita que propomos utilizar. Por outro lado, admitindo-se as limitações da transmissão de conhecimento em música de maneira textual, a grafia através da partitura utilizada a partir de alguns princípios da escrita proposta por Oliveira, será uma ferramenta que permitirá identificarmos alguns aspectos da execução de uma bateria que facilitará o entendimento da análise do capítulo 3 acerca dos impactos da competição sobre o trabalho realizado nas baterias.

2.3.4 – A batida de cada naipe³⁵

Como o nosso objetivo nesse momento é traçar um panorama das especificidades sonoras das baterias das escolas de samba como um todo, começaremos observando a execução dos instrumentos que estão presentes em todas elas – portanto os surdos, caixa, repique, tamborim, chocalho e cuíca. Partindo da noção de *ritmo* como exposta anteriormente, vamos descrever como se dá a execução de cada um dos instrumentos, demonstrando, portanto, como se dá a *batida* de cada um deles, noção esta também exposta anteriormente, mas por vezes apontando aspectos da execução que extrapolam esse âmbito.

2.3.4.1 – Pesados

As *peças pesadas* tocam ininterruptamente durante o *ritmo*. Cada naipe executa

³⁵ Entende-se por naipe cada grupo de instrumento. Ex. “naipe de caixa”, “naipe de tamborim”.

a sua *batida* específica resultando na sustentação primordial do andamento. Reduzindo a *batida* de cada um dos instrumentos pesados a um compasso quaternário poderíamos ter, por exemplo, a execução exposta abaixo no exemplo 1.

Exemplo 1- Batidas dos instrumentos pesados³⁶

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves. The top two staves are for the Caixa (snare drum), with the upper staff labeled 'baqueta da mão direita' (right hand stick) and the lower staff 'baqueta da mão esquerda' (left hand stick). The third staff is for the Repique (tom-tom), with the upper staff labeled 'baqueta' (stick) and the lower staff 'mão esquerda' (left hand). The bottom three staves are for the Surdos (bass drums), labeled 'Surdo de 3ª', 'Surdo de 2ª', and 'Surdo de 1ª' from top to bottom. The Caixa and Repique parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, while the Surdo parts feature a simple pattern of quarter notes.

Excetuando-se a bateria da Mangueira que será tratada detalhadamente na sessão 2.4, os surdos sempre se dividem em três naipes com sonoridades e execuções diferentes. O surdo de 3ª é sempre aquele naipe de surdos com a sonoridade mais aguda e que efetua além da sua *batida* principal também sessões individuais improvisadas e outras convenções ensaiadas executadas por todo o naipe. Os surdos de 1ª e 2ª são chamados de surdos de marcação e diferente dos surdos de 3ª executam exatamente o mesmo padrão em todas as escolas. O surdo de 2ª tem sonoridade mais aguda do que o surdo de 1ª, excetuando-se na bateria da Mocidade onde essa afinação é invertida.

Os repiques e caixas são denominados de instrumentos de condução, por preencherem todas as partes mínimas da execução rítmica, representadas no exemplo 1 por semicolcheias. Embora essa característica de condução esteja presente na execução

³⁶ Outro exemplo em áudio da batida dos instrumentos pesados está em <http://extras.ig.com.br/infograficos/bateriaescoladesamba/>

da caixa em todas as baterias, existem muitas variações possíveis adotadas por cada bateria, assunto que também será tratado mais detalhadamente na sessão 2.4. Nesse sentido a execução do repique é contrária à execução da caixa, sendo praticamente padronizada em todas as baterias assim como a execução dos surdos de marcação, mas possibilitando ao mesmo tempo variações improvisadas durante a execução do *ritmo* de forma semelhante à execução dos surdos de corte e que também não está presente na execução da caixa.

2.3.4.2 – Leves

O único dentre as *peças leves* que têm a sua execução ininterrupta durante o *ritmo* da mesma forma que acontece com os *pesados* é a cuíca. Mas a sua função no *ritmo* difere muito daquela exercida pelos instrumentos pesados por não possibilitar uma sustentação do andamento. A sonoridade da cuíca tem volume bem reduzido em comparação aos outros instrumentos e o ataque não é tão preciso. Com isso, nos termos dos sambistas, a cuíca tem mais a função de dar um *molho* à sonoridade geral da bateria, e mais especificamente durante a execução do *ritmo*. Assim como o repique, ela tem um padrão básico (representado no exemplo 2) que se configura como a sua *batida*, mas que sofre alterações de acordo com o improviso do performer.

Exemplo 2 - Batida da cuíca³⁷

O chocalho tem uma *batida* principal bem simples que assim como no repique e nos surdos de marcação é basicamente padronizada em todas as baterias. Ela consiste no preenchimento de todas as semicolcheias com uma acentuação na primeira e na última delas em cada tempo conforme a demonstração no exemplo 3.

Exemplo 3 - Batida do chocalho³⁸

Como esse tipo de execução no chocalho é muito cansativa o instrumentista não consegue tocar ininterruptamente como as *peças pesadas*. Com isso, a execução do

³⁷ Idem nota 35

³⁸ Idem nota 35

chocalho se alterna basicamente entre os momentos em que esse padrão é executado e os momentos de pausa. Ao contrário da cuíca, o chocalho tem um volume alto e impacta significativamente na sonoridade da bateria quando executa a sua batida, de forma que a escolha de qual parte o chocalho vai ser executado e qual vai ficar em pausa passa a ser um importante recurso na performance de uma bateria. Observamos em algumas baterias ainda algumas variações na execução desse instrumento, como breves convenções junto com o tamborim ou mesmo durante as paradinhas, mas mesmo no caso dessas baterias a função principal do chocalho é executar a sua *batida* nos momentos ensaiados.

Olhando agora mais de perto para a execução do tamborim, poderemos constatar que esse instrumento é que durante menos tempo executa a sua *batida* durante a execução do *ritmo*. A execução do tamborim para um samba-enredo, e, portanto, a sua execução durante o desfile de uma escola de samba se desenvolve em uma organização denominada pelos sambistas de *desenho*. Esse desenho é a organização de diversos recursos diferenciados em diálogo principal com a melodia do samba-enredo. Portanto a cada repetição do samba-enredo durante o desfile repete-se também o *desenho* do tamborim. Alguns *desenhos* trazem ainda algumas pequenas variações na repetição de uma das partes do samba, mas de uma maneira geral essas variações se configuram como exceções. Observemos então abaixo o exemplo de um *desenho* de tamborim coletado durante a pesquisa de campo.

Exemplo 4 - Desenho do tamborim - Salgueiro 2013³⁹

Melodia

Te-nho fa - ma de fa-zer his-tó - ria por ser di - fe-ren - te

Tamborim

Mel.

4 quem me a - ma é par-te das pá - gi - nas que es - cre - vi

Tb.

Mel.

7 que - ro si e - ter - ni - zar a mi-nha vi - da meu

Tb.

Mel.

10 no - me ou - tra vez na a - ve - ni - da por que sem - pre

Tb.

Mel.

13 foi as - sim es - cri - bas se - la - vam des -

Tb.

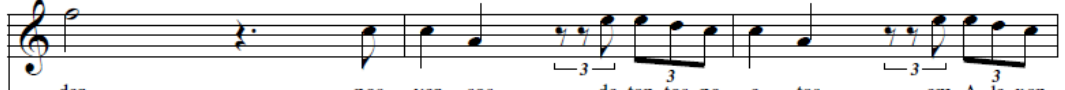
Mel.

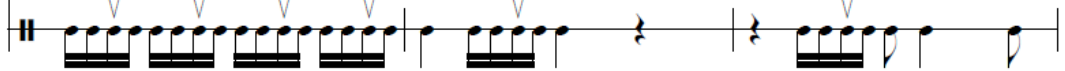
16 ti - nos mos - tra - vam/o deus vi - vo e - ter - no po -

Tb.

³⁹ Áudio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RcQFGIQvoqk>


18

Mel. 
 der nos ver - sos de tan-tos po - e - tas em A-le-xan-

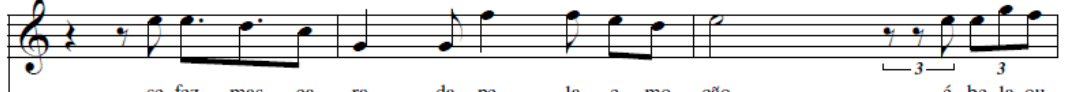
Tb. 

21

Mel. 
 dri - a a gran - de/ex - pres - são do sa - ber noi-te/en - can-ta - da


Tb. 

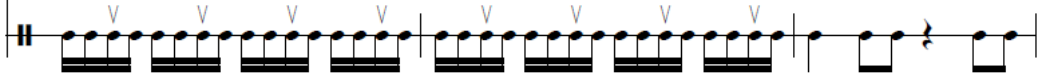
24

Mel. 
 se fez mas - ca - ra - da pe - la e - mo - ção é be-la ou

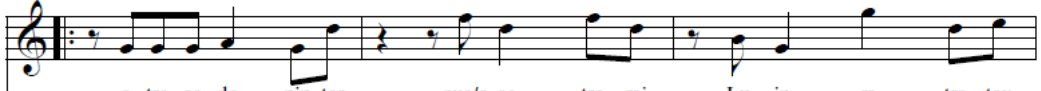
Tb. 

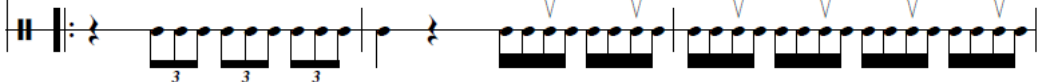
27

Mel. 
 fe - ra se vo - cê quer sa - ber es - pe - ra pra ver o que

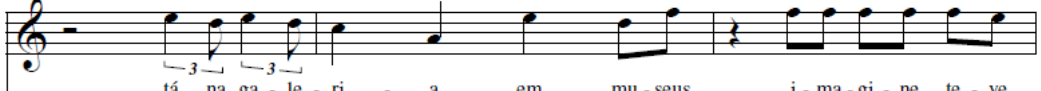
Tb. 

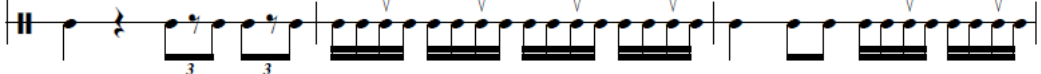
30

Mel. 
 o tra-ço do pin-tor que/o as - tro rei Lu - iz re - tra - tou

Tb. 

33

Mel. 
 tá na ga - le - ri - a em mu - seus i - ma - gi - ne te - ve

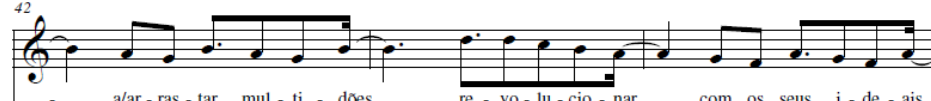
Tb. 

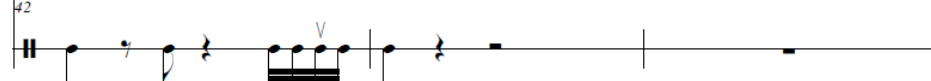
Mel.  36 1. 2.
 gen - te se a - chan - do mais que deus pra ver o que gen - te se a - chan - do mais que

Tb.  36 1. 2.
 gen - te se a - chan - do mais que deus pra ver o que gen - te se a - chan - do mais que

Mel.  39
 deus no/em - ba - lo do som das can - ções cau - sar his - te - ri -

Tb.  39
 deus no/em - ba - lo do som das can - ções cau - sar his - te - ri -

Mel.  42
 - a/ar - ras - tar mul - ti - dões re - vo - lu - cio - nar com os seus i - de - ais

Tb.  42
 - a/ar - ras - tar mul - ti - dões re - vo - lu - cio - nar com os seus i - de - ais

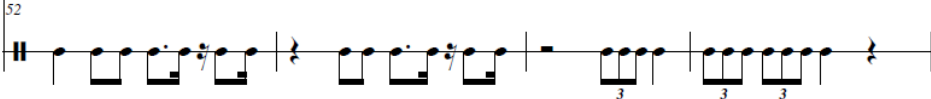
Mel.  45
 i - ma - gens que/o tem - po não a - pa - ga ja - mais se va - ci - lar


Tb.  45
 i - ma - gens que/o tem - po não a - pa - ga ja - mais se va - ci - lar

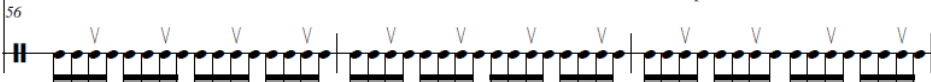
Mel.  49
 ca - ir na re - de vão cri - ti - car o que/é que tem

Tb.  49
 ca - ir na re - de vão cri - ti - car o que/é que tem

Mel.  52
 vi - da de ce - le - bri - da - de é um vai e vem vem cá meu bem a - jus - te/o

Tb.  52
 vi - da de ce - le - bri - da - de é um vai e vem vem cá meu bem a - jus - te/o

Mel.  56
 fo - co vou nes - ta fo - to te re - ve - lar pa - ra/o mun - do/in - tei -

Tb.  56
 fo - co vou nes - ta fo - to te re - ve - lar pa - ra/o mun - do/in - tei -

Mel. 


 ro sou eu o ar - tis - ta fa-mo-so sam - bis - ta me cha - mo sal - guei-

 Tb. 


Mel. 

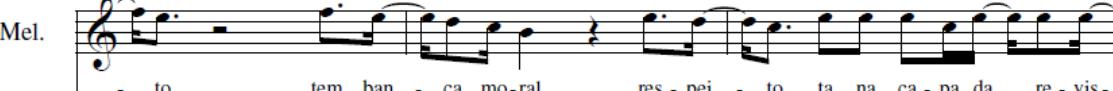
 - ro ta na ca - pa da re - vis - ta o meu pa - vi - lhão e na ca - ra des - sa gen -

 Tb. 

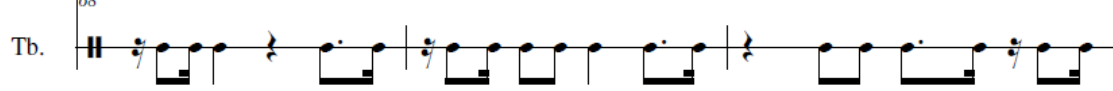
Mel. 

 - te o or - gu - lhoa e - mo - ção oi ver - me - lha pai - xão no pei -

 Tb. 

Mel. 

 - to tem ban - ca mo - ral res - pei - to ta na ca - pa da re - vis -

 Tb. 

Mel. 

 - ta o meu pa - vi - lhão e na ca - ra des - sa gen - te o or - gu - lhoa e - mo - ção

 Tb. 

Mel. 

 oi ver - me - lha pai - xão no pei -

 Tb. 

Mel. 76
- to tem ban - ca mo - ral res - pei - to

Tb. 76

Podemos constatar claramente no exemplo 4 a predominância do padrão denominado pelos sambistas de *carreteiro*. Esse tipo de recurso, que pode ser entendido como a *batida* do tamborim, é a execução presente principalmente nos compassos 6 a 11, 15 a 18, 25 a 28, 56 a 59 e 73 a 76, mas também em muitas outras partes em menor escala durante o desenho demonstrado acima. Ela se assemelha muito com a *batida* do chocalho e assim como na situação daquele instrumento também é uma execução cansativa da qual as variações do *desenho* auxiliam ao performer.

Além dessa *batida* principal do *carreteiro*, estão presentes ainda muitas outras sessões convencionadas que geralmente entram em diálogo com a melodia do samba-enredo. Essas sessões funcionam de forma semelhante a um contracanto com a melodia, por vezes dobrando o ritmo da mesma (compassos 29, 33, 52, entre outros); outras preenchendo os vazios deixados por ela (compassos 13 a 14 como melhor exemplo); e chegando até a executar frases com sentido quase independente da melodia (compassos 1 a 4). Em todas as baterias o tamborim é executado de forma a criar esse desenho em diálogo com a melodia do samba-enredo e o que apresenta variação de uma bateria para outra é o nível de complexidade desse diálogo. Algumas baterias optam por *desenhos* com execução mais simples e outras “ousam” mais.

2.3.5 – Bossas, paradinhas, viradas e breques

Se o *ritmo* é a forma de organização sonora presente durante a maior parte do tempo na performance de uma bateria de escola de samba, também é muito importante o contraste do *ritmo* com os breques, também denominados de viradas, e as bossas, também denominadas de paradinhas. As bossas são o momento de maior destaque da bateria durante o desfile. São execuções sonoras bastante diferenciadas do *ritmo*, onde os instrumentos deixam de executar as suas *batidas* e tocam uma sessão rigidamente ensaiada com caráter solístico. Durante a bossa, a bateria não é apenas um acompanhamento do canto, e sim o evento sonoro principal. Os breques, ou viradas são

momentos de interrupção breve do *ritmo* que não chegam se configurar como uma bossa. Nessas ocasiões não há tanto destaque para a bateria, sendo apenas um recurso de contraste mais suave dentro da própria execução do *ritmo* que geralmente serve para ressaltar mudanças de sessão dentro do samba-enredo.

Abaixo podemos ver um dos exemplos mais comuns de breque.

Exemplo 5 - Breque ou virada

The musical notation for Example 5 consists of three staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Caixa / Tamborim / Repique / Chocalho', shows a rhythmic pattern of eighth notes with a brief interruption in the first measure. The middle staff, labeled 'Surdo 3ª', shows a rhythmic pattern of eighth notes with a brief interruption in the first measure. The bottom staff, labeled 'Surdo de 2ª (cima) / Surdo de 1ª (baixo)', shows a rhythmic pattern of eighth notes with a brief interruption in the first measure.

Eles podem ser ainda um pouco mais extensos, como na demonstração abaixo:

Exemplo 6 - Breque/virada variação

The musical notation for Example 6 consists of three staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Caixa / Tamborim / Repique / Chocalho', shows a rhythmic pattern of eighth notes with a brief interruption in the first measure. The middle staff, labeled 'Surdo 3ª', shows a rhythmic pattern of eighth notes with a brief interruption in the first measure. The bottom staff, labeled 'Surdo de 2ª (cima) / Surdo de 1ª (baixo)', shows a rhythmic pattern of eighth notes with a brief interruption in the first measure.

A principal característica do breque em comparação ao *ritmo* é a breve interrupção da batida da caixa e do repique e a leve alteração da execução do surdo de 1ª, que ao invés de tocar no segundo e quarto tempos, levando em consideração a estruturação no compasso quaternário, tocam na quarta e oitava semicolcheias. Essas variações nunca acontecem durante o *ritmo* a não ser nesses momentos que os sambistas chamam de breque ou virada. Observando mais de perto agora a execução de uma bossa

poderemos constatar a grande diferença entre esta e os breques.

Exemplo 7 - Bossa - Vila Isabel 2013⁴⁰

The image displays two systems of musical notation for a Bossa Nova piece. The first system includes a vocal melody line and five percussion parts: Tamborim, Caixa/Repique/Chocalho, Surdo de 3ª, Surdo de 2ª (cima), and Surdo de 1ª (baixo). The second system includes a vocal melody line and four percussion parts: Tb., Cx/Rp/Ch, 3ª, and 2ª/1ª. The lyrics are written below the vocal lines.

System 1:

- Melodia:** O ga-lo can-tou com os pas-sa-ri-nhos no/es-plen-
- Tamborim:** Features a rhythmic pattern with triplets.
- Caixa / Repique / Chocalho:** Features a rhythmic pattern with slurs.
- Surdo de 3ª:** Features a rhythmic pattern with slurs.
- Surdo de 2ª (cima) / Surdo de 1ª (baixo):** Features a rhythmic pattern with slurs.

System 2:

- Mel:** dor da ma-nhã a - gra - de - ço/a deus por ver o di - a rai - ar o
- Tb.:** Features a rhythmic pattern with slurs.
- Cx/Rp/Ch:** Features a rhythmic pattern with slurs.
- 3ª:** Features a rhythmic pattern with slurs.
- 2ª / 1ª:** Features a rhythmic pattern with slurs.

⁴⁰ Áudio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mhQNZ5MW4hA>

7

Mel.  si-no da/i-gre-ji-nha vem a - nun-ci - ar pre - pa-to/o ca-fé pe-go na vi-o - la par-

Tb. 


Cx/Rp/Ch 


3^o 


2^o 


1^o 


11


Mel.  cei-ra de fé ca-mi-nho da ro-ça/e se-me - ar o grão sa-ci-ar a fo-me com a

Tb. 

Cx/Rp/Ch 

3^o 

2^o 

1^o 

15

Mel.  plan - ta - ção é a vila.....

Tb.  

Cx/Rp/Ch 

3^o 

2^o 

1^o 

Nos primeiros dois compassos, a bossa demonstrada no exemplo 7 acima se assemelha bastante com um breque. A execução do primeiro compasso é a reprodução quase total do exemplo que demonstramos como mais comum entre as viradas e o segundo é semelhante a uma pequena ampliação do breque. Mas a partir do terceiro compasso com a interrupção total por três compassos da batida da caixa e do repique, enquanto que os surdos executam uma sessão totalmente diferenciada das suas levadas, se caracteriza totalmente um tipo de execução que só acontece nesse momento que os sambistas denominam de bossa ou paradinha. A partir do sexto compasso os repiques e caixas retomam a sua batida principal acompanhados ainda pelo chocalho e tamborim, mas os surdos continuam executando uma sessão que parece complementar a frase inicial que eles executam nos compassos 3 a 5. A partir do compasso 12 todos os instrumentos pesados voltam a executar a sua batida principal, finalmente se configurando como a volta do *ritmo*. Mas logo após, nos compassos 15 a 16, há uma pequena sessão bastante similar a um breque que finalmente finaliza a bossa e retoma o *ritmo* em definitivo até a próxima execução de uma bossa ou breque. Como esse breque nos compassos 15 a 16 só acontece quando antecedido pela bossa dos compassos anteriores podemos entendê-lo ainda como parte dela, resultando em um evento com quase 30 segundos de duração. Se essa extensão é por um lado, mesmo com as suas repetições, muito inferior ao tempo de execução do *ritmo* dentro dos 80 minutos de desfile, é significativamente maior do que os breques.

Uma característica importante da bossa é o alto grau de independência com o samba que está sendo executado. Se por um lado a bossa deve encaixar com o samba, pude verificar durante a pesquisa de campo que elas muitas delas são elaboradas antes mesmo de se saber qual samba será executado durante o desfile, indicando que o contrário também pode ser uma afirmativa plausível, ou seja, o samba deve se encaixar na bossa. Quando a bossa não se adequa ao samba ela é modificada ou mesmo não executada já que o primeiro não pode ser modificado, mas elas são criadas a partir de ideias sonoras compatíveis com a execução dos instrumentos da bateria para depois tentar o encaixe com o samba que irá acompanhar a sua execução.

2.4 – Sotaque – a identidade sonora de cada bateria

O que acabamos de descrever enquanto especificidades sonoras das baterias das escolas de samba compreende algumas características básicas que estão presentes em

todas ou quase todas as baterias. Mas além dessas características comuns, cada uma delas guarda ainda algumas especificidades próprias. Comentaremos aqui algumas dessas especificidades mais recorrentes, que são aquelas encontradas nas batidas da caixa e do surdo de 3ª bem como variações em torno da instrumentação de cada uma delas, guardando a ressalva de que existem ainda outras variações importantes como aquelas relativas aos desenhos do tamborim e afinação dos surdos.

Mangueirinha⁴¹ denominou essas características específicas de cada bateria como sotaque em entrevista concedida ao autor o que pareceu ser uma forma bastante adequada de se tratar essa questão. Luciana Prass (2004) denomina essas características como a identidade sonora de cada bateria, termo que também será utilizado neste texto, mas a ideia de uma linguagem geral que compreende a execução das baterias das escolas de samba, sendo que cada uma delas pronuncia essa linguagem com um sotaque diferente pareceu esclarecer melhor a questão. São variações importantes, mas ao mesmo tempo os elementos básicos daquela linguagem estão sempre presentes, ao passo que o termo identidade sonora poderia dizer respeito a características totalmente distintas.

Durante a pesquisa nos deparamos diversas vezes com sambistas discursando em favor da manutenção desse sotaque de cada bateria. Eles indicavam algumas situações que estariam direcionando a execução das baterias para uma padronização, o que consideravam como um aspecto negativo defendendo sempre a necessidade de uma bateria preservar a sua identidade própria em relação às outras, principalmente quando se trata da bateria de uma escola de samba mais tradicional. Esse discurso em favor da manutenção do sotaque nos indicou que esse é um aspecto importante do trabalho realizado pelas baterias. Fez-se necessária então uma descrição mais detalhada desses processos para entendermos, no próximo capítulo, a sua possível transformação influenciada pelos critérios de avaliação da competição realizada entre as escolas de samba.

2.4.1 – Variações na execução da caixa

A execução sonora da caixa possui a mesma função em todas as baterias no sentido da condução comentada durante a sessão 2.3.4.1. Enquanto instrumento pesado

⁴¹ Mangueirinha durante muitos anos foi mestre da bateria mirim da Vila Isabel (para uma pesquisa acerca das baterias mirins consultar SÁ, 2013), e em 2014 foi convidado a ser diretor da bateria oficial.

ela toca ininterruptamente durante os momentos de execução do *ritmo*, e enquanto instrumento de condução ela toca todas, ou quase todas, as partes mínimas da divisão rítmica da execução da bateria. Mas as baterias apresentam muitas variações na batida da caixa mesmo preservando esses elementos básicos. São variações de acentuação, quando enfatizam alguns toques em detrimento de outros e variações na alternância entre a mão esquerda e direita ao preencher as partes mínimas da divisão rítmica.

Exemplo 8 - batidas de caixa⁴²

The image displays four musical staves, each representing a different snare drum rhythm in 4/4 time. Each staff is labeled with the name of the rhythm and the hand used for each stroke. The rhythms are: Vila Isabel, Mocidade, Mangueira, and União da Ilha. The notation shows the sequence of strokes for the right and left hands, with accents (>) indicating the emphasis on certain strokes.

Podemos ver acima dois exemplos de batidas que alternam sempre a mão esquerda com a direita diferenciadas entre si pelo posicionamento das acentuações (Vila Isabel e Mocidade); e outros dois toques muito semelhantes que se diferenciam apenas pela inversão do baqueteamento⁴³ da segunda e terceira, bem como da décima e décima primeira semicolcheias. Essas diferenças entre cada uma das batidas é o melhor dos exemplos do que pode ser entendido como sotaque. São características sutis que podem passar despercebidas em uma audição macro de um ouvinte não especializado, mas consensualmente são de extrema importância na execução sonora de cada bateria na visão dos *insiders*.

⁴² Vídeo demonstrativo e explicativo de diversas batidas de caixa das principais baterias cariocas disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NaXSrGTMD9c>

⁴³ Termo designado para a diferenciação entre os toques com a mão esquerda e com a mão direita.

Outra diferença importante que não envolve necessariamente mudança na batida é a técnica utilizada para segurar a caixa durante a execução. Ela pode estar presa em uma espécie de cinto, denominado talabarte, envolvendo um dos ombros do performer e estabilizando a caixa na altura da cintura, ou pode ser tocada sem a presença do talabarte, segurada com um dos braços, forma que é denominada de caixa em cima.



Caixa em
cima



Caixa em
baixo

Imagem 8⁴⁴ - formas de segurar a caixa

Essa diferença na forma de segurar o instrumento implica diretamente na técnica de execução e ainda no tipo de batida. Uma batida como a da mocidade, por exemplo, por necessitar de acentuação com a mão esquerda seria muito dificultada com a caixa em cima. Essa posição por outro lado permite uma maior mobilidade para a mão direita, o que facilita a execução de batidas que contenham dois toques seguidos com essa mão.

2.4.2 – Variações na execução do surdo de 3^a

A execução do surdo de 3^a também traz diferenças sutis em cada bateria no que diz respeito á batida característica do naipe durante o *ritmo*. Podemos observar algumas dessas variações na demonstração abaixo.

⁴⁴ Foto da caixa em cima disponível em <http://www.abril.com.br/entretenimento/fotos/grande-rio-retrata-icone-carnaval-rio-533705.shtml>; foto da caixa em baixo disponível em <http://entretenimento.r7.com/carnaval-2013/fotos/portela-leva-madureira-para-a-sapucaia-11022013?foto=6>.

Exemplo 9 – batidas de surdo de 3ª

The image displays four musical staves, each representing a different drum set: Salgueiro, Portela, Unidos da Tijuca, and Beija flor. Each staff is in 4/4 time and shows a sequence of four strokes. The first stroke is a snare drum stroke (surdo de primeira) on the first beat. The second stroke is a snare drum stroke (surdo de segunda) on the second beat. The third stroke is a snare drum stroke (surdo de terceira) on the third beat. The fourth stroke is a snare drum stroke (surdo de quarta) on the fourth beat. The notation uses various note values and rests to indicate the timing and duration of each stroke.

Podemos observar que todas as batidas demonstradas acima seguem um padrão no que diz respeito á presença do toque em conjunto com a execução do surdo de primeira, portanto no segundo e no quarto tempos considerando a grafia em compasso quaternário, e ainda mais um ou dois toques que fazem um tipo de transição para a execução do surdo de segunda, no primeiro e terceiro tempos quando a execução do surdo de terceira está em pausa. Existem outras variações na batida do surdo de 3ª além das demonstradas no exemplo acima, mas todas que encontramos na pesquisa de campo seguem esse padrão. Guardando então essa semelhança, as variações se limitam ao posicionamento na segunda, terceira ou quarta semicolcheias dos toques entre o surdo de primeira e o de segunda.

Mas diferente da caixa que encerra na batida a sua diferença de execução em cada bateria, notamos outra característica do surdo de 3ª que apresentou variações significativas. A presença de variações improvisadas na execução de cada performer aparece com maior ou menor presença em cada bateria. Como bom exemplo dessa variação, Guilherme Ayres Sá (2013: 57 a 60) descreve o processo que levou a bateria da Vila Isabel a passar de uma execução mais livre dos surdos de 3ª para a presença dos *cortes*⁴⁵ apenas em lugares demarcados a partir da chegada do mestre Àtila que vinha da bateria do Império Serrano. Esses cortes em lugares demarcados funcionam de forma semelhante ao desenho do tamborim, com sessões convencionadas onde todo o naipe toca uma determinada frase diferenciada da batida.

⁴⁵ São chamados de *cortes* as variações da batida dos surdos de 3ª comentadas na seção 2.3.4.1.

2.4.3 – Variações de sotaque envolvendo a instrumentação

Trataremos aqui de três aspectos principais do sotaque de cada bateria envolvendo variações na instrumentação. Verificamos variações importantes no que diz respeito à escolha de quais variedades de instrumentos farão parte da bateria; de qual a quantidade de cada uma dessas variedades; e ainda de como os instrumentos ficam dispostos espacialmente durante o desfile carnavalesco.

Já falamos da variedade possível de instrumentos encontrada nas baterias na seção 2.3.2. Comentamos dos seis instrumentos principais que estão presentes em todas elas (surdo, caixa, repique, tamborim, cuíca e chocalho); daqueles que estão presentes em apenas uma ou duas dentre as baterias das escolas de samba do grupo especial (atabaque, frigideira, timbal, tantam, xequerê, entre outros); e ainda do agogô como única exceção que aparece em muitas baterias, mas não está presente em outras tantas. Dessa situação básica podemos concluir que por um lado as baterias guardam boa semelhança entre si na variedade de instrumentos utilizada, mas algumas variações importantes indicam que esse pode ser um aspecto significativo como característica do sotaque de cada bateria. Para entender melhor essa relação é necessário observar mais de perto as variações na quantidade de cada um desses instrumentos na composição total da bateria.

	Império	G. Rio	São Cl.	Mangueira	Salgueiro	Beija flor	Mocidade	Ilha	Vila	Imperatriz	Portela	Tijuca
Cuíca	24	20	34	20	20	15	24	24	24	24	24	28
Tamborim	36	40	36	34	36	36	36	42	36	34	36	42
Chocalho	20	36	14	20 (ganzá)	20	30	24	24	26	20	36	33
Caixa	100	105	94	84	81	110	86	120	65	95	100	100
Repique	23	35	35	40	30	35	34	30	36	23	30	29
3ª	18	18	14	26 (mor)	14	14	18	16	16	14	13	11
2ª	10	15	12	-	12	12	11	14	12	12	12	13
1ª	9	14	10	24 (maracanã)	12	10	12	14	12	12	12	13
Agogô	20	12	10	20	-	-	12	16	-	24	36	-
Tarol	-	-	-	-	40	-	-	-	36	-	-	-
Atabaque	20	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prato	-	1	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-
Timbal	-	-	-	14	-	-	-	-	-	4	-	-
Pandeiro	-	-	-	2	-	-	1	-	1	-	-	1
Repique Mor	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-
Tan-Tan	-	-	-	-	-	-	-	-	-	6	-	-
Reco-Reco	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
Xequerê	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2

Tabela 1 - instrumentação das baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial em 2014

Como também discutido durante a seção 2.3.2, algumas variações na instrumentação não estão relacionadas diretamente com aspectos sonoros – não influenciando dessa forma sobre o sotaque de cada bateria e, portanto, não nos interessando para a presente discussão. A diferença entre a função de um instrumento estar relacionada mais ou menos com a sonoridade de uma bateria está ligada

diretamente com a quantidade deste em relação ao total da bateria. Indicamos o xequerê como exemplo dessa diferença pela presença em maior número na bateria da Mangueira em 2013 onde se pretendia uma intenção sonora ao contrário do caso de outras baterias onde o xequerê aparecia apenas tocado por uma pessoa exercendo, portanto uma função talvez mais visual. Outro exemplo bom para essa questão é a utilização do agogô. Na bateria da Portela, onde a utilização do agogô é talvez o principal aspecto do sotaque desta bateria, tendo, portanto uma função sonora primordial, ele está presente em número muito superior às outras baterias. Em 2014 havia 36 agogôs na bateria da Portela enquanto que a segunda bateria com mais agogôs apareceu apenas com 24, entre outras baterias que desfilaram apenas com 12 (vide tabela 1 acima).

Dentre as diferenciações de sotaque a partir da instrumentação, nos chamou maior atenção enquanto impacto na sonoridade da bateria as diferenças na relação entre a quantidade de *peças leves e pesadas*. Na bateria do Salgueiro, essa relação chega a ser de 2,5 instrumentos pesados para cada instrumento leve⁴⁶, enquanto que na bateria da Portela, pela ampla utilização dos agogôs que acabamos de comentar, essa relação é de apenas 1,2 para cada um. Esse aspecto influencia diretamente também a disposição espacial dos instrumentos, que é a próxima especificidade de sotaque que iremos descrever.

A disposição espacial dos instrumentos em cada bateria também traz diversas variações, e dentre elas uma que se destaca das demais por oferecer um resultado sonoro bastante diferenciado. É o caso da disposição utilizada na bateria da Mangueira. Mas a bateria da Mangueira traz tantas especificidades de sotaque que precisaremos adentrar em uma descrição básica de todas elas para chegar na disposição dos instrumentos e a sua sonoridade consequente.

2.4.4 – Mangueira

Não é exagero ou escolha pessoal reservar uma seção específica para a descrição das variações encontradas na bateria da Mangueira se estamos falando sobre o sotaque das baterias das escolas de samba. A sua famosa característica da execução dos surdos de marcação sem resposta altera toda a estrutura da bateria e consequentemente a sua sonoridade. Os surdos de marcação tocam todos no segundo e quarto tempos, sem a

⁴⁶ O tarol também é considerado um instrumento pesado. É muito semelhante a uma caixa, apenas com uma espessura menor.

execução do que seria o surdo de 2ª, também denominado de surdo de resposta.

Nas baterias com a divisão dos surdos em duas marcações distintas, a intenção principal da sonoridade dessas marcações é a distinção entre o naipe de surdos de primeira e o de segunda. O objetivo é que um soe claramente diferente do outro para se ter o contraste proposto entre as duas marcações. Na bateria da Mangueira, a sonoridade que se propõe é mais próxima à ideia de ruído, com surdos de vários tamanhos e afinações tocando conjuntamente, onde a altura harmônica específica é menos identificável do que nas baterias que utilizam surdos de primeira e segunda. Para intensificar ainda mais esse tipo de sonoridade, os surdos ficam misturados com as caixas e repiques, ao invés de ficarem separados no canto como nas outras baterias (vide imagens 7 e 8 abaixo). O resultado sonoro é uma intensidade bem mais elevada nos tempos em que os surdos de marcação tocam, contrastando com a ausência da resposta dos surdos de segunda. Na Mangueira são 24 surdos de marcação tocando no segundo e quarto tempos, enquanto que nas outras baterias esse número varia de 9 a 14 para os surdos de primeira (vide tabela 1).

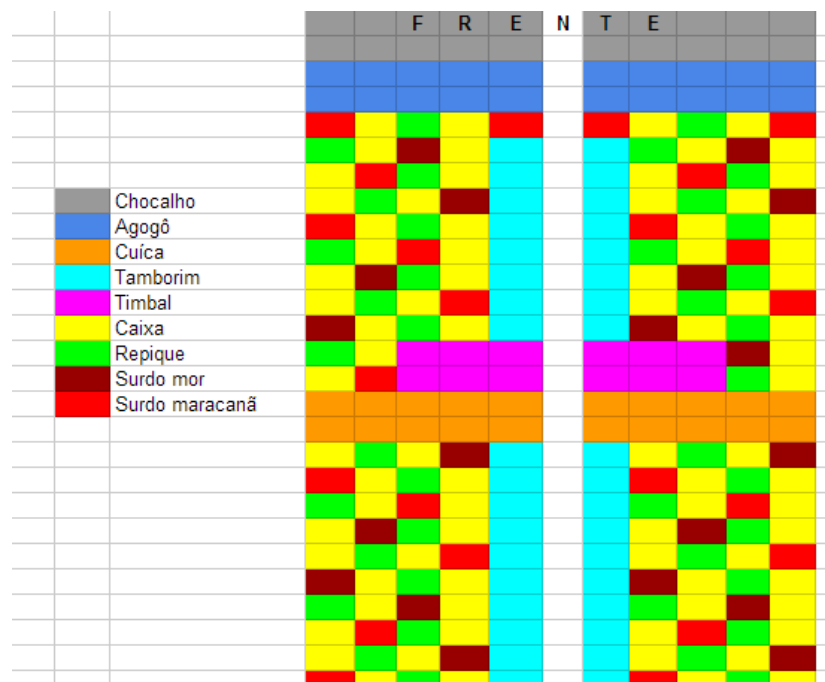


Imagem 9- disposição espacial da bateria da Mangueira durante o desfile

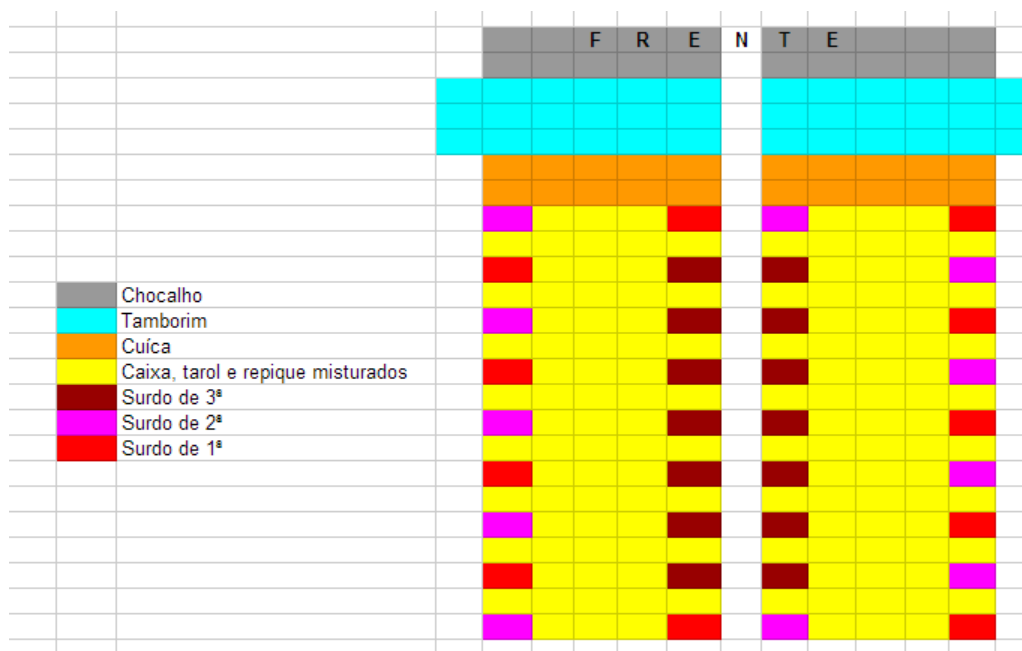


Imagem 10 - disposição espacial da bateria do Salgueiro durante o desfile

Relacionado diretamente com essa especificidade na organização sonora dos surdos de marcação, os surdos que seriam os responsáveis por realizar os cortes também têm a sua execução bastante diferenciada daquela encontrada nas outras baterias. Ao invés de surdos de terceira, na Mangueira está presente o surdo mor, que por um lado traz semelhanças com o primeiro como o tamanho reduzido em relação aos surdos de marcação e execução com certo grau de improviso mesclada com variações da batida ensaiadas por todo o naipe, mas traz outras diferenças fundamentais como por exemplo executar a mesma batida presente nos surdos de marcação ao invés da batida característica dos surdos de terceira comentada na seção 2.4.2.

As variações, ou cortes, encontrados no surdo mor também são muito diferenciadas daquelas encontradas nos surdos de terceira. No surdo mor os cortes se dão por variações da batida muito mais suaves e menos diversificadas como podemos observar abaixo.

Exemplo 10 – variações do surdo mor

A variação mais comum na execução do surdo mor é essa exposta acima no exemplo 10, com o compasso que denominei de “Variação A” seguido do compasso de “Variação B”, mas também encontramos outros padrões durante a pesquisa de campo

como por exemplo ABB, ABAB e ABBB. Encontramos ainda algumas outras variações menos usuais, mas nunca escapando da utilização ao menos parcial de umas dessas duas células básicas. Como comparação vamos observar agora um exemplo dos cortes presentes na execução do surdo de terceira.

Exemplo 11 – Subida do surdo de 3ª da bateria do Império Serrano em 2001 (OLIVEIRA, 2002, p. 251 a 255)

The image shows a musical score for a samba piece. It is divided into three systems, each with a vocal line (Mel.) and a drum line (Surdo de 3ª). The time signature is 4/4. The lyrics are: "A - xê mi-nha Gua-na-ba - a - ra re-can- to mais do - ce do mar - Tão do - ce que trou - xe/a in-dús- tria E fez o tu - ris - ta se a - pai - xo - nar". The drum line is highly rhythmic, featuring many triplets and accents. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat.

O exemplo acima é a transcrição de uma sessão chamada pelos sambistas de *subida* do surdo de terceira. Ela se dá no início de uma determinada parte do samba enredo logo após a realização de um breque, virada ou bossa, e se caracteriza por uma frase que funciona como uma entrada ou introdução à batida. Podemos então entender a subida como um recurso localizado entre a interrupção da batida e a sua retomada. No exemplo 11 a subida acontece do compasso 2 ao 8, sendo o primeiro compasso a execução do breque e o compasso 9 a retomada à batida. Podemos perceber então entre os compassos 2 a 8 uma variedade rítmica muito maior dessa execução comparada às variações encontradas na execução do surdo mor. Nota-se que o exemplo 11 data do ano de 2001. Na minha pesquisa de campo nos anos de 2013 e 2014 pude perceber variações ainda mais intensas.

Com o surdo mor apresentando então poucas variações, os tamborins ganham maior liberdade. Identificamos três dados principais que demonstram a importância

fundamental dos tamborins na bateria da Mangueira. É interessante observar também que essa indicação do tamborim como aspecto importante aparece geralmente reforçando a execução dos surdos como característica mais marcante: temos o trecho do famoso samba-enredo entoado até os dias de hoje pela escola no esquentar antes do desfile que diz “Todo mundo te conhece ao longe/ Pelo som do seu tamborim/ e o rufar do seu tambor/ ô ô ô ô/ a Mangueira chegou”; o próprio nome da bateria⁴⁷, que em 2013 era “Surdo Um”, e com a saída do presidente Ivo Meirelhes passou a ser “Tem que respeitar meu tamborim” por problemas relacionados com direitos autorais relacionados ao nome – nesse mesmo ano a bateria executou uma bossa onde todos os integrantes da bateria largavam o seu instrumento e pagavam um tamborim como forma de exaltar a característica da sua nova denominação; e ainda a localização espacial do naipe de tamborins na bateria durante o desfile.

Ao invés de ser organizado em filas indo à frente da bateria, como acontece em todas as outras escolas, na Mangueira o tamborim desfila enfileirado por todo o corredor central (vide img. 7). Isso resulta numa inserção mais profunda do tamborim no próprio *ritmo* da bateria, ao invés de soar deslocado à frente como podemos observar na bateria da Portela por exemplo, onde se destaca à frente da bateria uma ampla sessão de instrumentos leves, principalmente devido à utilização numerosa de agogôs, para então vir separado atrás a sessão dos instrumentos pesados. Essa inserção do tamborim no corredor central traz os instrumentos pesados, incluindo o surdo que como já comentamos é a principal característica da bateria da Mangueira, para um posicionamento mais próximo à frente da bateria, dando assim mais destaque a sua sonoridade.

⁴⁷ As baterias ganham denominações próprias além de serem identificadas como a ala de determinada agremiação.



Imagem 11- disposição espacial da bateria da Portela

CAPÍTULO 3

Ao acompanhar de perto o desfile das escolas de samba nos anos de 2013 e 2014 e comparar as minhas impressões pessoais da performance das baterias com a concessão de notas dos jurados, me chamou muita atenção a discrepância entre a minha percepção e algumas notas concedidas. No ano de 2013, a performance da bateria da Mocidade foi a que mais me chamou a atenção positivamente numa comparação com os outros desfiles enquanto que na avaliação dos jurados ela foi uma das que recebeu as menores notas; no ano seguinte me impressionou igualmente de forma positiva a performance da bateria da Império da Tijuca e mais uma vez os jurados não concordaram com a minha avaliação, concedendo notas mais baixas para essa escola no quesito Bateria do que sobre qualquer outra; Beija-flor de Nilópolis e Unidos da Tijuca por sua vez estavam sempre dentre as escolas que receberam as maiores notas, ao passo que na minha percepção não haviam se destacado na performance em comparação com as outras baterias.

Quando recorri ao caderno de justificativas para entender os motivos da discrepância entre a minha avaliação e as notas concedidas pelos jurados percebi que não era uma questão de opinião ou gosto pessoal. Os jurados não haviam justificado as notas criticando negativamente algum aspecto que em minha opinião havia sido realizado de forma exemplar ou vice-versa. Eles simplesmente tinham voltado suas atenções a outros aspectos da performance. Enquanto as minhas atenções estavam voltadas para um plano mais direcionado ao efeito macro da execução, os jurados avaliaram as baterias a partir de aspectos mais isolados do contexto geral do desfile.

Podemos entender a diferença entre os dois pontos de vista através do olhar sobre a execução das bossas. Como descrevemos no capítulo anterior, as bossas são os momentos de maior destaque da bateria durante o desfile, de forma que tanto as observações dos jurados quanto a minha percepção se apuravam e tinham seu foco

principal sobre os momentos de execução delas. Apesar disso, enquanto que o meu interesse estava sobre o contraste criado pela bossa em diálogo com o samba-enredo enquanto impacto no desfile de uma forma geral e especialmente sobre a reação do público, as considerações dos jurados eram mais voltadas para falhas técnicas internas à execução da bateria ocorridas durante as bossas, que são execuções mais complexas e, portanto, mais propícias a esse tipo de falha. Nesse sentido três jurados em 2013 descontaram pontos da Mocidade, entre outros motivos, por falhas técnicas envolvidas na execução das bossas como podemos ver abaixo:

Na convenção rítmica feita em frente ao meu módulo o naipe de chocalhos tocava em andamento à frente aos naipes de caixa e repinique prejudicando a sonoridade do arranjo⁴⁸

Precipitação na Bossa Funk no final da 2ª parte “meu rio”⁴⁹

As voltas das bossas sempre apresentaram aceleração de andamento além do razoável⁵⁰

As baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial atingem hoje em dia um nível técnico de execução muito elevado. Já são quase cem anos de aprimoramentos que se dão ano após ano de forma que mesmo quando acontece um evento que dentro do padrão delas se configura como uma falha significativa normalmente ela não chega nem a ser perceptível para um público não-especializado, ou mesmo aquele especializado que não esteja com a sua atenção concentrada para a performance da bateria naquele momento. Não pude perceber, por exemplo, os momentos em que as falhas apontadas acima aconteceram. Acompanhei o ensaio técnico da Mocidade em 2013, quando é possível o contato mais próximo com a bateria, e pude verificar um momento de desencontro relativamente intenso entre os naipes, o que pode ter acontecido da mesma forma durante o desfile. Nessa, que foi a falha mais evidente que pude perceber durante toda a pesquisa de campo, ainda assim era na minha percepção um evento isolado e sem importância frente aos complexos recursos sonoros apresentados especialmente na bateria da Mocidade. Pra mim era então muito mais importante valorizar as baterias que apresentavam recursos impactantes para o desfile como um todo do que penalizar as falhas técnicas que são quase sempre imperceptíveis

⁴⁸ Justificativa do jurado Leandro Osiris no ano de 2013 para a concessão da nota da Mocidade no quesito Bateria disponível em <http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/resultado/justificativa.html>

⁴⁹ Justificativa do jurado Sérgio Naidim no ano de 2013 para a concessão da nota para a Mocidade no quesito Bateria disponível em <http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/resultado/justificativa.html>

⁵⁰ Justificativa do jurado Xande Figueiredo no ano de 2013 para a concessão da nota para a Mocidade no quesito Bateria disponível em <http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/resultado/justificativa.html>

para o público espectador. Nessa perspectiva a penalização de uma falha técnica só seria relevante se essa falha chamasse mais atenção do que as potencialidades da execução, o que em minha avaliação era muito raro de acontecer.

Essa discordância pessoal para com os critérios de avaliação me motivou a direcionar a investigação para os possíveis impactos dos mecanismos da competição promovida pela LIESA sobre as baterias. Por que os critérios de avaliação se direcionavam primordialmente para os aspectos técnicos? Qual os efeitos desse tipo de avaliação no trabalho realizado pelas baterias?

Inicialmente a análise se direcionava para o confronto das perspectivas presentes nos mecanismos de competição com os aspectos que eu havia percebido como negligenciados na avaliação durante a pesquisa de campo. Era basicamente uma crítica fundamentada na necessidade de se avaliar as baterias a partir de aspectos que eu considerava mais relevantes na performance delas do que as penalidades sobre falhas técnicas. Mas com o aprofundamento nas questões relativas ao tratamento das práticas musicais enquanto trabalho acústico passei a admitir a necessidade de uma atenção à atividade produtiva dentro das baterias, e não apenas ao produto final apresentado. A partir da distinção marxiana entre trabalho “humanizado” e trabalho alienado abordada no capítulo 1, percebemos a atividade produtiva nas baterias como importante em si mesma para aqueles atores que estavam trabalhando no momento da execução. Um caminho produtivo para a análise poderia ser então o de identificar os impactos da competição sobre a atividade produtiva em si, e não apenas no resultado final do trabalho realizado pelos ritmistas.

A atenção dada por Marx à atividade produtiva livre e consciente como característica humana essencial ofereceu um ponto de vista que poderia estar sendo negligenciado no momento da avaliação das baterias. Assim como explicado no primeiro capítulo, trabalhar como ritmista em uma bateria, por exigir tanto empenho doado de forma voluntária, apaixonada e não-assalariada, assim como exercer outras funções dentro de uma escola de samba, é em si uma das principais potencialidades humanizadoras do ritual que envolve um desfile de escola de samba. O objetivo, portanto, é de entender qual o impacto dos mecanismos de avaliação no sentido de incentivarem ou reprimirem esse potencial no trabalho das baterias.

3.1 – Os mecanismos da competição promovida pela LIESA

Para analisarmos então o impacto dos mecanismos de avaliação sobre o trabalho realizado pelas baterias, vamos precisar primeiramente traçar um panorama geral sobre o funcionamento desses mecanismos. Para isso analisamos o conteúdo de diversos tipos de dados sobre a competição fornecidos pela LIESA através do site oficial da liga⁵¹: o Manual do Julgador, contendo todas as recomendações para os jurados; os mapas com as notas concedidas entre 2009 e 2014; e os cadernos de justificativas dos jurados com a explicação para cada nota concedida.

A partir do contato com esses dados identificamos cinco questões, que serão demonstradas a seguir, como as mais relevantes para o impacto da competição sobre as baterias. São elas: o foco principal da avaliação sobre uma análise técnica; a divisão da avaliação em dez quesitos distintos; a inibição da reação do público como aspecto a ser considerado na avaliação; a aplicação de penalidades como mecanismo principal; e a escolha de jurados *outsiders*.

3.1.1 – Uma avaliação primordialmente técnica

O principal aspecto enfatizado pela LIESA nas recomendações ao corpo de jurados presentes no Manual do Julgador é que a avaliação deva refletir uma análise técnica. Esse aspecto fica explícito diretamente em alguns momentos, como quando da solicitação da isenção de “emoções e paixões como forma de garantir uma avaliação técnica” (LIESA, 2014b: 12), e em outros momentos se dá como a perspectiva por traz da concepção dos critérios de avaliação, como quando da seleção dos aspectos a serem considerados pelos jurados. Dessa forma, todos os mecanismos descritos a seguir estarão permeados por essa perspectiva principal de uma avaliação baseada em argumentos técnicos.

3.1.2 – Separação por quesitos

A pontuação final do desfile de cada escola de samba é concedida através da avaliação de 40 jurados divididos em 10 quesitos, sendo 4 jurados para cada quesito. Como vimos no primeiro capítulo, o desfile de uma escola de samba é um ritual que compreende simultaneamente diversos tipos de expressão artístico-culturais. O

⁵¹ liesa.globo.com

juízo por quesitos prevê a avaliação de cada um desses tipos de expressão separados dos demais. Cada quesito diz respeito a um aspecto específico do desfile, com exceção do quesito Conjunto, que seria responsável por julgar justamente a totalidade do ritual.

Os quesitos julgados são: Bateria; Samba-Enredo; Harmonia; Evolução; Comissão de frente; Mestre-sala e Porta-bandeira; Alegorias e Adereços; Fantasia; Enredo; e Conjunto. Analisando o conteúdo julgado por cada um deles, podemos categorizar os três primeiros como quesitos destinados a julgar aspectos mais diretamente relacionados com o trabalho acústico realizado durante o desfile; os três quesitos seguintes julgam os diversos tipos de dança e coreografia do ritual; mais três quesitos que julgam especificamente as expressões plásticas materiais; e ainda um último que como já comentado julga a totalidade do desfile. Dentre os quesitos destinados a julgar o que é entendido como a expressão musical presente no desfile, o quesito Samba-Enredo julga a canção entoada pela escola enquanto uma composição, analisando a sua melodia e letra; o quesito Harmonia julga a performance dessa canção pelos músicos do carro de som em sintonia com a totalidade da escola; e o quesito Bateria julga unicamente a performance da ala homônima. Já entre os quesitos que julgam as diversas danças presentes no desfile, temos os quesitos Comissão de frente e Mestre-sala e porta-bandeira que julgam exclusivamente a performance desses grupos coreográficos que cedem o nome ao quesito, enquanto que o quesito Evolução julga a fluência da dança no desfile da escola como um todo. No julgamento do aspecto plástico do desfile, Fantasia diz respeito à indumentária de cada um dos desfilantes enquanto que Alegorias e Adereços são construções artísticas que se deslocam pelo desfile junto com a escola; já o quesito Enredo julga como esses dois recursos principais expressam a mensagem que a escola pretende passar naquele ano a partir da descrição do enredo⁵² cedida por cada uma das escolas.

Nas recomendações da LIESA presentes no Manual do Julgador é reforçado a todo instante justamente a necessidade de cada jurado se ater a seu quesito específico sem se deixar influenciar por aspectos relacionados a outros quesitos ou mesmo ao desfile como um todo, como podemos observar no trecho a seguir:

Todos os Julgadores deverão obedecer irrestritamente o sistema de concessão de notas e os critérios de julgamento de cada Quesito, ficando, assim, evidenciado que cada Julgador deverá se ater, única e exclusivamente, às

⁵² Ver definição de enredo no capítulo 1

questões inerentes ao seu respectivo Quesito, não se deixando influenciar, em hipótese alguma, pela totalidade do desfile dessa ou daquela Agremiação e levando em conta, apenas, o real desempenho e a qualidade do que for apresentado no momento do desfile. (LIESA, 2014b: 8)

Essa recomendação é reforçada ainda por outras passagens também presentes no Manual do Julgador.

Os jurados não deverão levar em conta: (...) o conjunto do desfile dessa ou daquela Escola de Samba, o qual em hipótese alguma poderá influenciar o julgamento do seu Quesito específico, lembrando-se que o Conjunto estará sendo avaliado única e exclusivamente pelos Julgadores do Quesito Conjunto. (LIESA, 2014b: 12)

Dessa forma, o julgamento deve refletir uma análise técnica com base nas questões inerentes a cada Quesito, levando-se em conta, única e exclusivamente, o real desempenho e a qualidade do que for apresentado por cada Escola de Samba, no momento do desfile e, enfatizamos, em cada Quesito. É fundamental que cada Julgador atenha-se apenas ao Quesito para o qual foi incumbido de analisar. (LIESA, 2014b: 12)

A partir dessa separação rígida, somente o quesito Bateria avalia qualquer um dos aspectos relacionados diretamente com a performance da sua ala homônima. Ao mesmo tempo, a avaliação da performance da bateria não pode levar em consideração nenhum aspecto que seja de responsabilidade de outros quesitos. O resultado é uma atenção à performance da Bateria deslocada do contexto total do desfile como podemos observar nas recomendações aos julgadores do quesito:

QUESITO BATERIA: Para conceder notas de 09 a 10 pontos, o julgador deverá considerar: a manutenção regular e a sustentação da cadência da Bateria em consonância com o Samba-Enredo; a perfeita conjugação dos sons emitidos pelos vários instrumentos; a criatividade e a versatilidade da bateria (LIESA, 2014b: 41).

Um julgamento baseado apenas nessas considerações poderia ser realizado sem prejuízos durante um ensaio de rotina da Bateria⁵³. Toda a interação do trabalho apresentado pela bateria com os quatro mil componentes da escola durante o desfile pode ser totalmente deixada de lado nessa proposta de avaliação. Vamos então observar mais de perto a avaliação dos outros quesitos a fim de constatar se a interação da performance da bateria com outros aspectos do desfile realmente não acontece.

Inicialmente parece não ser possível encontrarmos efeitos da performance da bateria em outros quesitos, por que se o quesito bateria é avaliado de forma descontextualizada do ritual total do desfile, isso aconteceria da mesma forma com a avaliação de todos os outros quesitos. A recomendação da LIESA, como vimos, é

⁵³ Ver características dos ensaios da bateria em 2.1.

justamente para que cada jurado se atenha apenas a aspectos relacionados com o seu quesito específico. Com isso, os quesitos que julgam o aspecto plástico das fantasias e alegorias do desfile, nunca o poderiam fazer levando-se em consideração por exemplo a movimentação dos mesmos em diálogo com a performance da bateria ou qualquer coisa do tipo. Eles avaliam essas “artes plásticas” unicamente enquanto elas mesmas. Dentre os quesitos que julgam aspectos “musicais” e “coreográficos” do desfile, alguns também não oferecem possibilidade de interação com a performance da bateria pelo mesmo problema de uma avaliação descontextualizada. A avaliação do quesito Samba-Enredo, por exemplo, analisa a canção entoada no desfile apenas enquanto sua melodia e letra. O julgamento é feito a partir da visão do Samba-enredo enquanto uma composição a ser avaliada de acordo com os seus componentes próprios, e não pela sua relação com outros aspectos do desfile. Já os quesitos Comissão de frente e Mestre-Sala & Porta-Bandeira julgam a performance desses grupos de forma muito semelhante à avaliação do quesito Bateria, descontextualizando a execução da totalidade do desfile e julgando os seus mecanismos internos. Dessa forma, as variações na execução da bateria não são levadas em consideração em nenhum dos quesitos que acabamos de tratar.

Os únicos dois quesitos que abrem então alguma possibilidade de interação indireta, já que a direta é expressamente proibida, com a performance da bateria são os quesitos Harmonia e Evolução, que julgam aspectos relacionados com o que é denominado como *chão* da escola. O chão de uma escola é representado principalmente pelos componentes das alas da comunidade, que são alas sem especificidade coreográfica, que não desfilam em cima dos carros alegóricos, e que perfazem a maior parte dos componentes de uma escola⁵⁴. O quesito Harmonia julga entre outras coisas a execução do canto por esses componentes, enquanto que o quesito Evolução julga a progressão da dança com o desfile da escola como um todo, o que acaba por direcionar boa parte da atenção a essas alas que compõem o chão da escola.

Consultando as justificativas dos jurados do quesito Harmonia, podemos perceber uma forte tendência para a concessão de notas baixas a escolas que apresentam alas com pouca “potência” no canto. Seriam alas onde os componentes cantam o samba-enredo com menos vigor. A partir das observações feitas durante a pesquisa de campo, foi perceptível uma forte influência da performance da bateria no canto dos

⁵⁴ Veja uma definição mais detalhada dessas alas no capítulo 1.

componentes. Quando a bateria executa algum recurso que destaca determinada parte da melodia do samba-enredo, o contraste gerado motiva os componentes a cantarem com mais vigor. Nesse caso poderíamos então ter um exemplo de como a performance da bateria pode influenciar sobre a concessão de notas de outro quesito.

Mas apesar dessa relação entre a performance da bateria e o canto dos desfilantes, há outra situação problema na dinâmica das escolas de samba que influencia de forma mais direta e impactante na potência do canto na hora do desfile e conseqüentemente a concessão de notas dos jurados do quesito Harmonia. Como vimos no capítulo 1, a maioria das escolas de samba vendem uma parte das fantasias enquanto que as outras são cedidas ou financiadas por preços mais baratos para os componentes que comparecem aos ensaios de comunidade e ensaios de rua, que servem justamente para fortalecer o chão da escola. Se eles faltarem a um determinado número de ensaios perdem o direito de desfilar enquanto que as pessoas que compram a fantasia geralmente não têm a possibilidade ou o interesse de participar desses ensaios. Muitas vezes esses componentes chegam ao dia do desfile sem nunca ter escutado o samba-enredo da escola, e portanto não estão aptos a contribuir com o canto por não saberem cantar a letra e a melodia da canção. A presença maior ou menor desse tipo de componente no desfile de uma escola de samba acaba por ter um impacto muito maior sobre o julgamento do quesito Harmonia do que uma possível influência positiva ou negativa da performance da bateria.

Já com relação ao quesito Evolução, inicialmente este parece nos oferecer mais alternativas de interação com a performance da bateria. Logo na descrição do quesito pelo Manual do Julgador consta que “Evolução, em desfile de escola de samba, é a progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência da Bateria”. Isso poderia nos levar a crer que a bateria poderia influenciar sobre uma maior ou menor motivação da dança de acordo com o tipo de performance apresentada, mas analisando as justificativas das notas dos jurados podemos perceber que aqui também há outros aspectos mais importantes na avaliação do quesito do que a interação com a performance da bateria. No ano de 2014 só encontramos duas citações às baterias, ambas nas justificativas da jurada Paola Novaes, que na verdade só reforçaram como a bateria não tem grande importância para o quesito das quais uma delas segue abaixo:

G.R.E.S Império da Tijuca: A agremiação apresentou um desfile irregular nesse

quesito. Ocorreram alas embotadas no setor 2 (alas 2 e 3) e outras que apresentaram pequenos claros (7; 8; 12 e 25). Algumas mal evoluíram (5, 12 e 23). As alas 18, 19, 20 e 21 passaram praticamente correndo. A ala 17, das baianas, também não evoluiu o quanto poderia e se esperava (ao meu ver pelo excesso de informações na fantasia). A passagem da bateria deu certo vigor e ânimo, mas que não foram mantidos pela escola, que terminou apressada.⁵⁵

A justificativa acima é representativa também por apresentar os argumentos mais comuns na concessão de notas baixas pelos jurados do quesito Evolução. Assim como problematizamos na avaliação do quesito bateria na introdução deste capítulo, o julgamento do quesito Evolução também tem seu foco sobre falhas técnicas. A maior parte das justificativas apontam para buracos formados durante o desfile; embotação na separação entre cada uma das alas; correria no desfile para possibilitar a passagem da escola inteira antes de estourar o tempo; interrupção do deslocamento por tempo demasiado; e ainda um caso de indicação de falha na Evolução de determinada escola por algumas alas estarem recuando. Entre essas indicações que são maioria, aparecem algumas poucas avaliações considerando falta de empolgação e espontaneidade, esse sim um aspecto que poderia ser influenciado pela performance da bateria. Mas eis que a segunda das justificativas que citaram a performance da bateria indica que:

G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel: A escola foi coesa e fluente, sem erros significativos, mas fez um desfile morno, que não contagiou. Nem a passagem da bateria conseguiu levantar o ânimo.⁵⁶

Se a justificativa acima assume a probabilidade da performance da bateria “levantar o ânimo” do desfile, indica que nesse caso nem mesmo ela conseguiu esse feito, indicando talvez que teriam outros fatores mais importantes do que a performance da bateria que influenciaram sobre o potencial contagiante do desfile. Apenas essa consideração não seria o suficiente para se afirmar a pouca importância da bateria no quesito Evolução, o mais importante na argumentação é atentar para que essas duas justificativas acima foram as únicas que citaram a performance da bateria na avaliação do quesito Evolução, e além de serem minoria ainda serviram para reforçar a pouca relevância da performance da bateria na avaliação desse quesito.

Com isso podemos apontar que apesar de alguns elementos indicando a possibilidade de uma avaliação da bateria atenta a relação da sua performance com outros aspectos do desfile, a separação rígida entre os quesitos acaba por resultar

⁵⁵ Disponível em :

http://liesa.globo.com/2015/material/outroscarnavais/carnaval14/2014_PDFs_Justificativas/7%20EVOLUCAO/Paola%20Novaes.pdf

⁵⁶ Idem nota 48

primordialmente em um tipo de análise de cada um dos aspectos do ritual descontextualizado de sua relação com os outros.

3.1.3 – Avaliação alienada do público

E se por um lado a avaliação é alienada do contexto geral do desfile como acabamos de ver, de acordo com as recomendações da LIESA para os julgadores ela deve ser alienada também do público espectador do desfile. Ou seja, se o julgador não pode levar em consideração a interação da Bateria com os outros componentes da escola que já perfazem um número considerável de pessoas, ele deve se alienar igualmente da interação do seu quesito e mesmo da totalidade da escola com os mais de setenta mil espectadores presentes no Sambódromo. Não há uma explicação direta nas recomendações aos jurados que justifique essa alienação do público no momento da avaliação, mas analisando a perspectiva geral dos mecanismos da competição podemos imaginar dois argumentos principais: por um lado a ideia de que o público é parcial e atentar para as suas reações daria uma vantagem às escolas com maior torcida; e do outro lado a ênfase na avaliação técnica presume a massa espectadora como não-especialista e portanto incapaz de realizar o julgamento necessário.

Fez parte da pesquisa de campo acompanhar os desfiles das escolas de samba do grupo especial nas arquibancadas especiais do setor 3 em 2013 e 2014, quando pude verificar que o público demonstrou em diversos momentos que não é influenciado apenas pela paixão por determinada escola. A Império da Tijuca, escola que estava recém chegando do grupo de acesso, abria a noite dos desfiles e nunca havia desfilado no grupo especial, apresentou um desfile que contagiou mais a plateia do que outras escolas mais tradicionais e com mais torcida, o que não aconteceu no ano anterior com a escola que estava subindo do grupo de acesso. Não cheguei a realizar uma pesquisa de opinião na arquibancada para saber efetivamente se esse desfile foi mais impactante do que outros enquanto apreciação, mas a resposta do público principalmente ao samba foi seguramente mais forte do que o verificável em outras escolas. Ao mesmo tempo, pude perceber a diferença da animação do público entre os desfiles de 2013 e 2014 realizados pela mesma escola, o que também argumenta contra a ideia de que determinada escola só levanta o público pela sua torcida. A Vila Isabel em 2013 quando se sagrou campeã do carnaval foi a escola que fez a arquibancada cantar mais alto, mas em 2014 não apresentou um desfile à altura do ano anterior e não teve o

mesmo impacto, o que certamente não aconteceria se o público reagisse apenas de acordo com o envolvimento passional existente anterior ao momento do desfile. Não pretendo com isso argumentar que o público é totalmente imparcial. O fato de determinada escola de samba ser mais tradicional, ou ter mais torcida, certamente interfere de alguma forma sobre a reação da plateia. Mas admitindo-se que os jurados devam ao menos conhecer o contexto das escolas de samba do Rio de Janeiro, bastaria se relativizar o impacto de cada escola de acordo com a dimensão da mesma ao invés de coibir a atenção dos jurados a esse aspecto.

Curiosamente, uma das recomendações para a avaliação do quesito Comissão de Frente chama a atenção para “a sua capacidade de impactar positivamente o público, no momento da apresentação da escola” (LIESA, 2014: 49). Ora, se inicialmente a LIESA indica uma restrição aos jurados de levarem em consideração a reação do público, teria o quesito Comissão de frente alguma característica especial que permitisse esse aspecto? Essa análise sobre a capacidade do quesito impactar positivamente o público não poderia estar presente em todos eles? Na avaliação do quesito conjunto em 2014 também pudemos verificar menções à reação do público, mas dessa vez no que diz respeito às justificativas dos jurados, mesmo esse aspecto não estando entre as recomendações da LIESA:

G.R.E.S Império da Tijuca: Escola passa de uma forma burocrática sem empolgação e interação com o público.⁵⁷

G.R.E.S Acadêmicos do Grande Rio: O conjunto da Escola em sua grandiosidade não interagiu com o público o tema proposto. Começou empolgando porém aos poucos foram sentando e simplesmente vendo a escola passar. Inertes.⁵⁸

G.R.E.S: Estação Primeira de Mangueira: Conjunto da escola não empolgou a Sapucaí talvez por sua falta de criatividade, originalidade e requinte nos carros alegóricos.⁵⁹

A terceira das justificativas citadas acima é especialmente relevante pois colabora com o nosso argumento de que o público não reage apenas de acordo com o tamanho da torcida da agremiação. Ricardo Rizzo apontou uma penalidade justificada pela não empolgação da Sapucaí pela Mangueira, agremiação carnavalesca talvez mais

⁵⁷ Disponível em:

http://liesa.globo.com/2015/material/outroscarnavais/carnaval14/2014_PDFs_Justificaticas/8%20CONJUNTO/SULAMITA%20TRZCINA.pdf

⁵⁸ Disponível em:

http://liesa.globo.com/2015/material/outroscarnavais/carnaval14/2014_PDFs_Justificaticas/8%20CONJUNTO/Ricardo%20Rizzo.pdf

⁵⁹ Idem nota 51

conhecida do mundo, sendo a mais antiga do grupo especial e que notadamente é a que possui mais torcida. Como já comentei anteriormente, estive na Sapucaí em 2014 a nível de pesquisa de campo e pude verificar a reação da plateia ao desfile da Mangueira, que pela força de sua tradição levantou sim o público em alguns poucos momentos, mas que realmente foi pouco significativo, ou mesmo negativamente significativo, levando-se em consideração o potencial mobilizador da escola.

3.1.4 – Aplicação de penalidades

Falamos até aqui de mecanismos que impedem determinados aspectos na avaliação dos jurados. Eles não podem considerar a interação dos diversos aspectos de um desfile através de uma divisão rígida entre os quesitos, bem como não podem considerar a reação do público espectador. Mas se essas considerações não podem ser feitas, como se dá então a concessão de notas?

A avaliação dos jurados de cada um dos quesitos é feita primordialmente através da aplicação de penalidades. Cada falha, imprecisão ou desvio do padrão esperado pelos julgadores é penalizado com a diminuição de pontos. É como se todas as Escolas iniciassem o desfile com a nota máxima e perdessem pontos a cada movimento considerado passível de penalidade de acordo com o critério do regulamento e do julgador. Com isso, a justificativa da nota por parte do jurado só é necessária quando for abaixo de 10. Se a nota máxima não precisa ser justificada é por que a justificativa da nota está implícita: não houve falhas ou imprecisões passíveis de penalidade.

Apenas entender a concessão de notas a partir desse mecanismo principal de aplicação de penalidades nos permitiu identificar uma discrepância entre o peso de determinados quesitos para a colocação final das escolas. Como alguns quesitos aplicam mais penalidades do que outros, eles passam a ter uma importância maior no resultado final da competição.

Podemos demonstrar essa situação somando todos os décimos decrescidos da nota máxima a partir das penalidades aplicadas às escolas de samba e calculando a porcentagem de cada quesito nesse total. O Quesito Alegorias e Adereços recebeu nos últimos três anos, 13,5%, 12,7% e 15,5% do total dos décimos decrescidos da nota máxima pelas penalidades aplicadas aos dez quesitos, enquanto que o Quesito Bateria no mesmo período recebeu 7%, 6,62% e 7,2% do mesmo total. Isso significa dizer que os carros alegóricos foram praticamente duas vezes mais importantes para o resultado

final da competição do que as baterias. E isso se agrava ainda mais se levarmos em consideração os três anos imediatamente anteriores. O quesito alegoria recebeu 20,2%, 20,4% e 21,2% das penalidades em 2011, 2010 e 2009 enquanto que o quesito Bateria recebeu apenas 9,4%, 8,63% e 4,98% no mesmo período, chegando a dar um peso mais de quatro vezes maior aos carros alegóricos em detrimento das baterias em 2009 como é demonstrado pela tabela abaixo:

PENALIDADES APLICADAS POR QUESITO													
	2014		2013		2012		2011		2010		2009		
	total	%	total	%	total	%	total	%	total	%	total	%	
Bateria	27	7,01	27	6,62	33	7,21	33	9,4	36	8,63	27	4,98	
Samba	48	12,5	48	11,8	46	10	28	7,98	32	7,67	50	9,23	
Harmonia	36	9,35	40	9,8	44	9,61	28	7,98	18	4,32	34	6,27	
Evolução	32	8,31	36	8,82	39	8,52	34	9,69	42	10,1	41	7,56	
MS & PB	18	4,68	31	7,6	33	7,21	27	7,69	27	6,47	37	6,83	
Comis. Fr.	52	13,5	52	12,7	50	10,9	24	6,84	42	10,1	45	8,3	
Enredo	42	10,9	38	9,31	46	10	35	9,97	45	10,8	79	14,6	
Conjunto	42	10,9	41	10	43	9,39	41	11,7	39	9,35	56	10,3	
Fantasia	36	9,35	43	10,5	53	11,6	30	8,55	51	12,2	58	10,7	
Alegoria	52	13,5	52	12,7	71	15,5	71	20,2	85	20,4	115	21,2	
Total	385	100	408	100	458	100	351	100	417	100	542	100	

Tabela 2 - décimos descontados de cada quesito (2009 a 2014)

Observando mais de perto a concessão de notas de todos os quesitos, detectamos que essa discrepância de penalidades aplicadas a alguns quesitos em detrimentos de outros está diretamente relacionada com a divisão de 5 dos 10 quesitos em dois sub-quesitos. A avaliação dos quesitos Comissão de frente; Samba-Enredo; Fantasias; Alegorias e adereços; e Enredo, é realizada a partir da concessão de notas para dois aspectos distintos. Matematicamente não há nenhuma diferença direta na avaliação, pois cada sub-quesito é avaliado com notas entre 4,5 e 5, enquanto que os quesitos sem essa divisão são avaliados com notas entre 9 e 10. Mas voltando aos dados acerca do total de penalidades aplicadas a cada quesito podemos perceber que os cinco quesitos avaliados por dois sub-quesitos na maioria dos casos se destacam como aqueles que recebem mais penalizações em comparação aos outros cinco quesitos onde não há essa divisão. Na tabela abaixo organizamos os quesitos de acordo com a quantidade de décimos decrescidos por penalidades a cada um dos últimos seis anos:

PENALIDADES APLICADAS POR QUESITO																	
2014			2013			2012			2011			2010			2009		
pos.	quesito	TT	pos.	quesito	TT	pos.	quesito	TT	pos.	quesito	TT	pos.	quesito	TT	pos.	quesito	TT
1	Comis. Fr.	52	1	Comis. Fr.	52	1	Alegoria	71	1	Alegoria	71	1	Alegoria	85	1	Alegoria	115
1	Alegoria	52	1	Alegoria	52	2	Fantasia	53	2	Conjunto	41	2	Fantasia	51	2	Enredo	79
3	Samba	48	3	Samba	48	3	Comis. Fr.	50	3	Enredo	35	3	Enredo	45	3	Fantasia	58
4	Enredo	42	4	Fantasia	38	4	Samba	46	4	Evolução	34	4	Evolução	42	4	Conjunto	56
4	Conjunto	42	5	Conjunto	41	4	Enredo	46	5	Bateria	33	4	Comis. Fr.	42	5	Samba	50
6	Harmonia	36	6	Harmonia	40	6	Harmonia	44	6	Fantasia	30	6	Conjunto	39	6	Comis. Fr.	45
6	Fantasia	36	7	Enredo	43	7	Conjunto	43	7	Samba	28	7	Bateria	36	7	Evolução	41
8	Evolução	32	8	Evolução	36	8	Evolução	39	7	Harmonia	28	8	Samba	32	8	MS & PB	37
9	Bateria	27	9	MS & PB	27	9	Bateria	33	9	MS & PB	27	9	MS & PB	27	9	Harmonia	34
10	MS & PB	18	10	Bateria	31	9	MS & PB	33	10	Comis. Fr.	24	10	Harmonia	18	10	Bateria	27

Tabela 3 - colocação de cada quesito por décimos descontados (2009 a 2014)

Dentre os três quesitos mais penalizados nesse período todos eram quesitos avaliados em dois sub-quesitos, com a exceção do ano de 2011 onde o quesito conjunto apareceu como o segundo mais penalizado. E dentre os três quesitos menos penalizados estão quase sempre os quesitos sem essa subdivisão, excetuando-se os anos de 2011 e 2010, onde os quesitos comissão de frente e samba-enredo apareceram entre os menos penalizados respectivamente. De 2012 a 2014 temos todos os três primeiros enquanto quesitos “duplos” e três últimos enquanto quesitos simples. E se somarmos todas as penalidades aplicadas nesses seis anos teremos os cinco quesitos avaliados por sub-quesitos entre os seis quesitos mais penalizados, apenas com a inclusão do quesito Conjunto em quinto lugar, como quesito sem subdivisão mais penalizado do que o quesito Samba-enredo.

Quesito	TT	%
Alegoria	446	17,42
Enredo	285	11,13
Fantasia	271	10,58
Comis. Fr.	265	10,35
Conjunto	262	10,23
Samba	252	9,84
Evolução	224	8,747
Harmonia	200	7,809
Bateria	183	7,146
MS & PB	173	6,755

Tabela 4 - colocação de cada quesito por décimo descontado (soma dos anos de 2009 a 2014)

Podemos perceber ainda que o quesito Alegoria e Adereços recebeu em média mais do que o dobro de penalizações do que os quesitos que não são avaliados por sub-quesitos. Ou seja, no que diz respeito ao resultado final da competição, o quesito Alegorias e Adereços se configura de fato como um quesito duplo. Admitindo a distinção dos grupos de quesitos descrita na seção 3.1.2, outra situação verificável através da análise da tabela acima é a presença dos três quesitos referentes aos aspectos

plásticos como os que recebem mais penalidades, sendo portanto o aspecto mais significativo do desfile para o resultado final da competição.

3.1.5 – Julgadores *outsiders*

As pessoas responsáveis por avaliar os desfiles das escolas de samba a partir dos critérios que acabamos de expor são escolhidas, ou aprovadas em caso de indicação, pelo presidente da LIESA. A cada ano é feita uma nova convocação de jurados. Com isso, se determinado jurado agradou a comissão de avaliação da LIESA este é convidado novamente e caso a concessão de notas ou justificativas não esteja de acordo com as expectativas da Liga o Jurado não é mais convidado a participar do julgamento.

Um dos principais critérios para a escolha de um jurado é que este não possa ter envolvimento anterior com escolas de samba. Argumenta-se que pessoas envolvidas com as escolas de samba teriam motivações passionais, o que poderia influenciar o julgamento que deve ser técnico e, portanto, distanciado. Dessa forma a escolha é baseada em especialidades técnicas, formação acadêmica e atuação profissional em âmbitos muitas vezes estranhos às escolas de samba. Eles são escolhidos por especialidades que se relacionam mais diretamente com aspectos envolvidos no quesito que vão ser incumbidos de avaliar.

No caso da escolha dos jurados para a avaliação do quesito Bateria, a situação mais comum atualmente é a indicação de músicos que se destacam na sua atuação profissional relacionada com diversos âmbitos da prática dos instrumentos categorizados como percussivos⁶⁰. Dentro desse âmbito, são selecionados tanto percussionistas que acompanham artistas de expressão dentro do mercado musical brasileiro que geralmente são rotulados como artistas importantes da MPB; quanto percussionistas atuantes no meio da música de concerto, legitimada pela sua ampla dedicação no aprofundamento de questões técnicas da execução.

3.2 – Impactos da competição sobre o trabalho realizado nas baterias

Para identificar os possíveis impactos da competição sobre o trabalho realizado pelas baterias nos baseamos em dois tipos principais de coleta de dados: observações etnográficas durante a pesquisa de campo nos ensaios e desfiles das

⁶⁰ Breve problematização da ideia de instrumento percussivo no capítulo 2 ou um pouco mais profunda em Araujo e Cambria (2002).

baterias; e análise do discurso dos ritmistas, mestres e diretores através de entrevistas realizadas pelo autor e encontradas em sites e blogs. As duas metodologias de coleta de dados se interseccionam no sentido de um olhar etnográfico para as entrevistas consultadas na internet – a partir de um breve contato com autores que argumentam para uma etnografia, também denominada de etnografia virtual (CAROSO, 2010, PIENIS, 2009) –, e o encaminhamento das entrevistas realizadas pelo autor a partir da base fornecida pela experiência etnográfica inspirada pela condução de entrevistas realizadas por Araujo (1992) e Cambria (2002).

Buscamos a partir da análise desses dados, identificar situações problema que pudessem ter sido influenciadas pelos mecanismos de competição que acabamos de descrever em 3.1, e nos deparamos com duas problematizações principais. São duas características da transformação do trabalho das baterias bastante interligadas e que aparecem como consequência de aspectos da competição que também estão conectados entre si. Seria por um lado a inibição de determinados recursos sonoros mais propensos a falhas ou imprecisões técnicas e de outro uma padronização do trabalho nas baterias a partir de uma reprodução dos modelos que conquistam a nota máxima.

3.2.1 – Padronização e mudanças no sotaque

Percebemos durante a pesquisa que a padronização das baterias é um assunto constante entre os sambistas e críticos. Por um lado ela é uma questão polêmica, onde alguns consideram que o nível de padronização entre elas é alta e/ou está aumentando enquanto que outras pessoas consideram que essa padronização é relativa e cada bateria ainda guarda muitas características individuais. Por outro lado há um consenso entre todos eles no sentido de que o direcionamento do trabalho para uma padronização seria um aspecto negativo. É constante o discurso em favor da manutenção do que descrevemos no capítulo 2 como o sotaque de cada bateria. Ao menos no âmbito da coleta de dados desta pesquisa, os sambistas são unânimes em apontar a importância primordial de cada bateria preservar as suas características.

Como o nosso interesse é sobre a atividade produtiva em si, não vamos aprofundar uma discussão sobre a real importância do sotaque de cada bateria, ou sobre as motivações que levam os sambistas a darem importância a essa característica. O dado relevante para nós nesse momento é a importância que os próprios ritmistas dão para a manutenção do sotaque de cada bateria. Se esse aspecto é significativo para eles, nos

interessa analisar o impacto da competição sobre uma preservação ou modificação do sotaque.

A modificação do sotaque geralmente acontece quando há uma troca na direção da bateria. Essa troca, por sua vez, é influenciada diretamente pelas questões relacionadas com a competição. Se a bateria começa a receber notas baixas ano após ano, a direção da escola muitas vezes acaba buscando solucionar esse problema demitindo o mestre da bateria e trazendo outro que tenha um histórico mais eficiente nesse sentido. Como ser mestre de bateria, ao contrário do que acontece com os ritmistas, se configura como uma carreira profissional, o mestre que chega para resolver o problema com as notas baixas quer mostrar serviço e conquistar mais respeito para alavancar a sua carreira. Com isso ele faz o que considera necessário para se atingir a nota máxima e muitas vezes acaba modificando algumas características do sotaque daquela bateria.

A situação acima guarda ainda inúmeras variáveis que não foram consideradas. O novo mestre que chega pode acabar modificando algum aspecto do sotaque simplesmente por que a sua formação não lhe permite trabalhar com aquelas características da bateria para a qual foi contratado; ele pode também mudar o sotaque da bateria não pela questão da nota, mas por uma diferença na concepção de como deve ser executado o samba em uma bateria; e esse novo mestre pode ainda ter a intenção de respeitar as características da bateria e conseguir realizar o seu trabalho sem modificar o sotaque dela. Já com relação à própria mudança na direção da bateria também pode ocorrer por outros motivos alheios à competição. Muitas vezes ela se dá por divergências mais intrinsecamente políticas, quando, por exemplo, há uma mudança de presidente na escola, e este por sua vez demite o mestre da gestão anterior indicando uma pessoa de sua confiança e/ou afinidade política. Mas como estamos interessados em uma análise do impacto da competição sobre o trabalho das baterias, vamos focar nos processos estimulados mais diretamente pelos critérios de avaliação, apenas ressaltando que eles não são as únicas variáveis envolvidas nas situações que estamos analisando.

Nos anos em que realizei a pesquisa de campo, pude observar um exemplo muito expressivo da modificação no sotaque a partir da mudança de mestre estimulada por questões relacionadas com a competição. Em 2013, o jovem mestre Thiago Diogo que havia se destacado na bateria da Porto da Pedra em 2012 por receber as melhores notas do ano em uma escola de pequeno porte, foi contratado pela União da Ilha

substituindo os mestres que por sua vez tinham levado a escola a receber as piores notas do ano. Thiago foi bem sucedido no sentido de levar boas notas à União da Ilha, sendo em 2014 contratado para reger a bateria da Grande Rio que naquele ano não havia recebido nenhuma nota máxima. Mas para atingir essas notas elevadas, e conseqüentemente o crescimento de sua carreira profissional, Thiago muitas vezes acaba interferindo sobre o sotaque da bateria aonde trabalha. É ele mesmo quem diz:

Site galeriadosamba.com.br: E quanto as características da bateria? A Ilha tem uma batida de caixa característica e afinação de primeira e segunda também. Pretende mudar isso?

Thiago Diogo: O presidente me deu carta branca para mudar aquilo que acho que tem que melhorar. Tenho minhas convicções e uma maneira de trabalhar baseada no que o julgador e o público gostam. Então não vou manter aquilo que eu achar que não vai somar com o trabalho. Algumas pessoas podem não gostar, mas não posso forçar algo que eu não ache que dá resultado.⁶¹

Essa fala é muito significativa, pois esclarece o objetivo intencional de Thiago em trabalhar para garantir o “resultado”, que é legitimado pela “carta branca” concedida pelo presidente da escola. As características da bateria passam a ter uma importância secundária frente ao objetivo principal da busca pela nota. A possível insatisfação dos ritmistas no sentido de manter a identidade do trabalho que estão realizando não é relevante para a nota e, portanto, não é relevante para o trabalho. Se for necessário deixar os ritmistas insatisfeitos, como ele mesmo admite que “algumas pessoas” podem não gostar, para se garantir a nota isso será feito em prol dos interesses do presidente e de sua ambição profissional pessoal.

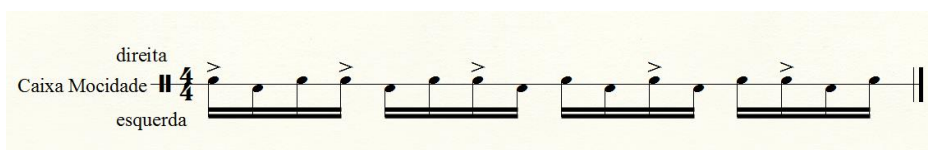
Uma situação como essa pode estar prestes a acontecer com a bateria da Mocidade que tem um dos sotaques mais característicos do carnaval carioca. É extremamente conhecida no mundo do samba a característica marcante da levada das caixas da Mocidade. É um tipo de levada bastante diferente onde é muito importante a acentuação com a mão esquerda.



Essa especificidade também acaba gerando uma maior dificuldade de execução em comparação com a levada de outras escolas. Como muitos ritmistas participam de mais de uma bateria, muitos ritmistas da Mocidade não são acostumados

⁶¹ Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/179522/0/2/0/>

a realizar a acentuação com a mão esquerda nas suas baterias de origem e encontram dificuldades. Uma das consequências é um tipo de execução adaptado como demonstrado abaixo.



Apesar de manter a mesma acentuação para tentar imitar a levada feita com a acentuação na mão esquerda a mudança de baqueteamento acaba por interferir diretamente no resultado sonoro. Por esse motivo principal, e também por imprecisões geradas pela dificuldade de executar a acentuação com a mão esquerda, muitos jurados aplicaram penalidades sobre a bateria da Mocidade justificadas por imprecisões na execução da caixa nos últimos anos.

Faltou definição sonora na "levada" das caixas - 0,1⁶²

Faltou mais definição no desenho das acentuações na levada de caixa prejudicando a sonoridade da sustentação rítmica. - 0,2⁶³

Faltou mais precisão na acentuação das batidas de caixa. - 01⁶⁴

Até o momento que concluo esta pesquisa, a bateria da Mocidade continua mantendo a sua característica marcante da execução das caixas e ainda não mudou essa característica para evitar as notas baixas que vêm recebendo nos últimos anos, mas com a pressão de outros setores da escola isso pode acabar acontecendo. Recentemente a escola contratou o carnavalesco⁶⁵ Paulo Barros, que foi campeão do carnaval três vezes nos últimos cinco anos enquanto trabalhava na Unidos da Tijuca. Se a Mocidade passar a disputar o título com a chegada de Paulo Barros, os décimos descontados da bateria em função das caixas começarão a fazer mais falta e a presidência da escola pode acabar tomando providências para que isso não aconteça mais, independente da possível reclamação dos ritmistas e diretores. No ano de 2012, a Unidos da Tijuca foi campeã do carnaval perdendo apenas um décimo no somatório total dos quesitos enquanto que no mesmo ano a Mocidade perdeu três décimos apenas justificados por essa questão da

⁶² Justificativa do jurado Xande Figueiredo no ano de 2012 para a concessão da nota para a Mocidade no quesito Bateria disponível em http://liesa.globo.com/2013/por/18-outroscarnavais/justificativa_2012.html

⁶³ Justificativa do jurado Leandro Osiris no ano de 2012 para a concessão da nota para a Mocidade no quesito Bateria disponível em http://liesa.globo.com/2013/por/18-outroscarnavais/justificativa_2012.html

⁶⁴ Justificativa do jurado Leandro Osiris no ano de 2013 para a concessão da nota para a Mocidade no quesito Bateria disponível em <http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/resultado/justificativa.html>

⁶⁵ Ver definição de carnavalesco no capítulo 1.

execução das caixas; no ano seguinte a campeã Vila Isabel perdeu apenas três décimos no somatório geral e a Mocidade recebeu essa mesma quantidade apenas no quesito bateria, tendo dois décimos justificados novamente por problemas no naipe de caixas; no ano de 2014 a escola campeã acabou recebendo mais penalidades (6) e a Mocidade apenas duas no quesito Bateria, mas novamente estava lá uma justificativa indicando problemas nas caixas. Se no último ano o problema foi um pouco menor do que nos outros, a repetição do naipe de caixas causando penalidades pode acabar levando a uma situação semelhante à exemplificada anteriormente com o Mestre Thiago Diogo, quando um novo mestre é trazido para solucionar o problema de notas baixas no quesito e acaba modificando algumas características da bateria.

Durante a pesquisa de campo virtual, encontramos um blog⁶⁶ com muitas informações sobre as baterias das escolas de samba de São Paulo⁶⁷. São principalmente entrevistas com diretores, mestres e jurados de bateria, e também alguns posts com opiniões, críticas ou análises do carnaval. Boa parte do material publicado no blog comenta algum ponto relativo aos critérios de avaliação das baterias. O contato com esses dados possibilitou comparações com o contexto do Rio de Janeiro que foram importantíssimas para entendermos alguns efeitos da competição sobre o trabalho das baterias.

Ao conceder entrevista para o blog Bateria SA Fernando Baggio, um dos coordenadores dos jurados da LIGA-SP⁶⁸, justifica o foco da avaliação exclusivo na técnica como uma forma de julgamento que teria a intenção de contribuir para o aprimoramento do trabalho realizado pelas baterias sem interferir sobre a característica de cada uma delas. Essa poderia ser uma justificativa plausível para o contexto do Rio de Janeiro, que como explicamos em 3.1.1 também tem seu foco principal da avaliação sobre aspectos técnicos da performance. Baggio argumenta que

(...) cada bateria tem sua característica e o jurado é expressamente proibido de interferir nela. (...) o manual é estritamente técnico. Ele se apoia em análises técnicas das baterias. (...) Ou você cumpriu os requisitos técnicos, ou não. (...) Isso é ótimo porque dá a oportunidade de todos serem julgados exatamente igual.⁶⁹

⁶⁶ Blogbateriasa.blogspot.com.br

⁶⁷ Com o amplo sucesso atingido a partir dos anos 70 demonstrado no capítulo 1 as escolas de samba se alastraram por todo o país, tendo na cidade de São Paulo o seu segundo maior polo.

⁶⁸ Liga das escolas de samba de São Paulo

⁶⁹ Disponível em <http://www.blogbateriasa.com/2013/09/03/entrevista-com-fernando-baggio->

É interessante observar, portanto, que mesmo os jurados e a Liga admitem a importância de cada bateria manter a sua característica. A intenção deles não é realizar um julgamento que acabe por padronizá-las. Nesse sentido, um julgamento que ao invés de se basear em aspectos técnicos penalize determinados padrões estéticos, seja talvez ainda mais prejudicial no sentido de incentivar uma padronização entre elas. Mas como observamos na situação demonstrada com o caso do Mestre Thiago Diogo e a problemática envolvendo a execução da caixa da Mocidade, o julgamento baseado em questões técnicas também pode levar diretamente a perda de algumas características do sotaque de cada bateria. O próprio Fernando Baggio deixa transparecer que o julgamento técnico pode ter consequências sobre o trabalho das baterias ao dar conselhos para os diretores e ritmistas:

A competição é parte desse jogo, mas não é nem de longe a coisa mais importante. Deixe ganhar, ganhe e se permitam perder! Leve a competição como um estímulo aos melhoramentos, mas não como a verdade da sua arte, que é muito maior e de fato eterna, que é o samba. (...) Da parte do julgamento, ele deve ser visto também assim, como algo que pode ajudar a nortear o rumo do trabalho, mas deve ser visto como um ponto de vista técnico, tão simplesmente! Não nos leve tão a sério!rs O trabalho é sério, sim, mas é parte de um algo muito, muito maior que só vocês sabem fazer: carnaval!⁷⁰

Se observados sob esse ponto de vista, os critérios de avaliação baseados em aspectos técnicos poderiam trazer contribuições para o trabalho realizado pelas baterias sem maiores consequências sobre o sotaque ou mesmo outros aspectos importantes do trabalho delas. Mas em outra entrevista no mesmo blog, percebemos na fala de um mestre de bateria atuante na cidade de São Paulo um outro ponto de vista sobre a questão que parece mais intimamente ligado com a realidade dos condicionamentos materiais das atividades produtivas dentro de uma escola de samba:

a tendência é que realmente algumas baterias que não estavam conseguindo tirar sua nota, tentem mudar e façam algo parecido com as baterias que tiram sua nota, afinal o carnaval é um concurso que envolve muito dinheiro e o caminho natural é mudar em busca de nota.⁷¹

O resultado final da competição influencia diretamente muitos aspectos condicionantes no trabalho realizado pelas escolas de samba. Se uma escola é rebaixada do grupo especial para o grupo de acesso ela perde cerca de 80% do orçamento para realizar o seu carnaval. No grupo especial, os ingressos são mais caros e rendem mais

coordenador-de-jurados-da-liga-sp/

⁷⁰ Idem nota 62

⁷¹ Disponível em <http://www.blogbateriasa.com/2013/12/02/entrevista-com-mestre-caju-mancha-verde/>

dinheiro a cada uma das escolas; os direitos televisivos pagos pela emissora que transmite o desfile são muito maiores no grupo especial; e mesmo o apoio da prefeitura para as escolas de samba do grupo de acesso é muito menor do que o apoio para as escolas de samba do grupo especial. Com tantos condicionantes sobre o trabalho realizado pelas baterias parece ingenuidade solicitar que os mestres e diretores “não levem tão a sério” os critérios de avaliação das baterias.

3.2.2 – Inibição a recursos arriscados

A inibição de determinados recursos na performance das baterias acontece de forma mais diretamente relacionada com o aspecto técnico predominante da avaliação. Como o julgamento se dá principalmente através de penalizações de falhas técnicas, a tendência natural é que as baterias evitem esse tipo de falha. Evitar esse tipo de falha pode então significar tanto trabalhar para um aprimoramento das questões relativas à técnica de execução, quanto deixar de executar recursos que sejam mais arriscados no sentido de promover algum tipo de falha. Trataremos aqui principalmente desse movimento de inibição de determinados recursos sonoros com a intenção de evitar as penalidades aplicadas sobre aspectos técnicos da execução.

Novamente recorrendo às informações contidas no blog Bateria SA acerca do carnaval das escolas de samba de São Paulo, coletamos um depoimento expressivo dessa situação que acabamos de descrever. O mestre de uma bateria que ganhou 10 de todos os jurados contribuindo para a vitória da sua escola naquele ano comenta:

O trabalho, como contou nosso enredo, foi baseado na humildade. Mas aí vocês me perguntam: “mas que humildade?”! Humildade de trabalhar com o regulamento embaixo do braço, humildade de evitar fazer qualquer desenho, convenção, bossa que talvez pudesse ser mal interpretada. Fizemos aquele famoso feijão com arroz⁷²

Mas é importante ressaltarmos aqui que relativa à essa questão existem diferenças significativas entre a avaliação das baterias no Rio e em São Paulo. No mesmo blog, há uma análise em outro post que compara o efeito inibidor dos critérios de avaliação entre as baterias paulistas e cariocas através da adoção no caso carioca de um critério baseado na “criatividade e ousadia” das baterias:

O que eu vou buscar desenvolver nesse texto é o quesito criatividade, amplamente explorado pelos jurados do Rio de Janeiro. (...) Um exemplo de

⁷² Disponível em <http://blogbateriasa.blogspot.com.br/2012/03/consideracoes-do-mestre-moleza-sobre.html>

bateria carioca que ganhou em criatividade em 2012, claramente foi a Mangueira, com 3 notas 10 após executar a "paradona" que emocionou a todos os espectadores. A "paradona" da Mangueira não teria qualquer efeito sobre a nota, caso fosse executada no Anhembi. Veja trechos extraídos do Manual do Julgador do Carnaval de São Paulo: (...) "A criatividade de cada Bateria NÃO SE DISCUTE, uma vez que ela é uma concentração popular eclética na sua formação, com a participação das mais diferentes classes sociais e culturais do nosso País. Sendo assim, cada entidade tem o direito de fazer o que bem entender nos seus desenhos rítmicos...". Reparem que a desconsideração da criatividade é prevista em regulamento. Isso leva a mudanças na forma de se pensar a bateria para o desfile. (...) ao passar pelo segundo módulo, durante o tempo em que ficou parada no recuo, a bateria da Mancha Verde praticamente não executou bossas, exatamente por "jogar com o regulamento embaixo do braço". Preferiu garantir a nota a ousar na frente do jurado, correndo risco desnecessário de atravessar em algum breque. Fosse no Rio, a escola certamente seria penalizada.⁷³

A comparação acima entre situações observadas no Rio de Janeiro e São Paulo nos fornece boas informações para entender que a adoção do critério da “criatividade e ousadia” contribui para uma diminuição do efeito inibidor de recursos arriscados da avaliação baseada primordialmente sobre aspectos técnicos. O coordenador dos jurados de São Paulo citado na seção anterior também comentou o assunto de forma a admitir essa contribuição da avaliação do aspecto “criativo” na performance de uma bateria:

eu desejo muito ter esse item no critério de julgamento já no próximo carnaval. (...) Como criatividade ainda não é item de julgamento em São Paulo muitas baterias acabam se acomodando e não trazendo nada para avenida. Já ouvi de mestres dizendo que não faz porque não precisa, e preferem não se arriscar.⁷⁴

Mas ao contrário do que foi comentado por Jaguá, o critério da criatividade não é “amplamente explorado” na avaliação das baterias no Rio de Janeiro. Classificamos todas as penalidades aplicadas ao quesito bateria na competição carioca entre os anos de 2012 a 2014 para verificar qual a ênfase principal da avaliação e os principais recursos responsáveis pelas notas baixas.

⁷³ Disponível em <http://blogbateriasa.blogspot.com.br/2012/04/questao-da-criatividade-em-uma-bateria.html>

⁷⁴ Idem nota 62

Pen. Bateria - (2012, 2013 e 2014)		
Causa	Déc. desc.	% TT
bossa (tec.)	36	21,6
levada (tec.)	22,5	13,5
caixa (tec.)	17,5	10,5
tamborim (tec.)	14,5	8,7
poucos surdos de marcação (tec.)	9,5	5,7
deslocamento (tec.)	8	4,8
criatividade	8	4,8
bossa (criat.)	7	4,2
marcação (tec.)	7	4,2
poucas caixas (tec.)	6,5	3,9
sem bossa (criat.)	5	3
poucos surdos de 3ª (tec.)	4,5	2,7
3ª (tec.)	4	2,4
afinação (tec.)	3	1,8
3ª (criat.)	2,5	1,5
tamborim (criat.)	2,5	1,5
chocalho (tec.)	2,5	1,5
levada (criat.)	1,5	0,9
andamento (tec.)	1,5	0,9
agogô (tec.)	1	0,6
repique (tec.)	1	0,6
poucos chocalhos (tec.)	1	0,6
poucos repiques (tec.)	0,5	0,3

Tabela 5 - décimos descontados do quesito bateria divididos pelos recursos que levaram às penalidades

Podemos notar que o foco principal da avaliação também se dá sobre aspectos técnicos da execução. As penalidades justificadas por questões técnicas somaram 84,1% enquanto que aquelas justificadas por questões relativas à “criatividade e ousadia” apenas 15,9% do total. O próprio Jaguá, que denunciou a importância do aspecto criativo na avaliação das baterias cariocas ressaltou que:

Por ser um critério mais subjetivo, esse julgamento não deve se sobrepor aos principais pontos a serem avaliados em uma bateria durante o desfile, como sustentação, equilíbrio de naipes e precisão nas retomadas.⁷⁵

Como consequência, apesar de um maior incentivo à realização de recursos “ousados” nas baterias do Rio de Janeiro em comparação ao carnaval de São Paulo, também no nosso contexto de pesquisa coletamos dados que indicaram uma inibição da realização de recursos considerados mais arriscados à promoverem uma penalidade por

⁷⁵ Idem nota 66

falhas técnicas. Um dos ritmistas entrevistados apontou, por exemplo, que as “baterias estão menos ousadas em suas bossas”, quando perguntado se havia percebido alguma mudança ocorrida dentro das baterias por influência dos jurados.

De fato as bossas são os recursos mais arriscados em termos de gerar alguma falha de execução, e como consequência acabam sendo o alvo principal dos jurados. Elas são responsáveis por 21,6% das penalidades aplicadas ao quesito Bateria, e se considerarmos ainda as penalidades aplicadas às bossas argumentadas por problemas relativos à criatividade essa proporção chega a 28,8%. Isso acaba tornando as bossas como o principal alvo da inibição a recursos arriscados que estamos tratando nesta seção. Acompanhamos, por exemplo, alguns ensaios da bateria da Vila Isabel bem como o desfile carnavalesco no ano de 2013 durante a pesquisa de campo. Observamos que uma das bossas ensaiadas exaustivamente acabou não sendo executada no dia do desfile. Eram duas bossas principais, e a de maior dificuldade de execução acabou cortada provavelmente em função da fuga de possíveis penalidades sobre falhas técnicas. A bateria apresentou, portanto, apenas uma bossa e não recebeu nenhuma penalidade referente à falta de ousadia ou criatividade, enquanto que no mesmo ano a bateria da Mocidade apresentou uma alta variedade de bossas e acabou recebendo muitas penalidades por falhas na execução delas.

Um dos fatos que contribui para que a inibição dos recursos arriscados acaba tendo uma maior importância do que uma ousadia em busca da nota máxima se dá a partir do critério de penalidade como mecanismo principal, como comentado na seção 3.1.4. A nota máxima não exige alguma performance destacada da bateria, mas apenas a execução perfeita no sentido de não promover falhas. Nesse sentido, a criatividade e ousadia deve estar presente apenas para que não seja notada uma falta significativa delas. Uma bateria não precisa ter uma performance excepcionalmente criativa ou ousada para receber a nota máxima, elas precisam apenas garantir que esses aspectos não se configurem como um problema na sua execução. Nesse sentido, a bossa solitária apresentada pela Vila Isabel foi suficiente para ocupar essa lacuna, não sendo necessária a execução de outra bossa ainda mais arriscada que poderia gerar uma penalidade por execução. As baterias que receberam as maiores notas nos dois anos da pesquisa de campo (Beija Flor e Unidos da Tijuca) se caracterizaram por apresentar poucos recursos arriscados em comparação a outras.

Relacionando os dados que acabamos de expor com a base teórica fornecida por Marx, qual seria a consequência da inibição das bossas e outros recursos sobre o

caráter humanizador presente no trabalho das baterias? Odilon, um dos mestres de bateria mais respeitados atualmente nos oferece uma dica para responder essa problematização:

O público gosta daquilo ali... a paradinha... aí ficam gritando... aí dá uma emoção pro ritmista e ele toca com mais vontade entendeu?⁷⁶

Se por um lado as bossas apresentam uma grande dificuldade técnica na execução, elas também criam um contraste que dá destaque à bateria e promove uma maior vibração do público. A interação do ritmista com o público espectador, assim como em muitas outras práticas musicais geralmente rotuladas como populares, promove uma satisfação e motivação para o performer.

O que Odilon se refere como uma emoção no ritmista que o faz tocar com mais vontade é justamente o nosso argumento em favor de potencializar o trabalho das baterias para uma atividade produtiva humanizada. A emoção e vontade em realizar uma atividade produtiva é para Marx uma característica fundamental para o ser humano como vimos no capítulo 1. O ritmista nesse caso não está emocionado no ato de consumir algum produto como é o caso, por exemplo, da plateia espectadora dos desfiles das escolas de samba, mas está emocionado no ato de atribuir valor de uso para necessidades dele e de outras pessoas. Se essa interação com o público é tão importante para o ritmista, uma inibição dos recursos que levam a essa interação se configura como uma consequência direta da competição sobre a repressão do potencial humanizador do trabalho nas baterias.

Outro mecanismo da competição agrava ainda mais essa consequência a partir do momento em que a reação do público não deve ser levada em consideração para o julgamento como vimos em 3.2.3. Se a realização da bossa leva a esse risco de penalidades sobre falhas técnicas, a sua força potencial de motivação do público tão pouco deve considerada diretamente para a concessão da nota, o que contribui ainda mais para uma inibição desses recursos.

Para além da reação do público, outras potencialidades estão envolvidas na execução desses recursos que são inibidos pelos mecanismos de competição. Em mais uma das entrevistas encontradas durante a pesquisa de campo virtual, um diretor da Caprichosos de Pilares comenta sobre a complexidade dos desenhos de tamborim

⁷⁶ Entrevista concedida ao documentário Fazendo Carnaval – O Mestre de Bateria, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2lnPyIc8ads>

se colocarmos o desenho muito básico, acaba que o ritmista não se sente tão motivado a ensaiar, a aprender e tal. É mais uma ferramenta para mantermos o ritmista dentro da Escola, já que somos cobrados a isso. Eu mesmo como ritmista prefiro um desenho um pouquinho mais complexo. (...) o desenho difícil tende prender o ritmista o desafiando, e acaba sendo um fator a mais de motivação.⁷⁷

Os desenhos de tamborins são outro dentre os principais responsáveis por penalidades no quesito Bateria. Perfazem 10,2% das penalidades aplicadas ao quesito, sendo 8,7% direcionadas a falhas técnicas na execução. Com isso os desenhos de tamborim se configuram como mais um dos recursos inibidos pela competição ao lado das bossas. Essa inibição leva à simplificação dos desenhos contra o risco de desenhos complexos que podem gerar mais falhas.

Mas se eles guardam essa semelhança com a bossa ao se configurarem como recursos de execução complexa e, portanto, importantes alvos das penalidades dos jurados, por outro lado eles não têm a potencialidade de interação com o público espectador presente na execução das bossas. A importância deles para o caráter humanizado do trabalho nas baterias se dá então apenas através da motivação desafiadora comentada na citação acima.

O ritmista, assim como qualquer outro trabalhador, não se sente motivado a exercer uma atividade produtiva que não exija as suas competências especializadas. Ao testar o limite de suas habilidades, contribuindo inclusive para o aprimoramento delas, a atividade ganha um caráter de desafio pessoal para o trabalhador e o motiva à realização da tarefa. Se a competição influencia, portanto, o direcionamento dos desenhos de tamborim para uma execução mais simples, assim como vimos acerca da execução das bossas, significa um impacto direto sobre a motivação do ritmista em realizar a sua atividade. Essa problemática demonstrada aqui acerca dos desenhos de tamborins também está presente na própria execução das bossas. Se não há muitas bossas, o ritmista não se sente desafiado a realizar a sua atividade, e se a bossa foi ensaiada e não executada como demonstramos no caso da Vila Isabel em 2013 isso pode se configurar como uma frustração ainda maior.

Chegamos aqui então a uma situação que pode ser considerada contraditória: O aprimoramento de habilidades e o desafio para realizar a sua atividade não são questões relacionadas diretamente com o aspecto técnico da execução? Uma avaliação técnica nesse caso não contribuiria para aprimorar essas questões e portanto

⁷⁷ Disponível em <http://www.blogbateriasa.com/2013/08/05/entrevista-com-eduardo-silva-diretor-de-tamborim-da-bateria-da-caprichoso-de-pilares/>

contribuir para uma humanização do trabalho dos ritmistas?

Com certeza a competição estimula de alguma forma o trabalho do ritmista, principalmente com relação a esse aprimoramento técnico que abordamos aqui como um aspecto potencializador do caráter humanizado do trabalho nesse contexto. Começamos essa seção chamando a atenção justamente para o fato de que uma avaliação técnica por um lado estimula o aprimoramento técnico e por outro inibe a realização de determinados recursos. Ao longo do capítulo indicamos diversos impactos potenciais dos mecanismos de competição no sentido de desestimular algum fator que caracterizaria uma maior humanização do trabalho nas baterias, mas chegando perto da conclusão apontamos uma característica da atividade dos ritmistas que pode ser estimulada pela avaliação predominantemente técnica. Qual das situações seria então mais relevante? O aspecto da competição que humaniza ou desumaniza? A competição mais atrapalha ou ajuda o caráter humanizador presente no trabalho das baterias? Encontramos alguns depoimentos na internet que ajudam a esclarecer algumas questões relativas a essa problematização:

Blog Bateria SA: Como você vê o ritmista atual em comparação a 10 anos atrás?

Mestre Juca: Com relação a técnica acho que houve uma grande evolução o que pega um pouco é o fato de muitos ritmistas desfilarem em várias escolas, mais é uma realidade e temos que estar sempre acompanhando o momento para não ficarmos para trás.⁷⁸

Blog Bateria SA: Qual o perfil do ritmista carioca de 10 anos atrás e o de hoje?

Rodrigo Coutinho: Acho que o ritmista de hoje é mais antenado ao que se pode aprender no universo musical e introduzir dentro da bateria. (...) Isso fica claro no cuidado com a afinação e com a maneira de se tocar que algumas escolas vêm mostrando nos últimos anos. Ao mesmo tempo, há dez anos, via mais amor por parte do ritmista. Acho que hoje muita gente vai desfilarem em determinada escola pensando no status que isso dá dentro do samba e nas oportunidades financeiras que shows e saídas podem oferecer. O ritmista tem que botar na cabeça que é uma peça na engrenagem de um dos principais quesitos da escola. E não a estrela da companhia. Com o tempo, quem se destacar vai ter as suas oportunidades de maneira natural. Acho que unir os dois perfis é o ideal.⁷⁹

Blog Rio Carnaval: Como você vê o perfil do ritmista hoje, mudou muito desde a época que você começou no samba? O ritmista deveria ser remunerado?

Mestre Odilon: Mudou muito, o ritmista era mais ritmo, tinha mais prazer em tocar, hoje vejo menos. Alguns ritmistas mereciam ganhar até um milhão de reais, outros nem um centavo. Mas é complicado você ter que dar dinheiro a ritmista, hoje está bom, amanhã ele sempre vai querer mais. Pra tocar tem que

⁷⁸Disponível em: <http://www.blogbateriasa.com/2013/08/19/entrevista-com-mestre-juca-aguia-de-ouro/>

⁷⁹ Disponível em <http://www.blogbateriasa.com/2013/09/24/entrevista-com-rodinho-coutinho-carnavalesco-com/>

ter paixão.⁸⁰

A constatação de Mestre Juca no sentido de uma “grande evolução” em termos técnicos contrasta com a reclamação de Odilon no sentido de que antes o ritmista tinha mais prazer em tocar. As duas falas poderiam ser indícios de que os efeitos da competição comentados nesse capítulo atuam ativamente sobre o trabalho dos ritmistas. Por um lado motivando o aprimoramento técnico percebido por Mestre Juca, e por outro desmotivando o ritmista na realização da sua atividade como aponta Odilon. Rodrigo Coutinho por sua vez constata tanto as mudanças nos ritmistas no sentido de ser “mais antenado”, quanto afirma que há dez anos via “mais amor” nos ritmistas. A diferença é que Coutinho aponta que isso pode estar relacionado com a busca dos ritmistas por “status” e “oportunidades financeiras”. Não aprofundamos essas problematizações durante a investigação, dando mais atenção a aspectos mais direcionados com a competição, mas Antoinette Kuijlaars fez constatações interessantes sobre esses temas a partir de uma etnografia em três baterias do Rio de Janeiro:

A proximidade com o mestre de bateria e os diretores remunerados faz com que a possibilidade de seguir uma carreira profissional, na música em geral, e no carnaval, em particular, seja um elemento que faz parte das escolhas de vida dos ritmistas. Dentre as pessoas entrevistadas, a maioria considera essa possibilidade nula e, se conseguem ganhar “um dinheiro”, segundo a expressão frequente empregada por eles, não passa de um “bico”, ou seja, um trabalho paliativo que não tem por função – nem por possibilidade material – sustentar o ritmista e, no caso, sua família. (KUIJLAARS, 2009b, p. 9)

Admitindo essas considerações de Kuijlaars, o argumento de que o ritmista teria menos amor na sua atividade por estar interessado em “oportunidades financeiras” ou “status” no mundo do samba como comentado por Coutinho perde força. Por outro lado, a possibilidade de ser filmado e aparecer em rede nacional, além de tocar para o enorme público presente no Sambódromo, certamente envolve o ganho de algum tipo de “status” por parte do ritmista. Mas sobre esse assunto Kuijlaars também nos oferece um interessante ponto de vista, denunciando que considerar os ritmistas apenas como pessoas “exploradas na sua inocência de querer aparecer na televisão” está presente em

discursos sobre a “decadência” do samba (que) expressam o desentendimento da evolução das escolas de samba das últimas décadas e têm por efeito negar a existência do samba de escola de samba, assim como de pessoas que praticam e gostam desta cultura, por mais que esteja comercializada. (KUIJLAARS, 2009a, p. 5)

Ou seja, será que é um argumento consistente imaginar que os ritmistas se

⁸⁰ Disponível em http://riocarnaval2010.blogspot.com.br/2010_11_01_archive.html

dedicam semanalmente o ano inteiro apenas para ter os seus 30 segundos de fama? Se observarmos a transmissão televisiva podemos ver que a bateria não tem muito destaque. O foco da transmissão, se dá nos carros alegóricos, comissão de frente, destaques midiáticos presentes nos desfiles, fantasias, rainhas da bateria, intérpretes... os poucos instantes que a bateria aparece nas filmagens não chegam nem a ser suficientes para mostrar todos os integrantes. Com isso o ritmista ainda tem que depender de sorte para aparecer na televisão, o que parece o principal motivo para a grande alegria que eles demonstram quando estão sendo filmados. Se configura mesmo como uma visão preconceituosa acreditar que as pessoas envolvidas em uma escola de samba o fazem envolvidas apenas pela dimensão que o desfile ganha na mídia e na população como um todo. Não podemos deixar de considerar que todo esse espetáculo monumental atraia em algum nível a participação das pessoas, mas acreditamos principalmente que o forte teor emocional que envolve a dedicação de muitos dos componentes de uma escola, e especialmente da ala da bateria, que muitas vezes dedicam décadas ininterruptas das suas vidas aos desfiles sem ganhar nada de material em troca indica que o principal fator motivacional para a realização dessas atividades produtivas se encontra numa percepção da importância do trabalho que estão realizando para o significado de suas vidas em si mesmas. A partir dessa elaboração dos dados à disposição, acreditamos que o fato de os ritmistas realizarem as suas atividades com menos amor de 10 anos pra cá pode estar mais relacionada com o direcionamento do trabalho dentro das baterias em detrimento das exigências da competição do que com a busca de “status” ou “oportunidades financeiras”.

CONCLUSÃO

As conclusões da análise do capítulo três, que se pretendia a responder a questão central da investigação, apontaram para consequências significativamente negativas dos mecanismos da competição entre as escolas de samba sobre o caráter humanizador presente na atividade produtiva dentro das baterias. Mostramos principalmente como as consequências da ênfase técnica da avaliação podem afetar o sotaque de cada bateria gerando insatisfação por parte dos ritmistas, trabalhadores não assalariados que realizam a sua atividade incentivados principalmente pelo amor à escola e ao carnaval. Essa avaliação primordialmente técnica pode ainda inibir a realização de determinados recursos sonoros que também acabam por desmotivar o ritmista.

Considerando-se a dificuldade de alcançar respostas seguras à problematizações no campo das ciências humanas, admitindo portanto a possível fragilidade das afirmações do terceiro capítulo, é importante destacar as contribuições mais abrangentes da investigação, presentes principalmente nos capítulos 1 e 2. Se por um lado possam ter faltado informações para resultados mais categóricos, por outro lado lançamos uma nova perspectiva sob o objeto de estudo. A competição entre as escolas de samba é alvo de muitas análises, críticas e novas sugestões por parte de jornalistas, sambistas e críticos. Foi encontrado durante a pesquisa principalmente comentários criticando a eficiência dos mecanismos de avaliação, apontando problemas na forma com a qual é realizada a observação dos jurados, o que os impediria de realizar uma avaliação mais precisa. São apontados problemas na localização dos módulos dos julgadores, argumentando, por exemplo, que o fato deles estarem relativamente distante das baterias prejudica uma audição adequada; problemas relacionados com o pouco tempo a que cada jurado dispõe para realizar a sua avaliação; ou ainda o fato dos jurados serem *outsiders*, prejudicando o entendimento adequando dos recursos que são apresentados. Outros fazem propostas para que a competição traga um elemento extra para o espetáculo, como a concessão da nota ao vivo, o que poderia gerar a vibração do público com cada nota 10 que aparecesse em um placar; ou ainda a proposta de uma

avaliação baseada na indicação de uma ordem classificatória na avaliação de cada jurado em cada quesito que poderia gerar uma maior emoção ao momento de apuração. Todas essas propostas poderiam até indiretamente trazer alguns benefícios para o estímulo da atividade produtiva dentro de uma bateria, mas são todas baseadas no aprimoramento do desfile de uma escola de samba entendido enquanto seu produto final. Nesta pesquisa tentamos destacar a atividade produtiva realizada pelos ritmistas como o argumento principal para a análise dos impactos da competição.

A partir das formulações de Karl Marx e Frederich Engels em diálogo com os dados coletados percebemos que as escolas de samba preservam uma forte dose de importância da atividade produtiva em si para o significado da vida das pessoas envolvidas com ela e em especial com as baterias. Marx e Engels consideram que a atividade produtiva consciente e livre é em si uma essência humana fundamental que o sistema capitalista deturpa em função da potencialização dos lucros daqueles que podem comprar essa força de trabalho. Dessa forma, mesmo que se considere utópica a superação do capitalismo na sociedade contemporânea admitindo que as escolas de samba estejam intrinsicamente estabelecidas nesse sistema, o fato das atividades produtivas em uma escola de samba ainda preservarem uma rara porção da essência humana descrita por Marx e Engels urge a consideração desse aspecto no momento de entender a função do concurso entre as escolas. Para além da fidelidade das conclusões desta pesquisa com a realidade dos impactos da competição sobre o trabalho nas baterias, foi importante destacar a riqueza da atividade produtiva dos ritmistas para eles próprios, e não apenas como potencialização da fruição do produto final.

E abordar o objeto de estudo a partir dessa perspectiva se propõe ainda como uma contribuição metodológica para o campo de estudos da música como um todo e mais especificamente para a etnomusicologia. Pretendeu-se nesse sentido recuperar a abordagem de Samuel Araujo em favor de um tratamento das práticas musicais a partir das formulações marxianas acerca das formas de produção humanas. O autor argumenta que “em estudos de música são raras as remissões à discussão aberta por Marx e Engels (2004) sobre as relações entre concepções de tempo, trabalho, sistemas de propriedade, formas de sociedade e poder” (ARAUJO, 2013, p. 3). A contribuição da utilização dessa base teórica reside em uma perspectiva que permeou toda a elaboração da pesquisa exposta nas páginas anteriores e propõe-se como objetivo que deveria estar presente de forma mais constante na produção contemporânea de conhecimento em música:

Na contramão de “teorias” que buscam tão somente justificar as relações sociais vigentes, nossa proposta, inspirada por Marx e em diálogo crítico e aberto com outras correntes teóricas desmistificadoras da realidade, pretende não apenas interrogar ou explicar os dilemas das relações humanas e sociais, mas ter a audácia de ensaiar, para além de utopias desenraizadas do real, um amanhã de convivência mais generosa e harmoniosa entre as distintas sonoridades humanas e seus produtores. (ARAÚJO, 2013, p. 10)

Referências

ARAUJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of every day life: A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Urbana, 1992. Doutorado em Musicologia. University of Illinois, Urbana, 1992.

_____. “O rancho e a rua; notas sobre a atualização de uma forma cênico-musical carnavalesca”. *Anais do XIV congresso da ANPPOM*, Porto Alegre, 2003.

_____. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El oído pensante*, v.1, n.1, p.1 - 15, 2013.

BOSCARINO JUNIOR, Alberto. *O apito no samba: as diferentes matizes do sambanredo na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 1996.

CAMBRIA, Vincenzo. *Música e identidade negra: o caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

CAROSO, Luciano. *Etnomusicologia no ciberespaço: processos criativos e de disseminação em videoclipes amadores*. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

CAVALCANTI, Maria-Laura Viveiros de Castro, *Carnaval carioca. Dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ MinC/Funarte, 1994.

_____. *Festa e contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro*. in *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro. Aeroplano, p. 91-123, 2009.

COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo. Irmãos Vitale, 2001.

CUNHA, Mariana Carneiro da. *Transmissão de saberes na bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

EAGLETON, Terry. *Marx e a liberdade*. São Paulo. Editora UNESP, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do Samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

HARVEY, David. *Para entender O Capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo. Boitempo, 2013.

KUIJLAARS, Antoinette. Itinerâncias: uma etnografia de três baterias de grupo especial no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Sociologia e Direito. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009a.

_____. A difusão dos saberes musicais dos ritmistas fora da escola de samba: uma alternativa profissional? *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v.1, n.1, p.67-81, 2009b.

LIESA. *Abre Alas Carnaval 2014 Segunda*. Disponível em <http://liesa.globo.com/2014/por/03-carnaval14/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202014.pdf>. 2014a

_____. *Manual do Julgador*. Disponível em <http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/manual/manual.htm>. 2014b

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 22ª ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Salário, Preço e Lucro* in *Para a Crítica da Economia Política*. São Paulo. Abril Cultural, 1982.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo. Boitempo Editorial, 2004 [1844].

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. *O império do samba: uma etnografia da bateria do grêmio recreativo escola de samba Império Serrano*. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

OLIVEIRA NETO, Paulo Cordeiro de. A pura cadência da Tijuca: Estudo sobre a organização social através da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca. *Revista Habitus*, Rio de Janeiro, v.2, n.1, p.21-30, 2004.

PIENIZ, Mônica. Novas configurações metodológicas e espaciais: etnografia do concreto à etnografia do virtual. *Revista Elementa. Comunicação e Cultura*, v.1, n.2, jul/dez 2009.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba; uma etnografia entre os bambas da orgia. UFRGS Editora. Porto Alegre, 2004.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: O vivido e o mito*. São Paulo. Brasiliense, 1992.

SÁ, Guilherme Ayres. *Os Herdeiros da Vila: ensino e aprendizagem em uma bateria de*

escola de samba mirim. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro. UFRJ, 2001.

TANAKA-SORRENTINO, Harue. A malandros do morro: diário de uma ritmista. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p.21-38, 2012.