

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

OS HERDEIROS DA VILA:
ENSINO E APRENDIZAGEM EM UMA BATERIA DE ESCOLA DE SAMBA MIRIM

GUILHERME AYRES SÁ

RIO DE JANEIRO

2013

**OS HERDEIROS DA VILA:
ENSINO E APRENDIZAGEM EM UMA BATERIA DE ESCOLA DE SAMBA MIRIM**

por

GUILHERME AYRES SÁ

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Doutora Sara Cohen.

RIO DE JANEIRO

2013

S111

Sá, Guilherme Ayres

Os Herdeiros da Vila: ensino e aprendizagem em uma bateria de escola de samba mirim / Guilherme Ayres Sá.—2013.
145 f.:il.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

Orientadora: Sara Cohen

1. Instrumentos de percussão – Instrução e estudo. 2. Teses-Música. 3. Escolas de samba. 4. Carnaval. I. Cohen, Sarah (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. III. Título.

CDD:786.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

A Dissertação:

Os Herdeiros da Vila: Ensino e Aprendizagem em uma Bateria de
Escola de Samba Mirim

elaborada por:

Guilherme Ayres Sá

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora,
foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo
Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como
requisito parcial à obtenção do título de

Mestre em Música

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2013

Banca Examinadora:

Profª Drª Sara Cohen

(Orientador)

Prof. Dr. Samuel Araújo

(Avaliador Interno)

Prof. Dr. Pedro de Moura Aragão

(Avaliador Externo)

Dedicatória:

Esta dissertação é dedicada às crianças que desfilam todos os anos pelas dezessete escolas de samba mirins no Sambódromo do Rio de Janeiro.

Agradecimentos:

Primeiramente a Papai do Céu, como Deus é chamado pelas crianças quando aprendem a rezar;

À minha mãe, por toda a força, encorajamento e carinho nesse período tão complicado;

Ao meu pai, por sempre ter me incentivado na música;

À minha namorada Michele, pela paciência comigo e por ter entendido os momentos em que não estivemos juntos por conta da dissertação;

À minha irmã Tainá, por me ajudar nas formatações, traduções e pelas “divertidas dicas de conclusão”;

Á Eliane, Marquinho e Dulcinéia, por terem convivido com os meus frequentes surtos de nervosismo e por terem compreendido esses momentos;

A minha orientadora Sara Cohen, que além de grande musicista, da sabedoria, dos apontamentos sempre pertinentes, é uma grande sambista;

Aos importantes ensinamentos dos professores Sérgio Álvares, Regina Meirelles e Thelma Tavares nas disciplinas cursadas no Mestrado;

Aos professores Samuel Araújo e José Alberto Salgado, ilustres alvinegros, pelas preciosas sugestões na qualificação e dissertação, completadas com as generosas contribuições do professor Pedro Aragão;

Aos grandes amigos Felipe Barros e Júlio Erthal, colaboradores, revisores, incentivadores e parceiros;

Aos pesquisadores Maximiliano de Souza, Harue Tanaka, Luciana Prass e Fábio Fabato, que foram bastante solícitos aos meus pedidos de ajuda;

Ao amigo de longa data, Pedro Henrique (PH), por ter me apresentado aos responsáveis pelo carnaval dos Herdeiros da Vila;

A Écio Bianch, músico e diretor da AESM-Rio, que me ajudou bastante e ao Claudio Cruz, que me apresentou a ele;

A Júlio César Cerqueira, Luciano Ferreira e demais diretores dos Herdeiros da Vila por terem aberto as portas da escola para a realização da pesquisa;

Ao mestre Paulão e seus diretores, talentosíssimos ritmistas e mestres, pela atenção e pela possibilidade de observá-los em ação;

A todas as crianças dos Herdeiros da Vila, ritmistas, cantores, passistas, componentes de ala;

Aos colaboradores diretos que se disponibilizaram a contribuir com seus preciosos depoimentos, mestre Mangueirinha, grande músico e grande referência dos Herdeiros da Vila;

André Diniz, amigo e talentosíssimo compositor; mestre Trambique, o responsável pelo surgimento da bateria mirim da Vila Isabel e dos Herdeiros da Vila, grande músico também;

Ao amigo Careca, “enciclopédia do samba”, fundador da primeira escola de samba mirim, à sua esposa Célia e a todos os integrantes do Império do Futuro, em especial ao Jorginho e à Jade, grandes cantores e novos amigos;

À equipe que trabalha na Secretaria de Pós-Graduação, pessoas educadíssimas, sempre dispostas a ajudar e a atender os mestrandos com a maior simpatia;

A todos os demais funcionários da Escola de Música da UFRJ, seguranças, porteiros, equipe de limpeza;

A todos os amigos da música, de trabalho, de samba e da vida.

SÁ, Guilherme Ayres. *Os Herdeiros da Vila: ensino e aprendizagem em uma bateria de escola de samba mirim*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo acerca dos processos de ensino e aprendizagem na bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila. Como procedimentos metodológicos foram adotados a observação participante, a realização de entrevistas semiestruturadas e a revisão de literatura por meio do diálogo com trabalhos de autores como Prass (2004), Cunha (2001), Tanaka (2009) e Oliveira (2002), que desenvolveram etnografias em baterias de escolas de samba, trabalhos antropológicos sobre a organização das escolas de samba, como os de Leopoldi (2010), Cavalcanti (1994) e Goldwasser (1975), pesquisas acadêmicas que abordam, de certa forma, o universo das escolas de samba mirins, como os de Souza (2010), Gonçalves (2010) e Ribeiro (2009), além de referenciais teóricos amparados em trabalhos que inter-relacionam a Etnomusicologia com a Educação musical e que entendem a importância da oralidade no ensino e aprendizagem de música. As principais conclusões que a pesquisa apresenta apontam que, apesar da bateria mirim dos Herdeiros da Vila preservar boa parte das características da bateria da Unidos de Vila Isabel, sua escola mãe, reproduzindo muitas de suas práticas musicais, o grupo também desenvolve procedimentos particulares de ensino e aprendizagem, baseados nas formas com que os mestres e diretores de gerações anteriores da bateria dos Herdeiros da Vila transmitiam os conhecimentos. Além disso, atualmente, são os mestres adolescentes os principais responsáveis pelas transmissões de conhecimentos e habilidades na bateria mirim, embora não sejam os únicos responsáveis pelo aprendizado das crianças, que também acontece a partir do contato direto entre eles, da imitação, da observação e de outras formas, principalmente por meio da oralidade.

Palavras-chave: escola de samba mirim – Herdeiros da Vila – baterias de escolas de samba mirins

SÁ, Guilherme. The Herdeiros da Vila: education and learning in a drum's section of a children's samba school. 2013. Dissertation (Master in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation presents an ethnographic study around the education process and learning inside the drum's section of a children's samba school Herdeiros da Vila. As methodological procedures, were adopted the participant observation, realization of semi-structured interviews and the literature review by the dialog with works of authors like Prass (2004), Cunha (2001), Tanaka (2009) and Oliveira (2002), whom had developed ethnographies in drum's section of a samba school, anthropological works about the samba schools organization like those published by Leopoldi (2010), Cavalcanti (1994) and Goldwasser (1975), academic researches that talk about, in a relative way, the children's samba school universe, accomplished by Souza (2010), Gonçalves (2010) and Ribeiro (2009), and further theoretical references supported in works that make inter-relationship between ethnomusicology and music education and them understood the importance of orality in the music education and learning. The main conclusions that the research presents are that, although children's drum's section of Herdeiros da Vila preserves a big part characters of Unidos de Vila Isabel, his mother's samba school, reproducing many of his musical practices, the group also develops particular procedures of education and learning, based in shapes that masters and directors from earlier generations Herdeiros da Vila's drum used to transmit knowledge. Besides that, nowadays, teenager masters are the main responsables to transmit knowledge and abilities to children's drum, even though they aren't the only responsables for children's learning, that also happens with the direct contact, imitation, observation and other ways, mainly by orality.

Key-words: children's samba school – Herdeiros da Vila – drum's section of a children's samba school

Lista de Siglas:

AESM-RIO	Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro
CD	Compact Disc
CIEP	Centro Integrado de Educação Pública
CRE	Coordenadoria Regional de Educação
CUFA	Central Única das Favelas
DVD	Digital Versatile Disc
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
GRES	Grêmio Recreativo Escola de Samba
GRCESM	Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim
GRESM	Grêmio Recreativo Escola de Samba Mirim
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba
LIESM	Liga Independente das Escolas de Samba Mirins
ONG	Organização Não Governamental
RIOTUR	Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNISUAM	Centro Universitário Augusto Motta

Lista de Figuras:

Figura 01	Matéria do Jornal do Brasil sobre a Bateria mirim da Mangueira.....	43
Figura 02	Notação das características rítmicas da bateria da Vila Isabel.....	59
Figura 03	Logomarca do enredo dos Herdeiros da Vila.....	74
Figura 04	Toque de caixas sendo passado por um diretor às crianças.....	91
Figura 05	Crianças e responsáveis aguardando o início do ensaio de rua dos Herdeiros da Vila.....	109
Figura 06	Bateria formada na Avenida Vinte e Oito de Setembro e diretores dando instruções.....	112
Figura 07	Carro Abre-Alas dos Herdeiros da Vila no local de concentração.....	121
Figura 08	Pequenos integrantes da bateria aguardando o início do desfile.....	124
Figura 09	Mestre Paulão conduzindo a bateria para iniciar o desfile.....	126

Figura 10 Bateria posicionada em frente à entrada do Sambódromo aguardando o comando de mestre Paulão para o início de sua apresentação para o Setor 1.....	128
Figura 11 Arquibancada do Setor 1 praticamente lotada.....	130
Figura 12 Cabine onde ficam os jurados do Troféu.....	135
Figura 13 Diretores adultos e crianças no final do desfile dos Herdeiros da Vila.....	136

Lista de Quadros:

Quadro 01: Tabela com os anos e os enredos dos desfiles dos Herdeiros da Vila.....	66
--	----

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1: A INTER-RELAÇÃO ENTRE ETNOMUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL.....	22
1.1 Música: um fenômeno universal? Apontamentos da Etnomusicologia e da Educação Musical.....	23
1.2 Alguns aspectos da aprendizagem musical por meio da oralidade.....	31
CAPÍTULO 2: HISTÓRICO DAS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS.....	38
2.1 Participação das crianças no samba.....	40
2.2 As baterias mirins.....	42
2.3 A ideia de Careca, o Império do Futuro e o surgimento das escolas de samba mirins.....	45
2.4 AESM-Rio, a Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro.....	52
2.5 O bairro de Vila Isabel.....	54
2.6 A Unidos de Vila Isabel.....	56
2.7 Características da bateria da Vila Isabel.....	57
2.8 A bateria mirim de mestre Trambique.....	60
2.9 A fundação do G.R.E.S.M. Herdeiros da Vila.....	64
CAPÍTULO 3: HERDEIROS DA VILA – UMA ETNOGRAFIA NA BATERIA DA ESCOLA MIRIM.....	69
3.1 Primeiros contatos e a entrada em campo.....	69
3.2 Na Cidade do Samba – conhecendo a confecção do carnaval.....	72
3.3 Os ensaios da bateria mirim.....	77
3.4 A dinâmica dos ensaios da bateria dos Herdeiros da vila.....	83
3.5 Ensaios em 2012.....	97
3.6 Ensaio geral.....	103
3.7 Oito de fevereiro de 2012, dia do ensaio geral dos Herdeiros da Vila.....	104
3.8 Os desfiles das escolas de samba mirins.....	113
3.9 Concentração dos Herdeiros da Vila.....	121
3.10 A entrada da bateria na avenida e o desfile dos Herdeiros da Vila.....	128

DISCUSSÃO FINAL.....137

REFERÊNCIAS..... 143

INTRODUÇÃO

Diversos fatores motivaram-me a escrever sobre os processos de ensino e aprendizagem em baterias de escolas de samba mirins. Primeiramente, atribuo essa motivação à minha admiração pelas escolas de samba ainda na infância, quando desde aproximadamente os meus seis anos de idade já assistia à transmissão dos desfiles. A cada ano, na época do carnaval, aguardava ansiosamente por poder ver pela televisão aquele espetáculo audiovisual proporcionado pelas agremiações carnavalescas. Desde 1993, era comum que eu ganhasse de familiares como presente de natal a fita K-7 ou o CD dos sambas enredo das escolas de samba do ano.

Essa história de fascínio pelas escolas de samba se confunde com a minha trajetória de estudante e, posteriormente, profissional da música. Foi a partir da paixão que nutria por esse universo que resolvi estudar música e a aprender cavaquinho no ano de 1997, aos treze anos de idade. Até então, não tinha expectativa de me profissionalizar. Gostaria apenas de fazer parte de uma escola de samba um dia, de desfilar e de poder tocar.

Até o começo de minha adolescência, entretanto, não fazia ideia do trabalho que envolve a preparação de um carnaval. Para que toda aquela festa existisse eram necessários longos meses de labuta árdua, o envolvimento de muitas pessoas. Desde a elaboração do enredo, à confecção das fantasias, construção de carros alegóricos, ensaios de bateria, disputa de sambas etc. Esse processo ocorre tão logo o carnaval anterior termina e é nomeado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1994) ciclo carnavalesco.

No que diz respeito à configuração social das escolas de samba, José Sávio Leopoldi (2010) destaca que, desde o surgimento delas, há uma identificação desses grupos com as camadas populares da sociedade. Essas agremiações possuem ligação estreita com as suas comunidades. Boa parte das escolas, por exemplo, possui em seus nomes referências ao seu bairro de origem¹. A partir daí, podemos entender o quanto são importantes as relações de vizinhança, de sociabilidade e de convivência entre as pessoas que transitam nesses ambientes. O autor ainda destaca que é a partir desse meio social e das relações familiares que há o ingresso de jovens nas escolas de samba. Sobre isso diz:

A importância das relações de vizinhança, de amizade e de parentesco como elementos proporcionadores à incrementação das atividades da escola transparecem quando se buscam as raízes da ligação entre ela e os seus componentes. O

¹ Como alguns exemplos, podemos a Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Unidos da Tijuca, Unidos de Vila Isabel, dentre tantos outros.

recrutamento, em geral, decorre da influência de parentes e amigos ou da própria vivência nas atividades do bairro (LEOPOLDI, 2010, p. 129).

Desde a década de 1960, as escolas de samba têm despertado interesse nas classes média e alta da população, que viram nelas uma forma de entretenimento e de lazer. Pessoas que, até então, não tinham relação com o meio sociocultural das escolas de samba, passaram a frequentar ensaios, a desfilam e a se inserir neste universo. Algumas transformações artísticas, estéticas e a desvalorização do sambista são atribuídas, justamente, ao ingresso dessas pessoas de maior poder aquisitivo nas agremiações carnavalescas. Por essa ser uma questão bastante delicada e passível de muitas interpretações e opiniões, não pretendo apresentar uma discussão mais extensa na presente pesquisa².

Sendo eu uma pessoa oriunda da classe média e sem parentesco ou ligação com alguém que transitasse em uma escola de samba, não tinha quem me levasse para conhecer uma quadra ou para ir a um ensaio de rua, por exemplo. Curiosamente, como narrei acima, o gosto pelo samba surgiu de forma espontânea, sem a influência familiar explícita. Entretanto, a primeira vez em que entrei em uma quadra de escola de samba foi em janeiro de 1998, quando, atendendo aos insistentes pedidos que fiz, meus pais levaram-me a um ensaio da Estação Primeira de Mangueira. Nesse ano desfilamos em uma ala³ da escola. Eu tinha quatorze anos de idade.

Destaco esse aspecto pelo fato de ser o processo mais comum, como nos narra Mariana Carneiro da Cunha, quando pessoas mais velhas despertam o interesse dos mais jovens em frequentar e participar das atividades dentro da escola de samba. De acordo com a pesquisadora, “o modelo que o pai representa para o filho é de extrema importância” (CUNHA, 2001, p. 16).

De qualquer maneira, a partir desse primeiro contato com uma escola de samba, a cada ano o meu interesse por esse ambiente foi aumentando. Passei a frequentar as quadras de outras escolas de samba próximas à minha casa, no bairro de Vila Isabel, situado na área da “grande Tijuca”⁴.

² Alguns trabalhos tratam mais especificamente desse assunto. CF: (CABRAL, 1996; CANDEIA E ISNARD, 1978; CAVALCANTI, 1994; GOLDWASSER, 1975; MOURA; 2004).

³ Alas são constituídas por componentes que “desfilam como figurantes no carnaval” (PAVÃO, 2005, p. 96) e cujas fantasias representam determinada passagem do enredo contado pela escola. Também há, dentro das escolas de samba, as alas técnicas, ou seja, que desempenhem alguma função específica dentro do desfile, como são os casos da bateria, baianas, passistas, compositores etc.

⁴ De acordo com o site <http://www.rio.rj.gov.br/web/sgt/exibeconteudo?article-id=94949>, os seguintes bairros são pertencentes à área denominada grande Tijuca: Tijuca, Alto da Boa Vista, Praça da Bandeira, Maracanã, Grajaú, Vila Isabel e Andaraí. Nessas imediações e adjacências, há uma concentração grande de escolas de

Sobre este aspecto, Cunha acrescenta que “morar nas proximidades da escola de samba faz com que o morador sinta-se impelido a participar da agremiação” (CUNHA, 2001, p. 18). No meu caso específico, apesar da Estação Primeira de Mangueira ter sido a primeira escola pela qual desfilei, com o passar dos anos desempenhei funções em outras escolas da região da grande Tijuca, sendo que três delas têm grande importância na minha formação musical. São elas a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, onde por oito anos participei das disputas de samba enredo como compositor, a Império da Tijuca, escola pela qual desfilei tocando cavaquinho por três anos e onde fui vencedor do samba enredo de 2008, e a Unidos de Vila Isabel, onde desde 1999 desfilo como componente de ala. “Nas escolas de samba da atualidade, compositores, músicos, ritmistas, passistas, carnavalescos, entre outros, ocupam lugar em uma ou mais escolas. Transitam entre elas” (GONÇALVES, 2010, p. 110).

Todo esse envolvimento com o samba deu-se de forma concomitante à minha aprendizagem musical em estabelecimentos formais de ensino, como o Conservatório Brasileiro de Música (RJ) e a Escola de Música Villa Lobos, locais em que a aquisição de conhecimentos ocorre de forma gradativa e sequencial, onde há uma valorização exacerbada da técnica individual instrumental no fazer musical, do conteúdo teórico, e onde o saber é legitimado por meio da obtenção de certificados e de diplomas (LIBÂNEO, 2008). Formas de aprendizado diferentes das que percebia dentro das escolas de samba, locais onde a oralidade, a coletividade e outros fatores eram mais evidentes nos processos de aquisição das mais diversas formas de conhecimentos musicais.

Além do contato com o ambiente das escolas de samba e de ter estudado em instituições formais de ensino musical, participei também das Oficinas de Choro da Escola Portátil de Música⁵ que aconteceram na Sala FUNARTE (Fundação Nacional das Artes), na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), entre os anos de 2000 e 2008, tendo exercido a função de monitor de

samba, dentre as quais estão: Unidos de Vila Isabel, Império da Tijuca, Unidos da Tijuca, Flor da Mina do Andaraí, Estação Primeira de Mangueira, Estácio de Sá.

⁵ “Criada por músicos de choro em 2000 a partir da necessidade de passar adiante seus conhecimentos sobre o gênero, a Escola Portátil de Música vem, desde então, protagonizando uma história de crescimento e sucesso. O que começou com cerca de cinquenta alunos na Sala Funarte passou para perto de cem na UFRJ, em seguida o número de interessados mais que triplicou no casarão da Glória, e hoje em dia, no campus da UNIRIO na Urca, são 28 professores e cerca de 800 alunos de flauta, clarinete, saxofone, trompete, trombone, contrabaixo, violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, percussão, piano, acordeom e canto - sem falar das aulas de apreciação musical, teoria musical, harmonia, arranjo, composição, prática de conjunto etc. A formação musical oferecida pela Escola Portátil de Música é completa (teórica e prática), dando ao aluno formado a possibilidade de trabalhar dentro de qualquer estilo musical, não apenas do choro. Por isso tantos candidatos buscam se matricular a cada ano, atraídos pela proposta inédita de promover a educação musical por meio da linguagem do choro. O objetivo da EPM é dar ao aluno fundamentos educacionais, profissionais, sociais e emocionais, para que ele possa trilhar uma carreira de sucesso e uma vida produtiva como artista e como cidadão” (<http://www.escolaportatil.com.br/SiteProfile.asp>).

cavaquinho entre 2005 e 2006. Nesse período passei a tocar profissionalmente em alguns conjuntos de choro e samba e a dar aulas de musicalização e de cavaquinho.

No ano de 2003, ingressei no curso de Licenciatura da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde me formei ano de 2009, apresentando como trabalho final uma monografia cujo tema foi *O Papel do mestre e a inter-relação entre as modalidades educativas formal, não-formal e informal dentro das baterias de escola de samba*. Neste trabalho, abordei questões ligadas ao ensino e aprendizagem dentro das baterias escolas de samba. Por meio da figura do mestre de bateria, espécie de regente, compositor, arranjador e líder desses conjuntos de percussão e, tendo como principal referencial teórico autores da área da Pedagogia que investigam as modalidades educativas e as formas intencionais e não intencionais de transmissão de saberes, discuti o fazer musical e o ensino fora do ambiente escolar ou acadêmico.

Pude perceber, entretanto, que neste trabalho deixei de lado fatores importantes para a compreensão de outros aspectos que envolvem o universo das baterias de escola de samba. Não era o bastante entender os processos de transmissão de conhecimentos musicais em baterias apenas como contrastes simples em relação aos processos formais de ensino musical em escolas, Conservatórios etc.

Dessa forma, ao final da monografia, novas questões se apresentaram e com elas o desejo de realizar uma pesquisa que aproximasse o estudo sobre as baterias de escolas de samba de minha prática enquanto educador musical, cada vez mais voltada para o trabalho com crianças, seja por meio do ensino de instrumentos musicais ou como docente da rede pública nos municípios de Paraty e do Rio de Janeiro.

Ao ingressar no curso de Mestrado da Escola de Música da UFRJ em março de 2011, tinha a pretensão de aprofundar questões relacionadas ao fazer musical nas baterias de escolas de samba e às transmissões de saberes dentro desses grupos. Entretanto, ainda não tinha clareza sobre que caminhos seguir, de que forma iria abordar o tema e nem que questões levantar.

Após algumas conversas com a minha orientadora, chegamos à conclusão de que, por conta do meu interesse pelo universo das escolas de samba e da minha atuação com crianças enquanto educador musical, poderíamos abordar o ensino e aprendizagem nas baterias de escolas de samba mirins. Ambos entendíamos que esse era um campo ainda pouco explorado e com grandes possibilidades de desdobramentos e de boas discussões acerca da Educação Musical e de outras possíveis questões que poderiam aparecer no decorrer da jornada.

As escolas de samba mirins são identificadas oficialmente com a nomenclatura de Grêmio Recreativo Escola de Samba Mirim (G.R.E.S.M.). A exemplo das grandes escolas de samba do Grupo Especial e de Acesso⁶, essas agremiações também se apresentam com bateria, comissão de frente, carros alegóricos, casal de mestre-sala e porta-bandeira, passistas, dentre outros segmentos e, até o ano de 2012, desfilaram no Sambódromo na sexta-feira de carnaval. A partir do ano de 2013, com a criação do Grupo de Ouro, as escolas de samba mirins passaram a desfilarem na terça-feira.

A primeira escola de samba mirim do carnaval carioca, a Império do Futuro, é oriunda do Império Serrano, sua escola mãe⁷ e foi fundada no ano de 1983 por Arandir Cardoso dos Santos, popularmente conhecido como Careca. As principais razões de seu surgimento, segundo o próprio Careca em entrevista concedida a mim e em outros depoimentos dados por ele a outras fontes e que colhi ao longo da pesquisa, foram ocupar as crianças da região da Serrinha com atividades culturais, esportivas, educativas e de lazer, tirando-as das ruas e, como poderemos ver mais adiante no decorrer da pesquisa, transmitir a elas a cultura do samba e de sua comunidade. A partir da criação do Império do Futuro, outras escolas de samba da cidade aderiram à ideia, criando também seus segmentos infantis. E, conforme foi narrado no parágrafo anterior, apresentando as mesmas características das escolas adultas.

Essas características de estrutura semelhantes às escolas principais me fizeram levantar a primeira hipótese norteadora para a realização do trabalho e que, por conta dos processos metodológicos utilizados e dos rumos que o trabalho de campo tomou, não pôde ser respondida de forma completa, tornando-se, dessa maneira, secundária para a pesquisa: Seriam as baterias de escolas de samba mirins “espelhos” das baterias das grandes escolas de samba, onde tudo aquilo que é “aprendido” pelas crianças é reflexo daquilo que é realizado na escola principal?

Para iniciar a investigação, seria necessária a realização de uma etnografia em alguma bateria de escola de samba mirim específica, ou seja, delimitar um campo de atuação, acompanhar ensaios, atividades do grupo, fazer anotações, realizar um trabalho comparativo

⁶ As escolas de samba do Rio de Janeiro são divididas em grupos. O Grupo Especial é formado pelas doze maiores escolas de samba cariocas, que desfilam no Sambódromo no domingo e na segunda-feira de carnaval. As demais agremiações, até o ano de 2012, eram divididas nos Grupos de Acesso A, B, C, D e E. Nos grupos A e B, as escolas também desfilavam no Sambódromo, respectivamente no sábado e na terça-feira. E as escolas dos grupos C, D e E, desfilam na Avenida Intendente Magalhães, no bairro de Campinho. Com a criação do Grupo de Ouro em 2012, unificando as escolas do grupo A e B, elas passaram a desfilarem na sexta-feira e no sábado de carnaval a partir do carnaval 2013.

⁷ No decorrer da pesquisa o termo escola mãe será usado com bastante frequência. Acontece que cada escola de samba que possui em seu plantel uma escola de samba mirim é chamada dessa maneira.

com uma bateria adulta, além de uma revisão de literatura para poder analisar os dados obtidos dessas observações, e, após esses procedimentos, escrever sobre eles.

Dentre as possibilidades que tinha para a escolha de um campo de investigação, optei por realizar a pesquisa na escola de samba mirim Herdeiros da Vila, cuja escola mãe é a Unidos de Vila Isabel. Foram dois os principais fatores que me impulsionaram a escolher esta agremiação como objeto de investigação acerca do ensino e aprendizagem dentro de baterias de escolas de samba mirins. Levei em consideração, primeiramente, a minha familiaridade com a Vila Isabel, pois como mencionei anteriormente, desfilo pela agremiação desde o ano de 1999. Logo, a proximidade, conhecimento e a amizade que tenho com alguns diretores, componentes e demais integrantes da escola, poderiam contribuir para a minha entrada em campo. Além disso, a quadra da Vila Isabel, onde ocorrem os ensaios dos Herdeiros da Vila⁸, localiza-se a poucas quadras de minha casa, o que facilitaria meu acesso ao local.

Determinado o objeto de estudo e o campo de atuação, tratei de estabelecer os contatos necessários para que minha presença nos ensaios dos Herdeiros da Vila fosse legitimada e aceita. Foi por meio de amigos que participam da organização do carnaval da Vila Isabel que cheguei aos responsáveis pela escola mirim e pude pedir permissão para a realização da pesquisa. Como veremos adiante, não houve objeções quanto a minha presença nos ensaios do grupo mirim.

Os focos principais desta presente pesquisa, antes da entrada em campo, concentravam-se na descrição e análise de formas e processos de ensino e aprendizagem que ocorrem na bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila e, também, nas diferenças e semelhanças que esses processos têm em relação à bateria de sua escola de samba mãe, a Unidos de Vila Isabel. Veremos que, apesar do trabalho em campo ter privilegiado os acontecimentos na bateria dos Herdeiros da Vila, ao longo da pesquisa algumas questões puderam ser abordadas, inclusive as comparativas, mesmo que de forma incompleta, e outras nem tanto, o que abre espaço para futuras investigações.

A partir do meu ingresso como investigador nos Herdeiros da Vila, a principal fonte de coleta de dados para a realização da pesquisa acerca dos processos de ensino e aprendizagem em uma bateria de escola de samba mirim foi a observação em campo dos ensaios da bateria dos Herdeiros da Vila, realizados na quadra de sua escola mãe, a Unidos de Vila Isabel, todas as quartas-feiras no início da noite, que tinham duração de

⁸ Apesar da maioria das escolas de samba serem chamadas pelo artigo feminino, algumas agremiações, como é o caso do Acadêmicos do Salgueiro, por exemplo, são tratadas no masculino. Embora, como pude reparar em campo, muitas pessoas tratem a escola mirim como a Herdeiros da Vila, optei por adotar no decorrer do texto a forma como a agremiação foi anunciada no desfile oficial: os Herdeiros da Vila, no masculino.

aproximadamente uma hora e vinte minutos, durante os meses de outubro de 2011 a fevereiro de 2012. Neste período, além das onze vezes em que fui à quadra observar os treinos do grupo, também estive presente no ensaio técnico geral da agremiação mirim, no dia oito de fevereiro de 2012 na Avenida Vinte e Oito de Setembro e no dia do desfile oficial das escolas de samba mirins da cidade do Rio de Janeiro, no Sambódromo, que ocorreu no dia dezesseis de fevereiro do mesmo ano.

A principal ferramenta de coleta de dados para a posterior análise foram as anotações feitas por meio de um caderno de campo. Em boa parte dos ensaios adotei o mesmo procedimento, observando as atividades do grupo de perto, anotando tudo aquilo que entendia ser relevante e, mesmo de forma tímida, estabelecendo o contato com algumas pessoas envolvidas com o objeto investigado, buscando realizar algo que se aproximasse ao máximo do que é entendido como uma pesquisa participante. Entretanto, entendo que esse simples contato com as pessoas envolvidas e as anotações não sejam suficientes para classificar a minha observação como participante. De acordo com James Clifford:

A observação participante serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o “interior” e o “exterior” dos acontecimentos: de um lado, captando o sentido das ocorrências e gestos específicos, pela empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos (CLIFFORD, 2011, p. 32).

Nos últimos ensaios, no ensaio geral e no dia do desfile, é que comecei a me sentir mais seguro em relação ao meu objeto de estudo e assim passei a registrar os acontecimentos por meio de fotografias e da realização de gravações audiovisuais com a câmera de um celular e com uma máquina fotográfica amadora. Algo que não tinha feito nos meses anteriores. Creio que a própria familiaridade com as pessoas da Vila Isabel tenha gerado essa timidez e insegurança. De qualquer forma, esses registros foram bastante importantes para a posterior análise.

É importante ressaltar que boa parte da revisão de literatura ocorreu após o tempo de permanência em campo. As referências que tinha antes da observação das atividades da bateria mirim dos Herdeiros da Vila eram as etnografias realizadas por Luciana Prass (2004), Rodolfo Cardoso Oliveira (2002) e Cunha (2001), sobre processos de ensino e aprendizagem dentro de baterias de escolas de samba e as pesquisas de Cavalcanti (1994) e Leopoldi (1978), sobre a organização e estruturação das escolas de samba. Esses trabalhos foram de grande importância para a orientação do trabalho de campo e para a realização das primeiras comparações com os dados observados na pesquisa.

No decorrer das observações realizadas em campo, do contato com algumas pessoas, diretores da escola mirim e com as crianças, percebi a necessidade de buscar novas referências, trabalhos que tratassem especificamente das escolas de samba mirins, pesquisas no campo da Educação Musical e da Etnomusicologia que abordassem o ensino por meio da oralidade, o reconhecimento de diversas formas de ensino e aprendizagem musical, assim como o contato para a realização de entrevistas com personagens importantes na história das escolas de samba mirins e, especificamente, dos Herdeiros da Vila.

O contato com as obras de John Blacking (1973), Tiago de Oliveira Pinto (2001), Anthony Seeger (1992), Luiz Ricardo Silva Queiroz (2004, 2008, 2010), Margareth Arroyo (1999), dentre outras, ajudaram-me a compreender que o fenômeno musical não é algo universal, que cada sociedade, por exemplo, possui sua maneira de vivenciar, valorizar e transmitir sua música. Logo, para entender os processos de ensino e aprendizagem em determinado grupo, no meu caso específico a bateria mirim dos Herdeiros da Vila, seria necessário mergulhar no contexto em que esse grupo está inserido.

Dessa maneira, compreendi a necessidade de investigar o ambiente das escolas de samba mirins mais a fundo. Neste sentido, as obras de Renata de Sá Gonçalves (2010), Ana Paula Pereira da Gama Ribeiro (2009) e Maximiliano de Souza (2010), todas relacionadas, de alguma maneira, com as escolas de samba mirins, ajudaram-me a entender melhor a história, o surgimento e os objetivos dessas agremiações.

Após o carnaval e a análise de todo material coletado em campo, iniciei o período em que busquei os depoimentos de personagens importantes ligados às escolas de samba mirins e aos Herdeiros da Vila. Nomes esses que surgiram de conversas na quadra da Vila Isabel e da leitura de reportagens e de trabalhos específicos sobre esse universo. Dessa maneira, realizei entrevistas semiestruturadas com Careca, o já mencionado fundador da primeira escola de samba mirim, com Carlos Henrique, o mestre Mangueirinha, que por muitos anos dirigiu a bateria dos Herdeiros da Vila, com o compositor André Diniz, da Unidos de Vila Isabel e com mestre Trambique, criador da bateria mirim de Vila Isabel e que, posteriormente, foi um dos fundadores dos Herdeiros da Vila. Ainda no período dos ensaios, cheguei a entrevistar o atual mestre de bateria dos Herdeiros, Paulão, que tinha apenas dezoito anos na época.

Dessa maneira, após todo o trabalho realizado em campo, com a revisão de literatura de pesquisas acerca da aprendizagem por meio da oralidade, das escolas de samba mirins, das etnografias sobre baterias de escola de samba e das entrevistas realizadas, cheguei a novas questões acerca dos processos de ensino e aprendizagem na bateria dos Herdeiros da Vila.

São objetivos da presente pesquisa, discutir algumas das formas de transmissão de saberes musicais na bateria mirim dos Herdeiros da Vila, de alguma forma abordar a questão lançada inicialmente sobre a importância do espelhamento da bateria mirim em relação à bateria adulta⁹, as motivações que levam as crianças a ingressar e permanecerem no grupo, os conteúdos a serem aprendidos pelas crianças, as formas com que são transmitidos e aprendidos e quem são os responsáveis por essa transmissão.

Logo, no primeiro capítulo da dissertação, estabeleço uma discussão acerca de alguns trabalhos que inter-relacionam a Etnomusicologia e a Educação Musical, abordando, principalmente, a singularidade do fenômeno musical, questões que envolvem o ensino e a aprendizagem musicais por meio da oralidade e da coletividade em contraposição ao ensino formal realizado em escolas, conservatórios e em outras instituições. Exponho algumas ferramentas de transmissão de saberes musicais que surgem em decorrência de práticas calcadas na oralidade e que também estão presentes dentro das baterias de escola de samba.

No segundo capítulo, narro um pouco da história da participação e envolvimento de crianças dentro das escolas de samba. A partir das falas de alguns importantes personagens entrevistados, documentos, reportagens de jornal, sites e pesquisas acadêmicas, abordo a criação das primeiras baterias infantis, a fundação da primeira escola de samba mirim do Brasil e demais agremiações similares que a sucederam, para então narrar a história da Unidos de Vila Isabel, sua bateria, os motivos e objetivos que levaram ao surgimento de sua bateria mirim e, posteriormente, da escola de samba mirim Herdeiros da Vila. No final do capítulo levanto questões para serem discutidas na Etnografia realizada no capítulo seguinte e na discussão final.

No terceiro capítulo descrevo e analiso o trabalho de campo realizado na bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila, mostrando a dinâmica dos ensaios, algumas das ferramentas de ensino e aprendizagem dentro desse grupo, suas principais características e, por fim, a descrição do desfile.

Termino este trabalho apresentando uma discussão final acerca das questões e hipóteses levantadas durante o trabalho de campo, da revisão bibliográfica e das entrevistas realizadas.

⁹ Como já foi mencionado, embora esta tenha sido a primeira hipótese levantada para a realização da pesquisa, ao longo do trabalho de campo essa questão do espelhamento tornou-se secundária, uma vez que a investigação foi realizada com mais afinco na bateria mirim, embora não tenha sido deixada de lado completamente, tendo sido abordada em alguns momentos e citada na discussão final. Entretanto, com a adoção dessa postura de investigação, abriu-se espaço para serem discutidas questões específicas do aprendizado e das relações dentro do grupo mirim.

CAPÍTULO 1

A inter-relação entre Etnomusicologia e Educação Musical

Neste capítulo busco refletir sobre aspectos gerais da Etnomusicologia, seus objetivos e campos de atuação, tratando, principalmente, da importante inter-relação desta área do saber com a Educação Musical. Trago para reflexão um pequeno apanhado da extensa discussão teórica que já vem sendo realizada por diversos autores, que entendem que o diálogo entre essas duas áreas do conhecimento pode enriquecer de diversas formas as práticas educativas em escolas, assim como, auxiliar na compreensão das mais variadas formas de se fazer, transmitir, tocar e apreciar música em diferentes contextos.

As discussões teóricas realizadas neste capítulo surgiram em decorrência do trabalho de campo realizado na escola de samba mirim Herdeiros da Vila, da observação de sua bateria e das características de transmissão musical que ocorrem nesse ambiente. Dessa maneira, a compreensão de alguns dos aspectos que têm sido observados, problematizados e discutidos por autores através da inter-relação entre a Etnomusicologia e a Educação Musical – dentre os quais estão o entendimento e valorização das formas de ensino e aprendizagem musical nos mais diversos contextos socioculturais – foi de extrema importância para a interpretação de fatos e situações observados durante a etnografia realizada, uma vez que a entrada em campo ocorreu antes da revisão de literatura.

O estudo etnomusicológico apresenta-se como uma área de conhecimento bastante rica e vasta. “São muito diversificados os meios de pesquisa, os enfoques e principalmente os seus campos de investigação” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 226). Já nos estudos da Educação Musical, de uma maneira geral, “os processos, situações e estratégias de ensinar e aprender constituem a própria natureza de seu campo...” (QUEIROZ, 2010, p. 114).

Dentre as inúmeras possibilidades de abordagem que surgem a partir da Etnomusicologia, alguns pontos e objetivos da disciplina são comuns aos traçados pela pesquisa em Educação Musical. Para Patrícia S. Campbell, além de apresentar aspectos relacionados à cultura musical infantil, corpo e mente, à cognição musical e às formas com que ela ocorre em contextos culturais diferentes, “as questões de ensino e aprendizagem de música têm atraído considerável atenção de estudiosos em ambos os campos” (CAMPBELL, 2003, p. 25).

Tendo em vista que, em minha pesquisa sobre a bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila, busquei, justamente, entender os processos e as formas de ensino e

aprendizagem que ocorrem neste ambiente, a discussão realizada pelas duas áreas do saber serviram como base teórica para reflexão e análise dos dados colhidos a partir do trabalho de campo e para a realização do texto final.

Creio que, além do significativo ganho que obtive enquanto professor de música a partir da reflexão sobre a discussão teórica realizada por autores da área da Etnomusicologia e Educação Musical, também adquiri um novo entendimento enquanto músico imerso na cultura do samba ao, amparado por essa literatura, analisar e interpretar fatos e situações observados em campo. De acordo com a concepção etnomusicológica herdada da Antropologia Social, passei a estranhar aquilo que me era familiar e a me familiarizar e a vivenciar de outra maneira coisas e aspectos que até então me eram estranhos (VELHO, 1978).

Em concordância com Gilberto Velho, Margareth Arroyo demonstra que essa “transformação do olhar torna-se metodologicamente fundamental, porque dá ensejo a inferir outras interpretações: interpretações relativas ao objeto de estudo e às suas implicações para o campo acadêmico, no qual este objeto de estudo se insere” (ARROYO, 1999, p. 327).

A partir desses novos apontamentos e interpretações adquiridos durante o trabalho de campo e de alguns conceitos apresentados em pesquisas anteriores, algumas questões serão discutidas neste capítulo e abordadas de acordo com a relevância que apresentam para a pesquisa.

Dentre essas questões, destaco a singularidade do fenômeno musical em cada sociedade e cultura na qual ele está inserido e, logo, as diferentes formas como a música é entendida, valorizada e transmitida nos mais variados contextos, os processos de ensino e aprendizagem a partir da oralidade e da coletividade, assim como as “ferramentas” utilizadas dentro desses processos de transmissão de saberes musicais, tais como a observação, repetição, corporalidade e imitação.

1.1 Música: um fenômeno universal? Apontamentos da Etnomusicologia e da Educação Musical

As competências musicais valorizadas nas mais diversas culturas no mundo estão, em grande parte, intimamente ligadas às formas com que são transmitidas. Logo, buscar entender os processos que levam ao aprendizado musical dentro de determinada sociedade ou grupo,

por exemplo, nos guia a um conhecimento mais profundo sobre os significados que a música tem para as pessoas, sua estruturação etc.

Queiroz entende que a forma com que se transmite a música, seja em qualquer parte do mundo, é um fator determinante na forma com que essa música é entendida e realizada.

a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico (QUEIROZ, 2010, p. 115).

Já Anthony Seeger (1992), lembra que a música está enraizada nas culturas assim como hábitos, costumes, rotinas alimentares e outros aspectos marcantes capazes de estabelecer traços de identidade. Dessa maneira, defende que estudar a música é também buscar compreender as sociedades nas quais as pessoas que a produzem estão inseridas, compartilhando a tradicional definição de Blacking (1973), de que a música corresponde ao objeto sonoro humanamente organizado.

Ora, sendo a música fruto da atuação humana, ela torna-se um objeto de estudo e o homem o sujeito a ser estudado (BLACKING, 1973). Logo, podemos entender que a música não se limita apenas a uma “organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 222). Se “nós, no século XX, confundimos música com som, em parte é porque nossos meios de gravação captam ou reproduzem apenas os sons da música” (SEEGER, 1992, p. 2).

A música, assim, passa a ser um fenômeno amplo, capaz de expressar e interpretar as relações entre culturas e sociedades. Tão amplo que, mesmo o conceito ou termo música, não é adotado por inúmeras dessas culturas¹⁰. Para Blacking, por exemplo, torna-se necessário “reconhecer que nenhum estilo musical possui "os seus próprios termos": os seus termos são os termos de sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos que as escutam, e que a criam e executam” (BLACKING, 1973, p. 25). Em outra passagem, o autor mostra algumas das peculiaridades da música realizada pelos Venda:

A música dos Venda não se fundamenta na melodia, mas na excitação rítmica de todo o corpo, da qual o canto é só uma decorrência. Portanto, quando parece que

¹⁰ Apesar de diversos autores, dentre eles John Blacking e Anthony Seeger, terem problematizado e discutido em outros trabalhos as diversas formas com que a música é entendida em diferentes culturas e inclusive a própria relevância da utilização do termo música dentro delas, o presente trabalho não tem a pretensão de entrar a fundo nessa discussão. Tem sim, a intenção de contribuir para o entendimento de que a música é algo específico e que representa coisas diferentes para cada povo ou cultura que a ensina, produz ou a aprecia, como veremos no decorrer do capítulo.

escutamos uma pausa entre duas batidas de tambor, devemos nos dar conta de que não será uma pausa para o executante: cada batida de tambor é parte de um movimento total do corpo, no qual a mão ou uma baqueta percute a pele do tambor (BLACKING, 1973, p. 27).

Portanto, podemos entender que a música ou práticas sonoras, devem ser encaradas como universais apenas quanto à sua existência em diversos pontos do mundo, porém, essa música é “singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 223).

Dessa maneira, concordo com Bruno Nettl (2010), que também compartilha a ideia de que não devemos tratar a música enquanto uma linguagem universal ou como uma experiência meramente estética e sim, como algo capaz de nos informar sobre costumes, cultura e até sobre a vida das pessoas.

Complementando os apontamentos de Nettl, retorno a Seeger (1992) que nos mostra que a música pode afetar as pessoas de diversas maneiras. Determinada canção, segundo o autor, pode ter um significado específico para determinado grupo, em determinado local e em determinada época, provocando as mais diversas reações, sentimentos e valorações. Entretanto, a mesma canção pode não dizer nada para uma pessoa alheia ao contexto cultural na qual a canção está inserida.

Para a pesquisadora Liora Bresler (1995) uma pessoa só pode ter apego ou amor à música que lhe faz sentido e não somente em decorrência do som, mas sim, também, por conta da inter-relação entre pessoas, amigos e até parentes que o fazer musical pode proporcionar. Ou seja, Bresler entende que o objeto sonoro de uma sociedade e sua significação estão diretamente relacionados a seus costumes, hábitos e aspectos específicos de sua constituição.

Arroyo (1999), ao relatar sobre ensino e aprendizagem musical em contextos bastante diferentes da cidade de Uberlândia, o Congado e o Conservatório Brasileiro, nos mostra a importância desses aspectos particulares com que a música se apresenta nas mais diversas culturas para o entendimento dos processos de ensino e aprendizagem da mesma. De acordo com a autora, as práticas sociais, além de estabelecerem formas de fazer, apreciar, executar ou criar música, também conferem significado às maneiras com que ela é transmitida entre os indivíduos que fazem parte desses contextos.

Ainda em relação à pesquisa de Arroyo e seus objetivos, vale destacar que o trânsito por contextos tão diferenciados dentro de uma mesma cidade permitiu uma comparação de valores e também de práticas que envolvem estratégias de ensino e aprendizagem, sem,

entretanto, estabelecer maior importância a uma ou outra. Um deles, o Conservatório Brasileiro, por exemplo, pode ser entendido como uma instituição formal¹¹ de ensino, onde a notação musical e a teoria têm centralidade neste cenário. Há também uma extensa grade curricular com conteúdos específicos e pré-estabelecidos a serem seguidos. A finalidade mais importante do Conservatório, segundo Arroyo, é formar profissionais na área da Música. A instituição valoriza a leitura e a escrita musical como competências indispensáveis e primordiais para a formação desses músicos. Já o cenário do Congado é caracterizado, dentre outros aspectos, principalmente pela interação entre os participantes, aprendizagem por meio da oralidade, seja pela observação, imitação, tentativa e erro. Tudo dentro do Congado gira em torno do ritual. Mais a frente esses aspectos serão discutidos no capítulo.

Entretanto, ao invés de tomar partido de uma prática musical em detrimento de outra, Arroyo buscou compreender que “o estudo de cenários social e culturalmente diferenciados de ensino e aprendizagem de música contribui para a relativização, reordenamento e transformação de concepções e práticas na educação musical” (ARROYO, 1999, p. 30).

Da mesma forma, Queiroz (2010) também compartilha da ideia de que é importante que o educador musical na atualidade esteja aberto à pluralidade do fenômeno musical e que respeite as mais diversas formas de se encarar esse contexto, “o que significa lidar com toda a gama de aspectos que caracteriza tal fenômeno, tais como estruturas sonoras, habilidades de execução, correlações performáticas e, conseqüentemente, processos, situações e estratégias diversas de transmissão de saberes” (QUEIROZ, 2010, p. 116).

Essa preocupação por parte de educadores com o reconhecimento da pluralidade das manifestações musicais e das mais diversas formas de transmissão que elas geram, tem levado ao aumento do número de pesquisas etnográficas na área da Educação Musical que visam um entendimento maior de culturas musicais diferentes, buscando, principalmente, a melhoria das práticas pedagógicas em sala de aula, e expandindo assim os horizontes da disciplina.

Daí, a Educação Musical, enquanto área de produção de conhecimento, deve atentar para essa multiplicidade já ressaltada pela educação musical multicultural, porém, carecendo de maior aprofundamento nas questões da cultura e interações sociais (ARROYO, 1999, p. 159).

Ao abordar a importância de pesquisas etnográficas para a Educação Musical, Bresler nos diz que “etnografias podem ser ferramentas poderosas na articulação e na comunicação dos valores que muitas vezes desempenham papéis importantes no processo de ensino e aprendizagem de música” (BRESLER, 1995, p. 27).

¹¹ Para maiores informações acerca da discussão sobre as modalidades de ensino, ver: (LIBÂNEO, 2008).

De maneira geral, a etnografia consiste em um método de pesquisa surgido no âmbito da Antropologia (mas não somente restrito a este campo do conhecimento) para o estudo, descrição e interpretação dos grupos sociais. Para a sua realização, o etnógrafo se insere em determinado contexto a ser observado e acompanha, por meio do convívio com os atores sociais estudados, os acontecimentos, eventos etc. Posteriormente, o etnógrafo analisa os dados coletados e faz um relato escrito sobre aquilo que observou na sua investigação.¹² Por muitas vezes, as perspectivas e focos da pesquisa, surgem, justamente, a partir do trabalho de campo e da análise de dados coletados.

Como mencionado, a etnografia não é utilizada apenas na Antropologia, sendo encontrada também em outras disciplinas acadêmicas, como a Etnomusicologia. Para o seu uso neste campo da Música, Seeger ressalta que a etnografia não deve ser feita como um mero registro escrito dos sons, devendo incluir também na investigação a forma como os sons “são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (SEEGER, 1992, p. 2).

Na atualidade, diversos educadores têm dado destaque para a necessidade do aumento das pesquisas acadêmicas em Educação Musical, abrindo este campo de conhecimento para o diálogo com outras disciplinas. Uma das disciplinas que apresenta maior relevância para essa possível inter-relação é justamente a Etnomusicologia, por se tratar de uma área do saber bastante multifacetada, que tem como um dos principais objetivos, justamente, a relação entre práticas sonoras e as sociedades ou grupos nos quais ela está inserida.

Essa especial relação entre Antropologia e Música proporcionada pela Etnomusicologia faz com que a disciplina busque a análise do fenômeno sonoro nos contextos da vida social e cultural das sociedades, cobrando assim do pesquisador um extenso trabalho de campo e uma convivência significativa com as pessoas envolvidas.

¹² É importante ressaltar que esta é uma perspectiva clássica (ou experiencial) de se fazer as etnografias. Em “Os Argonautas do Pacífico Ocidental”, publicado originalmente em 1922, Malinowski (1978) sugeriu uma série de procedimentos metodológicos para se construir uma etnografia, incluindo, entre outros, o aprendizado da língua dos nativos estudados e a realização “in loco” de uma pesquisa de longa duração (em contraponto ao trabalho “de gabinete” corrente entre a maior parte dos antropólogos de sua época, onde os pesquisadores europeus não chegavam a ir a campo, recebendo informações e objetos dos grupos estudados via missionários, comerciantes e outros atores que iam às colônias afro-asiáticas). Contemporaneamente, cresce o número de trabalhos etnográficos que apresentam novas maneiras de se fazer ouvir a voz dos atores sociais que estão sendo estudados. De acordo com revisão histórica feita por Clifford, a partir da virada epistemológica experimentada pela Antropologia nos anos de 1980, alguns modelos teóricos ganham força (como o dialógico e o polifônico, entre outros), buscando trazer para o interior do texto das etnografias a autoria dos atores sociais pesquisados (CLIFFORD, 2008, p. 41-52).

Seeger (1992) nos mostra a Etnomusicologia como uma área do saber que abrange muitas questões acerca da relação entre a música e o ser humano. Essas questões podem estar ligadas à importância do fazer musical, às formas de transmissão de saberes, ao papel do indivíduo na cultura e da cultura na transformação do indivíduo, nas mudanças, na manutenção da tradição etc. Ainda de acordo com o autor, cada pesquisador será capaz de dar conta de determinado(s) aspecto(s), elegendo pontos importantes para sua análise e deixando em aberto outros inúmeros temas que não foram explorados, que poderão ser abordados em futuras pesquisas. Dessa maneira, cada pesquisador se atém a determinada parte e a interpreta de sua maneira. “Se nossas respostas diferem é porque as perspectivas dos eventos são diferentes” (SEEGER, 1992, p. 27).

O campo da Etnomusicologia, a exemplo de estudos da área da Antropologia, pode ser bastante extenso, abrangendo pesquisas sobre sociedades bem distantes e “exóticas”, ou pode se referir a localidades próximas, grupos locais, manifestações de certa forma comuns ao pesquisador. Sobre essa questão da familiaridade com o objeto de estudo o antropólogo Gilberto Velho destaca: “o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico mas, até certo ponto, conhecido” (VELHO, 1978, p. 5).

Como podemos observar, não há uma maneira específica para se realizar uma etnografia sobre a música de determinada sociedade ou grupo. Bresler (1995) aborda a importância da pesquisa qualitativa¹³ no campo do estudo das manifestações musicais dos povos. Para ela, uma boa etnografia requer do pesquisador, pelo menos, a sua permanência em campo por um período que englobe um ciclo completo de atividades do fenômeno estudado, buscando realizar observações pontuais, entrevistas e outras ferramentas de pesquisa. O que não quer dizer que o período de observação não possa ser maior se necessário.

Velho, amparado pela Antropologia Social, complementa as observações sobre etnografias nos dizendo que:

A observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal, com o universo investigado constituem sua marca registrada. Insiste-se na ideia de que para conhecer certas áreas ou dimensões de uma sociedade é necessário um contato, uma vivência durante um período de tempo razoavelmente longo, pois existem aspectos de uma cultura e de uma sociedade que não são explicitados, que não aparecem à

¹³ A pesquisa quantitativa, de uma maneira geral, lida com tudo aquilo que pode ser quantificável, que abrange números e estatísticas. Já a pesquisa qualitativa abrange questões subjetivas, lida com a interpretação de fenômenos e nela há a valorização do contexto observado.

superfície e que exigem um esforço maior, mais detalhado e aprofundado de observação e empatia (VELHO, 1978, p. 1 – 2).

Para Queiroz (2006), a complexidade das relações humanas faz com que não haja um método específico e fechado para estudos estudos que envolvam a etnografia de práticas musicais. Ainda segundo o autor, o mesmo objeto de estudo pode gerar diferentes perspectivas e pontos de vista, atuando assim, diretamente, na metodologia aplicada para a realização da pesquisa. Para ele, “o etnomusicólogo precisa ter consciência das ferramentas necessárias para alcançar os objetivos propostos, definindo, assim, a base metodológica que alicerçará a pesquisa, com todos os seus meandros e particularidades” (QUEIROZ, 2006, p. 87).

Oliveira Pinto (2001), em concordância com Queiroz, afirma que o campo ilimitado de investigação e de metodologias que a Etnomusicologia possui pode nos fornecer ferramentas importantíssimas para a compreensão de muitos aspectos ligados à música e às sociedades de um modo geral, inclusive no que diz respeito às formas de transmissão musicais presentes nesses estudos.

Podemos concluir daí que, embora os aspectos relacionados ao ensino e aprendizagem de música não sejam o principal foco de estudos etnomusicológicos, as questões que surgem dessas discussões têm o potencial de gerar etnografias muito ricas e significativas e que sejam de grande importância também para o campo da Educação Musical.

Campbell (2003) entende que o estudo da Etnomusicologia busca a compreensão da música “na cultura e como cultura”, enquanto que os objetivos dos estudos em Educação Musical estão na análise da eficácia dos processos de ensino e aprendizagem de repertórios ou situações musicais observadas, visando melhorias para práticas pedagógicas da disciplina. A autora nos informa que é cada vez maior o número de educadores musicais que tem se interessado pelo estudo da Etnomusicologia, buscando ampliar e desenvolver questões relativas ao ensino e aprendizagem, “a fim de construir uma compreensão mais profunda da música, educação e cultura” (CAMPBELL, 2003, p. 17).

Da mesma maneira, Bresler (1995), também compartilha da ideia de que a Etnomusicologia apresenta um importante modelo para etnografias em Educação Musical. De acordo com ela, a grande diferença é que a etnografia em Educação Musical foca apenas em questões de transmissão de conhecimentos e habilidades, enquanto que, de maneira geral e sucinta, a “etnomusicologia pretende entender a música no contexto do comportamento humano,” (BRESLER, 1995, p. 5) compreendendo a música dentro de sua totalidade, a função que ela possui e, conseqüentemente, também os processos de ensino e aprendizagem.

Com base na complexidade de fatores que envolvem a relação do ser humano com a música e, da mesma forma, nas estratégias que cada sociedade cria para consolidação, difusão e transmissão dos seus saberes referentes ao fenômeno musical, etnomusicólogos e educadores musicais têm se dedicado a refletir e a compreender a natureza da música, bem como o que, e de que forma, tais aspectos dessa natureza são aprendidos e/ou ensinados (QUEIROZ, 2008, p. 2).

Logo, essa inter-relação é capaz de gerar estratégias de pesquisa que proporcionem “uma leitura etnológica significativa da música, tendo como base um panorama abrangente que abarca os aspectos que caracterizam o ensino e aprendizagem, mas também os demais parâmetros relacionados à transmissão musical” (QUEIROZ, 2004, p. 125).

Arroyo destaca que as pesquisas sobre práticas musicais diversas e o contato com a Etnomusicologia têm contribuído bastante para a área da Educação Musical que, segundo ela, “até onde for possível, deve rever seu campo conceitual originalmente eurocêntrico, positivista e tecnicista” (ARROYO, 2002, p. 114). A autora nos mostra que, em ambientes formais de ensino musical como o Conservatório Brasileiro:

As aulas individuais e as várias salas de aula convergem para a necessidade de contenção e para o culto à individualidade, característica da organização capitalista na cultura ocidental, reproduzida na cultura musical erudita e na de cultura da música popular. Já no Congado¹⁴, o coletivo desempenha papel de destaque. Esse contraste entre os dois cenários estende-se para suas práticas musicais, incluindo as situações e processos de ensino e aprendizagem de música (ARROYO, 1999, p. 250 - 251).

A partir dessa comparação realizada pela autora em cenários musicais distintos, ela nos mostra que, seja em contextos escolares ou não escolares de ensino e aprendizagem, o que realmente se faz necessário entender são as concepções, valores e significados da música em cada situação, uma vez que ela compreende que “a aprendizagem de música não implica apenas tornar-se tecnicamente competente, mas interiorizar representações sociais que lhes dão sentido, como cultura” (ARROYO, 1999, p. 178).

Netll nos informa que é comum entre muitos educadores ainda o pensamento de que seja necessário aprender notação musical como requisito para ser um bom músico. De acordo com o pesquisador, esses educadores se esquecem da importância do aprendizado por meio da audição, da oralidade. Pois, como já foi mencionado, são inúmeras as sociedades musicais

¹⁴ Margarete Arroyo interpreta o cenário do Congado enquanto “um ritual de tradição afro-católica no contexto de uma sociedade urbana,” (ARROYO, 1999, p.71) que envolve cortejo, dança e música. Assim como no ambiente das baterias de escolas de samba, dentro do Congado as transmissões de saberes musicais ocorrem através da oralidade e da coletividade. “No cenário do Congado, ritual, fazer musical e ensino e aprendizagem de música estão articulados, evidenciando o papel socializador da cultura” (ARROYO; LUCAS; PRASS; STEIN, 1999, p. 8).

espalhadas pelo mundo e cada qual possui suas peculiaridades e formas de performance e de transmissão musicais. E, para boa parte dessas sociedades, a notação musical não é parâmetro (NETLL, 2010).

Ainda de acordo com ele, para os etnomusicólogos, importa aquilo que a música representa para determinada sociedade, suas funções, sua utilização. Inclusive, o autor apresenta uma severa crítica a educadores e pesquisadores que entendem a música apenas como uma experiência estética e que buscam somente a “beleza” dos sons. Para ele, não cabe a educadores e a pesquisadores tecer valores sobre a música de outras sociedades ou grupos ou até fazer comparações entre práticas musicais distintas, determinando que uma seja mais elaborada, complexa ou até mesmo mais bonita que a outra, por exemplo.

Busca-se nos estudos que envolvem a inter-relação entre Etnomusicologia e Educação Musical o valor que a música tem para cada sociedade ou grupo na qual ela está inserida. Dessa forma, concordo com Queiroz quando afirma que o que importa na música é que “significado ela tem para as pessoas envolvidas no processo educacional-musical” (QUEIROZ, 2008, p. 3).

Em consequência disso, abordarei algumas questões levantadas por etnomusicólogos e educadores musicais que dizem respeito às transmissões de saberes musicais calcados na oralidade, fazendo um contraponto às práticas de ensino que ocorrem em universidades, conservatórios e em escolas, entendidas por alguns autores como formais. Pretendo ainda apresentar alguns dos conceitos e características mais relevantes dessas práticas calcadas na oralidade, bem como expor alguns exemplos de etnografias realizadas dentro de contextos musicais diversos, visando a relação desses conceitos com a investigação realizada na bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila.

1.2 Alguns aspectos da aprendizagem musical por meio da oralidade

Como pudemos constatar por meio das pesquisas nas áreas da Etnomusicologia e da Educação Musical selecionadas para discussão, são inúmeras as sociedades em que a música está presente e que cada uma dessas sociedades entende, valoriza e transmite essa música das mais diversas formas.

De acordo com Blacking (1973), a cultura europeia erudita nos faz entender a música de uma maneira muito formal, onde a aquisição de habilidades musicais requer etapas e uma sequencialidade gradativa do saber. Blacking entende que essa formalidade presente na música “artística” está diretamente relacionada a um conjunto cumulativo de regras, à

competitividade, à escrita musical. Ainda segundo ele, a partir dessa perspectiva há uma valorização excessiva da técnica e performance individuais e do conteúdo teórico.

Arroyo (1999) entende a formalidade dentro dos processos de ensino e aprendizagem de música de forma semelhante à Blacking. A autora nos mostra que:

Representações sociais construídas e mantidas pela cultura musical erudita europeia foram dominantes nos cenários escolares de ensino e aprendizagem de música da sociedade ocidental até muito recentemente. Elas são, reconhecidamente, produtos da ordem social burguesa e capitalista desta sociedade (ARROYO, 1999, p. 265).

Arroyo relata também que essas características de ensino e aprendizagem calcados na formalidade ocorrem também dentro do Conservatório Brasileiro de Uberlândia e nos apresenta algumas das características que esse ambiente tem em comum com outros modelos formais de ensino da música.

O tratamento do conhecimento musical no Conservatório não diferia do tratamento tradicional de qualquer conhecimento no cenário escolar. A fragmentação expressa nas inúmeras disciplinas e a vivência estilizada do conhecimento, por exemplo, sequenciando-o do considerado mais simples ao mais complexo eram presentes (ARROYO, 1999, p. 254).

Harue Tanaka (2009) entende que a formalidade na aprendizagem musical está ligada ao desprazer, à valorização da técnica individual, realização de exercícios isolados e, à questão da escrita e da “ditadura” da partitura.

Muitos dos educadores musicais que ainda baseiam suas práticas educativas na formalidade presente na música de concerto europeia se esquecem da importância de um olhar que dê conta da diversidade cultural, das diferentes formas de se obter conhecimento e da “bagagem musical” que os alunos carregam através daquilo que aprendem fora do ambiente escolar.

Para Netll (2010), por exemplo, as crianças desde cedo passam a se relacionar com seu ambiente, com as peculiaridades, variantes e características das músicas do grupo as quais pertencem. Aprendem inconscientemente, a partir de experiências, da convivência com os mais velhos, das interferências externas etc. Esses processos de aquisição de experiências e aprendizado musicais, de acordo com ele, ocorrem de maneira informal. O autor entende que, desde o momento em que o sujeito se vê imerso em um universo musical já existente, aprende sobre sua cultura a partir do contexto social no qual está inserido. Por essa razão, Netll nos mostra que aprendemos música de diversas maneiras, formal e informalmente, e até das duas

maneiras simultaneamente e, portanto, não vê validade na categorização de modalidades de ensino e aprendizagem no contexto das transmissões de saberes musicais.

Ainda em relação àquilo que se aprende, seja em ambientes formais ou em outros espaços onde a música está presente, Queiroz nos atenta para o fato de que os estudos que inter-relacionam Educação Musical e Etnomusicologia têm mostrado que não cabe mais a ideia de que um processo de ensino e aprendizagem possa ser mais significativo que outro, seja por qualquer fator. Para ele,

No âmbito da educação musical contemporânea e das perspectivas das pesquisas etnomusicológicas, temos a convicção de que pouco importa se, segundo determinada concepção, uma música é considerada “boa” ou “ruim”. Importa, de fato, que significado ela tem para as pessoas que a vivenciam, a praticam e, por consequência, lhe atribuem valor (QUEIROZ, 2010, p. 118).

Para Queiroz (2008), essas pesquisas realizadas dentro das duas áreas do saber nos mostram que os processos nos quais a escrita musical não é parâmetro para a aprendizagem, ou seja, aqueles calcados na oralidade, são algumas das principais ferramentas de transmissão musical dentro de muitas sociedades.

Embora concorde com algumas das pesquisas que entendem que a música não seja um fenômeno universal e que as características e estratégias do ensino e aprendizagem musicais possam ser as mais variadas dependendo do contexto nas quais estão inseridas, considero importante destacar que alguns aspectos de transmissão de saberes musicais são comuns a culturas calcadas na oralidade.

Queiroz, apesar de entender que não seja “possível fazer generalizações em relação aos processos, situações e estratégias diversas de transmissão musical utilizadas em cada manifestação” (QUEIROZ, 2010, p. 124), destaca que a definição de habilidades e conteúdos a serem aprendidos dentro da maioria das culturas musicais calcadas na oralidade, “bem como os processos e as situações utilizados para tal fim, são definidos em função de aspectos mais abrangentes, valorados e almejados pela prática musical” (idem, p. 124).

Podemos entender a partir do parágrafo anterior que a oralidade nas transmissões de saberes musicais abre espaço para as mais diversas estratégias de ensino e aprendizagem. Isso confere a singularidade de cada cultura em relação a sua música, nos levando a entender que “os processos de transmissão musical assumem formas distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria performance musical” (QUEIROZ, 2004, p. 103). Ou seja, a prática e a necessidade de se chegar ao produto final é que guiam os

processos de ensino e aprendizagem de música, conferindo a cada cultura, sociedade ou grupo características próprias.

Outro ponto muito importante a ser mencionado a respeito das culturas calcadas na oralidade é que muitas delas giram em torno de um ritual. A tradição do Congado (ARROYO, 1999), por exemplo, é recriada ano após ano, atualizada conforme contexto e noções de articulação. É por meio do ritual que as relações de renovação, continuidade e outras ganham sentido, interferindo no jeito de se transmitir valores e, principalmente, a música.

O ritual do Congado representa um movimento cíclico, marcado por uma preparação para a Festa (campanha e novena), os dois dias de Festa, e o pós-Festa com o armazenamento de energia e sua manutenção, na participação do grupo em Festa do Congado em outras cidades, até a chegada de mais um período ritual, onde o ciclo é retomado. Esta estrutura circular está presente também no fazer musical e nas suas concepções e práticas de ensino e aprendizagem musical (ARROYO, 1999, p. 110).

Assim como no Congado, nas escolas de samba há uma tradição, uma história no ritual e que são recriadas a cada ano. Prass (2004) em sua pesquisa sobre a escola de samba Bambas da Orgia, destaca a importância do ritual para a elaboração de estratégias de ensino e aprendizagem.

a aprendizagem na escola de samba, calcada na oralidade, externamente, é um processo coletivo de vivência musical inseparável da dimensão social e ritual do carnaval e dos carnavalescos enquanto possuidores de um capital social, étnico e cultural, e que, internamente, enfatiza processos individuais de capacitação e acomodação de saberes musicais, nos quais o aprendiz está envolvido em construir, porque é um saber que faz sentido para o grupo (PRASS, 2004, p. 142).

Um aspecto importante que também caracteriza as práticas musicais calcadas na oralidade é a coletividade. Diferentemente das instituições formais de ensino que, como já foi citado, valorizam a individualidade, ambientes como a escola de samba ou o Congado, por exemplo, estabelecem práticas musicais por meio do envolvimento de muitas pessoas atuando juntas. É justamente essa relação entre as pessoas inseridas em um mesmo contexto musical ou ritual, ou seja, a coletividade que confere significado aos processos de aprendizagem. Nesses locais, “os conhecimentos que desejam ser transmitidos devem estar ligados a práticas sociais reais” (PRASS, 2004, p. 165).

De acordo com Queiroz (2008), em pesquisa realizada entre praticantes do Cavalo Marinho de João Pessoa,¹⁵ a aprendizagem e aquisição de habilidades musicais para a

¹⁵ “O Cavalo Marinho é um folguedo popular que mescla elementos musicais com aspectos cênicos e plásticos, caracterizando uma brincadeira contextualizada com as singularidades das diferentes regiões em que acontece. O Cavalo Marinho Infantil do Mestre João do Boi, único grupo dessa natureza existente em João Pessoa, possui

performance só têm significado a partir das práticas coletivas e trocas de informações entre os participantes do folguedo. O autor acrescenta que,

A forte presença das práticas em grupo no cenário urbano musical de João Pessoa faz com que a transmissão musical esteja centrada, sobretudo, na aprendizagem coletiva. Nas declarações dos músicos fica evidente que o “tocar junto” e o “compartilhar ideias musicais” são as principais formas de aprender música (QUEIROZ, 2008, p. 4).

Ora, levando-se em consideração que é justamente o caráter coletivo das manifestações musicais calcadas na oralidade que conferem significado aos processos de ensino e aprendizagem e também que os objetivos desses processos giram em torno da performance final e da realização do ritual, abre-se espaço para o surgimento de inúmeras metodologias a fim de criar mecanismos de obtenção de conhecimentos e habilidades.

Nas culturas de tradição oral, o conteúdo ensinado e as formas utilizadas para o ensino podem ser estabelecidos tanto por situações e processos sistemáticos quanto por estratégias “aleatórias” de transmissão musical. Estratégias que ocorrem mais em função da dinâmica social do contexto da manifestação do que por uma situação e intenção de ensino e aprendizagem previamente estabelecida (QUEIROZ, 2010, p. 129).

É importante ressaltar que nos inúmeros momentos e situações em que a aprendizagem musical ocorre não há, necessariamente, a figura de alguém que seja responsável pela transmissão dos conhecimentos, ou seja, alguém responsável por ensinar. Tanto nas baterias de escola de samba (Cunha, 2001; Prass, 2004; Tanaka, 2009), quanto no Congado (Arroyo, 1999), por exemplo, os primeiros contatos e aprendizados ocorrem por intermédio da família. Geralmente esse contato inicial com o contexto ritual acontece ainda muito cedo. Para Prass, “quem ensina é a vivência socializadora na quadra, desde a infância, convivendo com a música e dança, com o mundo do samba e do carnaval” (PRASS, 2004, p.138).

Ao relatar sobre uma criança criada na tradição do Congado e que iniciou seu aprendizado pela inserção na prática, Arroyo sinaliza que o processo se deu “a partir do repertório do grupo e não resulta de algo especialmente elaborado, para iniciá-lo naquele fazer musical” (ARROYO, 1999, p. 187). A autora ainda destaca que em várias tradições folclóricas não há a figura de alguém que ensine de forma intencional. Não há distinção entre repertório infantil e adulto. Não há um repertório que inicie as crianças na prática musical. Ou

cerca de trinta anos e tem, ao longo de sua trajetória, estabelecido uma prática de significativo valor para os seus brincantes. O grupo possui atualmente cerca de vinte brincantes, com faixa etária que varia entre cinco e doze anos” (QUEIROZ, 2008, p. 5).

seja, a inserção das pessoas no contexto ritual ocorre na maioria das vezes de forma natural e, a partir desses primeiros contatos, já ocorrem aprendizados significativos, principalmente no que diz respeito ao pertencimento a determinada cultura, grupo, sociedade. A inserção de crianças tem o propósito de perpetuação e continuidade.

Esse envolvimento desde cedo do jovem com o contexto musical através do incentivo familiar tem a capacidade de gerar uma motivação para a aquisição de habilidades musicais. Afinal, adquirir habilidades musicais e partilhar do fazer musical dentro de determinado grupo, seja no cavalo marinho, na bateria da escola de samba ou no congado, é, de fato, passar a fazer parte dele. Aprender os batidos do congado, por exemplo, não é apenas adquirir habilidades musicais. Significa aprender a ser congadeiro. Os batidos refletem traços da identidade do grupo. (Arroyo, 1999) “O aprendizado, portanto, acompanha a socialização das crianças na cultura total da comunidade” (PRASS, 2004, p. 163).

Dentro dessa socialização, Queiroz nos diz que:

a imitação e a experimentação são principais processos utilizados para aprendizagem musical, sendo fatores determinantes para conhecer, explorar, praticar e se habilitar na prática musical, descobrindo as ferramentas necessárias para a participação adequada no mundo da música desse festejo (QUEIROZ, 2008, p. 6).

Algumas das formas de experimentação que ocorrem nas escolas de samba, de acordo com Tanaka (2009) em seu estudo de caso na agremiação Malandros do Morro, por exemplo, podem se dar tanto dentro da quadra quanto fora do ambiente específico do samba, seja com o indivíduo treinando sozinho em casa ou com amigos, identificando toques, ouvindo o CD, reproduzindo, repetindo. Dessa maneira, o aprendizado adquirido a partir da coletividade dentro de uma bateria de escola de samba, ainda segundo a autora, pode ser completado por esse treinamento.

A imitação, seja de gestos, de movimentos, de toques, cantos, se apresenta como uma ferramenta comum a muitas das manifestações musicais calcadas na oralidade. Envolve pessoas que buscam a aquisição de conhecimentos, assim como outras mais experientes que possuem níveis de conhecimento e habilidades maiores e que são, portanto, modelos a serem imitados e, em alguns momentos, também responsáveis pela transmissão de saberes. Na bateria da escola de samba Bambas da Orgia¹⁶, por exemplo, “a imitação associada à repetição comporta tanto o processo de mostrar por parte dos ensaiadores ou dos ritmistas

¹⁶ Escola de samba gaúcha cuja sua bateria foi objeto de estudo da pesquisadora Luciana Prass.

mais experientes quanto o de observar e reproduzir por parte do aprendiz” (PRASS, 2004, p. 150).

Já para Arroyo, “fazer música, encaixar os batidos, evidencia não apenas aspectos de uma prática musical, mas como esta prática produz e reproduz uma ordem social, recriando e atualizando as mensagens rituais” (ARROYO, 1999, p. 153). Logo, a imitação, assim como “a repetição, forma musical em que tanto os batidos, quanto as músicas são estruturados, também simbolizam mensagens rituais” (idem, p. 153).

Entendendo a capacidade de cada cultura estabelecer seu próprio universo musical (OLIVEIRA PINTO, 2001) seus códigos, valores e, principalmente, as formas de transmissão de sua música, que na maioria das situações estão relacionados a processos onde a oralidade é uma das principais ferramentas de ensino e aprendizagem, as próximas sessões da pesquisa têm como objetivo discutir alguns desses aspectos abordados nesse capítulo a partir de um objeto de estudo específico, que no caso é a bateria da escola de samba mirim dos Herdeiros da Vila.

Entretanto, antes abordarei de maneira resumida no segundo capítulo o histórico da participação das crianças dentro das escolas de samba e a formação das primeiras escolas de samba mirins do Rio de Janeiro, dando destaque para a bateria mirim da Vila Isabel e ao posterior surgimento da escola mirim Herdeiros da Vila, tendo como referências documentos oficiais, informações colhidas em sites virtuais, entrevistas semiestruturadas e alguns poucos trabalhos acadêmicos que tive acesso.

CAPÍTULO 2

Histórico das escolas de samba mirins

Neste capítulo busco fazer a contextualização do meu objeto de estudo, a bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila, no universo no qual ele está inserido. Por meio de um breve apanhado histórico sobre a participação de crianças¹⁷ no ambiente da escola de samba, passando pela formação das primeiras baterias infantis, à criação da primeira escola de samba mirim, a Império do Futuro e das demais agremiações que surgiram depois dela, narrando também alguns fatos importantes sobre a estruturação dos desfiles, organizados pela Liga Independente das Escolas de Samba Mirins do Rio e Janeiro, a LIESM-Rio e posteriormente pela Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro, a AESM-Rio, até chegar, finalmente, ao bairro de Vila Isabel, a história de sua escola de samba e ao surgimento da bateria e escola de samba mirins da agremiação.

Foi a partir da realização da etnografia na bateria dos Herdeiros da Vila e da revisão de literatura, principalmente de trabalhos relacionados à Educação Musical e à Etnomusicologia, que compreendi que para se ter um entendimento acerca de determinado sistema musical e de suas ferramentas de ensino e aprendizagem, é necessário “mergulhar” a fundo em seu universo, na tradição e na sociedade da qual esse sistema musical faz parte (SEEGGER, 1992). Logo, neste capítulo dialogo com os textos acadêmicos de Souza (2010) e Ribeiro (2009) que tratam direta ou indiretamente das escolas de samba mirins, com outros que fazem referência à participação de crianças dentro das escolas de samba, em especial o trabalho de Maria Júlia Goldwasser (1975), com dados obtidos através de sítios virtuais na internet, vídeos e de jornais e, uma vez que não são muitas as fontes relacionadas às escolas mirins e à participação de crianças dentro do “mundo do samba”, principalmente com os depoimentos de pessoas ligadas a esse universo.

Esses depoimentos foram colhidos a partir de entrevistas semiestruturadas, à medida que certos nomes apareciam com relativa constância nos poucos registros que encontrei sobre a fundação das escolas de samba mirins e sobre a história dos Herdeiros da Vila. Vale

¹⁷ De acordo com a Convenção sobre os Direitos da Criança, o termo criança refere-se a “todo o ser humano menor de 18 anos, salvo se, nos termos da lei que lhe for aplicável, atingir maioridade mais cedo” (http://www.unicef.pt/docs/pdf_publicacoes/convencao_direitos_crianca2004.pdf) No decorrer do trabalho e a partir das fontes obtidas, seja por meio de sites, entrevistas, vídeos, trabalhos, relatos etc., também são utilizados termos como jovens, adolescentes, menores de idade, grupo mirim, dentre outros. Para efeito de pesquisa, utilizo-os da forma em que se apresentam em cada circunstância e a partir de cada referência. Entretanto, será mais comum a adoção dos termos crianças ou jovens quando me refiro aos integrantes da bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila.

destacar também que muitos dos contatos estabelecidos para a realização das entrevistas ocorreram após o período de observação dos ensaios e do desfile da escola mirim de Vila Isabel.

Dessa forma, para a realização deste capítulo contei com os relatos de Arandir Cardoso dos Santos, o Careca¹⁸, fundador da Império do Futuro, a primeira escola de samba mirim do país. André Diniz¹⁹, compositor de sambas enredo da Unidos de Vila Isabel. Mestre Mangueirinha²⁰, músico e um dos primeiros diretores de bateria dos Herdeiros da Vila e de mestre Trambique²¹, criador da bateria mirim da Unidos de Vila Isabel e um dos fundadores da escola de samba mirim Herdeiros da Vila.

Devido às fontes de informações obtidas para a realização desta seção do trabalho terem sido as mais diversas, contando inclusive com os já mencionados depoimentos passados oralmente por pessoas ligadas direta ou indiretamente ao contexto do samba mirim, vale ressaltar que alguns dados podem estar apresentados no atual trabalho de forma incompleta e, portanto, são passíveis de novas investigações e até de confirmações.

Há de se ressaltar que o estudo sobre as escolas de samba mirins ainda é bastante recente, logo, há um campo bastante vasto a ser explorado e com diferentes enfoques. Espero que, além da pesquisa acerca dos processos de aprendizagem na bateria dos Herdeiros da Vila, eu possa contribuir também com a apresentação de dados referentes às escolas de samba mirins e para o estímulo à realização de outros trabalhos semelhantes.

Por fim, também é importante destacar que o presente capítulo não apresenta uma discussão mais profunda acerca de questões internas e políticas que envolvem o ambiente das escolas de samba e, conseqüentemente, das escolas de samba mirins e os órgãos oficiais que as regeram e que atualmente as regem. Em muitos dos casos aqui narrados, adoto essa postura por conta da própria ausência de mais fontes e referências. Em outros casos, por entender que certas questões são bastante delicadas de serem abordadas e, por não serem primordiais para os objetivos da recente pesquisa, podem ser abordadas mais à frente em futuros trabalhos.

¹⁸ Careca nasceu em meados da década de 1940, acompanhou e participou ainda criança dos primeiros momentos da escola de samba Império Serrano, fundada em 1947. Além de ser o idealizador e o fundador da primeira escola de samba mirim do Brasil, o sambista também foi o responsável pela primeira ala coreografada dentro das escolas de samba, a ala “Sente o Drama”.

¹⁹ André Diniz nasceu em 25/05/1973. Ingressou na bateria mirim da Vila Isabel no final da década de 1980. Em 1994, compôs seu primeiro samba enredo para a Vila Isabel, tornando-se, ao lado de seus parceiros, campeão da disputa. O samba de André foi premiado com o Estandarte de Ouro no mesmo ano. Atualmente (2013), o compositor é o maior vencedor de disputas de sambas enredo da história da escola.

²⁰ Carlos Henrique, o mestre Mangueirinha, nasceu em 31/07/1975. Ingressou na bateria mirim da Vila Isabel em meados da década de 1980 e foi mestre da bateria dos Herdeiros da Vila por volta do fim da década de 1990 até o ano de 2009.

²¹ Mestre Trambique além de ser um dos fundadores dos Herdeiros da Vila, também é o criador da bateria mirim da Vila Isabel na década de 1970. Tem aproximadamente setenta anos.

2.1 Participação das crianças no samba

Ao longo da história das escolas de samba, a presença de crianças nesses ambientes sempre foi bastante marcante. Já nos primórdios da década de 1930, época do surgimento das primeiras escolas, do estabelecimento do samba enquanto gênero musical carnavalesco e das primeiras formas de cortejos dessas agremiações, há relatos sobre a participação de menores de idade em desfiles e até da formação de uma “escola de samba” infantil.

O jornalista Sérgio Cabral em seu livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, nos informa que o diretor da Estação Primeira, Júlio Dias Moreira, em 1933 “formou o Bloco infantil da Estação Primeira com 65 crianças de 7 a 14²² anos de idade” (CABRAL, 1996, p. 76).

Entretanto, Cabral não especifica de que maneira essas crianças participavam do bloco, limitando-se a comentar sobre uma competição²³ que foi

realizada numa das famosas batalhas de confete da Rua Dona Zulmira (e) o Bloco Infantil da Mangueira foi considerado o melhor grupo carnavalesco, conquistando assim, a Taça Tenente Travassos. A sensação do bloco, na batalha de confete, foi a menina Lurdes Correia, porta-bandeira (CABRAL, 1996, p. 76).

Outro exemplo sobre a participação de crianças nas atividades dentro das escolas de samba me foi dado em depoimento por Careca. De acordo com o sambista, desde seus primeiros anos de vida ele já acompanhava seus pais nas atividades da escola de samba Império Serranos no começo da década de 1950, participando dos desfiles da escola, geralmente escondido embaixo de alguma alegoria, “comendo as comidas que as baianas preparavam e deixavam lá” (CARECA, depoimento concedido ao pesquisador em 18/08/2012)²⁴, pois, segundo ele, por volta das décadas de 1950 e 1960, havia muitos problemas com a participação de crianças nos desfiles de escola de samba. Careca ainda relata que se houvesse alguma criança dentro da escola de samba no dia do desfile, o Juizado de Menores se encarregava de retirá-la da pista. Fato que, ainda de acordo com o sambista, não

²² Em cada grupo citado no decorrer da pesquisa, as idades mínima e máxima para a permanência de componentes varia bastante. Neste caso citado por Sérgio Cabral, são crianças entre 7 e 14 anos, em outros casos são crianças entre 10 e 16 anos, por exemplo. Como veremos mais adiante, nas atuais escolas de samba mirins é permitida a permanência de “crianças” até 21 anos.

²³ Apesar de Sérgio Cabral se referir a uma competição na qual o bloco infantil da Estação Primeira foi o vencedor, o jornalista não cita a existência de outros blocos infantis na mesma época e nem especifica com quais grupos o bloco do morro da Mangueira concorreu.

²⁴ A partir das próximos depoimentos expostos no trabalho, tanto os de Careca como os das demais pessoas que entrevistei na pesquisa, virão com a indicação entrevista e a data da realização da mesma.

se aplicava aos ensaios, aonde as crianças frequentavam e participavam, geralmente acompanhadas dos familiares e responsáveis.

Já Ribeiro, de certa forma complementando a explanação de Careca, mostra que mesmo

se não estimulada, a presença das crianças sempre foi tolerada. Eles participavam das atividades cotidianas da escola e inseriam-se nelas cedo, sem que houvesse algum mecanismo formal para que isso acontecesse. Fugir para assistir os desfiles, cuidar dos instrumentos da bateria, acompanhar os pais, dançar como passistas, a presença de crianças e jovens sempre foi uma constante na história das escolas de samba (RIBEIRO, 2009, p. 149).

Logo, tanto a fala de Ribeiro (2009) quanto o depoimento de Careca, evidenciam que a influência familiar é, desde as primeiras décadas de existência dessas agremiações carnavalescas, talvez, a principal responsável pelos primeiros contatos do jovem com a cultura das escolas de samba e com toda a rede de significados que esses ambientes proporcionam.

Dessa forma, podemos entender que:

a escola de samba é por excelência, um elemento de mediação entre o grupo familiar e a comunidade mais ampla, constituindo não só o palco de comunhão deles como também um instrumento de influência recíproca, porque transmite aos jovens sambistas os padrões sancionados pela comunidade, ao mesmo tempo em que absorve esses padrões a partir de uma experiência social fundada, em grande medida, na participação familiar (LEOPOLDI, 2010, p.134).

Entretanto, de acordo com o que nos mostra Ribeiro (2009), foi apenas na década de 1960 que surge a primeira ala de crianças, criada por dona Neuma na Mangueira e adotada por algumas outras agremiações. “No início, sua presença nos desfiles não era obrigatória, porém passou a ser com a criação da Passarela do Samba, em 1984” (RIBEIRO, 2009, p. 150). Já de acordo com Careca, essa obrigatoriedade²⁵ de crianças dentro dos desfiles de escola de samba se deu em 1979, a partir do Ano Internacional da Criança²⁶.

²⁵ Essa informação me foi passada por Careca na entrevista que realizei com ele. O sambista não chegou a informar a natureza dessa obrigatoriedade da presença de crianças no desfile no final da década de 1970. Como mencionei no início do capítulo, algumas informações poderiam divergir entre si e creio que esse parágrafo seja um exemplo disso.

²⁶ “O ano de 1979 foi proclamado, pelas Nações Unidas, o Ano Internacional da Criança. A proclamação foi oficialmente assinada no 1º de Janeiro de 1979, pelo secretário-geral das Nações Unidas, Kurt Waldheim. O seu objetivo foi o de virar as atenções para os problemas que afetam as crianças em todo o mundo, como por exemplo, a desnutrição e a falta de acesso à educação. Muitos acontecimentos tiveram lugar entre os países membros da ONU, na tentativa de marcar o evento, incluindo o concerto Music for UNICEF, que teve lugar na Assembleia Geral da ONU, a 9 de Janeiro” (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ano_Internacional_da_Crian%C3%A7a).

2.2 As baterias mirins

Nas baterias das agremiações também era comum que crianças e jovens, pelo menos nos ensaios, participassem ou simplesmente observassem. Segundo o jornalista Fábio Fabato, a primeira bateria mirim a surgir no carnaval carioca foi a da Mocidade Independente de Padre Miguel. Ao narrar sobre a participação do “lendário” mestre André²⁷ na escola de samba da zona oeste do Rio de Janeiro, Fabato atribui a ele o pioneirismo da ideia e nos informa que:

Atualmente, muitas bandeiras possuem escolas mirins, celeiros de sambistas, tanto no canto e na dança quanto no tocar dos tambores. A primeira bateria mirim também foi iniciativa de André. Em 1969, ao perceber que várias crianças se interessavam em tocar com a famosa orquestra independente, vislumbrou uma oportunidade de ouro para a renovação do seu segmento. Após breve ensaio, colocou-as à frente da turma principal. A meninada tocou antes do desfile, mostrando que a cadência e ousadia vêm de berço em Padre Miguel (FABATO, 2011, p. 49).

Entretanto, na edição do Jornal do Brasil de 14/09/1968, consta que a primeira bateria mirim a surgir nas escolas de samba do Rio de Janeiro foi a da Estação Primeira de Mangueira, no ano de 1966, pelo então mestre da agremiação na época, Valdomiro. Logo, três anos antes da bateria formada por mestre André, de acordo com Fabato (2011). Na matéria, há uma curiosa informação de que nesse mesmo ano, o grupo infantil desfilou separadamente da bateria adulta e obteve nota dez no julgamento, “quando a Estação Primeira representou o enredo Exaltação a Villa Lobos” (Jornal do Brasil, 14/09/1968).

²⁷ José Pereira da Silva, conhecido no samba como mestre André, foi um dos maiores diretores de bateria da história. Tornou-se popular ao criar na Mocidade Independente de Padre Miguel, no carnaval de 1959, a famosa paradinha, fazendo da bateria de sua escola a mais respeitada dentre as demais escolas de samba cariocas. Essa excelência do grupo regido por mestre André fez a Mocidade ser conhecida como “uma bateria que carregava uma escola nas costas” (<http://www.apoteose.com/mocidade/historico.htm>).

Bateria mirim da Mangueira sempre é atração

A bateria mirim da Mangueira foi organizada em 1966. Foi a primeira bateria mirim que apareceu em escolas de samba. No carnaval de 1966 ela saiu sozinha, separada da bateria de adultos, e recebeu nota 10, quando a Estação Primeira representou o enredo *Exaltação a Vila-Lobos*.

No ano seguinte, 1967, a Associação das Escolas de Samba proibiu que as baterias saíssem separadas — justamente por causa da Mangueira, que ainda era a única a apresentar bateria mirim. Os garotos de Mangueira se incorporaram, então, à bateria adulta e ajudaram-na a receber a nota 9, e também a conquistar o título de supercampeã com o enredo *O Mundo Encantado de Monteiro Lobato*.

Em 1968, outra escola de samba, o Salgueiro, imitou a Mangueira e criou

também sua bateria mirim. A Associação das Escolas de Samba passou a admitir a divisão de baterias no desfile. A Mangueira, porém, não quis dividir a sua, e a bateria da Estação Primeira recebeu novamente nota 10 e ganhou o bicampeonato, com o enredo *Samba, Festa de um Povo*.

A bateria mirim da Mangueira foi criada pelo mestre Valdemiro, primeiro diretor de bateria da Escola há 35 anos. Valdemiro é quem escolhe os meninos, e limitou o número da bateria em 40, porque — diz — dá muito trabalho tomar conta deles.

Para entrar na bateria mirim o garoto passa por um difícil teste com mestre Valdemiro e com o coordenador e presidente da ala da bateria, Sr. Homero Tinguinha. Atualmente todos os 40 garotos

da bateria mirim moram no próprio morro da Mangueira, e na fila para integrá-la há mais de 100 meninos. A substituição só se processa em três casos: morte, expulsão por indisciplina ou quando completar 17 anos de idade. Os garotos da bateria têm de 10 a 16 anos.

Todos os 40 estudam, e a própria escola contribui na mensalidade dos colégios de cada um e lhes dá livros, cadernos e lápis.

Os instrumentos que entram na bateria mirim são: surdo de marcar, pandeiros, tamborins, tarol e caixa de guerra, e surdo de repicar. O surdo de repicar é a principal peça em ambas as baterias — mirim e adulta — da Mangueira, pois ela é a única escola que sabe explorar o repique duplo, que a caracteriza e diferencia das outras baterias.

MOVIMENTO DE SAMBA



A apresentação da bateria mirim da Mangueira foi a mais aplaudida durante o desfile

Figura 01: Matéria do Jornal do Brasil sobre a Bateria mirim da Mangueira (Jornal do Brasil, 14/09/1968).

No ano seguinte, de acordo com a matéria do jornal, por ser a primeira e única bateria mirim existente na época, as crianças foram proibidas de desfilar. Já no ano de 1968, ainda segundo o jornal, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro também criou uma bateria mirim, seguindo os passos da escola do morro da Mangueira. Entretanto, não obtive informações sobre suas atividades²⁸.

Para ingressar na bateria mirim da Estação Primeira de Mangueira,

o garoto passa por um difícil teste com mestre Valdomiro, e com o coordenador e presidente da ala da bateria, Sr. Homero Tinguinha. Atualmente todos os 40 garotos da bateria mirim moram no próprio morro da Mangueira e na fila para integrá-la há mais de 100 meninos. A substituição só se processa em três casos: morte, expulsão por indisciplina ou quando completar 17 anos de idade. Os garotos da bateria têm de

²⁸ Em conversas informais com alguns integrantes antigos da bateria da Acadêmicos do Salgueiro, nenhum deles relatou saber da existência de uma bateria mirim dentro da escola por volta dessa época, contradizendo a informação contida no jornal da época.

10 a 16 anos. Todos os 40 estudam e a própria escola contribui na mensalidade dos colégios de cada um e lhes dá livros, cadernos e lápis (Jornal do Brasil, 14/09/1968).

Em seu estudo sobre a escola de samba Estação Primeira de Mangueira na década de 1970, Goldwasser também menciona a participação das crianças da comunidade na bateria da escola, destacando, assim como faz Fabato ao falar sobre a bateria de mestre André na Mocidade, a importância da perpetuação e renovação do grupo principal. Goldwasser diz que a bateria da Mangueira “mantém uma ‘ala mirim’ aonde se vai processando gradativamente o aprendizado das crianças” (GOLDWASSER, 1975, p. 96).

Ainda de acordo com a autora, por ser a bateria a ala que mantém maior regularidade nas atividades dentro da escola, “são também as crianças da ala da bateria que reativam mais frequentemente seu papel social na Escola numa relação de igualdade com os adultos de sua Ala” (GOLDWASSER, 1975, p. 136).

Vale ressaltar que uma das principais exigências para a permanência das crianças na bateria da Mangueira, segundo Goldwasser, era a comprovação do bom rendimento escolar, inclusive com a apresentação do boletim, o que vai de acordo com a informação passada pela matéria no Jornal do Brasil.

Uma das razões dessa prática diz respeito à necessidade da escola de samba se mostrar como um espaço em que não há somente “valentia”, pessoas desocupadas ou marginais. Na fala de um diretor mangueirense que concedeu depoimento à Goldwasser, evidencia-se que há uma preocupação com a perpetuação do futuro da escola. O diretor ressalta que a criança da bateria mirim é um futuro ritmista da Estação Primeira de Mangueira. Logo, essas crianças são cobradas da mesma forma que os adultos da bateria principal.²⁹

Ao perguntar a Careca sobre a existência de uma bateria de crianças no Império Serrano antes da criação da escola mirim, o sambista me informou que não havia uma bateria mirim propriamente dita. Em todas as escolas de samba, segundo ele, as crianças buscavam se inserir na bateria para aprender com os ritmistas adultos durante os ensaios. Ele, como foi mencionado anteriormente, já participava das atividades da agremiação por intermédio de seus pais ainda garoto e, dentre essas atividades, tocava os instrumentos da bateria junto do grupo principal. “Os adultos cediam alguns instrumentos aos garotos para tocar e de vez em quando corrigiam e os acompanhavam no processo” (CARECA, entrevista, 18/08/2012).

²⁹ Mais a frente, veremos que a Mangueira foi uma das primeiras agremiações a criar uma escola de samba mirim. Entretanto, não tive acesso à informação sobre se a bateria mirim da escola, criada na década de 1960, continuou de forma ininterrupta suas atividades ou se houve uma pausa até o surgimento da Mangueira do Amanhã.

Essa relação das crianças com o ambiente do samba, seja por intermédio familiar ou pela convivência com pessoas mais velhas na bateria, por exemplo, proporciona uma troca significativa de saberes, aquisição de habilidades musicais e de uma grande rede de significados que estão presentes dentro de cada escola de samba.

Podemos compreender que, pelo menos de acordo com estes relatos, desde a formação das primeiras baterias mirins dentro de algumas escolas de samba e da tolerância ou até mesmo do estímulo em relação à presença de crianças nas baterias principais em outras agremiações que não possuíam segmentos exclusivamente infantis, sempre houve duas preocupações bastante claras e que se mantiveram presentes também no surgimento das escolas de samba mirins. De um lado, o cuidado com o futuro das crianças, com a evasão escolar, com a possibilidade de uma eventual ligação delas com o tráfico de drogas e com a violência presente nas comunidades do subúrbio da cidade, berço da maioria das escolas de samba do Rio de Janeiro (Ribeiro, 2009). Do outro lado, a preocupação que alguns sambistas e integrantes mais antigos das escolas de samba demonstram com a perpetuação da cultura do samba, com a preservação de elementos tidos por eles como tradicionais e fundamentais para a continuação do gênero musical e das escolas em si.

Sendo assim, com base nesses dois aspectos, a preservação e perpetuação do samba e o combate à violência e a valorização do indivíduo que vive nas comunidades onde as escolas de samba estão localizadas, é que se estabelecem relações de ensino e aprendizagem, transmissões de valores e significados, dentre outros aspectos presentes nas escolas de samba. E é a partir desse pensamento que surgem as primeiras escolas de samba mirins no Rio de Janeiro na década de 1980.

Justamente por esse motivo, busco narrar em seguida um pouco da história do surgimento dessas agremiações infantis que, em um curto espaço de tempo, passaram a ter grande importância e destaque no carnaval carioca, servindo também de modelo para o carnaval de outras cidades do Brasil e sendo responsáveis até hoje pelo surgimento de muitos sambistas que passaram e passarão a integrar, posteriormente, as escolas de samba principais.

2.3 A ideia de Careca, o Império do Futuro e o surgimento das escolas de samba mirins

Apesar da longa e constante participação de crianças em atividades dentro das escolas de samba, seja acompanhando seus pais nos ensaios ou fazendo parte das baterias mirins surgidas em algumas dessas escolas entre as décadas de 1960 e 1970, por exemplo, foi

somente a partir da década de 1980 que apareceram as primeiras escolas de samba mirins do país.

Foi Arandir Cardoso dos Santos, o Careca, já mencionado anteriormente, integrante da escola de samba Império Serrano e membro de uma importante família de pessoas ligadas ao samba e ao jongo da comunidade da Serrinha (Ribeiro, 2009), o fundador da primeira escola de samba mirim, a Império do Futuro, no ano de 1983.

De acordo com Careca, as dificuldades pelas quais a comunidade da Serrinha sempre passou, a presença da criminalidade e da violência e a dura vida de muitos moradores e, principalmente, das crianças da região, foram fatores determinantes para a criação da agremiação mirim.

Nós, além da preocupação com a cultura, também tínhamos a preocupação com o ser humano. Vivendo num lugar daquele difícil e você tentar trazer a atenção deles para outro caminho. Por que é muito fácil você carregar quando não tem o que comer. Nós dávamos almoço, lanche. Tinha sanduíche, um prato cheio de comida. Com comida boa quem é que não vai tocar? Ensaivamos no quintal da minha casa ou na rua. (Careca, entrevista, 18/08/2012).

Além disso, ele entendeu também que era necessária uma aproximação das crianças com os valores tradicionais do mundo do samba, tão “esquecidos” e deixados de lado por conta da valorização de elementos não ligados à cultura das escolas, do excesso de artistas desfilando e ocupando o lugar de destaque das pessoas da comunidade, do grande valor dado ao visual das escolas através das majestosas alegorias e dos carros cada vez maiores e tão focados nas transmissões. Os sambistas de fato, ou seja, aqueles que fazem parte do cotidiano das escolas de samba, tais como passistas, ritmistas, compositores, baianas, dentre outros, de acordo com ele no documentário *Império do Futuro – Primeira escola de samba mirim do carnaval carioca – Morro da Serrinha, Madureira*, estavam sendo esquecidos pelos veículos de comunicação.

Nesse mesmo documentário, Careca destaca a importância da criação da escola mirim para a perpetuação e renovação do samba em sua comunidade:

A gente queria reunir essas crianças, mas nós tínhamos muitas dificuldades, pois as crianças são muito dispersivas. Então eu raciocinei, a única forma que temos de agrupar essas crianças de uma maneira geral e passarmos para elas todos os segmentos de uma escola de samba, seria fundando uma escola de samba mirim e foi o que fizemos. Eu comecei a selecionar as crianças para surdos, pandeiros, tamborins, agogôs, etc. Aí apareceram dois garotos se dizendo compositores que em meia hora comprovaram que eram realmente compositores. O Washington e o Marcelo, que foram os primeiros compositores dessa escola. Em menos de meia

hora eles voltaram com um samba de terreiro³⁰. Foi algo impressionante, que nem em todos esses anos meus de vivência no samba tinha visto antes. E também era uma fórmula que a gente tinha de preservar essa cultura que hoje está tão alienada do seu ambiente de fundação, de origem, como é o caso aqui. A partir do momento em que a escola de samba deixa a sua razão de ser, de onde ela nasceu, ela perde suas características (Depoimento de Careca no documentário Império do Futuro – Primeira escola de samba mirim do carnaval carioca – Morro da Serrinha, Madureira. Rio de Janeiro 10/03/1985. CULTINE).

Dessa forma, além da preocupação com a questão social, do afastamento do jovem de atividades ociosas e da violência gerada pelo tráfico de drogas e pela criminalidade³¹, havia também a preocupação da propagação da cultura do samba, da preservação da identidade das escolas de samba por meio da assimilação de valores e habilidades por parte das crianças e dos jovens ligados à comunidade.

Logo, Careca e os demais idealizadores da escola mirim, dentre eles sua esposa Célia, uma das diretoras do Império do Futuro, batalharam bastante para que um desfile infantil ocorresse. De acordo com ele, desde o Ano Internacional da Criança já havia o desejo de lançar uma escola de samba comandada somente por crianças. Careca então sugeriu à diretoria do Império Serrano, no ano de 1979, que no carnaval posterior uma escola de samba mirim abrisse o desfile da escola principal. A ideia era que as crianças desfilassem antes trazendo uma faixa cujos dizeres seriam: “Aguardem, nossos pais e avós vêm aí”.

A ideia não foi aceita pela diretoria da escola, pois achavam muito arriscado a realização de um desfile comandado apenas por crianças. Entretanto, Careca e os membros da associação de moradores da Serrinha continuaram com o propósito de investir em uma escola de samba mirim na região da Serrinha e, alguns anos depois, era fundada oficialmente no dia 5 de agosto de 1983 a Império do Futuro.

Todos os envolvidos com o projeto buscaram apoio de artistas, jogadores de futebol, pessoas influentes na mídia e na própria política. Careca já contava com a adesão de inúmeros nomes consagrados do samba, dentre os quais Alcione³², Roberto Ribeiro, João Nogueira e Martinho da Vila. A intervenção deles foi fundamental para que a escola mirim pudesse abrir a noite de desfiles das principais escolas de samba na Marquês de Sapucaí no dia 4 de março

³⁰ Em depoimento que Careca concedeu a mim, ele relatou que, na verdade, os diretores adultos se encarregaram de ajudar na composição do samba, corrigindo trechos melódicos, indicando “caminhos” de letra etc.

³¹ A questão da criminalidade presente em comunidades onde as escolas de samba mirins estão inseridas é abordada por Ribeiro (2009). Essa temática também foi recorrente na fala de algumas das pessoas entrevistadas para essa pesquisa, dentre as quais estão: Arandir Cardoso dos Santos, Mestre Trambique e Mestre Mangueirinha.

³² A cantora Alcione, de acordo com o depoimento de Careca, foi a responsável pela doação de cerca de cem peças para a bateria do Império do Futuro. A artista também é considerada madrinha da escola.

de 1984. Após grande confusão na área de concentração das escolas e muita insistência por parte dos sambistas, houve autorização³³ para que a Império do Futuro realizasse seu desfile.

O fato ocorreu no ano da inauguração do Sambódromo pelo então governador do Estado do Rio de Janeiro, Leonel de Moura Brizola. A escola mirim da Serrinha já possuía até enredo, “Serrinha, fiel às suas origens”. De acordo com Careca, a agremiação contou com cerca de quatrocentas crianças. Foram cerca de oitenta integrantes formando a bateria infantil, que, além de acompanhar o samba enredo, também parou o ritmo do samba e passou a executar um jongo no meio da avenida na hora do refrão principal, “onde os tambores eram tocados e toda a escola dançava jongo” (CARECA, entrevista, 18/08/2012). Além disso, alguns dos sambistas citados no parágrafo anterior e que apoiaram a e ajudaram na fundação da escola mirim, desfilaram à frente das crianças, formando uma espécie de comissão responsável por apresentar e puxar os aplausos do público para a escola.

Abaixo, transcrevo a letra do samba enredo que embalou esse primeiro desfile da escola de samba mirim Império do Futuro em 1984, “Serrinha, fiel às suas origens”³⁴.

Canta, canta pessoal
Vamos lembrar BIS
O meu povo vai cantar

A serrinha, desperta você
 Vamos falar e ser fiel
 Às suas origens
 De um mistério, de beleza
 A “Borboleta Amorosa”
 Foi um rancho surgido,
 Na Serrinha

Vamos, vamos, vamos, cantar
Que a Escola Mirim vem homenagear

“Prazer da Serrinha”, primeira Escola de Samba
 De Partido-Alto e outras coisas mais
 Depois, nosso “Império Serrano”
 Que na Serrinha nasceu.
 Salve, Silas de Oliveira,
 Nosso poeta popular.

Simbolizando a Serrinha,
Vó Maria que veio do Congo

³³ Careca menciona em seu depoimento que o que ocorreu de fato foi uma invasão da pista por parte das crianças e dos artistas, possibilitando, assim, o desfile da agremiação mirim. O sambista nos informa que: “É importante registrar que ao chegarmos na Av. Marquês de Sapucaí, fomos impedidos de desfilar, embora já tivéssemos sido autorizados pelos governantes. Então, as crianças sentaram na pista e com a interferência dos “Padrinhos” (Roberto Ribeiro, Alcione, Dinorah, João Nogueira, Martinho da Vila, Tia Eulália e outros) é que se conseguiu convencer o Coordenador Geral do Carnaval, Antônio Lemos e outros que não acreditavam neste trabalho. E assim, conseguimos desfilar” (CARECA, entrevista, 18/08/2012).

³⁴ Título do Enredo. Vale lembrar que é comum entre as escolas de samba mirins que os sambas não venham com o nome dos compositores e sim com a indicação de que foi feito pela ala dos compositores.

*Abênção, vovó,
Nossa rainha do Jongo*

*Ô ire ire iô³⁵
Ô ire ire iô*

A partir do surgimento do Império do Futuro, algumas outras escolas de samba aderiram à ideia e também criaram em seus plantéis escolas de samba mirins. Muitas dessas escolas surgem também na década de 1980. Entretanto, apesar da grande maioria delas serem oriundas e vinculadas às suas escolas mãe, outras nascem como projetos culturais ou de extensão pedagógica da rede pública de ensino. Uma dessas primeiras escolas de samba mirins é a Império das Princesas Negras.

Há conhecimento de que outra escola de samba surgiu neste mesmo ano (que a Império do Futuro) motivada por professores e alunos de uma escola pública do bairro Lins de Vasconcelos. Ali surgiu a Escola Império das Princesas Negras, que alguns anos mais tarde daria origem ao Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Infantes do Lins (SOUZA, 2010, p. 88).

Já no ano de 1985, surge outra escola de samba mirim também organizada por professores da rede pública de ensino, mais especificamente do CIEP Avenida dos Desfiles³⁶, a Corações Unidos do CIEP. Essa agremiação contou com o apoio de muitas pessoas.

Este projeto teve em sua fundação a participação de professores, como Marilene Monteiro - presidente da Escola de Samba e Coordenadora do Programa Escola de Bamba, SME -, educadores, sambistas como Xangô da Mangueira, o carnavalesco Amarildo de Melo e animadores culturais (SOUZA, 2010, p. 88).

Outras escolas mirins surgiram ainda na década de 1980. O Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Mangueira do Amanhã é fundado no ano de 1987 e tem como madrinha, a exemplo do Império do Futuro, a cantora Alcione. No ano de 1988, é criada a escola de samba mirim Herdeiros da Vila, do bairro de Vila Isabel, que ganhará maior destaque mais adiante ainda neste capítulo. Em 1989 surge a Aprendizizes do Salgueiro. Todas essas escolas de samba mirins têm como características serem vinculadas e oriundas de

³⁵ Justamente nesse refrão é que a bateria executou o jongo que fez a escola toda dançar ao passo dessa dança.

³⁶ O CIEP Avenida dos Desfiles surge a partir da inauguração do Sambódromo. Na planta da Passarela do Samba, segundo o idealismo do professor Darcy Ribeiro, além do espaço para os desfiles das Escolas foram incluídos unidades dos Centros Integrados de Educação Pública - CIEPs, escolas de educação formal com os segmentos de Educação Infantil, Ensino Fundamental I e II, Ensino Médio, entre outras. Idealizado dentro de um caráter arquitetônico funcional, permitia que o espaço não fosse destinado apenas aos desfiles das escolas de samba, mas também ao atendimento da educação formal (SOUZA, 2010, p. 94).

escolas mães, a Estação Primeira de Mangueira, a Unidos de Vila Isabel e o Acadêmicos do Salgueiro.

Também vale destacar a importância do surgimento dessas agremiações infantis como forma de resistência aos padrões absorvidos pelo carnaval das escolas de samba e às transformações estéticas e desvalorização dos verdadeiros sambistas dentro dos desfiles, como o sambista Careca já citou.

Seu auge, de fato, foi na década de 1980, momento em que as escolas começaram a perceber o potencial das crianças e a necessidade de fazer frente às transformações estéticas e mercadológicas do carnaval investindo na transmissão da cultura oral (RIBEIRO, 2009, p. 150).

Ribeiro entende que as transmissões de saberes através da oralidade se dão, principalmente, por conta do contato familiar e das relações intergeracionais. De acordo com a autora, a maior parte dos valores, habilidades e conhecimentos são passados através do contato entre as pessoas mais velhas dentro da comunidade com as mais jovens. Dessa forma, as agremiações infantis surgem, dentre outros motivos, com a intenção de fortalecer esses laços entre gerações como forma de manutenção de traços característicos das escolas de samba e de suas comunidades. Como veremos mais adiante no decorrer da pesquisa, principalmente no capítulo 3, onde escrevo sobre a observação realizada na bateria dos Herdeiros da Vila, há também a transmissão e compartilhamento de conhecimentos a partir do contato intrageracional, ou seja, entre as próprias crianças.

Para Ribeiro, buscava-se com a criação das escolas mirins maiores oportunidades para as crianças e jovens residentes nessas comunidades. Ainda de acordo com ela, é também entre as décadas de 1980 e 1990 que surgem projetos sociais dentro de comunidades através de ONGS, como o Afroreggae e a CUFA³⁷, por exemplo, visando levar aos jovens capacitação profissional, seja através de aulas de dança, artesanato, trabalhos manuais, música, dentre outras práticas. Ribeiro destaca que algumas das características marcantes desses projetos são a aposta na globalização e a valorização da cultura afro-americana, como o hip hop e o grafite.

Para ela, em contrapartida, as escolas de samba mirins, diferentemente de projetos sociais famosos que se baseiam na cultura da globalização e na cultura afro-americana, investem “na cultura afro-brasileira, nas relações intergeracionais e na valorização da história do Rio de Janeiro” (RIBEIRO, 2009, p. 128).

³⁷ Central Única das Favelas.

Ainda de acordo com a autora, nos projetos associados a escolas de samba mirins há uma ênfase grande na cultura oral, na socialização e na relação entre diferentes gerações. Essa proximidade com o samba e o contato desde cedo com o gênero a partir da interferência de parentes, amigos e pessoas mais velhas, proporcionam às crianças e aos jovens uma aproximação com a cultura de sua cidade, de sua comunidade e com a música produzida nesses lugares.

Os presidentes e diretores das escolas de samba mirins mantinham uma próxima relação de vizinhança com os componentes das escolas. Tinham crescido com os pais ou avós daqueles jovens que estavam sob sua responsabilidade. Levavam seus filhos e netos para a escola de samba mirim (RIBEIRO, 2009, p. 142).

No ano de 1988, com o crescente número de escolas mirins, é criada a LIESM-Rio³⁸, entidade que seria responsável pela organização dessas agremiações e pela realização dos desfiles das crianças. Até o ano de 2002, momento em que perde espaço para a AESM-Rio, foi essa a Liga responsável pela realização do carnaval infantil, contando com doze escolas de samba mirins. De acordo com Souza (2010),

Essas Escolas passaram a realizar a experiência cultural e educacional do samba, das escolas de samba e do Carnaval com as crianças de suas comunidades. A partir desses processos, vieram entidades que contribuiriam na organização dessas escolas e geririam os desfiles carnavalescos mirins através de projetos. As Escolas de Samba Mirins, diferente das Escolas oficiais, são compreendidas como projeto social, cultural e educacional e de continuidade, e sabe-se que todo este projeto necessita de um bom gestor para promover atividades que qualifiquem e consolidem as agremiações (SOUZA, 2010, p. 88 – 89).

As agremiações mirins, além de promoverem o contato de crianças e jovens com a cultura do samba através da vivência, da música, principalmente dentro dos ensaios, seguindo o modelo das escolas adultas, desfilando desde 1985 na Marquês de Sapucaí, apresentando praticamente todos os segmentos que as escolas mães, também abrigam projetos sociais, cursos de profissionalização e capacitação que visam colaborar com o futuro desses jovens.

O site da Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro, a AESM-Rio, instituição que passou a gerenciar o carnaval das crianças a partir do ano de 2003, nos informa que:

As agremiações, identificadas oficialmente como Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim possuem os mesmos segmentos das escolas oficiais: enredo, comissão de carnaval, samba de enredo, diretoria, comissão de frente, alas,

³⁸ Encontrei pouquíssimas referências sobre esta instituição, sobre os membros dela, fundadores etc. Vale uma investigação mais profunda em futuras pesquisas.

alegorias, destaques, mestre-sala e porta-bandeira, intérprete, mestre de bateria, passistas, baianas etc. (www.aesmri.com.br)³⁹.

2.4 AESM-Rio, a Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro

No dia 26 de junho de 2002, nasce a Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro, a AESM-Rio. A entidade, que teve como seu fundador e primeiro presidente o professor Sérgio Murilo, presidente também da escola mirim Golfinhos da Guanabara, é criada a partir da necessidade de se atender mais jovens em diversos bairros e comunidades da cidade, substituindo, assim, a Liga Independente das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro, a LIESM-Rio, na organização dos desfiles.

Esta associação surge a partir de uma dissidência por parte de alguns dos dirigentes das principais agremiações mirins até então existentes, insatisfeitos com a administração da LIESM-Rio e com os rumos que a instituição estava dando ao carnaval mirim. De acordo com Ribeiro (2009), a antiga Liga, apesar de recursos financeiros e de apoios obtidos, não beneficiava a todas as escolas mirins filiadas. Até então, apenas a Mangueira era tida como referência nos projetos sociais, na inclusão de jovens em atividades profissionalizantes e de lazer, muito por conta dos patrocínios e apoios que dispunha de empresas.

Mesmo com todo apoio conseguido, para estas escolas era difícil atender um número grande de crianças e adolescentes, já que poucos tinham a estrutura que a Mangueira conseguiu organizar. A Mangueira tinha virado um paradigma no atendimento daquele jovem pobre, morador das áreas mais precárias da cidade, como os subúrbios e as favelas (RIBEIRO, 2009, p. 154).

(...)

A AESM-Rio, nesse sentido, será fundada como um projeto social que agregue as escolas do Rio de Janeiro e dê condições de igualdade para todas elas na construção do seu carnaval e na implantação dos seus projetos (RIBEIRO, 2009, p. 157).

A partir do surgimento da AESM-Rio, as escolas mirins passaram a ter regras próprias e a receber uma subvenção para a realização dos desfiles. As características desses desfiles foram se aproximando cada vez mais do modelo das escolas principais, absorvendo, como mencionado anteriormente, praticamente todos os elementos e segmentos das agremiações adultas. O contingente de cada uma dessas agremiações infantis pode chegar a até duas mil crianças de acordo com Ribeiro (2009). Já no site da AESM-Rio constava a informação de que algumas dessas escolas poderiam chegar a levar até três mil e quinhentas crianças para a

³⁹ O site www.aesmri.com.br serviu como uma importante fonte de dados para a realização da pesquisa. Porém, o site saiu do ar desde o meio do ano de 2012.

Marquês de Sapucaí, totalizando, de acordo com a associação, cerca de quarenta mil⁴⁰ componentes distribuídos nas dezesseis agremiações administradas pela associação e na escola convidada, a Ainda Existem Crianças de Vila Kennedy.

Atualmente, 16 (dezesseis) agremiações estão filiadas à AESM-RIO, são elas: Filhos da Águia, Império do Futuro, Corações Unidos do Ciep, Herdeiros da Vila, Mel do Futuro, Mangueira do Amanhã, Miúda da Cabucú, Tijuquinha do Borel, Aprendizes do Salgueiro, Pimpolhos da Grande Rio, Golfinhos da Guanabara, Infantes do Lins, Petizes da Penha, Inocentes da Caprichosos, Nova Geração do Estácio de Sá, Estrelinha da Mocidade e uma convidada, a Ainda Existem Crianças de Vila Kennedy (www.aesmrj.com.br).

Aliás, até o ano de 2012, as escolas mirins desfilaram na sexta-feira de carnaval, abrindo oficialmente os desfiles do Sambódromo. No carnaval de 2013 as escolas mirins desfilaram na terça-feira de carnaval, passando a não mais abrir os desfiles e sim a encerrar a festa.

De acordo com o regulamento, a cada escola cabe o tempo de trinta minutos para a realização de seu desfile. Consta também nas regras da AESM-Rio que

O horário de desfile tem início às 17 horas e término às 00h00. As crianças e os adolescentes com idade entre 05 (cinco) e 21 (vinte e um) anos de idade, estão aptas para desfilarem nas escolas mirins, a partir do momento em que estejam matriculadas em alguma escola da rede pública ou privada (www.aesmrj.com.br).

Cabe frisar que entre as escolas de samba mirins não há competição, ou seja, não há um campeonato que determine “uma ganhadora a partir do julgamento dos quesitos essenciais para um desfile das escolas de samba” (RIBEIRO, 2009, p. 159). Entretanto, como veremos mais adiante no capítulo seguinte, há algumas premiações e troféus que visam contemplar todas as agremiações mirins e os segmentos e quesitos em que cada uma delas se destaca.

Podemos entender que, embora haja premiações que de certa forma servem como estímulos para o desempenho das crianças na avenida, os objetivos maiores das escolas de samba mirins estão para além dos desfiles, das conquistas e do desempenho de cada agremiação.

Nas escolas que compõem o Grupo Especial, o clímax é a vitória, o troféu de campeã do carnaval. Nas mirins, sucesso significa não só um desfile vitorioso, mas também representa conquistas relativas ao resgate de valores fundamentais para o sucesso na vida (GONÇALVES; MAGALHÃES; SOUZA, 2010, p. 11).

⁴⁰ Quanto ao número exato de componentes que cada escola mirim leva para a avenida, boa parte das informações que (retirar o que) divergem entre si. Não tive acesso à ficha técnica de cada escola de samba mirim, com o número de componentes que cada uma delas levaria para a avenida.

Nos objetivos traçados pela AESM-Rio estão, justamente, a ênfase ao futuro das crianças, o respeito às tradições de cada comunidade e, principalmente, o direito à cidadania e à educação. Com isso, além do desfile e do resultado das premiações,

o mais importante é saber que através dos programas sociais desenvolvidos por cada escola de samba mirim, os pequenos recebem e aprendem uma verdadeira aula de cidadania, dignidade e respeito. Dessa forma, incentiva-se o sambista do futuro, garantindo um futuro a esses pequenos sambistas e ao samba carioca (www.aesmrj.com.br).

Após traçar um breve histórico sobre a participação das crianças nas escolas de samba, a formação das primeiras baterias mirins, a criação da primeira escola mirim e algumas das demais agremiações surgidas posteriormente, até chegar à criação da AESM-Rio, tendo como referências os livros, pesquisas, sites na internet ligados ao assunto e, principalmente, o contato e as entrevistas realizadas com personagens diretamente relacionados a esse universo, a próxima parte desse capítulo será destinada a situar a escola de samba mirim Herdeiros da Vila, narrando suas origens, seu surgimento, as peculiaridades do grupo, os objetivos traçados pelos seus fundadores, sua relação com a escola mãe, a Unidos de Vila Isabel, dentre outros aspectos que sejam relevantes para a pesquisa.

2.5 O bairro de Vila Isabel

Vou cantando⁴¹
Os meus encantos vou mostrar
Muito prazer, eu sou a musa, sou a fonte
Deixa meu feitiço te levar
Antes habitada pelos índios
E os jesuítas cultivaram a cana no meu chão
Era "Fazenda dos Macacos"
A preferida do Imperador desta nação
Também fui o dote de D.Pedro a duquesa
Com o progresso de Drumond
Ganhei cultura e requinte "à francesa"

"Peguei o bonde", "passei" no Boulevard
E a "Confiança" é doce recordar
"Os três apitos" cantados por Noel
Ainda ecoam pela Vila Isabel

Blocos, corsos, "lenhadores" ...
Alegria dos meus carnavais
Embaiei, os namorados, na magia do amor formei casais
Em noites de festas, serestas, violões e "Os Tangarás"
Virei a predileta dos amantes e poetas
Gravados nas calçadas musicais
Desperta "Seu China"! Acorda "Noel"!
Pra ver a nossa escola desse branco azul do céu
E o "Zé Ferreira" vem saudando a multidão
Pode me chamar de Vila que orgulho é o meu "Brazão"!

Quem põe não tira
Nesta ceia popular
Sou do morro à nobreza
E de quem quiser amar

⁴¹ Letra do samba enredo composto por Vilani Silva, André Diniz e Evandro Bocão para a escola de samba Unidos de Vila Isabel no carnaval de 1994, cujo enredo foi "Muito prazer! Isabel de Bragança e Drumond Rosa da Silva, mas pode me chamar de vila" e que narrou a história do bairro.

O bairro de Vila Isabel é famoso em todo o Rio de Janeiro por sua musicalidade, pela sua “alma” boêmia e por ser um berço de grandes sambistas. Sua origem está na antiga Fazenda dos Macacos, localizada na zona norte da cidade e que:

era delimitada ao norte pelo Morro dos Macacos, ao sul pelo Rio Joana (o qual corre ao longo das avenidas Maxwell, Engenheiro Otacílio Negrão de Lima e Professor Manoel de Abreu), a leste pela Rua São Francisco Xavier e a oeste pela Rua Barão do Bom Retiro (http://pt.wikipedia.org/wiki/Vila_Isabel).

Propriedade da família imperial no século XIX, foi um presente do imperador Dom Pedro I à sua segunda esposa, a duquesa dona Amélia I. No ano de 1871, após ser promulgada a Lei do Ventre Livre, o senhor João Batista Viana Drummond, o Barão de Drummond, comprou as terras da Fazenda dos Macacos. O bairro foi criado oficialmente no dia 3 de janeiro de 1872 e foi batizado de Vila Isabel em homenagem à princesa Isabel, por ter sido ela quem sancionou a Lei do Ventre Livre. No ano de 1873, o barão de Drummond transfere os direitos de propriedade da antiga fazenda à Companhia Arquitetônica, que faz a urbanização da área aos moldes da arquitetura de Paris. Foi o engenheiro Francisco Bittencourt da Silva o responsável pelas obras, levantamento do terreno e mapeamento da área.

O bairro, desde a sua fundação, torna-se palco de vários movimentos abolicionistas. Sua principal Avenida ganha, por essa razão, o nome Boulevard Vinte e Oito de Setembro, referência à data da assinatura da já mencionada Lei do Ventre Livre. As demais ruas do bairro carregam nomes de líderes importantes do movimento, tais como Senador Nabuco, Souza Franco e Torres Homem.

Vila Isabel abrigou o primeiro Jardim Zoológico do Brasil, inaugurado também pelo Barão de Drummond, no ano de 1888 e localizado na Rua Visconde de Santa Isabel. Lá, alguns anos mais tarde, seria o cenário do surgimento de uma das maiores tradições do povo carioca, o Jogo do Bicho⁴².

Entretanto, foram a música, o carnaval, os compositores e a boemia que deram fama ao bairro. Artistas como Braguinha, Orestes Barbosa, Nássara e o mais importante de todos, Noel Rosa, foram moradores de Vila Isabel. Martinho José Ferreira, conhecido popularmente

⁴² Como muito gostava muito do jardim zoológico, Drummond inventou um jeito diferente de angariar fundos para a expansão do parque. Ele idealizou colocar um animal dentro de uma gaiola coberta por um pano, na entrada do zoo, e realizava apostas entre os frequentadores para ver quem acertava o bicho que estava escondido na gaiola. Uma parte do dinheiro que era arrecadado servia para que o barão adquirisse mais animais para o zoológico. A outra parte se destinava ao apostador sortudo (http://www.correiocarioca.com.br/html/materias/antigo_jardim_zoologico.html).

como Martinho da Vila, é outro expoente tem tido grande importância para a localidade, adotando em seu sobrenome artístico o nome do bairro.

2.6 A Unidos de Vila Isabel

A escola de samba Unidos de Vila Isabel é oriunda do bloco Acadêmicos da Vila que, comandado por Aílton Pinguim e formado principalmente por moradores do morro do Pau da Bandeira, era a grande atração do carnaval de rua da região na década de 1940. Nas cores vermelho e branco, o bloco era muito estimado e respeitado por conta de sua organização e beleza (Revista História do Samba, volume 6, 1997).

Segundo nos informa Martinho da Vila em seu livro *Kizombas, andanças e festanças*, foi seu China (Antônio Fernandes da Silva) o responsável pela ideia de formar uma escola de samba no bairro, tendo como inspiração o Acadêmicos da Vila. O autor nos narra que:

No domingo de carnaval de 1946, estava seu China conversando com um grupo de amigos num bar situado na praça Sete, esquina com a rua Barão de São Francisco, quando, de repente, a sua atenção, como num passe de mágica, foi despertada para o lado do bloco Acadêmicos da Vila, que por ali passava, com seus componentes fantasiados e isolados por uma corda, parecendo mais uma miniescola de samba, conforme observação do seu China, nascendo daí, a partir daquele momento, a ideia de fundar, em Vila Isabel, uma escola de samba (DA VILA, 1999, p. 182).

Seu China era um grande líder comunitário e, logo após o carnaval do ano de 1946, passou a juntar adeptos da ideia, grande parte dos diretores do bloco Acadêmicos da Vila e também integrantes do bloco de Dona Maria, em reuniões em sua própria casa, na “Rua Senador Nabuco, 248, casa 3, no Caminho Central, que dava acesso ao morro dos Macacos” (Revista História do Samba, 1997, p. 110). Após alguns encontros, a escola de samba Unidos de Vila Isabel foi fundada oficialmente no dia 4 de abril de 1946. As cores, azul e branco, foram dadas em homenagem ao próprio seu China, que outrora havia sido morador do morro do Salgueiro e integrante da escola de samba Azul e Branco, da mesma localidade. O símbolo da Vila Isabel, a coroa, é uma referência à princesa Isabel (Revista História do Samba, volume 6, 1997).

Durante seus primeiros anos de existência a Unidos de Vila Isabel teve como sede administrativa a casa de seu China, que foi nomeado o primeiro presidente da escola. Entre os primeiros diretores da Vila Isabel estava Paulo Gomes de Aquino, mais conhecido como Paulo Brasão, um dos maiores vencedores de samba enredo da agremiação. Aos poucos a escola foi crescendo, mesmo atravessando grandes dificuldades financeiras em seus primeiros

anos, chegando a ensaiar em terrenos cedidos por clubes do bairro e por inúmeras vezes sob a luz de lâmpadas. (DA VILA, 1999)

Na década de 1960 a escola passa a figurar entre as grandes agremiações do carnaval carioca, competindo no mesmo grupo das grandes agremiações, Portela, Mangueira, Império Serrano e Salgueiro. Tendo como destaques seus belos sambas, muitos deles compostos por Martinho da Vila, que ingressou na Vila Isabel no ano de 1965 e também a sua bateria. Entretanto, apesar de ter apresentado belíssimos carnavais ao longo dos anos, foi somente em 1988, ao levar para a avenida o enredo *Kizomba, a festa da raça*, que a escola ganhou seu primeiro campeonato no Grupo Especial. Ano, como veremos um pouco mais adiante, da fundação da escola mirim Herdeiros da Vila.

A Vila Isabel, após 1988, alternou bons e maus resultados, chegando a descer para o grupo de acesso após ter ficado em último lugar no grupo especial no ano 2000. Após quatro anos, a escola foi campeã no grupo de acesso em 2004, retornando à elite do carnaval carioca. Em 2006 a Vila Isabel foi a grande campeã do carnaval e desde então passou a ser sempre uma das favoritas ao campeonato, figurando sempre entre as primeiras colocadas. No ano de 2013 a Vila Isabel venceu a disputa mais uma vez. (<http://www.gresunidosdevilaisabel.com.br>)

2.7 Características da bateria da Vila Isabel

De acordo com mestre Mangueirinha,⁴³ a bateria da Unidos de Vila Isabel já era bastante respeitada entre as décadas de 1960 e 1970 pelas demais baterias das escolas de samba cariocas. Constituída nessa época apenas por moradores do morro dos Macacos e do Pau da Bandeira, a bateria da Vila tinha como características principais a utilização de caixas e de taróis, além do “peso das marcações”, conforme me relatou o mestre Mangueirinha.

Em *O batuque carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*, mestre Odilon Costa e Guilherme Gonçalves também apresentam algumas das peculiaridades que envolvem a bateria da Vila Isabel.

A bateria da Vila Isabel tem uma levada de caixa e de tarol que se encaixam com perfeição, fazendo dela uma das mais balanceadas. Ela tinha um modo de tocar que a diferenciava quando, na 2ª parte do samba, emudeciam os chocalhos, reco-reco, agogôs e cuícas, e ficava a sustentação do ritmo a cargo das caixas, taróis, repiniques e surdos, deixando os tamborins fazerem as convenções. Isto hoje deixou de ser um diferencial porque quase todas as escolas incorporaram esta forma de tocar.

⁴³ (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Atualmente a Vila Isabel é uma das poucas baterias que ainda afina o surdo de 1º mais agudo que o de 2º (COSTA e GONÇALVES, 2000, p.60).

André Diniz também destaca a utilização de taróis e caixas na bateria como a principal característica do conjunto. A batida de caixas, segundo ele, é reta, enquanto que os taróis fazem um desenho rítmico um pouco diferente, “complementando o que as caixas fazem e dando o balanço da bateria” (ANDRÉ DINIZ, entrevista, 19/07/2012). O compositor também compartilha a opinião de mestre Trambique, que afirma que outra característica importante da bateria da Vila Isabel é o toque “livre” dos surdos de terceira, que apesar de terem um padrão específico, não são executados de forma simultânea pelos ritmistas, ou seja, cada um desses ritmistas executa o corte no momento em que achar necessário ou conveniente.

De acordo com Prass, as baterias de qualquer região do país apresentam semelhanças entre si, principalmente no que diz respeito à instrumentação. Entretanto, cada uma dessas baterias de escola de samba apresenta características próprias, que as diferenciam entre si. Seguindo o referencial teórico da Antropologia, Prass chama essas características de identidade sonora (PRASS, 2004). A pesquisadora compreende que a “identidade é demarcada por certas características consideradas diferenciais pelos atores, sendo construída de forma dinâmica através da interação entre os mestres de bateria e os ritmistas” (PRASS, 2004, p. 63 - 64). Dentre essas características, estão a quantidade de ritmistas e de naipes de instrumentos que compõem uma bateria, a disposição espacial desses naipes, o andamento em que a bateria toca, a utilização de determinados instrumentos, os toques característicos, principalmente os de caixa e tarol. Sobre esses instrumentos, Costa e Gonçalves relatam que eles “executam os desenhos rítmicos que, na maioria das vezes, identificam as baterias” (COSTA e GONÇALVES, 2000, p. 22).

Dessa forma, podemos entender como traços mais marcantes da identidade sonora da bateria da Unidos de Vila Isabel, de acordo com os informantes e o texto de Costa e Gonçalves, a utilização de caixas e taróis juntos, o peso das marcações e a liberdade de cortes que os surdos de terceira têm.

The image shows a musical score for a samba drum set (bateria) in 2/4 time. The score is divided into eight staves, each representing a different instrument. The instruments and their parts are:

- Pandeiros, Cuícas e Agogôs:** This staff is mostly empty, with some diagonal slashes indicating rests or specific rhythmic patterns.
- Tamborins:** This staff features a rhythmic pattern of eighth notes, with 'D' indicating the drum sound. There are accents (>) over some notes.
- Chocalhos e Reco-recos:** This staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'D' and 'E' indicating sounds. There are arrows pointing left and right under the notes, suggesting a specific playing technique.
- Taróis:** This staff features a rhythmic pattern of eighth notes with 'D' and 'E' indicating sounds. There are accents (>) over some notes.
- Caixas:** This staff features a rhythmic pattern of eighth notes with 'D' and 'E' indicating sounds. There are accents (>) over some notes.
- Repiniques:** This staff features a rhythmic pattern of eighth notes with 'D' and 'E' indicating sounds. There are 'x' marks over some notes, indicating a specific playing technique.
- Surdos de 3ª:** This staff features a rhythmic pattern of eighth notes with 'D' and 'E' indicating sounds. There are accents (>) over some notes.
- Surdos de 2ª:** This staff features a rhythmic pattern of eighth notes with 'D' and 'E' indicating sounds. There are accents (>) over some notes.
- Surdos de 1ª:** This staff features a rhythmic pattern of eighth notes with 'D' and 'E' indicating sounds. There are accents (>) over some notes.

Figura 02: Notação das características rítmicas da bateria da Vila Isabel (COSTA e GONÇALVES, 2000, p. 60).

No ano de 2009, a bateria da Vila Isabel deixou de ser comandada por mestre Mug⁴⁴, detentor do posto desde o carnaval de 1988, e passou a ser dirigida por mestre Átila, vindo da escola de samba Império Serrano. Logo, alguém que não era ligado à comunidade e à bateria da Vila Isabel. O período de permanência de Átila na escola foi de apenas dois anos, porém, o suficiente para trazer modificações significativas na maneira de tocar do grupo.

A chegada de um mestre que não pertence à comunidade da escola gera desconforto, brigas e problemas de aceitação por parte de ritmistas mais antigos. Átila também trouxe consigo muitos ritmistas do Império Serrano. Prass destaca que “quando um mestre troca de escola geralmente é acompanhado por muitos de seus ritmistas. Há, assim, casos em que os ritmistas optam pela fidelidade à escola (no caso dos ritmistas mais antigos) e casos em que a fidelidade volta-se aos mestres” (PRASS, 2004, p. 96).

⁴⁴ Na época em que mestre Mug deixou de estar à frente da bateria da Vila Isabel, ouvi muitos relatos de dirigentes da escola acerca da necessidade de renovação do comando do grupo, uma vez que Mug era mestre desde 1988, além do fato da bateria não ter tirado boas notas nos carnavais anteriores. Entretanto, essas questões sobre mudança de mestres de bateria, intérpretes, casais de mestre-sala e porta bandeira, por exemplo, envolvem políticas internas da escola (sugestão de texto) e conflitos entre os envolvidos, questões delicada de serem abordadas e que não são o foco deste trabalho., conflitos entre os envolvidos e que são delicadas de serem abordadas em trabalhos.

Algumas das características inseridas por mestre Átila na bateria da Vila Isabel que interferiram diretamente na identidade sonora do grupo e ocasionaram o afastamento de muitos ritmistas antigos por insatisfação, foram no toque das caixas⁴⁵ e na marcação dos surdos de terceira, que, de acordo com André Diniz e mestre Trambique, passaram a ser tocados de forma padronizada, ou seja, todos os ritmistas que tocam surdo de terceira passaram a fazer os cortes de forma coordenada e em pontos específicos do samba. Além disso, como veremos mais adiante no próximo capítulo, essas características também influenciaram a bateria dos Herdeiros da Vila.

2.8 A bateria mirim de mestre Trambique

De acordo com os relatos de mestre Mangueirinha e de mestre Trambique, a fundação da bateria mirim da escola de samba Unidos de Vila Isabel ocorreu no ano de 1976. Foi o próprio mestre Trambique o responsável pela criação do grupo. A princípio, sua preocupação era a de ocupar os garotos que moravam no morro dos Macacos, onde o mestre reside até hoje, com alguma atividade que pudesse afastá-los da ociosidade e do risco de conviver com pessoas ligadas ao crime organizado e ao tráfico de drogas, que na década de 1970 já era uma realidade em muitas das comunidades carentes do Rio de Janeiro (RIBEIRO, 2009).

No começo, Trambique, que já atuava na época como músico profissional do Conjunto Musical de Oswaldo Sargentelli⁴⁶ e era integrante da bateria da Vila Isabel, usou seus próprios instrumentos para ensaiar a bateria com as crianças. O mestre contou que tinha uma caixa velha de bateria, um surdo e algumas outras peças menores. “Com o surdo eu fazia as marcações de primeira, de segunda e de terceira” (TRAMBIQUE, entrevista, 31/01/2013). Alguns garotos também vinham com instrumentos, outros chegavam com vontade de se juntar ao grupo para aprender. Até então, Trambique atuava de forma independente da escola de samba.

Foi a partir do momento em que o interesse dos garotos do morro em participar da pequena bateria que estava sendo formada começou a crescer, que mestre Trambique pediu um auxílio para o então presidente de honra e patrono da Vila Isabel, Waldomiro Garcia⁴⁷,

⁴⁵ Informação obtida em matéria publicada no site www.carnavalesco.com.br, onde mestre Átila justifica os motivos de sua saída da Vila Isabel (<http://www.sidneyrezende.com/noticia/127427>).

⁴⁶ Oswaldo Sargentelli, carioca e botafoguense, sobrinho do compositor Lamartine Babo, foi empresário de shows noturnos, apresentador de televisão e radialista. Tornou-se famoso por promover shows de samba com a presença de mulatas. Nasceu no dia 8/12/1924 e faleceu no dia 13/04/2002.

⁴⁷ Waldomiro Garcia, o seu Miro, ocupou por muitos anos entre as décadas de 1960 e 1980 os cargos de presidente e patrono da escola de samba Unidos de Vila Isabel. Seu Miro foi membro de uma das famílias que

conhecido como seu Miro, para a compra dos instrumentos necessários para atender a todas as crianças.

O mestre relatou que seu Miro frequentava sempre o morro dos Macacos a bordo de seu carro, um Ford Galaxy, e que já havia visto alguns ensaios com as crianças. O patrono da Vila Isabel sempre perguntava a Trambique sobre as atividades com os jovens. “Vê quantas peças você precisa, Trambique, e diz para o seu Cornélio⁴⁸” (TRAMBIQUE, entrevista, 31/01/2013). Seu Miro, então, teria dado um cheque em branco a seu Cornélio para a compra dos instrumentos. Foram adquiridas quarenta peças novas, entre surdos, caixas e repiques. Os instrumentos adquiridos foram expostos em um terreno baldio onde atualmente é localizada a casa de Trambique, no morro dos Macacos, e onde também eram realizados os ensaios das crianças. Todos queriam ver as peças que foram postas no terreno.

Já com os novos instrumentos, a bateria pôde comportar mais crianças da comunidade. O grupo começou então a representar a escola em shows e saídas. Passou, de acordo com mestre Trambique a ser chamada de bateria show⁴⁹ de Vila Isabel. Segundo o compositor André Diniz, a bateria mirim realizava shows regulares entre as décadas de 1980 e 1990 na entrada do shopping Rio Sul, localizado no bairro de Botafogo, com a presença de assistas e outros segmentos da escola.

A criação da bateria mirim, além de ser uma maneira de afastar os jovens da comunidade da violência e da ociosidade, também funcionava como uma forma de aproximá-los dos valores presentes dentro da escola de samba e de prepará-los para futuramente ingressar na bateria principal. É importante ressaltar que até a década de 1990, segundo André Diniz e mestre Mangueirinha, o ingresso de crianças e adolescentes na bateria principal da Vila Isabel era muito raro. Era necessário um longo tempo de ensaios e de preparação. As crianças da bateria mirim até frequentavam os ensaios da bateria adulta e, quando conseguiam, pegavam algum instrumento para tocar juntos ou “brincavam” nos intervalos, imitando aquilo que os adultos faziam. Hoje em dia, pelo que pude constatar a partir da

controlou por anos o jogo do Bicho e máquinas de caça níquel na cidade do Rio de Janeiro. No ano de 1986, foi convidado pelas baianas do Salgueiro, tia Zezé, tia Neném, tia Odete e tia Maria Romana para comandar a escola, função que exerceu até o final de sua vida no ano de 2004 (Costa, 2003).

⁴⁸ Cornélio Cappelletti foi citado por mestre Trambique como sendo secretário particular de seu Miro Garcia. Entretanto, ao buscar informações sobre ele, encontrei a referência de que ele foi presidente da Unidos de Vila Isabel entre os anos de 1965 a 1966 e 1974 a 1976 (<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/vilaisabel/index.htm>).

⁴⁹ As baterias show das escolas de samba são grupos constituídos pelos melhores ritmistas da agremiação e que fazem “apresentações em shows e eventos pela cidade (e em outras cidades, estados*...), sendo remunerados como qualquer músico profissional” (CUNHA, 2002, p. 74). Essas apresentações ocorrem, geralmente, também com cantores, assistas, baianas, mestre-sala e porta-bandeira e outros segmentos da escola.

* Observação minha, pois tenho amigos que participam de baterias show de escolas de samba e costumam se apresentar com o grupo fora do Rio de Janeiro.

observação em campo e de acordo com o relato dos meus informantes, há muitas crianças e adolescentes no grupo principal.

As crianças da bateria mirim até desfilavam na escola fazendo parte de uma ala infantil que vinha à frente ou atrás da bateria principal, trajando uma fantasia semelhante à dos adultos, mas sem portar instrumentos musicais. Mesmo com a criação da escola mirim Herdeiros da Vila, as crianças e adolescentes ainda não tinham tanta facilidade, pelo menos entre o fim da década de 1980 e o começo da década de 1990, em ingressar para tocarem na bateria adulta e permaneciam como uma ala à parte da bateria. Ou seja, desfilavam, mas não tocavam. Mestre Mangueirinha chegou a mencionar que no ano de 1989, quando o enredo da escola foi *Direito é direito*, a bateria veio fantasiada de juízes e as crianças de formandos. Já no ano anterior, 1988, quando a escola se sagrou campeã, a fantasia era a mesma que a dos adultos.

A possibilidade da participação delas no desfile principal da escola era usada por mestre Trambique como uma forma de controlar as atividades das crianças e a disciplina nos ensaios. De acordo com ele, para poder desfilar e participar das atividades da bateria mirim, a criança devia estar regularmente matriculada em alguma escola, pública ou particular, e deveria sempre apresentar o boletim escolar. O jovem que fosse reprovado não poderia participar do desfile. Após a criação da Herdeiros da Vila essa prática foi mantida por Trambique. Na escola mirim já eram as crianças que integravam a bateria do desfile.

O mestre chegou a relatar um caso bastante curioso sobre dois irmãos gêmeos em um ano que o deixaram em uma situação embaraçosa.

No grupo havia dois irmãos gêmeos. Aconteceu uma vez de um passar de ano e o outro não. O que era mais devagar passou de ano e o mais eufórico não passou. Na hora de entrar na avenida, a bateria toda vestida de malandrinhos e eu sempre carregava comigo algumas camisas reservas. Um dos garotos veio me procurar na concentração da escola, de calça branca, sapato e sem camisa, falando que ele é quem tinha passado de ano e que o irmão havia roubado a roupa dele para poder desfilar. Fui falar com o garoto e ele realmente tinha pegado a roupa. Ora, o garoto deu mole para o irmão. Acabou que não teve jeito e dois acabaram desfilando (TRAMBIQUE, entrevista, 31/01/2013).

Ainda sobre os ensaios, vale ressaltar que, segundo relatou-me mestre Trambique, uma das grandes preocupações na bateria mirim da Vila Isabel sempre foi a perpetuação daquilo que ele chama de ritmo ou batida característica da escola. Para tal, Trambique mostrava a forma de tocar, de segurar as baquetas. Indicava a função de cada naipe de instrumentos. Indicava, por exemplo, que as caixas têm um padrão de toque e logo, as crianças deveriam seguir esse toque constantemente. Às vezes, de acordo com mestre

Trambique, alguns jovens apareciam nos ensaios mostrando que já sabiam tocar. Ele montava a bateria a partir das necessidades do grupo. Quem sabia menos fazia o básico e quem já tinha bastante experiência ficava um pouco mais livre.

Também com o propósito da perpetuação, o mestre selecionava aqueles com maior aptidão, senso de liderança e habilidade para comandar a bateria. Ele relatou que nunca foi diretor de fato. Sempre deixava algum garoto com essas características na função. Trambique se encarregava de ensaiá-los, auxiliando-os, mostrando os toques específicos, mas entendia que havia a necessidade de alguma criança ou jovem comandar o grupo.

Participar da bateria mirim da escola passou a ser um pré-requisito para no futuro a pessoa poder ingressar na bateria principal. Mestre Mangueirinha, que ingressou na bateria mirim por volta dos anos de 1981 ou 1982, só conseguiu desfilar como integrante da bateria principal no começo da década de 1990. Ele chega a comparar esse processo com o processo escolar, “onde há várias etapas a serem cumpridas, onde você passa de série” (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Em depoimento, mestre Mangueirinha descreve como eram os ensaios e também a postura de mestre Trambique.

Mestre Trambique gosta do naipe de caixas. Das mãos dele saíram muitos caixeiros. Ele reunia a molecada, colocava-os em conjunto. Era na mão. Pegava na mão de cada um. É assim que eu quero. Tocava junto. Sustentação do ritmo direto. Os alunos iam pegando assim. Ao erro era interrompido o ensaio, passava de novo, o mestre explicava como era. Tranquilo, pulso forte, disciplina acima de tudo. Coisa séria a bateria com ele. Só o mestre que passava (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Uma informação relevante que será usada no próximo capítulo é compartilhada por André Diniz e por mestre Mangueirinha. Segundo eles, na década de 1980, quando participaram da bateria mirim, não havia meninas no grupo. Eram apenas garotos que aprendiam a tocar com mestre Trambique. De acordo com André, também era raro encontrar mulheres tocando na bateria principal da Vila Isabel até o começo da década de 1990.

Os trabalhos de Prass (2004), Cunha (2001) e Tanaka (2009) abordam a presença de mulheres dentro das baterias. É consenso entre essas pesquisas que, historicamente, o ambiente das baterias sempre foi majoritariamente masculino, mas que o cenário aos poucos tem se modificado. As três pesquisadoras tiveram a oportunidade de se inserir nas respectivas baterias observadas e de aprender dentro delas. Curiosamente, os instrumentos escolhidos para tocarem foram as chamadas “peças leves”, o tamborim e o chocalho. Para Tanaka,

Ainda predomina a ideia de que bateria de escola de samba é atividade masculina, por necessitar da resistência física para “bater” com desenvoltura, para aguentar o peso dos instrumentos. (...) Hoje, o número de mulheres participantes de baterias comprova que a mulher tem, ao contrário do que se pensa, muita resistência física, agilidade e energia para tocar e “cair no samba” (TANAKA, 2009, p. 138).

Voltando à bateria mirim de mestre Trambique, com a quantidade cada vez maior de crianças querendo aprender a tocar e participar da bateria mirim, os ensaios passaram a ser realizados a partir de meados da década de 1980 no antigo campo do América Futebol Clube, atual shopping Iguatemi, na Rua Barão de São Francisco. A escola de samba Unidos de Vila Isabel nesse tempo não possuía quadra própria e comumente também realizava seus ensaios lá. Nessa época também, como foi relatado acima, as primeiras escolas de samba mirins começaram a se formar. E os Herdeiros da Vila surgem exatamente a partir dos ensaios da bateria mirim e da interferência de dona Affonsina Pires, nome civil da cantora Dinorah Lemos⁵⁰.

2.9 A fundação do G.R.E.S.M. Herdeiros da Vila

De acordo com o relato de mestre Trambique, a cantora Dinorah Lemos morava no condomínio Tijolinho, na Rua Barão de São Francisco, no bairro de Vila Isabel, em frente ao antigo campo do América Futebol Clube. De sua casa ela podia ouvir os ensaios da bateria mirim organizada por mestre Trambique.

No ano de 1987, a cantora participou da fundação da escola de samba mirim Mangueira do Amanhã. Sua “militância” em prol das crianças e a proximidade com a escola de samba Unidos de Vila Isabel a fez procurar mestre Trambique, com quem já tinha boa relação por conta das atividades musicais, e propor a ele a criação de uma escola de samba

⁵⁰ “Iniciou a carreira artística no começo da década de 1960. Em 1963, passou a fazer parte do grupo vocal Os Rouxinóis que participou com sucesso do espetáculo biográfico em homenagem a Lamartine Babo "O teu cabelo não nega" que foi encenado por Carlos Machado no "Golden Room" do Copacabaca Palace. Com este grupo gravou os LPs "Isto é Lamartine Babo" e "O rancho dos Rouxinóis". Em 1967, fundou o quarteto vocal As Gatas com o qual gravou 4 LPs além de ter participação em mais de trinta discos com destaque para a série "História da música popular brasileira", "Samba de enredo das Escolas de samba", "100 anos de música popular brasileira", série de oito LPs produzidos por R. C. Albin, em 1975, extraídos da série radiofônica do Projeto Minerva intitulado "mpb 100 AO VIVO", e "Carnaval 82 - As marchinhas estão de volta". Foi fundadora da Escola de samba mirim Herdeiros da Vila da qual foi presidente durante 17 anos. Com a cantora Alcione ajudou a fundar a Escola de samba Mirim Mangueira do Amanhã". Foi presidente de honra da Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro. Em 1998, recebeu o prêmio Estandarte de Ouro do jornal O Globo na categoria "Personalidade". No começo dos anos 2000 fez parte do vocal da banda do cantor Zeca Pagodinho. Em 2006, em seu último trabalho, participou com grupo vocal As Gatas do espetáculo "Carnaval de todos os tempos" apresentado no Circo Voador” (<http://www.dicionariompb.com.br/dinorah-lemos/dados-artisticos>).

mirim no bairro. “Trambique, nós já temos uma bateria pronta. Vamos formar uma escola de samba mirim?” (TRAMBIQUE, entrevista, 31/01/2013).

Após o carnaval de 1988, no qual a Vila Isabel sagrou-se campeã, as conversas para a criação da escola mirim se intensificaram e, no dia 23 de Julho do mesmo ano, foi fundado oficialmente o G.R.E.S.M Herdeiros da Vila. A primeira presidente da agremiação foi a própria Dinorah, função que exerceu por quase duas décadas, e o vice-presidente foi o mestre Trambique. Juntos eles batalharam bastante por projetos para as crianças e conseguiram muitos patrocínios.

Segundo mestre Trambique, no dia da fundação oficial do Herdeiros da Vila houve uma chamada em um telejornal com as crianças na praça Barão de Drummond tocando e cantando. Mangueirinha foi um dos jovens a dar entrevista. Após a gravação, todos receberam a notícia de que Rodolpho de Souza, ex-presidente e um compositor muito importante da Vila Isabel, havia morrido horas antes.

A partir da fundação da escola mirim, a bateria que outrora ensaiava apenas o ritmo, passou a ensaiar com e para o samba de enredo. O repertório cantado passou a fazer parte da dinâmica de ensaios. Para Mangueirinha, não foi tão diferente, pois as crianças já frequentavam os ensaios e observavam os ritmistas tocarem com o samba enredo. Iam com os pais. No intervalo pegavam uma “peça”⁵¹, faziam uma brincadeira, “tomavam um cascudo” (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Já os sambas da escola mirim eram compostos, geralmente, por integrantes mais velhos da Vila Isabel. Mangueirinha também relata que, “a dona Dinorah chegou a pedir ao Franco, compositor da União da Ilha, para fazer sambas para os Herdeiros. O mestre Trambique chegou a fazer alguns sambas, o próprio André Diniz, Evandro Bocão” (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Mestre Trambique, entretanto, afirma que por vezes as crianças podiam participar do processo.

Os adultos encaminhavam o samba com algumas partes para serem completadas e as crianças buscavam as palavras, as rimas, interagiam para poderem participar da construção do samba. Isso fazia muito bem para eles. As crianças se sentiam parte da composição e ficavam muito orgulhosas (TRAMBIQUE, entrevista, 31/01/2013).

André Diniz também relatou que em algumas ocasiões ele e outros compositores de sua parceria chegaram a fazer uma oficina com algumas crianças dos Herdeiros da Vila,

⁵¹ É bastante comum dentro do ambiente das baterias de escola de samba a utilização do termo peça para se referir aos instrumentos.

mostrando as formas de compor, os caminhos de melodia a serem seguidos, as formas de interpretar o tema proposto pela escola e de transformá-lo em versos. Veremos essa questão mais detalhadamente no próximo capítulo.

Apesar desse enfoque dado à composição dos sambas enredo da escola, Mangueirinha relatou que o foco das agremiações mirins “está mais na bateria e nos demais segmentos, nas alas e na criação das fantasias e alegorias” (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Durante todo esse tempo de existência⁵², os Herdeiros da Vila tem abrigado diversos projetos dentro da comunidade, em parcerias com empresas e com a própria escola mãe, como os cursos de capacitação profissional na área do carnaval⁵³. Entretanto, o maior legado da escola mirim é a formação de sambistas que já integram e que integrarão a Unidos de Vila Isabel, sejam novos ritmistas, diretores, passistas, etc. Os enredos da escola mirim foram:

Ano Enredo

1989	Sementes da raça
1990	Brasil canta e dança
1991	40 anos de televisão no brasil
1992	Por amor à natureza
1993	Bloco alegria barata
1994	Da França Antártica à Sapucaí
1995	Brasil, brasileiro
1996	Herdeiros de zumbi
1997	Sonho de ouro 2004
1998	Brincando, brincando, lá se vão dez anos
1999	Herdeiros no folclore nacional
2000	Brasil de lá pra cá, a influência
2001	Dê uma chance à paz
2002	Bons tempos. “ai que saudade que eu tenho”
2003	Herdeiros debutando no salão da passarela
2004	Sou herdeiros da princesa, sou da vila da nobreza
2005	A magia do zodíaco está junto com você
2006	De mineira à carioca, o sonho se tornou realidade!
2007	Zona Norte: berço cultural da cidade maravilhosa
2008	Ser Criança...
2009	Suor e conquista a Vila em transformação
2010	Maria Clara Machado: a bruxinha que era boa
2011	Muito prazer Isabel de Bragança ou Drummond Rosa da Silva, mas pode me chamar de Vila
2012	A Hereiros viaja pelo Brasil em festa
2013	Kizomba, a festa da Raça

Quadro 1: Ano e enredos dos Herdeiros da Vila desde 1989.

⁵² No ano de 2013, data de conclusão dessa dissertação, a Herdeiros da Vila completou vinte e cinco anos de existência.

⁵³ Dentre esses projetos estão o Casa de Bambinha e o Comunidade Unida: aprende, trabalha e desfila feliz. (<http://www.gresunidosdevilaisabel.com.br/>).

É importante destacar que boa parte dos enredos da escola mirim apresentam conteúdos didáticos, sejam eles ligados ao universo infantil, a brincadeiras, à história da cidade ou do próprio bairro e também reedições de carnavais passados da escola mãe, a Unidos de Vila Isabel. Como veremos no decorrer do capítulo seguinte, boa parte das escolas de samba mirins apresenta enredos educativos. Também serão abordadas outras especificidades sobre as escolhas dos temas.

A partir desse apanhado histórico sobre a participação das crianças no universo das escolas de samba e a inserção delas dentro das baterias, com um enfoque especial na escola de samba Unidos de Vila Isabel e em sua escola mirim e, após destinar um capítulo ao referencial teórico sobre a inter-relação entre a Educação Musical e a Etnomusicologia, que aborda, principalmente, o ensino e aprendizagem por meio da oralidade e da coletividade, levanto algumas questões a serem discutidas no próximo capítulo, onde narro a etnografia realizada na escola de samba mirim Herdeiros da Vila entre os meses de outubro de 2011 a fevereiro de 2012, período em que acompanhei quase todos os ensaios da agremiação, seu ensaio geral e seu o desfile.

A questão inicial a ser respondida ou investigada no presente trabalho, antes de minha entrada em campo, era se a bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila seria um “espelho” da bateria de sua escola mãe, a Unidos de Vila Isabel, aonde os conteúdos a serem aprendidos pelas crianças seriam os mesmos que são valorizados e passados aos ritmistas dessa bateria principal. Entretanto, as observações que realizei em campo durante o período de preparação para o carnaval de 2012 privilegiaram o grupo mirim, deixando de lado por muitas vezes a observação mais atenta da bateria adulta, o que, de certa forma, fez com que a comparação proposta inicialmente tornasse inviável ou pelo menos bastante difícil de ser realizada de forma completa e satisfatória. O que não impediu que mesmo assim ela fosse discutida e levemente problematizada no decorrer do trabalho.

Porém, foi a partir dessa primeira hipótese levantada que surgiram outras indagações e questões a serem discutidas, tais como: de que maneira os conhecimentos e habilidades necessários para pertencer ao grupo mirim são transmitidos e quais as ferramentas de ensino e aprendizagem são utilizados para tal? Quem são essas crianças que integram a bateria dos Herdeiros da Vila, de onde são e quais são as suas motivações para integrar o grupo? Quem são os responsáveis pela transmissão desses conhecimentos? Qual o papel do mestre dentro de uma bateria de escola de samba mirim? Por se tratarem de crianças e adolescentes, há alguma forma de facilitação dos conteúdos?

Estas questões serão inseridas e discutidas ao longo do próximo capítulo, não necessariamente na ordem em que aparecem acima, mas sim a partir do momento em que se façam relevantes dentro do texto etnográfico e também dentro das considerações finais dessa pesquisa.

CAPÍTULO 3

Herdeiros da Vila – Uma etnografia na bateria da escola mirim

Este capítulo tem por objetivo apresentar um relato sobre o trabalho etnográfico realizado durante os meses de outubro de 2011 e fevereiro de 2012, tempo em que permaneci observando a bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila, desde seus primeiros ensaios até o dia do seu desfile.

Descrevo neste capítulo a minha entrada em campo, a forma de coleta de dados, apresento a dinâmica dos ensaios, algumas características do grupo, o ensaio geral da escola mirim e descrevo o desfile da agremiação.

De forma sucinta, proponho discutir nesta seção, a partir do texto etnográfico, algumas das principais características do grupo observado, as formas de ensino e aprendizagem, quem são as pessoas envolvidas nesse processo, e, dentro das possibilidades, problematizar e tentar responder às questões levantadas ao final do capítulo 2.

3.1 Primeiros contatos e a entrada em campo

Meu primeiro contato com pessoas ligadas ao carnaval da escola de samba mirim Herdeiros da Vila ocorreu no dia 23 de julho de 2011. Nesta data, o Acadêmicos do Salgueiro promoveu em sua quadra um ensaio para o qual foram convidadas para apresentações as escolas Acadêmicos do Grande Rio, Renascer de Jacarepaguá e Unidos de Vila Isabel. Como sabia que na ocasião grande parte da diretoria da Vila Isabel estaria presente, fui a esse evento na intenção de estabelecer contatos que no meu entender seriam importantes. Alguns diretores da escola mãe⁵⁴ também são responsáveis pela organização do carnaval da escola mirim.

A diretoria da agremiação chegou bem antes do ensaio para que seus integrantes pudessem confraternizar na Silva Telles, rua onde é localizada a quadra do Salgueiro, e também para beber, conversar e fazer uma concentração antes do início do ensaio⁵⁵. Por mais que o ambiente remetesse à festa, à descontração, via naquele momento uma oportunidade valiosa de obter informações. E foi por intermédio de Pedro Henrique da Silva, integrante da

⁵⁴ Como já foi mencionado, dá-se o nome de escolas mães às escolas de samba que possuem escolas mirins em seus segmentos.

⁵⁵ O ambiente que envolve os arredores das quadras de escolas de samba em dias de ensaio é bastante movimentado. Geralmente, na rua em que é localizada a quadra de uma escola de samba se estabelece um mercado informal, onde são armadas barracas que vendem comida, bebida e onde muitos frequentadores costumam ficar antes e depois dos ensaios.

direção de harmonia da Vila Isabel e amigo meu de longa data, que conheci Júlio César Cerqueira Elias, que a princípio entendi ser presidente dos Herdeiros da Vila. Após algum tempo é que soube que ele era um dos responsáveis pelo barracão da escola mãe e diretor de carnaval da agremiação mirim. De qualquer maneira, o contato foi bastante positivo, pois pude explicar a ele meu interesse em pesquisar os ensaios da escola, as questões musicais ligadas a esse grupo, com um enfoque especial em sua bateria. Júlio se demonstrou bastante solícito ao meu pedido e deixou as “portas abertas” para minha entrada na escola, tendo feito, inclusive, um pedido para que eu ajudasse na organização musical dos ensaios⁵⁶, pois havia dito a ele que toco cavaquinho.

Como não havia muito tempo para uma conversa mais longa naquela noite, consegui apenas as informações de que os ensaios começariam após a disputa de sambas enredo da escola mãe e ocorreriam todas as quartas-feiras na quadra da Unidos de Vila Isabel, antes do ensaio da escola principal. Júlio também me informou que o tema que os Herdeiros da Vila iriam apresentar no carnaval de 2012 era sobre as festas populares do Brasil, mas não chegou a dar mais detalhes. Como a Rua Silva Telles estava bem movimentada e o barulho de música nas barracas era alto, não conseguimos conversar mais. Ficamos de nos comunicar para agendarmos uma visita minha à Cidade do Samba, local onde desde 2005 são fabricadas as alegorias de todas as escolas de samba do grupo especial. Lá, por ser seu local de trabalho, ele poderia me dar uma atenção maior.

Vale ressaltar que antigamente cada agremiação possuía seu próprio barracão de confecção de carros alegóricos e de fantasias. Cavalcanti dá mais detalhes sobre os barracões:

Nas grandes escolas de samba, os barracões são geralmente amplos galpões de sua propriedade, ou cedidos por empresas ou pelo governo estadual ou municipal, situados preferencialmente em áreas próximas ao centro da cidade, de modo a facilitar o penoso transporte dos grandes carros alegóricos para o desfile (CAVALCANTI, 1994, p. 128).

Esse reencontro, no entanto, só ocorreu cerca de dois meses depois, no dia 22 setembro. Antes disso, cheguei a ir à quadra da Unidos de Vila Isabel por duas vezes, uma em um ensaio específico da bateria da escola mãe, numa quarta-feira e outra em uma eliminatória

⁵⁶ Em decorrência das observações que realizei em campo da bateria mirim e de alguns desencontros com Júlio e outros diretores dos Herdeiros da Vila e da própria Vila Isabel, o que atribuo à tumultuada vida profissional de quem atua no carnaval, essa ajuda de minha parte na organização musical dos ensaios e do próprio desfile não chegou a acontecer.

da disputa de sambas-enredo para o carnaval de 2012⁵⁷, com o intuito de obter mais informações acerca da escola mirim Herdeiros da Vila.

Na primeira visita, fui à quadra em companhia de minha orientadora Sara Cohen, que iria ensaiar no naipe de cuícas da bateria da escola. A presença dela me deixou mais seguro em relação ao trabalho, pois nos encontramos antes do evento e pudemos conversar acerca do início do trabalho etnográfico. Sabia da responsabilidade que me aguardava nos próximos meses e tinha noção de que minha inexperiência enquanto pesquisador poderia me atrapalhar de alguma forma. Mas era necessário encarar o desafio.

Logo na entrada, para minha surpresa, havia um mural onde estavam a sinopse⁵⁸ do enredo da escola mirim “A Herdeiros viaja pelo Brasil em festa⁵⁹” e o desenho de todas as fantasias que vestiriam as crianças no desfile, também chamados de protótipos⁶⁰. A beleza dos desenhos e a riqueza dos detalhes das fantasias me despertaram atenção especial. Desde esse momento percebi que o desfile das escolas mirins era tratado de maneira muito séria e profissional pelas pessoas envolvidas. Assim como nas escolas principais, a organização do carnaval das agremiações mirins vai muito além da questão musical, envolvendo uma rede de atividades, que vão desde a elaboração do enredo, passando pelos ensaios de bateria, confecção de fantasias e alegorias, culminando com o desfile.

Os ensaios da bateria estavam ocorrendo desde meados de julho e já contavam com um contingente significativo. O grupo passou por mudanças de comando do carnaval em relação ao ano anterior. Por dois anos, entre 2009 e 2011, como mencionei no capítulo anterior, a bateria foi comandada por mestre Átila, vindo do Império Serrano. Neste período, o grupo passou por transformações significativas em sua forma de tocar, algumas características foram modificadas, alguns ritmistas da escola de Madureira⁶¹ ingressaram no grupo. Essas mudanças, para muitos integrantes antigos da bateria da Vila Isabel, não foram bem vindas. Alguns desses antigos integrantes chegaram até a se afastar da escola. Nesse período, como informaram André Diniz, mestre Trambique e mestre Mangueirinha, a

⁵⁷ As disputas de samba enredo da Unidos de Vila Isabel ocorrem geralmente aos sábados, entre os meses de agosto e outubro.

⁵⁸ A sinopse do enredo é um roteiro elaborado pelo carnavalesco ou pela comissão de carnaval da escola e nela estão contidas as informações necessárias para que os compositores elaborem sambas para a disputarem na quadra. Na Herdeiros da Vila, como veremos adiante, não há disputa.

⁵⁹ Assinam a sinopse do enredo da Herdeiros da Vila: Alex Varela, Ana Cláudia Colatino Barreto, Júlio César Cerqueira Elias e Rita de Cássia. Pessoas envolvidas também com o carnaval da Unidos de Vila Isabel.

⁶⁰ Na maioria das escolas de samba os protótipos são apresentados após a escolha do samba enredo da agremiação. É a partir do modelo dos protótipos que são confeccionadas as fantasias.

⁶¹ Bairro onde é localizada a escola de samba Império Serrano.

mudança de mestre também trouxe modificações significativas na forma de tocar da bateria dos Herdeiros da Vila, como veremos um pouco mais adiante.

Para o ano de 2012, a direção da escola contratou mestre Paulinho⁶², vindo da Beija-Flor de Nilópolis para dividir a função de mestre com Alan, ritmista “cria da casa”⁶³, que chegou a ser um dos diretores da bateria da Herdeiros da Vila por alguns anos. Apesar de mestre Paulinho ter vindo de outra agremiação, a divisão do cargo com alguém que pertence à comunidade fez com que ele fosse legitimado na função e aceito pelo grupo. Logicamente, sua postura perante a bateria influenciou bastante também em sua legitimação no cargo, mas não é intenção dessa pesquisa discutir esse aspecto.

Por ora, vale destacar uma informação importante obtida durante as conversas informais na quadra, a de que muitos dos ritmistas que hoje atuam na bateria da escola mãe passaram pela bateria mirim. Muitos aprenderam, de fato, a tocar lá. Assim como assistas, casais de mestre-sala e porta-bandeira e demais componentes. O cantor oficial da Vila Isabel, por exemplo, também exerceu a mesma função na agremiação mirim. Dessa maneira, a renovação e a preservação dos elementos característicos de uma escola de samba, esses aspectos importantes que legitimam a existência das agremiações mirins conforme vimos no capítulo anterior, mostraram-se claros desde meus primeiros passos em campo, guiando-me à investigação dos processos de ensino e aprendizagem na bateria dos Herdeiros da Vila.

3.2 Na Cidade do Samba – conhecendo a confecção do carnaval

Passados quase dois meses do primeiro encontro com Júlio César Cerqueira na Rua Silva Telles e após alguns contatos feitos por telefone, enfim, consegui marcar uma visita à Cidade do Samba⁶⁴, que como já foi mencionado, é o local de confecção dos carros alegóricos e de algumas fantasias das escolas de samba do grupo especial.

⁶² “Assim como alguns profissionais do Carnaval que recebem salário, como o carnavalesco, o casal de mestre sala e porta-bandeira, o puxador e os coreógrafos da comissão de frente, os mestres de bateria também passam por várias agremiações, tendo seu “passe” comprado para exercer a função na agremiação que o contrato” (FARIAS, 2010, p. 170).

⁶³ Gíria comum dentro das escolas de samba para se referir a alguém que é oriundo da comunidade à qual a escola de samba pertence.

⁶⁴ Trata-se de uma obra inaugurada em 2005, pelo então prefeito César Maia. Após dois anos de obras em um terreno de 92 mil m², localizado na Rua Rivadávia Correia, bairro da Gamboa, na zona Portuária do Rio de Janeiro, no mês de setembro do mesmo ano surge “um novo e definitivo espaço para o Carnaval Carioca, concentrando as principais atividades de produção artística das Escolas de Samba e, conseqüentemente, oferecendo uma nova opção para o turismo” (site - <http://cidadedosambarj.globo.com/>).

É importante frisar que apenas as escolas de samba do grupo especial têm direito a se instalar na Cidade do Samba, sendo que a escola que sofrer o descenso em um carnaval cederá seu lugar à escola que subir do grupo de acesso.

Ao todo, são quatorze barracões localizados ao longo do extenso terreno e cada escola realiza a confecção de seu carnaval em um deles. Algumas das agremiações que possuem escolas mirins destinam um espaço de seus barracões às pequenas alegorias e fantasias delas. Esse é o caso da Unidos de Vila Isabel e foi por conta disso que fui ao encontro de Júlio na Cidade do Samba, pois, além de responsável pelo carnaval da Herdeiros, ele também é uma das pessoas importantes no trabalho de barracão da escola mãe.

Sendo assim, apesar da dificuldade de conciliar “agendas”, no dia 22 de setembro de 2012, enfim, consegui estabelecer o encontro com Júlio César. Era uma quinta-feira e por volta das 14h15min cheguei ao local. Tive que aguardar por alguns minutos já dentro do barracão da Vila Isabel, pois Júlio estava terminando uma reunião com os dirigentes da escola. Durante esse tempo de espera, pude observar um pouco do trabalho das pessoas envolvidas na montagem do carnaval. Algumas alegorias estavam sendo desmontadas e a ferragem dos carros alegóricos para o carnaval de 2012 estava sendo erguida. Já havia um número significativo de profissionais trabalhando no barracão.

Tão logo essa reunião terminou, ele me chamou para que pudéssemos conversar com mais calma. Alguns diretores da escola e dirigentes ainda se encontravam no local. Fui apresentado a algumas dessas pessoas e a funcionários que trabalham na confecção do carnaval. Júlio, então, levou-me ao andar superior do barracão, onde são confeccionadas as fantasias, tanto da escola mirim quanto da escola mãe. Durante a conversa que tive com ele explicitiei novamente meus objetivos em relação ao tema da pesquisa. A partir do que lhe falei, Júlio foi tirando minhas dúvidas, mostrando-me os protótipos das fantasias e explicando de maneira geral a organização da escola mirim. Dessa maneira, pude recolher informações importantes para a pesquisa e assim, traçar um ponto de partida para iniciar as atividades de observação em campo da bateria dos Herdeiros da Vila.

Dentre as inúmeras informações que colhi, uma que tem bastante relevância diz respeito à escolha do enredo. Esse, nos Herdeiros da Vila é definido a partir do tema do carnaval anterior da escola mãe, visando reaproveitar o máximo de material usado nas alegorias e fantasias da agremiação⁶⁵.

⁶⁵ No ano de 2012, a Unidos de Vila Isabel levou para avenida o enredo “Você semba de lá...que eu sambo de cá! O canto livre de Angola”. Utilizou como materiais para confecção de alegorias e fantasias, muita palha e sisal. Como uma das consequências, a diretoria da Herdeiros da Vila optou por, no carnaval de 2013, reeditar o

Júlio contou-me a respeito da escolha do tema para o carnaval de 2012. Segundo ele, ao ler uma revista que falava de festas populares pelo Brasil, teve a ideia de abordar o assunto no desfile dos Herdeiros da Vila. Apresentou a proposta à comissão de carnaval. Essa, por sua vez, concordou e daí surgiu o tema: “A Herdeiros viaja pelo Brasil em festa”.



Figura 03: Logomarca do enredo dos Herdeiros da Vila.

Tive acesso também à sinopse do enredo. A partir dela é que seria construído o samba-enredo da escola mirim. Por vários anos, segundo Júlio, muitos dos sambas da escola mirim foram compostos por adultos integrantes da ala de compositores da escola mãe na intenção de colaborar com o carnaval das crianças, confirmando o que foi relatado no capítulo anterior a partir dos relatos de mestre Trambique, mestre Mangueirinha e André Diniz.

André, inclusive, relatou-me que chegou a compor algumas vezes com jovens integrantes da escola mirim. Para ele, essa integração entre os mais jovens e os mais experientes é fundamental para a perpetuação do samba. Esse processo de composição se deu por conta de projetos criados na própria escola. Dentre esses projetos está o Casa de Bambinha, que visa justamente a integração entre as gerações, abrangendo questões ligadas à

carnaval da escola mãe de 1988, “Kizomba, a festa da raça” e que rendeu o título de campeã à agremiação e teve como características a utilização dessas matérias. A escolha por essa reedição também ocorreu por ter sido 1988 o ano de fundação da escola mirim e em 2013 a Herdeiros da Vila completa 25 anos de existência.

arte, composição, história da música popular brasileira, etc. Transcrevo abaixo a fala de André sobre esse processo.

De vez em quando rolam projetos. Neles, nós chamamos as crianças para fazer o samba do ano para a escola mirim. Eles fazem e nós vamos mexendo. Isso é legal, pois vai ensinando, vai perpetuando o negócio. Esse projeto Casa de Bambinha abordou legal, pois dei aulas para eles da parte musical, sobre composição, falando sobre as inovações, para buscarmos músicas inusitadas, mas que tenham certa aceitação, que estejam dentro da métrica, dos limites de extensão (André Diniz, entrevista, 19/07/2012).

O samba-enredo para o carnaval de 2012 foi composto por Caio Alves, Gustavinho Oliveira, Danilo Garcia, Rafael Tinguinha e Vivian Concellos. Parte desse grupo de compositores, alguns deles adolescentes, ainda é integrante dos Herdeiros da Vila. Outros já concorrem nas disputas de samba enredo da Vila Isabel desde o “ciclo carnavalesco” (CAVALCANTI, 1994) de 2010 para 2011⁶⁶, tendo o incentivo das diretorias da escola mirim e da escola mãe.

Retornando à Cidade do Samba e à conversa com Júlio, perguntei a ele sobre os objetivos que norteiam a existência dos Herdeiros da Vila. O diretor informou-me que é intenção da escola formar sambistas para o futuro, tanto na bateria, quanto em outros setores, como baianas, passistas, cantores, mestres-salas e porta-bandeiras. Citou alguns exemplos de pessoas que fizeram parte da escola mirim e hoje desempenham atividades ou simplesmente desfilam na escola mãe. Entre as pessoas mencionadas, está o atual intérprete da escola, Tinga, que foi cantor dos Herdeiros da Vila por muitos anos. De acordo com Júlio, “quem sai dos Herdeiros deve ir para a Vila”.

Por fim, após quase que uma tarde inteira dentro do barracão da escola, observando, fazendo anotações e perguntas ao diretor, acho pertinente destacar as principais informações que adquiri e que serviram de guia para o trabalho em campo dentro da quadra da escola.

Os Herdeiros da Vila desfilam com, aproximadamente, mil e cem crianças, um número abaixo do previsto pela AESM-Rio, que prevê que cada escola mirim desfile com, pelo menos, dois mil componentes. Ainda de acordo com as informações passadas por Júlio, a idade mínima para uma criança desfilar é de seis anos, o que não impede que, eventualmente, alguém mais novo desfile. As inscrições das crianças são feitas pelos responsáveis e geralmente ocorrem a partir do mês de outubro.

⁶⁶ No ano de 2011 a Vila Isabel desfilou com o enredo "Mitos e Histórias Entrelaçadas Pelos Fios de Cabelo" e obteve a quarta colocação na disputa do campeonato do grupo especial.

Há uma preocupação grande com a segurança das crianças. Logo, todos os carros alegóricos dos Herdeiros da Vila possuem guarda corpos⁶⁷, e pelo que pude entender e observar nos desfiles, parece ser algo que se estende às outras agremiações mirins. Apesar de as alegorias serem bem menores que às das escolas mãe, os guarda corpos são fundamentais para a proteção das crianças durante o desfile.

Nota-se a partir dessas informações obtidas que a responsabilidade de cuidar de crianças na avenida é muito grande. Por essa razão, muitos diretores da escola mãe ajudam na organização do desfile da escola mirim, seja cuidando delas, seja organizando as alas, seja conferindo crachás de identificação. O Juizado de Menores, localizado na área de concentração do Sambódromo, age com rigor em relação às escolas mirins, fiscalizando o processo e, se preciso, multando as agremiações. Essas são questões que abordarei ao descrever os desfiles.

O encontro, então, foi bem proveitoso e me deu ânimo para encarar a próxima etapa que estava por vir: a observação dos ensaios da bateria. Antes de ir embora da Cidade do Samba, porém, Júlio imprimiu uma folha de papel com o quadro de todos os diretores da escola mirim e seus respectivos cargos, os responsáveis pela administração, departamento cultural, presidente, diretor de bateria, etc. A partir dele eu poderia me guiar e procurar os informantes necessários. Dessa maneira, confirmei o nome do responsável pela bateria dos Herdeiros da Vila, o mestre Paulão⁶⁸. Ele era a próxima pessoa que deveria procurar. Era preciso estabelecer contato o quanto antes. De qualquer maneira, pelas informações que recebi de Júlio e de outros diretores, eu teria que aguardar o término das eliminatórias de sambas-enredo da Vila Isabel para o carnaval, cuja final foi realizada no dia 15 de outubro de 2011. A princípio, as atividades da escola de samba mirim só seriam iniciadas após essa data.

⁶⁷ IV. CARRO ALEGÓRICO – CRIANÇA ACIMA DE 10 ANOS E ADOLESCENTE –

Poderão ser conduzidos em carro alegórico, desde que expressamente autorizado em Alvará Judicial e desde que este se evidencie seguro, protegido com guarda-corpo e a altura máxima entre o chão da pista e o piso do local onde se encontra a criança/adolescente não ultrapasse três metros. As crianças/adolescentes deverão estar apoiadas no piso do carro, plataforma ou queijo, sentadas ou em pé, não podendo ser conduzidas penduradas, de cabeça para baixo ou em quaisquer posições que ofereçam risco à sua integridade física. Também não poderão participar em carros alegóricos que utilizem efeitos especiais que possam ocasionar qualquer tipo de risco a sua integridade. É vedada, também a participação de crianças/adolescentes em carros alegóricos que traduzam mensagens negativas à sua integridade, apologia a crime ou contravenção, tais como violência física, psíquica ou sexual, substâncias tóxicas e que causem dependência (http://www.tjrj.jus.br/institucional/inf_juv_idoso/cap_vara_inf_juv_idoso/portarias/portaria_03_2006.pdf).

⁶⁸ Paulo Veloso Rio Bromado, conhecido como Paulão, nascido em 15 de maio de 1993. Mestre da bateria da Herdeiros da Vila desde o ano de 2009. No carnaval de 2012 o mestre estava com dezoito anos de idade.

3.3 Os ensaios da bateria mirim

Confiando nas datas passadas a mim por Júlio César, fiquei despreocupado com o início dos ensaios da bateria mirim. Pensava que o acesso a essa informação viria de modo natural após o período de escolha do samba na escola principal. Para minha surpresa e frustração, soube por intermédio de minha orientadora, que continuava a frequentar os ensaios da bateria da Vila Isabel, que o grupo mirim já estava realizando seus ensaios desde a primeira semana de outubro. Por estar sempre presente aos encontros da bateria principal às quartas-feiras, ela reparou o movimento de crianças na quadra tocando e perguntou aos ritmistas do que se tratava. Eles então lhe informaram que eram as crianças da bateria mirim ensaiando. Como eu gostaria muito de acompanhar os ensaios desde o primeiro encontro, entender como é o início das atividades, o que é passado, o que é treinado, quem são os envolvidos, fiquei bastante desapontado.

Este fato foi amenizado por eu ter tido a oportunidade de entrevistar mestre Paulão no dia 13 de janeiro de 2012, após já estar observando a bateria mirim por cerca de três meses. Nesta data, ele me relatou que o primeiro encontro do grupo é caracterizado por um número bastante reduzido de crianças e que a divulgação do início das atividades ocorre por meio do contato na vizinhança. “Praticamente quase todos moram perto. Aí fica mais fácil de avisar⁶⁹. Um diretor da escola me avisa quando vai começar e eu convoco as pessoas” (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012).

Paulão, assim como a maior parte das crianças e jovens que compõem a bateria dos Herdeiros, é morador do morro dos Macacos, comunidade localizada no bairro de Vila Isabel. Apesar dessa predominância de moradores do morro dos Macacos na bateria, no grupo não é vetada a participação de crianças que não residam lá. Como vimos no capítulo anterior, a bateria da Vila Isabel, assim como a dos Herdeiros da Vila era constituída até o fim da década de 1970 e até os primeiros anos da década de 1980 por moradores dos morros dos Macacos e do Pau da Bandeira. Ao falar especificamente sobre a constituição da bateria dos Herdeiros da Vila, mestre Mangueirinha nos mostra que

Antigamente a bateria era só do morro. Hoje há morro e asfalto. Uma comunidade só. Tem que agregar, não fazer distinção. Todos são parte de um grupo, são iguais,

⁶⁹ Outra ferramenta importante de divulgação das atividades da escola Herdeiros da Vila, que tive acesso apenas no ano seguinte, é seu perfil virtual na rede social facebook . Lá, vi um informe com o início das atividades da bateria para o carnaval de 2013, período em que não acompanhei diretamente os ensaios e demais atividade da bateria da escola mirim (<https://www.facebook.com/pages/Bateria-Mirim-Herdeiros-Da-Vila/338125342896557?fref=ts>).

são Herdeiros da Vila. A pátria deles é o pavilhão da escola. Devem respeitar a bandeira da escola como se fosse a bandeira do país (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Para Ribeiro (2010), o conceito de comunidade, por muitas vezes, pode ser vazio e sem significado. Pode ser usado para se referir a uma determinada área, a um grupo específico que se mantém junto por questões de preferências e afinidades, por exemplo. Ainda de acordo com a autora, há uma subjetividade na forma com que as pessoas pensam suas comunidades. Existem símbolos de pertencimento que podem determinar isso. Uma melodia de Cartola, por exemplo, pode identificar a comunidade da Mangueira para um morador de lá. A autora acrescenta:

O significado da palavra comunidade será diferente no espaço da cidade. Pouco se fala de comunidade na Zona Sul da cidade, mas, nas favelas e bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, o seu uso pode ser contínuo. Nestes espaços, quando pratico minha religião, faço isso em comunidade. O mesmo ocorre quando elaboro projetos sociais, culturais e esportivos; faço isso para a comunidade e em prol do ideal comunitário (RIBEIRO, 2010, p. 36).

Dessa forma, apesar da já citada predominância de crianças moradoras do Morro dos Macacos na bateria mirim, não é de se estranhar a presença de jovens de outras localidades, do próprio bairro de Vila Isabel ou de regiões próximas. Nesse caso, além do samba, o símbolo da agremiação os une, tornando-os ritmistas, componentes, diretores e integrantes de um modo geral dos Herdeiros da Vila.

Voltando ao relato de Paulão sobre esse primeiro ensaio das crianças, que não tive a oportunidade de presenciar, o mestre disse que só comparecem mesmo aqueles com mais tempo no grupo e que já tocam na bateria mirim há mais tempo. Algumas crianças acabam sabendo do início das atividades um pouco mais tarde e por essa razão não comparecem antes.

Nas primeiras semanas de ensaios da bateria mirim o panorama permanece parecido com o narrado por Paulão sobre o primeiro dia, com poucas crianças. Por essa razão, a disponibilidade de instrumentos para o ensaio é reduzida. À disposição na quadra só se encontram surdos, repiques e caixas e, como também veremos adiante, a dinâmica das atividades é muito semelhante. Dessa maneira, apesar da frustração de só ter começado as observações por volta da terceira semana de ensaios, isso não chegou a prejudicar tanto o trabalho.

A minha entrada em campo, de fato, foi na quarta-feira do dia 19 de outubro de 2011 e ocorreu de maneira muito tímida e cautelosa. Neste dia, cheguei à quadra⁷⁰ da Unidos de Vila Isabel, local onde também são realizados os ensaios da escola de samba mirim Herdeiros da Vila, por volta das 19h00min e as atividades já tinham começado.

Além da falta de experiência e da insegurança por estar desenvolvendo um trabalho de pesquisa em campo pela primeira vez, embora carregasse comigo algumas expectativas, ainda tinha pouca clareza do que ia encontrar, sobre o quê e como deveria observar o objeto de estudo.

Foi neste mesmo dia que, após o fim das atividades da bateria mirim, fui de encontro a mestre Paulão para me apresentar, relatar meus objetivos e pedir sua autorização para poder observar aos ensaios e assim, realizar a pesquisa. O mestre, que conforme mencionei anteriormente tinha dezoito anos de idade, ouviu atentamente o que lhe relatei, não impôs nenhuma objeção quanto a minha presença, embora essa situação lhe parecesse novidade. Apesar da aparente timidez ao conversar comigo e de suas poucas palavras, pude perceber seu espírito de liderança perante o grupo, seu conhecimento em relação à bateria e a segurança com que desempenha as atividades com as crianças.

Neste dia também, assim como na maioria das quartas-feiras em que estive na quadra, segui o mesmo protocolo de observação. Posicionei-me um pouco afastado da bateria, sentado em uma das cadeiras dos camarotes do andar térreo da quadra, portando minha principal ferramenta para descrever e documentar as observações feitas durante os meses de outubro de 2011 e fevereiro de 2012, um caderno de campo que carreguei comigo em todas as atividades da bateria dos Herdeiros da Vila.

Procurei sempre estar próximo ao grupo para poder estar atento a tudo o que ocorria, entretanto, tentando chamar pouca atenção com a minha atividade de pesquisador, não interagindo como deveria com as pessoas. Por ainda me sentir inseguro e por ter entrado em campo ainda sem um conhecimento mais profundo acerca de disciplinas como a Etnomusicologia e de algumas “ferramentas” necessárias para a realização de um trabalho etnográfico, é que acredito ter adotado essa curiosa postura.

Até o momento do ensaio geral, me fiz muito distante de meu objeto de estudo, dos integrantes da bateria mirim, dos diretores e até dos adultos responsáveis pela realização do carnaval. Por muitas vezes entrei e saí da quadra sem ter conversado com quase ninguém e apenas com anotações feitas em meu caderno de campo. E foi somente nas últimas semanas

⁷⁰ A quadra da escola de samba Unidos de Vila Isabel é localizada no número 382 da Avenida Boulevard 28 de Setembro.

que antecederam o carnaval é que passei a registrar algumas imagens e vídeos dos ensaios e do desfile, aproximando-me assim um pouco mais das crianças e de alguns dos adultos responsáveis pela escola.

Até então, eu possuía poucas referências bibliográficas. Dentre elas, estavam os trabalhos de Prass (2004), Cunha (2001) e Oliveira (2002). Todos apresentam etnografias em baterias de escola de samba, sendo que os dois primeiros destacam aspectos mais ligados à educação e às formas de transmissão de saberes dentro das baterias dos Bambas da Orgia e da Mocidade Independente de Padre Miguel, respectivamente. Já o trabalho de Oliveira descreve a performance da bateria do Império Serrano. Mais à frente, ainda no período em que realizava as observações em campo, tive a oportunidade de ler *Bateria, o coração da escola*, de Júlio César Farias, que me forneceu dados importantes sobre a organização das baterias, instrumentação etc.

Somente após o fim do carnaval de 2012 é que pude analisar o material que dispunha até então, as anotações, gravações e fotos dos ensaios, dos desfiles, a entrevista com mestre Paulão e, a partir daí, “mergulhar” na literatura acerca da inter-relação entre Etnomusicologia e Educação Musical, sobre os processos de ensino e aprendizagem por meio da oralidade, os trabalhos acerca do universo das escolas de samba mirins etc. Também foi após esse período que vi a necessidade de buscar o contato com alguns personagens que tinham relação com as escolas de samba mirins, em especial com os Herdeiros da Vila e entrevistá-los.

Dessa forma, antes da entrada em campo carregava comigo algumas expectativas do que iria encontrar no decorrer da pesquisa. Minha primeira hipótese era a de que as agremiações mirins seriam retratos fiéis das suas escolas mães e, assim, todos os processos de transmissão de saberes ocorreriam a partir da imitação de padrões presentes nessas escolas, seja como forma de preservação ou de renovação. Devido ao desenrolar do trabalho de campo, da ausência de uma observação mais apurada da bateria adulta⁷¹, essa primeira hipótese, apesar de ter sido abordada no trabalho, tornou-se secundária para o trabalho, tendo gerado outras questões, principalmente referentes às formas de aprendizagem nas baterias mirins, especificamente na dos Herdeiros da Vila. Logo, os questionamentos levantados no final do segundo capítulo, em sua maioria, são fruto da posterior junção dos dados colhidos em campo com a bibliografia utilizada para a análise.

⁷¹ Os ensaios da bateria mirim ocorrem antes dos ensaios da bateria adulta. Embora eu permanecesse na quadra após os ensaios do grupo infantil, poucas vezes observei o grupo adulto. Muito daquilo que escrevo sobre as baterias principais é em cima dos trabalhos acadêmicos que já abordaram o tema e da experiência e conhecimento que tenho sobre o tema a partir de minha vivência enquanto componente, sambista e músico ligado às escolas de samba.

As baterias das grandes agremiações são grupos onde disciplina, frequência e comprometimento são aspectos bastante valorizados. Por ser um grupo cuja função é a manutenção do ritmo da escola, interferindo no canto das alas e no andamento do desfile, qualquer eventual deslize pode colocar tudo a perder. É necessário um número significativo de ensaios para que esses erros não ocorram. Logo, para ser ritmista é necessário, acima de tudo, saber tocar um instrumento de percussão com relativa destreza e gostar muito do que faz. Ter tempo, disposição e dedicação aos ensaios.

Apesar do entendimento de que as baterias de escolas de samba sejam ambientes em que os processos de ensino e aprendizagem sejam calcados na oralidade (PRASS, 2004), alguns de seus aspectos organizacionais possuem elos com a educação formal.

Dentro da bateria da Mocidade, de acordo com Cunha (2001), por exemplo, a todo ensaio os ritmistas têm que assinar o livro de presença, ao chegar e ao sair. Constantemente, havia cobranças e ameaças de corte do grupo por parte do mestre da agremiação estudada pela pesquisadora. Pude constatar, nas poucas observações que realizei na bateria da Unidos de Vila Isabel após alguns ensaios da bateria mirim, os mesmo procedimento e a mesma rigidez destacados pela autora sobre a bateria da Mocidade. Essa rigidez dentro das baterias de escola de samba é atribuída ao peso que o conjunto tem para o restante da escola, à constante necessidade de apresentar novidades e, principalmente, por passar pelo julgamento dos jurados no desfile oficial.

Em busca dessas novidades, as baterias começaram a inovar no ritmo, fazendo convenções, paradinhas, treinam coreografias bastante elaboradas e que necessitam da atenção máxima dos ritmistas para a execução perfeita e também da presença constante deles nos ensaios, pois “em geral, são variações rítmicas e movimentos físicos arriscados, executados pelos ritmistas para impressionar o público e jurados. São batidas ensaiadas e marcadas, uma espécie de contraponto à melodia” (FARIAS, 2010, p. 113).

A partir da ideia de reprodução do ambiente adulto, imaginava encontrar esses mesmos traços de formalidade das baterias principais dentro da bateria mirim. A mesma rigidez, o controle de frequência e um grupo significativo de crianças ensaiando, o que, de certa forma, desde os primeiros ensaios observados da bateria mirim, pude constatar que não acontecia exatamente da mesma maneira.

Outro elemento que pretendia observar era a relação entre adultos e crianças na bateria mirim, a que Ribeiro (2010) se refere como uma relação “intergeracional”. Cunha (2001), por exemplo, destaca que há uma presença constante de adultos nos ensaios das crianças da Mocidade Independente de Padre Miguel. Segundo ela, a bateria mirim é um grupo que tem

as mesmas características da bateria principal, que possui os mesmos instrumentos e um número reduzido de integrantes e que nos ensaios há uma participação de diretores da bateria da escola mãe para ensinar e mesmo ritmistas adultos iniciantes, que buscam aprender. “Diretores da bateria adulta, também participam do ensaio tocando junto com as crianças e dando instruções aos que apresentam dificuldades” (CUNHA, 2001, p. 43).

Já na bateria mirim dos Bambas da Orgia, segundo relata Prass (2004), também há uma interferência acentuada dos adultos. São os diretores da bateria principal que elaboram as bossas, vinhetas e um repertório de batidas exclusivo para o grupo de crianças. Esses arranjos criados em cima do samba da escola são adaptados ou modificados para as crianças tocarem. Este fato gerou outra hipótese passível de investigação. Quem eram as pessoas que elaboravam as bossas dentro da Herdeiros da Vila e até que ponto havia uma simplificação dos elementos rítmicos para que as crianças pudessem tocar?

Essas informações levaram-me a achar que encontraria muitos adultos também nos ensaios dos Herdeiros da Vila auxiliando nas atividades, passando toques, criando bossas e ajudando na organização do conjunto.

Mestre Mangueirinha relatou-me que, apesar de mestre Trambique, nos primeiros anos existência da escola mirim, determinar que algum adolescente exerceria a função de diretor, ele sempre se mantinha próximo, presente, auxiliando, passando informações, corrigindo a dinâmica dos ensaios.

Apesar de eu e outras pessoas já termos desempenhado a função de mestres da bateria dos Herdeiros da Vila, os ensaios contavam sempre com as intervenções do mestre Trambique. A referência adulta era constante nessa época de começo da escola. Ele indicava as bossas, os momentos de subida da bateria, as convenções. Auxiliava o mestre que estava no comando do grupo (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Logo no primeiro dia em que passei a frequentar os ensaios da bateria mirim, observei algo diferente do que é narrado por Prass (2004) na bateria mirim dos Bambas da Orgia, por Cunha (2001) na Mocidade e por mestre Mangueirinha sobre os primeiros anos da escola mirim de Vila Isabel. As crianças e adolescentes da bateria dos Herdeiros⁷² estavam sendo dirigidas por mestre Paulão e por dois auxiliares, todos aparentando terem no máximo dezoito anos de idade. Neste dia e nos demais ensaios, era muito raro encontrar algum adulto da bateria principal, seja auxiliando, conversando com o mestre ou simplesmente observando o

⁷² É comum entre frequentadores das escolas reduzirem os nomes das agremiações ao se referirem a elas. Muitos, por exemplo, chamam a Unidos de Vila Isabel simplesmente de Vila. Assim como a escola mirim Herdeiros da Vila é referida por boa parte de seus componentes como Herdeiros.

grupo. Mesmo quando isso ocorria, não havia uma interferência direta deles na dinâmica do ensaio e nos procedimentos do mestre mirim⁷³.

Na bateria estavam cerca de vinte crianças e adolescentes, todos posicionados ao centro da quadra e, como mencionei anteriormente, só havia caixas, repiques e surdos. Não notei nenhuma criança tocando tarol, instrumento característico da Vila Isabel e um dos responsáveis pela identidade sonora da bateria da agremiação. Mestre Trambique quando me relatou sobre a compra dos primeiros instrumentos da bateria mirim da Vila Isabel, ainda na década de 1970, não mencionou nada sobre a aquisição de taróis.

Já mestre Mangueirinha informa que na bateria mirim não há taróis, embora o uso do tarol seja uma das características da bateria principal. De acordo com ele, “os taróis eram grandes e as crianças pequenas, não conseguiam aguentar o peso dos instrumentos. E também a forma de segurar o instrumento é diferente. Eles ficam em cima dos ombros” (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012). Em um ensaio apenas é que vi um garoto tocando tarol, o mesmo esteve presente com o instrumento no desfile dos Herdeiros da Vila. Entretanto, foi a única ocorrência que pude observar. Infelizmente, não conversei com esse garoto a respeito de como ele aprendeu esse instrumento.

Essa formação instrumental inicial, com surdos, caixas e repiques perdurou por mais de um mês. Após alguns ensaios, quase no fim do ano de 2011, é que notei a presença de crianças tocando tamborins e chocalhos. Mesmo assim ainda eram muito poucos.

Neste dia 19 de outubro, pude ver que mestre Paulão permanecia à frente das crianças, ditando o andamento, sinalizando cortes e entradas. Seus dois diretores auxiliares circulavam por dentro da bateria. Havia alguns instrumentos dispostos no chão da quadra e no decorrer do ensaio algumas crianças que chegavam, pegavam esses instrumentos e entravam no conjunto que já estava tocando.

3.4 A dinâmica dos ensaios da bateria dos Herdeiros da vila

A partir da minha segunda visita à quadra da Vila Isabel para observar o ensaio dos Herdeiros da Vila, no dia 26 de outubro de 2011, pude perceber que as atividades do grupo seguem uma dinâmica constante de acontecimentos. Nesta data, ao contrário da semana

⁷³ Relato apenas sobre os momentos que pude observar. Em entrevista, ao mencionar o fato, Paulão diz: “Eles liberam pra gente. Eles nos deixam a vontade”. Entretanto, Paulão informou-me também que se precisa de algo, recorre a algum diretor responsável pela escola mirim ou a algum diretor de bateria da escola mãe.

anterior, cheguei à quadra antes do início do ensaio, por volta das 17h e 15 min⁷⁴, podendo assim acompanhar todo processo de preparação. Mestre Paulão e mais dois diretores da bateria mirim, que chegaram depois de mim, foram à sala onde ficam guardados todos os instrumentos. A escola mirim Herdeiros da Vila possui instrumentos próprios. Alguns, é importante destacar, como caixas e repiques, possuem proporções menores que os da bateria principal. O tamanho dos surdos da escola mirim, entretanto, é semelhante ao dos surdos da bateria principal.

Pelo que Paulão me informou, o tamanho reduzido das peças é devido ao grande número de crianças pequenas que as tocam. Já os instrumentos mais pesados, como os surdos, são tocados por quem possui maior resistência física, geralmente os integrantes mais velhos. Ainda segundo o mestre, o tempo de ensaio é de aproximadamente uma hora e vinte minutos, fato que pude comprovar também a partir das observações. Logo, alguns ritmistas chegam a revezar as peças para evitar um desgaste físico muito grande.

Esses instrumentos são transportados dessa sala para o centro da quadra com uma espécie de carro de carga, puxado por uma alavanca e são posicionados em frente ao palco. Caixas e repiques são empilhados no chão e os surdos colocados deitados. Há também um balde com baquetas⁷⁵, macetas⁷⁶ e talabartes⁷⁷.

Utilizando chaves⁷⁸ de metal, esses diretores passam a afinar os instrumentos, apertando-os, esticando o couro dos surdos, tocando-os para conferir se estão na altura certa. Após esse procedimento, os diretores posicionam as peças no centro da quadra em uma arrumação específica. Os surdos de primeira e de segunda ficam nas laterais e caixas, repiques e surdos de terceira intercalados no centro, entre eles.

Conforme os ritmistas mirins vão chegando, aproximam-se dos instrumentos, vestem os talabartes e permanecem pelo local até que o apito do mestre determine o momento de pegarem as peças e aguardarem novo comando para o início do ensaio.

Pude perceber que, apesar de na bateria mirim os jovens maiores geralmente serem os encarregados de tocar os surdos por conta do peso desses, algumas crianças podem ter acesso a mais de um tipo de instrumento no decorrer dos ensaios. Transcrevo abaixo uma anotação

⁷⁴ Os ensaios eram marcados para iniciarem às 18h00min, porém, costumavam começar por volta das 18h e 45 min.

⁷⁵ As baquetas são objetos em forma de bastão, geralmente feitos de madeira e que são usados para repercutir nos instrumentos. São usados em taróis, caixas, repiques e em tamborins. Atualmente, o material usado nas baquetas para tocar tamborim é feito de náilon.

⁷⁶ “São as baquetas dos surdos. Podem ser cobertas de espuma, pano, feltro ou sem cobertura com a ponta de madeira exposta” (FARIAS, 2010, p. 74).

⁷⁷ Espécie de alça que serve para prender e sustentar o instrumento junto ao corpo.

⁷⁸ São ferramentas específicas para afinar os instrumentos da bateria.

feita em meu caderno de campo em que descrevo resumidamente uma conversa informal com um integrante da bateria mirim e que diz ter aprendido mais de um instrumento nos ensaios dos Herdeiros.

Nessa quarta o mestre se atrasou um pouco e algumas crianças já se encontravam na quadra a espera dele. Tive a oportunidade de conversar alguns minutos com o jovem Fábio⁷⁹, de onze anos, que chegou à quadra vindo de carro com um responsável e ainda vestindo seu uniforme escolar. Ele me falou que faz parte da escola mirim desde 2010 e que aprendeu a tocar caixa e repique na escolinha. E que já desfilou tocando na bateria no carnaval de 2011. Também me disse que os toques foram passados para ele passo a passo. Ele disse que não aprendeu somente observando os outros.

Voltando à dinâmica das atividades, já com as crianças devidamente posicionadas no centro da quadra e com seus respectivos instrumentos em mãos, Paulão dá início ao ensaio. Utilizando as palmas de suas mãos, ele determina uma pulsação constante, acompanhada da marcação de seus pés. Através de um sinal, indica a entrada dos surdos de primeira e segunda, tocando, respectivamente, o tempo dois e o tempo um. Eles mantêm o andamento inicialmente proposto⁸⁰. Após cerca de dois minutos, através de um novo gesto, a bateria realiza a “subida”⁸¹.

Durante um bom tempo, o grupo sustenta o ritmo básico, chamado também de levada reta. Surdos marcando a pulsação, repiques e caixas realizando toques contínuos, ou seja, “cada naipe tocando suas batidas básicas” (PRASS, 2004, p. 115). Nessas horas pude perceber que boa parte dos ritmistas executa razoavelmente bem os toques de caixas e repiques. Por muitas vezes houve momentos de interação entre os jovens enquanto tocavam. Algumas crianças com menos tempo dentro da bateria ou com mais dificuldade, apesar de não tocarem com a mesma facilidade de outros, não deixam de se arriscar, tentando imitar quem está tocando certo. Observam, buscam acompanhar de alguma maneira. Em contrapartida, quem via alguém com dificuldade procurava ajudar, explicar, seja gesticulando, seja demonstrando de outras maneiras. Dessa forma, além dos comandos do mestre, há uma troca de informações significativa entre os próprios integrantes do grupo.

Prática semelhante é descrita por Arroyo dentro do universo musical do Congado de Uberlândia:

⁷⁹ Adoto aqui um nome fictício para o garoto.

⁸⁰ Em alguns ensaios eu realizei a medição do andamento da bateria dos Herdeiros da Vila através do uso de um metrônomo e, em média, a bateria toca em um andamento de 145 BPM.

⁸¹ A subida da bateria é uma gíria usada pelos ritmistas para nomear o momento em que, ao sinal do mestre, toda a bateria passa a tocar junta.

Congadeiros mais experientes ensinando a meninos pela própria ação de bater caixas; quem aprende o faz interagindo diretamente com quem sabe mais, observando, experimentando tocar pela imitação e pelo ouvido que fica no batido. Saber bater, apitar, cantar, identificar os ritmos do congado, aprender a ser capitão são competências vinculadas ao fazer musical valorizados emicamente. Os batidos continuam evidenciando seu papel de destaque no cenário, por serem o primeiro e forte elo que desencadeia a inserção e socialização no mundo do Congado (ARROYO, 1999, p. 171).

Outro fato interessante que observei durante os treinos da bateria é que muitas crianças, conforme vão chegando à quadra, ficam em volta do grupo, observando, conversando, dançando. Algumas já chegam, pegam um instrumento do chão de imediato, vestem o talabarte, apanham baquetas no balde e se inserem na bateria. Em todas as vezes que estive presente na quadra isso ocorreu. De maneira que, o ensaio poderia começar com cerca de vinte pessoas e terminar com quarenta, cinquenta, embora alguns integrantes estejam presentes a todos os ensaios e toquem do início ao fim. Com o tempo fui reconhecendo esses jovens e vendo que, como relatou Paulão, “são os que seguram a onda” de fato. Entretanto, esse trânsito contínuo de pessoas, apesar de não chegar a atrapalhar o desempenho da bateria no momento do ensaio, fazia com que Paulão tivesse que, a cada quarta-feira, repassar diversas coisas. Principalmente as convenções, que são treinadas após as crianças executarem o “ritmo reto”. Também contribuía para que houvesse a necessidade de muitas repetições o fato de muitas crianças faltarem aos ensaios ou só começarem a frequentá-los, como relatou Paulão, após um bom tempo depois do início das atividades.

Segundo Oliveira, na bateria da escola de samba Império Serrano:

A falta de apenas uma pessoa num dia em que algo novo é apresentado pode comprometer todo o conjunto no ensaio seguinte. Por essa razão, repetir muito é uma necessidade, atende não só aqueles que faltaram, como ajuda todo o grupo a fixar a novidade que está sendo trabalhada (OLIVEIRA, 2002, p. 60).

Essas convenções citadas, também chamadas de paradinhas, bossas, arranjos ou vinhetas⁸², são elementos extremamente valorizados no contexto atual do carnaval. É através delas que os mestres e diretores de bateria demonstram toda sua criatividade, evidenciando traços de identidade. Não é simples criar algo inovador, que seja capaz de surpreender aos jurados e ao público e que ao mesmo tempo não venha comprometer o desempenho da bateria e a manutenção do andamento do desfile. Esses elementos também são comuns nas baterias

⁸² São diversas formas de se nomear o recurso de parar a batida da bateria e realizar desenhos rítmicos diferentes da batida básica durante a performance do samba enredo. Dessa forma, durante o trabalho será comum que apareçam os termos paradinha, convenção, bossa, dentre outros para designar a mesma coisa. Para mais de talhes, CF: FARIAS (2010) págs. 113 à 120.

mirins. Como veremos um pouco mais adiante, esses processos de elaboração de bossas, na maioria das vezes, são criações coletivas.

Em outras práticas musicais esses processos criativos estão presentes também. Dentro do Congado, por exemplo, a cada ano são compostas novas músicas para os ternos. Essa prática está relacionada à manutenção da identidade desses grupos, “recriação e atualização das mensagens rituais” (ARROYO, 1999, 120). Essas músicas identificam cada grupo e os diferencia entre si, além de que, a criação coletiva da música nos ternos expressa a atualização das mensagens rituais, manutenção das tradições. Há uma relação entre jovens e pessoas mais experientes na criação musical dentro do Congado.

As convenções da bateria dos Herdeiros da Vila foram ensaiadas em todos os encontros que presenciei, sendo até mais ressaltadas e valorizadas que o ritmo básico e contínuo. Elas são, geralmente, treinadas separada e exaustivamente durante todo período que antecede o carnaval, uma a uma, pois cada bossa ou paradinha compreende um grau de dificuldade que requer atenção e concentração especiais.

Até o final do ano de 2011, essas bossas foram realizadas apenas com os instrumentos de percussão, isto é, sem um repertório que conduzisse o desempenho do grupo. Por ser a principal função de uma bateria, seja ela mirim ou adulta, firmar o andamento do samba enredo cantado pela escola de samba no desfile, essas bossas são criadas em função da melodia do samba. Evidenciando essa função da bateria, Oliveira, ao relatar a postura e a dinâmica do grupo do Império Serrano nas disputas de samba da escola para o carnaval de 2001, diz que:

Uma vez supondo quais sambas têm mais chances de vencer, os diretores de bateria podem, durante a própria competição, começar a criar certas “paradinhas”, tendo como inspiração justamente as características destes sambas, os de maior potencial de vitória (OLIVEIRA, 2002, p. 28).

Entretanto, foi apenas na segunda semana de janeiro de 2012 que o ensaio ocorreu com o samba enredo da escola mirim. Nesta data, quase todas as convenções previamente ensaiadas foram inseridas na música. Tudo indica que o samba já estava pronto havia algum tempo, pois Paulão tinha clareza de tudo o que estava realizando. O mestre confirmou essa minha hipótese em seu depoimento, dizendo que criou tudo em função da letra e da melodia do samba. Para mestre Mangueirinha, entretanto, muitas das bossas, paradinhas e convenções em boa parte das escolas de samba hoje em dia são criadas antes do samba, de forma independente e, ao invés de remeterem à identidade sonora das baterias das escolas, expressam características dos mestres. Em outro depoimento, André Diniz mostra que o

processo contrário pode ocorrer também. O compositor explicou-me que costuma compor a melodia do samba em função das características da bateria da escola, inclusive das paradinhas e convenções que ela costuma fazer.

É interessante destacar que algumas dessas convenções treinadas pelo grupo mirim até o final de dezembro de 2011 não foram utilizadas no samba. Somente ao observar o ensaio geral na rua e o desfile é que pude constatar que há algumas convenções que são criadas em função do samba enredo e outras que são feitas para a entrada da bateria na avenida antes do início do desfile.

Essas convenções exigem a percepção e memorização das crianças de forma intensa. Considerei algumas delas bem complexas e elaboradas, contendo um alto grau de dificuldade. Apesar dessa impressão que tive, segundo mestre Paulão, algumas delas foram simplificadas para poderem ser executadas pelas crianças. Também de acordo com o mestre, ele e alguns de seus diretores são os responsáveis pela criação e transmissão das convenções. Sobre o processo, diz:

Tem dia em que eu e meus diretores sentamos, a gente vai criando. Ouvindo o samba, depois tem coisas que a gente faz em cima da melodia para encaixar melhor. A gente não complica muito por causa das crianças, senão fica difícil de pegar (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012).

Ainda neste depoimento, o mestre também me relatou que as bossas criadas por eles e seus diretores são feitas de forma independente da bateria da escola mãe. Segundo ele, os diretores da Vila Isabel dão autonomia ao grupo de diretores mirins para que realizem as criações das convenções. Geralmente, após criarem, eles tocam entre si e depois passam ao grupo todo. Durante esse processo podem ocorrer modificações, até mesmo após os diretores transmitirem ao grupo todo. Por se tratar de um grupo constituído por crianças e jovens, por vezes pode haver a necessidade de simplificações ou adaptações das criações.

Há, portanto, em todos os momentos do processo de criação, de transmissão e recepção dos arranjos, negociações entre o mestre de bateria e os ritmistas, de forma a aproximar o processo educativo e o produto final da performance (PRASS, 2004, p. 120).

Prass, agora ao se referir à bateria mirim dos Bambas da Orgia, nos mostra que os conteúdos mais valorizados dentro do grupo são os toques característicos dos naipes de instrumentos e a manutenção do ritmo básico da escola e não as convenções e paradinhas.

Os ensaios mirins, diferentemente dos da segunda bateria, enfatizavam o tocar junto das células características de cada naipe, realçando assim o desenvolvimento da pulsação coletiva, a resistência física e as habilidades motoras, bem como uma escuta do todo. Também não havia testes, nos moldes da bateria dos adultos. As crianças com dificuldade em tocar o instrumento que desejavam passavam ao naipe dos ganzás (PRASS, 2004, p. 93).

Entretanto, apesar das convenções da bateria da escola mirim serem diferentes das realizadas pela escola mãe, alguns dos entrevistados enfatizaram que a perpetuação do ritmo característico da agremiação é um dos principais propósitos da existência das escolas de samba mirins. Logo, ambas as baterias acabam apresentando semelhanças em suas características básicas. Apesar de não constatar em minhas observações a interferência explícita de adultos nos ensaios das crianças, pude perceber que essa busca pela reprodução da identidade sonora do grupo adulto foi capaz de gerar, por parte dos primeiros diretores da bateria mirim da Vila Isabel e posteriormente dos Herdeiros da Vila, estratégias para a transmissão de toques específicos às crianças. Pelo que pude perceber, com maior ênfase no naipe das caixas.

Acontece que em alguns encontros, algumas vezes antes e outras vezes depois do treino da bateria inteira, Paulão e alguns diretores do grupo reúnem crianças do naipe de caixas e passam para eles a batida específica desse instrumento. O processo ocorre da seguinte maneira: um ritmista toca surdo, mantendo assim a pulsação, enquanto que algum diretor executa o toque de caixa para em seguida ser imitado pelo grupo. Há alternância de andamentos durante a atividade. Também é feita uma avaliação individual. Pude reparar que algumas crianças têm mais facilidade, outras demonstram dificuldades na execução ou não seguram as baquetas de forma correta. A cada erro ou constatação de dificuldade, os diretores buscam formas de ajudar. Repetem o toque de forma mais lenta, explicam cantando a célula rítmica utilizando sons que remetem ao ritmo proposto ou corrigem a postura. “Eu vejo aqueles que estão com algum probleminha. Aí eu vejo, às vezes seguram a baqueta de forma errada. Eu vou lá e ajeito. Às vezes tem até que pegar na mão, devagarzinho” (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012).

Transcrevo aqui uma anotação no caderno de campo do dia 23 de novembro de 2011, na qual detalho a observação desse momento.

Um fato novo chamou-me a atenção na noite de hoje. Havia um diretor à frente de uns dez garotos com caixas nas mãos. Esse diretor estava passando a batida de caixas para o grupo. A batida consiste na repetição de dois ciclos de quatro

semicolcheias com acentuações na primeira delas e na última de cada grupamento⁸³. No começo todos tocavam juntos, executando esse ritmo contínuo por alguns minutos, aparentemente buscando resistência física que o movimento repetitivo requer. Após isso, o diretor passou a observar a execução de cada garoto individualmente, executando um ciclo de batidas para, em seguida, um dos garotos reproduzir. Quando a criança ia bem, o diretor aumentava o número de ciclos a serem repetidos. Pedia também para o ritmista do surdo aumentar a velocidade da batida. Alguns, porém, não pegavam de primeira, tendo que observar, repetir e realizar os toques por diversas vezes. Chamou-me a atenção também a paciência que o instrutor mantinha, não demonstrando irritação com os muitos garotos que erravam e estimulando a execução correta por parte das crianças. Outro fato interessante ocorrido durante essa parte do ensaio foi a fala do “instrutor”, que em alguns momentos usava o ingresso na bateria principal como um estímulo para as crianças não ficarem tímidas ao tocar para ele escutar e para que tirassem um som melhor do instrumento. Diretor: Você vai ficar tímido se tiver que tocar na bateria grande?

Após observar por várias vezes esse procedimento utilizado por mestre Paulão e seus diretores e de associá-los às entrevistas realizadas posteriormente, reparei que há uma reprodução das ferramentas de transmissão de conhecimentos dentro da bateria dos Herdeiros da Vila. O que Paulão e seus diretores fazem aproxima-se bastante do que Mangueirinha utilizava enquanto era mestre e do que Trambique passava. Transcrevo abaixo uma fala de mestre Paulão sobre isso:

eu sempre uso a forma que o antigo mestre usava, o Mangueirinha. Que também me ensinou bastante. A forma com que ele pegava as crianças, fazia uma roda grande, fazia todo mundo bater na palma da mão. Às vezes até pegava as baquetas e fica batendo nessas grades, ensinando as crianças devagarinho. É por isso que eu pego as crianças e faço uma linha aqui, uma reta e vou passando as coisas (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012).

Mestre Mangueirinha, por sua vez, também demonstra que suas ferramentas de ensino dentro do grupo também foram espelhadas nas formas com que aprendeu. Entretanto, ele destaca que “a gente vai botando em prática aquilo que aprendeu e, devido a nossa vivência, vai inserindo um jeito nosso de ensinar” (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

⁸³ Resultado sonoro semelhante ao esquema gráfico elaborado por Guilherme Gonçalves e Odilon Costa sobre as características do naipe de caixas da escola de samba Unidos de Vila Isabel e exposto no capítulo anterior.



Figura 04: Toque de caixas sendo passado por um diretor às crianças – 2011 – Foto: Guilherme Sá.

Esses procedimentos são semelhantes aos testes de aptidão musical relatados nos trabalhos de Prass (2004) e Cunha (2001) nas respectivas baterias que observaram. De acordo com a segunda pesquisadora citada, os testes representam momentos de tensão, aonde os ritmistas são avaliados individualmente. Durante o período pré-carnavalesco alguns testes são realizados nas baterias principais. Eles servem como forma de legitimação de um ritmista no conjunto. Entretanto, não passar em um teste não quer dizer que o indivíduo tenha que se afastar definitivamente do grupo. Há a possibilidade de continuar ensaiando, mas para desfilar é necessário que a pessoa demonstre estar apta para a função. Em um dos ensaios que observei da bateria adulta da Vila Isabel, pude constatar momentos parecidos com os referidos pelas pesquisadoras Prass e Cunha, aonde os ritmistas tocavam separadamente ciclos rítmicos característicos de seus instrumentos, sendo avaliados pelos diretores e observados por muitas crianças da bateria dos Herdeiros da Vila que permaneciam na quadra.

Ao contrário dos testes relatados pelas pesquisadoras, esse procedimento realizado por Paulão e seus diretores dentro da bateria dos Herdeiros da Vila visa, justamente, a melhora no

desempenho individual e, conseqüentemente, de toda bateria. O que não evita que alguns jovens se sintam nervosos com a situação de exposição perante todos.

Outro procedimento utilizado por Paulão como ferramenta de ensino e que reproduz seu aprendizado nos instrumentos, é estimular os jovens a treinarem em casa. Em alguns ensaios, o presenciei pedindo para que as crianças executassem as batidas em casa, seja nas paredes, nas panelas ou no sofá. O mestre também recomendava que escutassem os CDs de sambas enredo, a exemplo do que ele fazia no ano de 2004 quando começou a aprender a tocar, a ponto de sua mãe brigar com ele por conta da insistência e do barulho que fazia em casa.

O aprendizado através da audição de CDs, fitas K-7 e de vídeos, DVDs tem sido um recurso cada vez mais utilizado para o aprendizado musical. Ouvir sambas enredos de outras escolas e seus toques, até chegar a descobrir a identidade sonora de cada escola, ou seja, o estilo de cada bateria, é uma tarefa que desenvolve o ouvido e o torna cada vez mais inserido nesse mundo (TANAKA, 2009, p. 97).

Dentro das baterias das escolas de samba Bambas da Orgia e Mocidade Independente de Padre Miguel, Prass (2004) e Cunha (2001), respectivamente, demonstram que a aprendizagem ocorre através da coletividade e que o ambiente da quadra é onde o aprendizado de fato faz sentido. Cunha chega a comparar esse processo de aprendizagem dentro da bateria da Mocidade com a bateria mirim.

Lá da mesma forma que na bateria adulta, toca-se junto, o aprendizado é feito em grupo e não há sentido em tocar só. Ninguém leva o instrumento pra casa e fica estudando. Não se pratica sozinho. O tocar só tem sentido em grupo, com outros. (CUNHA, 2001, p. 36)

Creio que a coletividade aja como um grande estímulo para o desempenho cada vez melhor dos ritmistas e sua aprendizagem. Mas, concordando com Tanaka (2009) e destacando o pedido que Paulão faz a seus ritmistas nos Herdeiros da Vila, considero que seja necessário ou pelo menos seja importante também, que esse ritmista pratique, mesmo que não seja dentro do ambiente da bateria.

Algumas crianças, por exemplo, após os ensaios permanecem com alguns instrumentos, “brincam” com o ritmo, interagem entre si em pequenos grupos, fazem desafios uns aos outros, executando células rítmicas nos instrumentos a serem imitadas. Entendo que essa interação sirva de estímulo para que, cada vez mais, os jovens busquem melhorar o desempenho e queiram mostrar aos outros o seu progresso individual. Isso, mesmo que não seja percebido por eles, age de forma direta no coletivo, na performance musical do grupo.

Além disso, pude perceber que a imitação e a repetição realizadas dentro do conjunto são, realmente, elementos importantíssimos no processo de aprendizagem dentro de uma bateria mirim. Nesse aspecto, concordo plenamente com Prass (2004). Nos Herdeiros, algumas crianças começam a aprender e a tocar em um grupo já estruturado, com crianças que já detêm um conhecimento prévio e habilidades nos instrumentos de percussão, além, logicamente, de já estarem habituados a tocar em grupo. Quem entra na bateria no decorrer dos ensaios procura imitar quem já toca, observa o jeito de segurar as baquetas, o posicionamento do talabarte, os toques específicos. As crianças “menores, que ainda estão aprendendo a segurar as baquetas e não são capazes ainda de manter o ritmo em um instrumento participam da mesma forma” (CUNHA, 2001, p. 33).

Dentro dessa situação de coletividade, as crianças passam a aprender, seja através da observação, seja da repetição. Há um senso de grupo bastante forte. Por muitas vezes, crianças com mais tempo na bateria auxiliam os novatos.

Vale ressaltar que, como o ensaio da bateria dos Herdeiros da Vila ocorre no mesmo dia do ensaio da bateria principal da Vila Isabel, muitos garotos permanecem na quadra para observar os adultos tocando, realizando as convenções. Ou seja, o universo da bateria exerce um fascínio sobre os jovens ritmistas.

Esse fascínio gera nas crianças a vontade de fazer parte de uma bateria adulta. Em praticamente todas as quartas-feiras presenciei crianças da bateria mirim observando o ensaio do grupo principal. Assim como Careca e Trambique relataram, respectivamente sobre as baterias do império Serrano e da Vila Isabel, antigamente o ingresso de crianças na bateria de uma escola de samba para desfilar era praticamente vetado. Entretanto, elas participavam dos ensaios, pegavam os instrumentos para tocar, treinavam nos intervalos, pediam auxílio aos adultos. Alguns integrantes do grupo mirim, hoje em dia, já tocam na bateria adulta.

Atualmente, as crianças interessadas em aprender a tocar instrumentos de percussão passam a integrar a bateria mirim primeiro, que funciona como uma espécie de “trampolim” para a bateria principal e onde o aprendizado se dá de fato, com as crianças compartilhando uma experiência musical e social.

Embora não possa afirmar com total convicção, pois não fiz um questionário destinado a cada criança ou responsável, parece-me claro que as crianças que participam das atividades da bateria o fazem por prazer, aparentam estar no grupo por vontade própria, por mais que haja um estímulo dos pais e familiares para que as crianças frequentem e criem gosto pelo samba. Cunha entende da mesma forma esse processo e acrescenta que

Na escola de samba, os ritmistas adultos levam seus filhos para o ensaio. Estão dessa forma estimulando o interesse das crianças pelo aprendizado dos instrumentos da bateria visto que funcionam naturalmente como modelo para seus filhos. Os adultos, como pude observar, são imitados em seus gestos pelas crianças que circulam livremente pelo espaço do ensaio (CUNHA, 2001, p. 34).

Voltando às atividades do ensaio da bateria mirim, quase no fim do mês novembro é que alguns jovens se inseriram no grupo para tocar tamborim. Para minha surpresa, esses jovens já executavam desenhos rítmicos em seus instrumentos que se encaixavam perfeitamente com as bossas já ensaiadas há algumas semanas. Paulão demonstrou naturalidade em relação ao fato das pessoas que tocam tamborim só começarem a frequentar os ensaios tempos depois do início das atividades. Quando perguntei a ele sobre isso, a resposta do mestre foi de certa forma cômica: “Então, os tamborins desfilam em várias escolas. São viciados mesmos. Até eles virem ensaiar...” (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012). De fato, tanto nas baterias principais quanto nas das escolas mirins, é comum que haja uma circulação dos integrantes que tocam peças mais leves, como é o caso dos tamborins, por diversas agremiações e que desfilem em várias delas (PRASS, 2004).

A cada semana, inclusive, era notória a evolução e entrosamento do grupo. Apesar das constantes faltas e atrasos de alguns integrantes e, por essa razão, o mestre ter que repetir constantemente procedimentos passados em ensaios anteriores, o resultado sonoro era bastante satisfatório.

Em outros ensaios, esses já próximos do fim do ano, reparei outra ferramenta de transmissão e de assimilação dos toques característicos da bateria por parte do mestre e de seus diretores para os jovens ritmistas. Conforme vai se aproximando o final da atividade, quando todas as bossas são passadas, repetidas, assimiladas, e quando o grupo se encontra com o maior número de pessoas, o mestre permanece com todos no centro da quadra e volta a executar o ritmo básico da bateria. Nessa hora, ele começa a circular pelo grupo, batendo palmas, gesticulando, marcando a pulsação com o balançar de pernas para que o andamento permaneça constante. Aos poucos, Paulão sinaliza para que algumas crianças parem de tocar, uma a uma, enquanto as outras permanecem executando o ritmo. Esse processo é lento. Os diretores parecem analisar nesse momento o desempenho de cada ritmista. É algo semelhante à dinâmica do toque das caixas, porém com todos os instrumentos dessa vez. Logo, o grupo vai se reduzindo gradativamente e o som começa a ficar menos volumoso. Nessas horas o desempenho individual conta bastante, pois conforme o grupo vai sendo reduzido, a responsabilidade de quem permanece tocando aumenta. O ritmo é sustentado até que os

últimos garotos parem de tocar. As crianças vão posicionando seus instrumentos no centro da quadra e grande parte se dispersa.

Antes dessa dispersão, porém, é formada uma fila para que seja distribuído o lanche, cedido pela direção dos Herdeiros da Vila, para aqueles que tocaram. Geralmente são dados biscoitos, água e achocolatados. O próprio mestre e seus diretores é que são encarregados de distribuir os lanches. Em algumas ocasiões, alguns diretores de harmonia da escola principal acabam os ajudando nessa função.

Durante esses dois primeiros meses de observação, período marcado pelos ensaios do ritmo característico da bateria adulta por parte da bateria mirim e também pelo excessivo treino de convenções e bossas características dos Herdeiros da Vila, não houve um repertório cantado para guiar as atividades. Somente a partir de janeiro é que o samba enredo foi inserido nos ensaios.

Entretanto, antes de me ater à descrição dos ensaios da bateria realizados com os cantores e músicos da escola mirim cantando o samba enredo, destaco dois aspectos que me chamaram bastante atenção em minhas observações de campo e que são discutidos em algumas etnografias sobre as escolas de samba. Um diz respeito à troca de comando das baterias e outro trata da presença feminina dentro do conjunto.

A bateria da Unidos de Vila Isabel, como já mencionei anteriormente, passou por uma troca de mestres no ano de 2009. O grupo passou a ser regido pela primeira vez em sua história por um mestre que não era oriundo de sua comunidade. Como destacam os trabalhos de (CUNHA, 2001; OLIVEIRA, 2002; PRASS, 2004), as trocas de mestres nem sempre são bem vindas por ritmistas da escola e podem acarretar na alteração da identidade sonora das baterias.

Essas alterações, de alguma forma, afetaram também algumas das características da bateria dos Herdeiros da Vila, uma vez que, muitas crianças frequentam os ensaios da bateria principal, observam e buscam imitar o jeito de tocar dos adultos. A referência do novo mestre passa a ser muito forte para as crianças. Alguns desses jovens, inclusive, também costumam circular por muitas escolas de samba. Há, dessa forma, muitas referências. Para mestre Mangueirinha, a atual ausência de figuras mais antigas da bateria dentro das baterias mirins tem contribuído para essa alteração da identidade sonora do grupo.

Cada escola tem um sotaque, uma forma de tocar. A bateria da Vila hoje tem vários sotaques. Os mestres que ingressaram na escola grande interferiram no jeito da escola mirim. As crianças não têm uma referência mais forte, sempre presente. A bateria tem que ser identificada por seu ritmo. O mais velho tem que estar presente,

ser referência, estar guiando de acordo com a tradição (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Mestre Trambique, atualmente afastado das atividades dos Herdeiros da Vila, relatou-me que certa vez encontrou no Morro dos Macacos um garoto tocando um surdo de terceira de uma maneira diferente do “jeito” da Vila Isabel e mais próximo das características do Império Serrano. Assim como mestre Mangueirinha, Trambique também entende que o constante contato das pessoas mais antigas da escola com os ritmistas dos Herdeiros da Vila faria com que, mesmo com a entrada de um mestre de outra agremiação no grupo principal, a bateria mirim manteria a identidade sonora de sua comunidade. Sobre a manutenção da identidade sonora do grupo, as ferramentas de manutenção dela e sobre a interferência de alguém de fora, mestre Trambique acrescenta:

A rapaziada que está aí tem educação musical. Só que tem o seguinte, alguns deles não passaram por nossas mãos. Se a gente encaminha esses jovens desde cedo dentro da bateria mirim, com as nossas características, ao chegarem na bateria adulta nós os comandaríamos de olhos fechados, de costas. Não preciso nem olhar para eles para comandar (TRAMBIQUE, entrevista, 31/01/2013).

Já sobre a presença de meninas dentro da bateria mirim, é importante destacar que as baterias de escolas de samba adultas constituem ambientes predominantemente masculinos (CUNHA, 2001; PRASS, 2004; TANAKA, 2009). Embora as mulheres não sejam proibidas de ingressarem nesses conjuntos⁸⁴, geralmente elas tocam instrumentos mais leves, que constituem peças de complementos da bateria. O naipe de maior predominância feminina é o dos chocalhos, seguido dos tamborins. Não por acaso, foram os instrumentos utilizados em suas observações participantes, respectivamente, pelas pesquisadoras Cunha (2001) e Prass (2004). Oliveira (2002) ingressou na bateria do Império Serrano durante a pesquisa tocando surdo de terceira, uma peça bem mais pesada que as já citadas.

Assim como nas baterias de escola de samba, no cenário do Congado, embora todos participem do fazer musical, também há demarcações de territorialidade entre homens e mulheres dentro do contexto.

No caso do cenário do Congado, o batido de caixas, performance reservada aos homens, é realizado com emprego acentuado de força física. Principalmente, meninos e jovens parecem fazer dessa performance um momento de exercício de sua masculinidade (ARROYO, 1999, p. 133).

⁸⁴ Até o início da primeira década do século XXI, a Estação Primeira de Mangueira não permitia o ingresso de mulheres em sua bateria.

Diferentemente do Congado, nos Herdeiros da Vila, desde o início das atividades da bateria, momento em que eram ensaiados apenas os naipes de repiques, caixas e surdos, cerca de três meninas já integravam o grupo. Duas dessas estavam tocando caixa e uma o repique, instrumentos comumente utilizados por homens.

Mestre Paulão, ao me relatar sua função na bateria antes de ser mestre, disse que “era um dos repiques de bossa da mirim. Fazia as chamadas. Chamava a bateria toda, fazia as paradinhas” (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012). Já Prass (2004), confirmando em sua pesquisa o que Paulão diz, destaca que o repique ou repinique, possui “um papel de destaque dentro da bateria” (PRASS, 2004, p. 66).

Essa menina do repique, assim como a literatura evidencia, também teve papel de destaque na bateria durante todo o período de ensaios até a data do desfile. Por sua grande habilidade e desenvoltura no instrumento, foi responsável pelas chamadas da bateria e puxadas de bossas.

Com o ingresso de tamborins no grupo no final do mês de novembro de 2011, e, principalmente, do naipe de chocalhos, que aconteceu no começo do ano de 2012, o número de meninas na bateria aumentou significativamente. Entretanto, mais à frente ainda serão tecidos comentários quanto à participação feminina na escola mirim.

Por conta da proximidade cada vez maior do carnaval, o ingresso do samba enredo do ano nos ensaios da escolinha, a chegada de muitos rostos “novos”, dentre outros fatores, ocorreram algumas mudanças de dinâmica das atividades entre o fim do ano de 2011 e o começo do ano de 2012.

3.5 Ensaios em 2012

O primeiro ensaio do ano, ocorrido após o recesso das festas de Natal e *réveillon*, dia 4 de janeiro, ainda apresentou características muito parecidas às dos ensaios anteriores. Crianças chegando com as atividades já iniciadas, posicionando-se no grupo, outras observando, o mestre dando uma ênfase maior na transmissão das bossas, corrigindo erros. Chamou-me a atenção o fato de a menos de dois meses do carnaval, o grupo ainda estar bastante reduzido em relação ao número previsto pelo mestre para o desfile, que esperava contar com cento e vinte crianças.

Nesse dia, assim como em outras oportunidades, mestre Paulão dividiu a atividade em dois momentos. Na primeira parte, foram passadas as bossas que deveriam ser encaixadas no samba. A cada ensaio ele passava com detalhes uma bossa, buscando explicar os detalhes de

toques, a função de cada naipe, demonstrando na prática como se executa. Segundo o mestre me relatou, o planejamento das atividades ocorre de acordo com as necessidades e carências apresentadas no encontro anterior.

É, tipo assim: Eu fiz um ensaio nessa quarta-feira e percebi que as crianças não estão fazendo parte da bossa direito. No outro ensaio já venho com aquilo na mente e vamos ensaiar só essa parte até eles assimilarem (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012).

A partir do momento em que todas as bossas criadas pelo mestre e seus diretores foram transmitidas ao grupo, os ensaios passaram a ser realizados com o propósito de aperfeiçoá-las. Além do mais, como mencionei anteriormente, a baixa frequência fazia com que houvesse a necessidade constante de repetição.

Apesar de ter um grupo fiel que o acompanha sempre e está presente em todas as atividades da bateria mirim, segurando de fato o ritmo e as convenções, mestre Paulão tem a necessidade de formar novos ritmistas que chegam e se incorporam ao grupo ao longo do período pré-carnavalesco sem saber tocar ainda. Dessa forma, a segunda parte do ensaio do dia 4 de janeiro de 2012 foi destinada, mais uma vez, aos toques específicos da escola, principalmente do naipe de caixas. Nesse momento, participavam aqueles que tinham mais dificuldade e estavam no grupo há pouco tempo. Mais uma vez, o grande foco da atividade era o toque de caixas.

Havia uma expectativa em relação ao samba de enredo da escola. Assim como acontece nas grandes escolas, os sambas de enredo das escolas de samba mirins também são gravados em estúdio e comercializados. As vendas de CDs ocorrem nas quadras das escolas mães e na sede da AESM-Rio. No ano de 2012 o preço foi de dez reais. Embora o CD com as músicas já estivesse gravado, poucos na escola conheciam o samba dos Herdeiros da Vila para o carnaval 2012.

Os ensaios com o samba do ano só ocorreram na segunda semana de janeiro, no dia onze. A partir desta data, o movimento na quadra aumentou significativamente. Além da presença dos integrantes da bateria, também havia muitos responsáveis levando seus filhos para integrarem as alas, a equipe de cantores da escola, alguns diretores adultos da que ajudaram na inscrição dos novos componentes e na dinâmica do ensaio que passava, a partir daquele momento, a ser da escola mirim inteira e não só da bateria.

Enquanto a bateria iniciava suas atividades e o mestre passava as bossas, os cantores conferiam o som dos microfones do palco. Após a bateria terminar de tocar, os cantores começaram a executar o samba de enredo dos Herdeiros, sem o auxílio de instrumentos de

harmonia⁸⁵, como cavaquinho e violão. Foram duas passadas inteiras sem o acompanhamento da bateria. Ao sinal do mestre, a bateria fez a subida, acompanhando o samba enredo. As bossas ensaiadas durante quase três meses, enfim, foram executadas na música.

Confirmando a informação passada pelo mestre, elas pareciam realmente terem sido construídas a partir da melodia do samba, pois se encaixavam bem, embora nas primeiras execuções por parte dos ritmistas tenham ocorrido alguns deslizos e desencontros rítmicos. Houve, nesse dia, a intervenção do mestre após um erro que envolveu todos os ritmistas. Por várias vezes o trecho foi repetido. Nota-se a importância da participação e atenção de todos, da coletividade. O grupo depende de cada um. A partir da repetição constante no decorrer dos outros ensaios as convenções foram aperfeiçoadas.

Uma dessas bossas foi realizada no estribilho de meio do samba, causando um balanço bem interessante e que “casava” de forma harmoniosa com a melodia e também com a poesia do samba, pois esse trecho da letra remete às tradições nordestinas, narra os festejos juninos e a bossa consiste em uma mudança de ritmo em que as marcações dos surdos, juntamente com as caixas e repiques, fazem acentuações rítmicas que se assemelham a um baião.

Outra convenção ensaiada pela bateria foi inserida no final da segunda parte do samba enredo. Nessa, a bateria faz uma pausa e passa a fazer uma divisão rítmica ternária que dura quatro compassos, seguida de outras variações rítmicas que só terminam com a entrada do refrão principal do samba. Algo que, no meu entender, pareceu ser muito complexo, mas que foi executado com bastante precisão pelos ritmistas da bateria mirim. Posso me arriscar a dizer que se houve simplificações por parte de Paulão e seus diretores, com certeza não foram nesse momento.

Apresento aqui a letra do samba enredo dos Herdeiros da Vila para o carnaval 2012, “A Herdeiros viaja pelo Brasil em festa”, dos compositores Caio Alves, Gustavinho Oliveira, Danilo Garcia, Rafael Tinguinha e Vivian Concellos.

⁸⁵ Além do acompanhamento da bateria, o samba de enredo de uma escola de samba, geralmente, é executado com o auxílio de cavaquinho e, por algumas, vezes de violões. Além de darem a sustentação rítmica antes da bateria entrar, servem para os cantores não perderem o tom durante o canto.

Brasil em festa
 A hora é essa garotada vem brincar
 Sou Herdeiros
 E no solo brasileiro
 Hoje eu quero me encantar
 Conhecendo manifestações
 Imagens da cultura popular
 Em Parintins vou caprichando e garantindo
 Bumba meu boi fazendo o corpo balançar
 E a São Gonçalo casamenteiro
 Vi oito moças de azul em gratidão
 Cada festejo tem a sua tradição
 Que se renova geração a geração

Noite de festa junina
 Fogueira de São João
 Vai ter quadrilha menina
 Vem cá me dê sua mão⁸⁶

Vi na arena a cavalhada
 Rufam tambores nas congadas
 Divino é cada festejo colossal
 De norte a sul vi os enfeites de natal⁸⁷
 Adeus ano velho, feliz ano novo
 Folia de reis
 Em Pernambuco o frevo a contagiar
 De cada trio vejo o povo festejar na Bahia
 É carnaval vai bater forte o meu coração festeiro
 Maravilhoso estar no Rio de Janeiro
 Sou da Vila um herdeiro

O meu swinguinho vai te arrepiar
 A minha batida eu quero mostrar
 É muito orgulho ser brasileiro
 Com alegria faço festa o ano inteiro

Concomitantemente às atividades musicais da bateria e dos cantores, havia um vai e vem bastante intenso de pessoas na quadra. Acontece que a escola foi formada pela primeira vez, sendo dividida em alas, casal de mestre-sala e porta-bandeira e passistas. O grupo de crianças, a exemplo das alas da escola mãe⁸⁸, deu voltas na quadra cantando o samba de enredo. Pelo menos essa parecia ser vontade dos diretores adultos, pois pelo que pude observar, poucas crianças cantaram. Mesmo após alguns ensaios antes do carnaval com o

⁸⁶ Trecho do samba em que algumas vezes foi executada a bossa com ritmo característico do Baião.

⁸⁷ A partir do fim desta frase, quando o mestre sinalizava, a bateria parava, passava a executar por quatro compassos o ritmo com divisão ternária e depois permanecia executando convenções até retomar a levada básica na entrada do “refrão da cabeça”.

⁸⁸ Os ensaios técnicos da Unidos de Vila Isabel na quadra ocorrem da seguinte maneira: Os cantores ficam em cima do palco cantando o samba enredo do ano, a bateria se posiciona e toca no centro da quadra e os integrantes das alas giram em torno dela, simulando o movimento do desfile, evoluindo e cantando também a letra do samba.

samba sendo executado na quadra, o número de crianças cantando também foi bastante pequeno, inclusive durante o desfile da escola, como veremos mais adiante.

Pela primeira vez, vi o mestre da bateria principal, Paulinho⁸⁹, observando o grupo mirim. Sua presença, entretanto, durou cerca de alguns minutos apenas. Naquele momento, pelo que pude perceber, ele não interferiu em nada. Alan, o outro mestre da Unidos de Vila Isabel, apesar de aparecer com mais frequência durante os ensaios dos Herdeiros por ser amigo dos integrantes da bateria mirim, também não interferia nas atividades coordenadas por Paulão.

Nesse período de janeiro de 2012, ainda tive a oportunidade de presenciar um fato que, de certa forma, teve grande relevância para a discussão de diversas questões levantadas durante o período de observações em campo e que, ao longo da pesquisa, foram abordados, tais como a inserção do jovem na cultura do samba ou em qualquer outra manifestação cultural calcada na oralidade através do estímulo familiar e o aprendizado a partir da observação, da imitação e do compartilhamento do fazer musical dentro de um grupo já formado.

Ocorre que tive a sorte de encontrar o menino Luís⁹⁰, de apenas sete anos, que foi pela primeira vez ao ensaio dos Herdeiros da Vila, acompanhado de sua mãe, Fátima, para tentar entrar na bateria mirim. A mãe do pequeno garoto fez a inscrição dele no dia 11 de janeiro. Seu irmão, Carlos, um ou dois anos mais velho, também foi inscrito por ela no grupo nesse mesmo dia. Seria a primeira vez que participariam das atividades da escola mirim. A menina Mariana, irmã mais velha deles, é quem já desfilava como passista na escola há três anos. Todos eles são moradores do Morro dos Macacos.

De acordo com Fátima, que desfilou por muitos anos nos Herdeiros da Vila, seus filhos tinham muita vontade também de participar da escola mirim. Ninguém, ainda segundo a mãe dos meninos, foi forçado a ingressar na escola mirim e a participar atividades. Entretanto, entendo que a influência familiar foi fundamental para que isso ocorresse e tenha servido de estímulo para as crianças.

No caso de famílias de congadeiros, desde muito cedo, meninas e meninos são iniciados no fazer musical, ação pedagógica que visa à continuidade do ritual. Nos

⁸⁹ Considero digno de nota uma curiosidade acerca da maneira como os mestres da bateria principal e da mirim são chamados. Mestre Paulinho, nome no diminutivo, é responsável pelo grupo adulto e mestre Paulão, no aumentativo, comanda as crianças.

⁹⁰ Por uma questão ética, utilizarei pseudônimos ao me referir a esse menino, seu irmão e sua irmã. Logo, eles serão conhecidos como Luís, Carlos e Mariana. Adotei a mesma postura com a mãe dos meninos, que será chamada de Fátima.

dias de Festa, chamam atenção os ainda bebês, vestidos com os uniformes dos ternos (ARROYO, 1999, p. 167).

Após a inscrição dos dois meninos, o contato deles com a bateria ocorreu imediatamente. Luís e seu irmão ingressaram no naipe de caixas. Ambos permaneceram bastante atentos a tudo o que acontecia dentro do grupo. Tentavam imitar o toque de caixa dos ritmistas mais experientes. Luís foi chamado por um desses ritmistas para ficar mais próximo do mestre. A todo o momento alguém chegava perto dele para orientar algo, lhe mostrar a batida, corrigir a postura. O próprio Luís se corrigia a partir do momento em que observava os outros garotos.

Durante os ensaios seguintes, os irmãos permaneceram tocando junto com a bateria. Em certa ocasião, ao receber uma caixa e um talabarte de um dos diretores antes do ensaio começar, o menino Luís foi pedir auxílio à mãe para ajudá-lo a posicionar o instrumento. Dentro do grupo, a postura do pequeno garoto era de extrema concentração, observando a todos e principalmente o mestre. Outro fato interessante é que alguns ritmistas vinham sempre orientá-lo, posicionando suas mãos com as baquetas, ajustando o instrumento e o talabarte, mostrando os toques, por vezes segurando nas mãos dele. Nas convenções e nas bossas, entretanto, Luís e Carlos foram orientados por Paulão a permanecerem sem tocar para não atrapalhar o grupo.

Vale ressaltar que, quando Luís e Carlos ingressaram na bateria dos Herdeiros da Vila, já não era mais realizada a dinâmica de Paulão e seus diretores de posicionar as crianças em fila e passar os toques de caixa, passo a passo, corrigindo os erros e, mesmo que de forma rápida, podendo escutar individualmente os ritmistas. Dessa forma, os irmãos tiveram que buscar os conhecimentos e habilidades a partir da prática e da inserção direta no grupo.

Na entrevista que realizei com Paulão, perguntei a ele sobre a possibilidade dos irmãos desfilarem. O mestre me informou que era pouco provável, pois não teriam tempo de aprender os toques, as convenções e poderiam atrapalhar o conjunto. Entretanto, não via problema nenhum em mantê-los ensaiando junto com o grupo.

Até pode desfilarem. Mas depende do momento em que começou a ensaiar. Se começou agora, em janeiro, a criança não desfila. Não tem como. Até a gente ensinar demora. Eu demorei pra aprender também. Demorei bastante. Eu já tinha uma noção. Mas se tiver uma noção de ritmo é meio caminho andado (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012).

Dessa forma, apesar da resposta negativa de Paulão à possibilidade dos dois irmãos desfilarem tocando na bateria, permaneci observando-os nos ensaios que ainda restavam antes

do carnaval, a postura deles perante o grupo, a evolução musical que poderiam vir a adquirir. Pude notar o fascínio que aquele universo todo exercia sobre eles. A mãe dos meninos chegou a relatar-me que, após o ingresso deles nos Herdeiros da Vila, Luís, Carlos, Mariana e outras crianças vizinhas passaram a brincar de carnaval na praça em frente à casa deles, criando o “Bloco da Pracinha”, simulando um mini desfile de escola de samba, onde os meninos improvisaram instrumentos de percussão batendo em latas e a menina Mariana era a rainha de bateria e destaque, subindo em um carrinho de supermercado que, na brincadeira deles, era um carro alegórico. Devo confessar que por ter notado todo esse encantamento deles com o universo do samba, a felicidade deles em estarem ensaiando na bateria, nutria certa torcida para que eles pudessem participar do desfile tocando no grupo.

Grupo esse que, no decorrer dos meses, evoluiu muito musicalmente, aparentando estar praticamente pronto para o desfile. As bossas estavam se encaixando ao samba, a sustentação do ritmo estava mais precisa e muitas crianças estavam tocando com mais segurança, demonstrando uma evolução desde o início das minhas observações. Entretanto, havia mais um teste para todos. Seria realizado um ensaio técnico para todos os segmentos da escola mirim, no mesmo dia do ensaio geral da escola mãe.

3.6 Ensaio geral

Após passar mais de três meses observando as atividades da bateria dos Herdeiros da Vila na quadra da escola, era chegada a hora de acompanhar o último ensaio da agremiação mirim para o carnaval de 2012, que seria realizado pela primeira e única vez na Avenida Vinte e Oito de Setembro.

Em minha trajetória enquanto componente da Unidos de Vila Isabel, participei de inúmeros ensaios dentro da quadra, na rua, no Sambódromo. Por experiência própria, posso relatar que conforme o carnaval vai se aproximando, os ensaios vão se tornando cada vez mais concorridos e mais vibrantes do ponto de vista de animação e ansiedade dos componentes, diretores e do público que frequenta a quadra da escola e a rua.

No “mundo do samba”, o último ensaio que uma escola realiza para o carnaval é chamado de ensaio geral. É um dos momentos mais importantes dentro de uma escola de samba. A essa altura dos acontecimentos, o trabalho no barracão está quase se encerrando, com toda a parte de alegorias e fantasias em fase final de acabamentos e retoques⁹¹. Logo, é a

⁹¹ Para uma leitura acerca da preparação das alegorias e fantasias das escolas de samba, CF: (CAVALCANTI, 1994) Cap. 4.

hora em que os diretores destacam a importância que o componente terá na hora do desfile, seja tocando na bateria ou cantando nas alas. E é também no ensaio geral que os últimos detalhes são acertados para que a possibilidade de erro na avenida seja bastante reduzida. Geralmente, é realizado a poucos dias do desfile principal.

Essa parte do capítulo tem, justamente, o propósito de mostrar as peculiaridades do ensaio técnico geral das crianças dos Herdeiros da Vila, buscando observar e entender como que crianças e adultos interagem nesse momento, como o fazer musical se dá e como, principalmente, que os componentes da bateria e diretores se comportam diante da grande responsabilidade que está por vir. Dessa maneira, relatarei todo o processo de observação que foi realizado, desde minha chegada à quadra até o final do ensaio das crianças.

Por tratar-se de uma escola mirim, onde várias crianças estariam vivenciando pela primeira vez a sensação de fazer parte de uma escola de samba simulando um desfile na avenida, tanto as integrantes da bateria quanto as das demais alas dos Herdeiros, imaginei ser esse um momento de grande representatividade para elas.

Segue então um relato acerca desse ensaio realizado no dia 8 de fevereiro de 2012, com algumas considerações que considere pertinentes, mescladas com partes do texto de minhas anotações de campo do dia e também com a inclusão de algumas referências relevantes ao trabalho.

3.7 Oito de fevereiro de 2012, dia do ensaio geral dos Herdeiros da Vila

Há diversos tipos de ensaio dentro das escolas de samba. Cada um desses ensaios tem uma especificidade. Há o ensaio festivo na quadra aonde é cobrado o ingresso e as pessoas vão para se divertir e há também os ensaios específicos que servem de preparação da escola para o carnaval seguinte, dentre os quais podemos destacar os ensaios de bateria, ensaios de canto, ensaios de rua e os ensaios técnicos no próprio Sambódromo. Em todos esses ensaios a presença da bateria é fundamental. Sem ela não há música, não há interação. Ela é “imprescindível nos treinos técnicos dos segmentos da Escola de Samba, ditando o ritmo para os ensaios na quadra, na rua e no Sambódromo” (FARIAS, 2010, p. 133).

No dia oito de fevereiro de 2012, estava marcado o ensaio geral dos Herdeiros da Vila. Por se tratar do momento aonde todos os segmentos fazem a última preparação para o desfile principal, cheguei bem cedo à quadra para acompanhar todos os detalhes possíveis desse evento tão importante. Afinal, é no ensaio geral que se ajustam os últimos detalhes, onde os

erros são corrigidos para que não haja problemas no desfile e aonde a comunidade sente que a hora está chegando e que o bom desempenho na avenida depende de todos.

Pela primeira e única vez, o ensaio aconteceria na rua, simulando de fato um cortejo linear, conforme o dia do desfile. Nesse mesmo dia também estava marcado o ensaio geral da escola mãe, que aconteceu logo após a passagem dos Herdeiros da Vila pela Avenida Vinte e Oito de Setembro, rua onde se localiza a quadra da escola. De acordo com André Diniz, os ensaios gerais dos Herdeiros da vila na rua são realizados há poucos anos. Trata-se de um fenômeno recente, pelo menos no caso da escola mirim da Vila Isabel⁹².

Os ensaios de rua da escola mãe ocorreram em todas as quartas-feiras do mês de janeiro e nas duas primeiras semanas de fevereiro do ano de 2012. Através da simulação do desfile, os componentes da escola são divididos em alas, a bateria se posiciona ao lado de um carro de som alugado pela agremiação, onde se encontram os músicos e cantores, a comissão de frente se apresenta com uma coreografia diferente da do dia do desfile que, assim como a coreografia do casal de mestre-sala e porta-bandeira, é mantida em segredo.

Uma vez formada a escola, é dado início ao aquecimento da bateria, seguido do samba de esquentar⁹³ para animar os componentes e, em seguida, é cantado o samba do ano. A partir daí, a escola segue a avenida até terminar o ensaio na porta da quadra, quase no fim da Avenida Vinte e Oito de Setembro⁹⁴. Esse modelo de ensaio ocorre em grande parte das escolas do grupo especial do Rio de Janeiro⁹⁵ e de algumas do grupo de Acesso. A partir deles, os componentes ensaiam o canto com os músicos e a bateria da escola, os diretores calculam o tempo de desfile, o público na rua pode sentir a “energia” da escola, alguns detalhes são observados e corrigidos no ensaio seguinte. Entretanto, no ensaio geral tudo está praticamente acertado, bem encaminhado. Geralmente, nessa data é comum que tudo dê certo.

O fato de ser componente da Unidos de Vila Isabel há mais de dez anos me possibilitou acompanhar e participar de muitos ensaios gerais da agremiação, enxergando-os e vivenciando-os de dentro. Entretanto, mais uma vez a figura do folião sambista, componente

⁹² Como não observei outras escolas mirins, não posso afirmar se é comum essa prática de ensaios gerais nas ruas por parte de outras agremiações.

⁹³ O samba de esquentar é cantado pelas escolas de samba nos ensaios técnicos e no desfile antes do samba do ano. Geralmente, servem como estímulo para os componentes, são sambas de anos passados da agremiação ou que tenham como tema a história da escola, que mexa com o orgulho do componente.

⁹⁴ A concentração dos componentes da Unidos de Vila Isabel em dia de ensaio técnico na rua ocorre na esquina da Avenida Vinte e Oito de Setembro com a Rua Visconde de Abaeté. Há um movimento grande de componentes, ritmistas, diretores, ambulantes. A Avenida possui duas pistas e uma é fechada ao trânsito, causando grandes congestionamentos no bairro.

⁹⁵ A Estação Primeira de Mangueira costuma realizar seus ensaios técnicos na Rua Visconde de Niterói, principal via da comunidade. O Acadêmicos do Salgueiro realiza seus treinos na Rua Silva Telles, onde é localizada sua quadra de ensaios. E há outros inúmeros exemplos de escolas que ensaiam em ruas próximas às suas comunidades.

da escola, deu lugar à figura do pesquisador, buscando enxergar de outra maneira aquilo que sempre me foi comum, entendendo “familiaridades e exotismos como fontes de conhecimento ou desconhecimento, respectivamente” (VELHO, 1978, p. 5).

Chegar cedo à quadra nesse dia deu-me a liberdade e a tranquilidade de circular, conversar com algumas pessoas, beber um refrigerante em uma das barraquinhas⁹⁶ já posicionada para o ensaio e conferir meu material para essa fase da pesquisa em campo. Portando em mãos uma máquina fotográfica com recursos de filmagem e uma mochila onde guardava meu caderno de anotações, algumas canetas e minha agenda, busquei observar tudo aquilo que ocorreu nos momentos que antecederam o ensaio e a organização do deslocamento das crianças e responsáveis para o local de partida da escola. Dessa forma, esses momentos foram importantes para avaliar o ambiente, traçar estratégias de observação de acordo com o que ia acontecendo.

Conforme informação passada por Luciano, um dos principais diretores da escola mirim, a concentração para o ensaio seria na própria quadra da escola a partir das 17hs e o ensaio na rua estava previsto para começar por volta das 19hs. Da quadra, todos seguiriam para o local de início do desfile. Embora os horários não tenham sido obedecidos de forma rígida, houve bastante atraso, as atividades ocorreram conforme o combinado. Nesse dia cheguei às 16hs, pois como mencionei no parágrafo anterior, gostaria de acompanhar os bastidores e a movimentação de adultos e crianças em torno do evento.

Aos poucos a quadra foi ficando repleta de crianças, responsáveis, diretores, integrantes da bateria mirim e demais pessoas interessadas no movimento. Todos aguardando o início das atividades.

Sei que é impossível descrever com riqueza de detalhes todos os fatos ocorridos dentro da quadra da escola. Entretanto, pude me deparar com momentos importantes do planejamento do ensaio e com cenas interessantes que evidenciaram trocas de saberes das mais diversas formas. “O samba promove a familiaridade, a convivência íntima no momento do lazer, regula toda uma rede de relações de apoio aos integrantes, contribui para a articulação social e promove a criação artística coletiva” (TRAMONTE, 2001, p.160).

Dessa forma, na quadra da escola, ao mesmo momento em que pessoas conversavam animadamente e que crianças chegavam sozinhas ou acompanhadas de seus respectivos responsáveis, algumas outras corriam e brincavam. Alguns meninos da bateria conversavam

⁹⁶ Os ensaios de rua da Unidos de Vila Isabel mobilizam muitas pessoas. Diversos ambulantes ocupam alguns espaços nas calçadas para vender bebidas, comidas, artigos relacionados a carnaval, como camisas, bandanas, toalhas com o emblema da escola.

descontraidamente enquanto esperavam algum comando de mestre Paulão ou de outro diretor. Já um número pequeno de meninas treinava a coreografia de uma ala de passo marcado⁹⁷. Esse treinamento era realizado com a ajuda do canto do samba enredo dos Herdeiros, que servia de base para os passos realizados. Dessa maneira, podemos entender que não é só dentro das baterias que o samba enredo exerce uma função importante. Outros segmentos, como as alas coreografadas, comissão de frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira, por exemplo, também utilizam o canto do samba, seja como ferramenta de marcação de passos, localização do momento de determinada coreografia, etc.

Ainda na quadra, reparei que garotos passavam tocando tamborim, executando toques que lembravam convenções passadas por mestre Paulão durante os ensaios de bateria. Em outro local, cerca de seis meninas do naipe de chocalhos estavam tocando juntas, também aparentemente treinando frases que viriam realizar no ensaio. Dentre essas meninas estava a diretora do naipe que instruía as demais. Creio que a baixa frequência de pessoas desse naipe durante os ensaios tenha feito com que a cada encontro com essa diretora fosse necessário que as convenções previamente ensaiadas pelos demais integrantes da bateria fossem passadas.

Vale ressaltar que, assim como relatam as pesquisas de Prass (2004), Oliveira (2002), Cunha (2001), Farias (2010) e Tanaka (2009), pude observar que o naipe de chocalhos nos Herdeiros da Vila é quase que majoritariamente feminino. Como nos relata Prass, nos Bambas da Orgia “a participação de mulheres na bateria não é vetada; entretanto, poucas mulheres participam da bateria e, quando isso ocorre, tocam nos naipes considerados leves” (PRASS, 2004, p. 71). Entretanto, a presença de meninas na bateria dos Herdeiros não se restringiu apenas aos chocalhos, tendo elas presença marcante em naipes de destaque dentro do conjunto, como nos repiques e nas caixas, sendo uma delas a responsável pelas chamadas da bateria, como foi relatado anteriormente.

Tanaka nos informa que, “tradicionalmente, o repinique, na verdade, é considerado um instrumento para ser tocado por homens, por pertencer à ala dos instrumentos “pesados”, como também são o surdo e o taról” (TANAKA, 2009, p. 135).

À exceção do naipe de surdos, que são os instrumentos mais pesados, identifiquei a presença de meninas em todos os demais naipes da bateria mirim. Isso demonstra que, mesmo sendo um ambiente predominantemente masculino, a presença de pessoas do sexo feminino

⁹⁷ Existem dois tipos de alas, as técnicas e demais alas. Alas técnicas são aquelas que exercem função específica imprescindível no desfile, como baianas, bateria, comissão de frente. As outras alas são constituídas por foliões e representam em suas fantasias trechos do enredo apresentado pela escola. Algumas são coreografadas, geralmente para representar algum trecho do desfile e para abrihantar a apresentação.

tem crescido de forma significativa dentro das baterias e essa tendência se mostra desde a base, ou seja, nas baterias de escolas de samba mirins.

Conforme o tempo foi passando, o número de pessoas na quadra foi aumentando e o ambiente começou a ficar bastante confuso. Alguns auxiliares de mestre Paulão já estavam no local bem antes da minha chegada, afinavam os instrumentos, conferiam o material e observavam os integrantes que iam chegando. Em meio à confusão que se estabeleceu no local, todos os instrumentos que formam a “espinha dorsal” da bateria (FARIAS, 2010) foram posicionados na entrada da quadra por esses diretores e pelo próprio mestre Paulão. Os surdos estavam posicionados deitados e as caixas e repiques empilhados. Um balde com baquetas também foi colocado ao lado dos instrumentos.

Com os instrumentos posicionados em um lugar fixo, a maior parte das crianças da bateria também se posicionou na entrada da quadra. Isso não chegou a facilitar muito as coisas, pois essas pessoas passaram a ocupar o espaço de entrada, dificultando os acessos. Por sorte, alguns responsáveis que acompanhavam crianças que ensaiariam nas demais alas optaram por seguir direto para o ponto de início do desfile da escola mirim, localizado na própria Avenida Vinte Oito de Setembro um pouco à frente da Rua Souza Franco⁹⁸.

Como pude presenciar e registrar, esse processo de concentração dos componentes, de preparação e deslocamento ao local do começo do ensaio foi bastante demorado e desorganizado. Por um momento cheguei a pensar que não daria tempo de haver a realização do evento, tendo em vista que ainda seria realizado o ensaio geral da escola mãe após o ensaio técnico dos Herdeiros da Vila. Muitas mães reclamaram da demora, demonstravam impaciência, assim como as crianças aparentavam ansiedade. Principalmente para elas é muito cansativo esse processo.

Não consegui reparar se houve uma indicação ou ordem específica de mestre Paulão ou de algum responsável pela escola para que fosse iniciado o deslocamento dos instrumentos da quadra para a rua, pois a desordem do ambiente também afetou minha observação. Mas, repentinamente, vi crianças carregando os respectivos instrumentos que iam usar. A pilha de peças estava ficando menor. Nesse momento, optei por ficar na rua, que a essa altura já tinha uma de suas pistas fechada ao trânsito⁹⁹.

⁹⁸ O trajeto da escola mirim em seu ensaio técnico é um pouco mais curto que o da escola mãe, tendo início na Avenida Vinte e Oito de Setembro após a Rua Souza Franco e até chegar na entrada da quadra da Vila Isabel.

⁹⁹ A Avenida Vinte e Oito de Setembro possui duas pistas, ambas com o tráfego no mesmo sentido. Nos dias de ensaios técnicos da Unidos de Vila Isabel na rua, uma das pistas é interditada ao trânsito a partir da esquina com a Rua Gonzaga Bastos até a Praça Barão de Droumond.

Ao posicionar-me na altura da Rua Souza Franco, comecei a filmar a chegada de crianças ao local de concentração, principalmente os jovens que carregavam os instrumentos da bateria vindos da quadra. Alguns já estavam com seus talabartes, caminhavam com baquetas em mãos, batucando e rufando caixas e repiques.

O carro de som que seria utilizado depois no desfile técnico da Unidos de Vila Isabel foi cedido para a realização do ensaio dos Herdeiros da Vila. Enquanto pessoas vinham do sentido da quadra, o carro vinha em sentido contrário, seguindo o fluxo dos demais carros, ônibus e taxis, que a essa altura só circulavam em uma pista. O local de parada do veículo serviu como ponto de referência da concentração. Todos paravam próximos a ele.

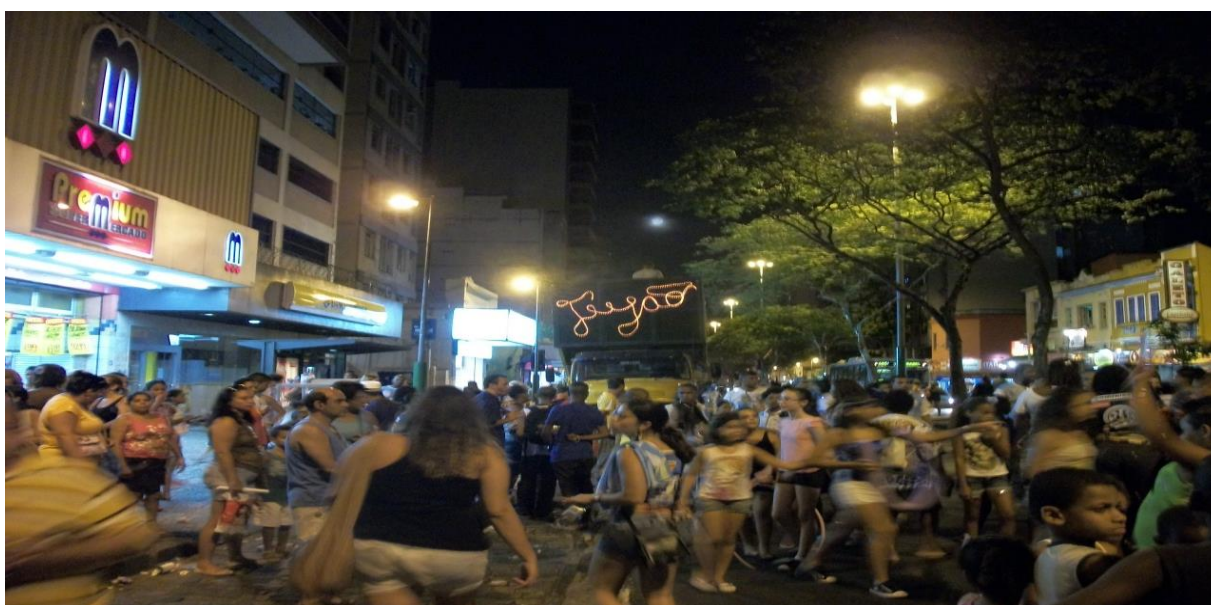


Figura 05: Crianças e responsáveis aguardando o início do ensaio de rua dos Herdeiros da Vila – 08/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

Um locutor pediu para que os responsáveis e espectadores se posicionassem nas calçadas, deixando a pista livre para as crianças. Nesse espaço circulavam os diretores adultos, que começavam a organizar algumas alas, distribuindo as crianças em filas, à frente dos instrumentos da bateria que estavam sendo deixados logo à frente do carro de som. Poucos minutos depois avistei mestre Paulão, bastante concentrado e aparentemente preocupado. Ele buscou, juntamente a seus diretores, reunir os componentes da bateria para que pudesse armar o conjunto o mais depressa possível, pois já eram quase 21hs e ainda haveria o ensaio da escola principal.

Após todo o processo de organização das alas, do deslocamento das crianças para o ponto inicial do ensaio e do carro de som se posicionar para os cantores e músicos passarem o som, a bateria começou a se formar. O grupo estava muito maior do que nos ensaios dentro da

quadra. Pelas minhas contas, havia cerca de setenta a oitenta jovens distribuídos em todos os instrumentos usados pela bateria dos Herdeiros da Vila. Há que se ressaltar o número expressivo de crianças nos naipes de tamborins e chocalhos, um fato praticamente incomum em minhas observações na quadra, onde o número de jovens tocando esses instrumentos era bastante reduzido. Pude reparar muitos rostos novos. Entretanto, para minha surpresa, muitos desses "novos"¹⁰⁰ integrantes da bateria mirim já estavam familiarizados com as convenções passadas durante muito tempo por mestre Paulão nos ensaios. Entendo que os momentos em que estão tocando entre si, aguardando as atividades, interagindo e aparentemente brincando, não sejam em vão. Desses momentos surgem algumas transmissões musicais e muitos toques e convenções são aprendidas nessas situações entre eles mesmos.

Apesar do número de integrantes da bateria ter aumentado consideravelmente em relação aos ensaios realizados na quadra, o número ainda era menor do que o previsto por mestre Paulão para o dia do desfile oficial que, de acordo com ele, chegaria a cento e vinte¹⁰¹ crianças.

Ao som do apito de mestre Paulão os ritmistas que estavam dispersos à espera do início das atividades começaram a se posicionar. Os diretores assistentes passaram a circular pelo grupo, buscando ajudar o mestre nessa tarefa, separando os naipes, distribuindo as marcações, intercalando os repiques e caixas. Tamborins e chocalhos se encontravam à frente da bateria, formando três linhas.

Esse processo de montagem da bateria ocorreu ao mesmo tempo em que os músicos e cantores do carro de som equalizavam vozes e instrumentos¹⁰². Muitas pessoas ainda circulavam pela pista destinada à passagem da escola. O ambiente ainda era bem confuso. Tanto que quando a bateria começou a executar as convenções, ainda se ouvia o som dos últimos ajustes do som do cavaquinho.

A bateria deu início à sua performance com a menina do repique, já citada em algumas passagens da pesquisa, realizando um solo e demonstrando bastante domínio no instrumento. Após alguns instantes solando, ela começou a executar as chamadas da bateria. Seu alto grau de concentração era notório. As chamadas realizadas por ela, todas muito bem tocadas, eram prontamente respondidas pela bateria, onde todos os integrantes também se encontravam bastante atentos. Foram passadas praticamente todas as convenções ensaiadas na quadra. E

¹⁰⁰ Como mestre Paulão havia me informado, muitos dos jovens que tocam tamborins costumam comparecer aos ensaios somente quando o carnaval se aproxima. Por isso utilizei aspas na palavra novos.

¹⁰¹ De acordo com Farias (2010), o número mínimo de ritmistas por bateria nas escolas de samba do grupo especial é de duzentos e nas baterias do grupo de acesso é cento e trinta. Há baterias que chegam a levar até trezentos ritmistas para a avenida.

¹⁰² Posicionei-me do lado contrário de onde os músicos ficaram. Logo, não consegui observar muitas coisas.

mesmo o barulho de carros e de pessoas falando na rua, causando certo caos no ambiente, não impediu que a bateria realizasse sua pequena apresentação antes do início do ensaio na rua. Entretanto, alguns integrantes tiveram dificuldade de escutar certos comandos do mestre Paulão e algumas chamadas do repique, o que acarretou alguns deslizes rítmicos do grupo nesse momento, o que não chegou a comprometer o desempenho dos ritmistas e a beleza da ligeira apresentação da bateria.

Após a apresentação da bateria e antes do início do canto da escola, os últimos detalhes da organização ainda estavam sendo acertados. Os diretores de harmonia da Vila Isabel ajudavam na coordenação das alas e percorriam a rua posicionando crianças. Enquanto isso, um diretor pegou o microfone e informou alguns posicionamentos: “Primeiro casal atrás da comissão de frente. Segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira à frente da bateria. As outras alas ficam entre o começo e a bateria” (Diretor falando sobre o posicionamento das alas na escola).

O último a assumir a palavra e fazer um discurso de incentivo foi Evandro Bocão, ex-presidente da agremiação adulta e que atualmente atua como diretor e compositor, sendo um dos autores do samba de 2012 da Unidos de Vila Isabel. Transcrevo o discurso de “Bocão”¹⁰³, pois nele o compositor destaca a função da escola mirim, o trabalho que é feito em prol da renovação, da formação de novos talentos que futuramente estarão, segundo o ex-presidente, figurando na escola principal.

As crianças são o nosso futuro. Vamos fazer bonito como a escola mãe. Vamos cantar, vamos brincar. Paulão quebra tudo nessa bateria. A todos meus diretores, a toda bateria. A escola está muito feliz, pois muitos de vocês da escola mirim já estão prontos para virem para escola grande. Tá bom Paulão? Parabéns pelo trabalho. Herdeiros da Vila, vamos fazer bonito. Muito obrigado (Evandro Bocão falando no ensaio geral).

Encerrado o discurso, o intérprete Tinguinha assumiu o microfone, pediu a tonalidade de Dó maior ao cavaquinho, que por sua vez fez a contagem e começou a tocar com o auxílio de um pedal¹⁰⁴ e uma caixa. Não houve samba de esquentar. O samba da Herdeiros foi cantado imediatamente. Foram duas passadas da música sem o acompanhamento da bateria. Entretanto, em alguns pontos onde as paradinhas estavam programadas o mestre sinalizou a realização delas.

¹⁰³ Nas escolas de samba é comum chamar os integrantes por apelidos.

¹⁰⁴ Pedal é o nome que se dá ao surdo que auxilia os instrumentos de harmonia na manutenção da pulsação antes da bateria tocar.

No momento em que os cantores retornaram ao refrão principal para a terceira passagem do samba, os diretores da bateria pediram atenção ao grupo através de gestos, do som dos apitos e com os braços. Ao sinal de Paulão, repetido imediatamente por seus diretores que estavam no meio da bateria, a bateria realizou a subida. O grupo começou a tocar ininterruptamente no início da primeira parte do samba¹⁰⁵. A entrada da bateria causou uma empolgação a mais em quem assistia ao desfile e logo a direção de harmonia puxou a escola para que iniciasse sua movimentação rumo à quadra, simulando o cortejo que realizariam na avenida.



Figura 06: Bateria formada na Avenida Vinte e Oito de Setembro e diretores dando instruções – 08/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

Embora a circulação de pessoas em torno da escola estivesse bastante complicada na Avenida Vinte e Oito de Setembro, à base de um esforço maior consegui chegar à frente da escola montada e voltar, acompanhando passo a passo para ver o comportamento das crianças, a divisão das alas, a posição da bateria, passistas, baianas, etc.

Assim como realmente esperava, desde a comissão de frente até a ala da bateria, pude ver que toda a escola mirim reproduzia a situação de um ensaio adulto. Fiquei muito surpreso

¹⁰⁵ Hoje em dia, há uma padronização na forma dos sambas enredo. A música é dividida em duas partes A e B. Entre essas partes há estribilhos ou refrãos, que servem como momentos de maior empolgação. Um é chamado de refrão principal ou de cabeça e o outro de refrão de meio. A bateria começa a tocar após a execução do refrão de cabeça, na parte A do samba.

e emocionado com a seriedade das crianças que executavam alguma coreografia, que observavam os diretores, aguardando sinais para seguirem em frente. Todas elas estavam muito envolvidas com o que estavam fazendo.

Aos poucos, a rigidez da divisão de alas foi se desfazendo. Algumas mães entraram na escola e passaram a desfilar com seus filhos, às vezes até mais animadas que as próprias crianças. Entretanto, à medida que a animação aumentava, a escola mirim ia se desorganizando. Essa “desordem” não foi censurada pelos diretores das alas. Muito pelo contrário, alguns brincavam juntos, estimulavam a movimentação. Ouvi de muitas pessoas que a escola tinha se transformado em um grande bloco durante o ensaio e isso era encarado com aprovação por todos. Somente uma ala coreografada de meninas, a comissão de frente e a bateria seguiram com suas obrigações.

Atribuo essa liberdade ao fato de não haver uma disputa formal entre as escolas de samba mirins, com pontuações para cada quesito. Como veremos a seguir, algumas premiações são oferecidas a essas escolas e segmentos como a bateria almejam-nas. Logo, essa ala que ensaiou desde o mês de setembro realizou um ensaio impecável, com uma excelência musical de invejar muitos adultos e com a seriedade necessária para tal.

O ensaio foi bastante rápido, durou cerca de vinte e cinco minutos, quase o tempo máximo dos desfiles oficiais das escolas de samba mirins no Sambódromo. Encerrou-se na entrada da quadra da escola conforme o programado. De lá, mães e demais responsáveis esperavam seus filhos para levá-los para casa ou para retornar ao meio da Avenida Vinte e Oito de Setembro, onde ainda iria acontecer o ensaio da escola principal. Muitos desses pais e mães estavam com a camisa de ensaio técnico da Vila Isabel.

Os integrantes da bateria, entretanto, terminaram o ensaio entrando na quadra para guardar os instrumentos. Somente após isso eles estariam liberados. Coube ao mestre e seus diretores a tarefa de fiscalizar essa atividade. Era o término do último ensaio da escola. Ensaio esse que ocorreu em grande estilo. A próxima e última atividade era o desfile na Marquês de Sapucaí. Longos meses de trabalho por parte de todos os envolvidos com o carnaval da escola mirim e a hora de pisar na avenida enfim estava chegando.

3.8 Os desfiles das escolas de samba mirins

Após quase cinco meses acompanhando os ensaios da bateria dos Herdeiros da Vila, enfim chegou o dia do tão esperado desfile. A partir das 17hs, do dia 17 de fevereiro de 2012,

dezessete agremiações mirins iriam se apresentar para o grande público, abrindo oficialmente o carnaval do Rio de Janeiro.

A exemplo das escolas de samba do grupo especial e dos grupos de acesso, as escolas de samba mirins também desfilam na Marquês de Sapucaí e, como já foi mencionado anteriormente, apresentam os mesmos segmentos, elementos e a mesma forma processual dessas escolas. Cavalcanti (1994), nos mostra como geralmente o carnaval das escolas de samba é apresentado ao público:

As escolas se sucedem ordenadas pela mesma estrutura dramática: a Comissão de Frente e o carro Abre-Alas introduzem a escola e o enredo de seu desfile, e as alas, que chegam fantasiadas, cantando e dançando, logo tornam a comunicação mais quente. Entre elas, os carros alegóricos distinguem seções narrativas, e entre elas situam-se também os elementos especiais do desfile cujo posicionamento varia de escola para escola – mestre-sala e porta-bandeira, baianas, passistas (CAVALCANTI, 1994, p. 211).

No início da tarde desta sexta-feira fui à quadra da Unidos de Vila Isabel para apanhar uma camisa da diretoria dos Herdeiros da Vila com alguns dos responsáveis pela organização do carnaval da escola mirim e aos quais, no dia do ensaio de rua, expus a necessidade de presenciar o evento. Eles entenderam minha necessidade e pediram para que eu comparecesse na quadra no próprio dia do desfile para apanhá-la. Ao receber a camisa deles, recebi a orientação de que também deveria ir para o Sambódromo com uma calça e um par de sapatos brancos. Assim o fiz. Estar trajado dessa maneira possibilitou minha permanência na área de concentração da escola e a participação no desfile para que pudesse realizar as observações necessárias em ambos os momentos.

Como gostaria de presenciar alguns dos desfiles que antecederiam ao dos Herdeiros da Vila, nona agremiação mirim a desfilar, e também a cerimônia de abertura das atividades no Sambódromo, a fim de enriquecer a coleta de dados para o trabalho, cheguei cedo ao local com o intuito de garantir o acesso livre à pista de desfiles. Havia combinado previamente com o músico e diretor da AESM-Rio, Écio Bianchi, que, antes do início dos desfiles, ele me apresentaria aos responsáveis pela associação para que eu pudesse explicar a eles os propósitos da minha pesquisa e a necessidade de poder circular pelo Sambódromo e pelas áreas de concentração.

Por intermédio de Écio, fui muito bem recebido pelo presidente da AESM-Rio, que apesar do envolvimento com a organização dos desfiles, ouviu-me atentamente e permitiu que eu pudesse circular pela avenida e realizasse minhas anotações. Dessa maneira, pude acompanhar tudo desde o começo.

Por volta de 17hs e 10min se iniciaram as solenidades do evento. Com as presenças do rei Momo e de suas princesas, além dos integrantes da Galeria da Velha Guarda¹⁰⁶, foi decretado oficialmente o início do carnaval do Rio de Janeiro. Pessoas ligadas à prefeitura, a entidades não governamentais e à própria diretoria da AESM-Rio também se encontravam no local e fizeram pequenos discursos cujos conteúdos giravam em torno dos direitos da criança, da violência, do acesso à educação. Também foi bastante ressaltada a importância da renovação, do futuro das crianças e do samba. Gonçalves (2010) narra o evento de maneira bem semelhante à que observei:

Nesse dia, a escolinha de mestre-sala e porta-bandeira abre o desfile oficial do carnaval, inaugurando o calendário da Prefeitura/Riotur. O Rei Momo, a rainha, as princesas do carnaval, alguns representantes das Velhas Guardas e o prefeito da cidade anunciam o desfile das escolas mirins, que abre oficialmente o Sambódromo. A partir daí passa a vigorar o “tempo do carnaval” (GONÇALVES, 2010, p. 115).

Diferente das observações feitas por Gonçalves, somente o fato de não ter havido a participação dos casais mirins de mestre-sala e porta-bandeira da escolinha¹⁰⁷ de Manoel Dionísio. De forma que, após os discursos de membros das entidades citadas acima, a Galeria da Velha Guarda iniciou seu percurso pela avenida¹⁰⁸. Vários integrantes mais velhos empunhavam os pavilhões de suas agremiações e trajavam-se elegantemente de branco ou com as cores de suas respectivas escolas.

Quando a Galeria da Velha Guarda já se encontrava no meio da avenida, o intérprete Thiago Acácio, da Estrelinha da Mocidade¹⁰⁹, um jovem de mais ou menos dezessete anos, começou a cantar o samba enredo composto por Alexandre Moraes, Hugo Bruno e Jorge Xavier em homenagem à AESM-Rio e que faz referência na letra a todas as escolas mirins. Uma espécie de hino da associação. Thiago foi acompanhado de dois músicos adultos, um tocando cavaquinho e o outro violão. Já estava oficialmente aberto o carnaval 2012 e a primeira escola de samba mirim a desfilar, a Inocentes da Caprichosos¹¹⁰, começou a se posicionar em frente ao setor 1. Transcrevo abaixo a letra do “Hino Da AESM-Rio”.

¹⁰⁶ A Galeria da Velha guarda é constituída por integrantes das Velhas Guardas de todas as escolas de samba do Rio de Janeiro.

¹⁰⁷ Trata-se do “Projeto escola de mestre-sala e porta-bandeira”, organizado e dirigido por Mestre Manoel dos Anjos Dionísio, que funciona aos sábados pela manhã na quadra de esportes localizada no início do Sambódromo. O projeto tem a finalidade de formar novos mestres-salas e porta-bandeiras.

¹⁰⁸ A princípio questionei a alguns diretores da AESM-Rio se a presença deles continha algum significado para a instituição. Ninguém soube me responder. Após o carnaval consegui saber que se tratava de parte da solenidade ligada à Riotur. Entretanto, essa ligação do passado com o futuro me chamou bastante atenção.

¹⁰⁹ Escola de samba mirim cuja escola mãe é a Mocidade Independente de Padre Miguel.

¹¹⁰ Escola de samba mirim cuja escola mãe é a Caprichosos de Pilares.

Somos da família AESM-RIO
 O futuro, o amanhã
 A nova geração de Aprendizes
 Inocentes, crianças Petizes
 Golfinhos num mar de fantasia
 Herdeiros da alegria
 Miúda poesia pelo ar
 Na passarela a ecoar
 Como Pimpolhos trazemos algo mais
 A nossa Estrelinha vai brilhar
 Pra Tijuquinha iluminar
 Filhos Infantes da nação da esperança
 No nosso carnaval Ainda Existem Crianças

Venha pra cá extravasar
 Comemorar, sentir arrepios
 Na nossa festa vem dar gargalhadas
 Sambando junto com a criançada

Tão logo se encerrou a execução do hino oficial da AESM-Rio, a Inocentes da Caprichosos deu início à sua apresentação. Os músicos da escola já estavam posicionados ao lado do carro de som e já haviam passado o som das vozes e dos instrumentos¹¹¹.

Essa passagem de som era feita de forma cuidadosa, porém rápida, pois, a exemplo dos desfiles das escolas de samba adultas, o intervalo entre uma agremiação e outra é bem curto para que haja uma dinâmica no “espetáculo”. Fiquei bastante surpreso com a postura concentrada de todas as crianças e adolescentes que estavam ali para cantar e tocar. Não que eu não esperasse isso deles, mas é de fato muito comovente ver como as crianças levam a sério esse momento tão ensaiado e aguardado por todos. E, embora esses jovens músicos fossem assessorados por adultos na passagem de som e agissem de forma bem disciplinada e concentrada, obedecendo às orientações dos técnicos e dos diretores, em nenhum momento deixavam de demonstrar personalidade forte, talento, emoção e comprometimento com a escola que defendiam. Foi interessante observar também que os puxadores das escolas mirins, principalmente das que possuíam escola mãe, buscavam imitar trejeitos dos puxadores oficiais dessas agremiações, seja em uma referência ao grito de guerra, nos “cacos”¹¹², nas referências à comunidade e até na maneira de se vestirem. Além disso, cada agremiação mirim cantava um samba de esquentar antes do samba oficial ser executado. Geralmente, esse “esquentar” era o próprio samba oficial do ano de 2012 da escola mãe.

¹¹¹ Cada carro de som possui seis microfones para os cantores e algumas entradas para cavaquinhos, bandolim, violão e violão de sete cordas. Cada escola, a exemplo das escolas principais, se organiza da maneira que lhe convém.

¹¹² Cacos são chamadas, gritos de incentivo e frases pronunciadas pelo puxador da escola na intenção de animar o público e os componentes.

A possibilidade de acompanhar da pista os desfiles fez-me enxergar essa dedicação não só no desfile dos Herdeiros da Vila, mas em boa parte das escolas observadas. Entretanto, como o material de registro que dispunha para o desfile se limitava a uma câmera fotográfica amadora com recursos de filmagem, tive que guardar espaço na memória do equipamento para a observação específica da bateria, dos preparativos e do desfile da escola mirim do bairro de Vila Isabel. Logo, fiz poucos registros audiovisuais dos momentos que antecederam a esse desfile.

Além da câmera, também levei uma caneta e algumas folhas de caderno para as anotações. Como fui sozinho para a avenida, optei por processos metodológicos mais simples a fim de que eu pudesse circular com mais facilidade pela pista e pela concentração das escolas.

Após acompanhar todo o desfile da segunda escola a pisar na avenida, a Aprendizizes do Salgueiro¹¹³ e o início da terceira, a Mel do Futuro, passei a alternar momentos na pista de desfiles e na concentração dos Herdeiros da Vila. Embora ela fosse a nona agremiação a desfilar, com previsão de início para as 21hs, o tempo de cada escola na avenida era de apenas trinta minutos e isso fazia com que o processo fosse bastante rápido.

O espaço de concentração das escolas é a Avenida Presidente Vargas, aonde os carros alegóricos e componentes se posicionam para se armarem para entrar na avenida. Cavalcanti (1994) descreve com mais detalhes a área de concentração das escolas:

A concentração das escolas de samba – espaço no qual uma escola se arma para apresentar-se em desfile – se faz na rua em ambas as direções da Av. Presidente Vargas. Um dos lados dessa avenida é vedado com tapumes com janelas armadas que permitem a visibilidade do público, o outro lado é protegido pelo Canal do Mangue. Na outra margem do canal, constroem-se arquibancadas populares gratuitas com capacidade para cerca de três mil pessoas. Esse trecho de concentração é fechado por grandes portões gradeados que separam da rua propriamente dita. Na hora do desfile só atravessam esses portões, zelosamente guardados por seguranças da Riotur e de cada escola, membros das alas devidamente fantasiados e pessoas credenciadas (CAVALCANTI, 1994, p. 30).

Como as escolas mirins possuem um contingente bem menor que os das escolas do grupo de acesso e especial e o número máximo de carros alegóricos que cada uma dessas agremiações pode levar para seus desfiles são três, sendo de tamanhos bem reduzidos, as áreas de concentração costumam abrigar muitas escolas ao mesmo tempo. Com isso, também acompanhei a armação de algumas agremiações que antecederam os Herdeiros da Vila e se

¹¹³ Escola de samba mirim cuja escola mãe é o Acadêmicos do Salgueiro.

localizavam na mesma área que ela, a concentração do “Balança Mais não Cai”¹¹⁴. O acesso às áreas de concentração das escolas de samba mirins não é tão restrito como nos dias de desfiles das escolas dos grupos Especial e de Acesso, aonde somente os diretores e componentes devidamente fantasiados podem adentrar. Afinal, muitos responsáveis acompanham seus filhos até a concentração, deixando-os sob os cuidados dos diretores, indo busca-los depois de assistirem ao desfile das arquibancadas.

Esses momentos em que acompanhei outras escolas desfilando e se armando foram de extrema importância para que eu pudesse investigar e observar elementos dentro das escolas mirins que as aproximavam das escolas principais e as faziam semelhantes em suas estruturas.

Além das alas, dos carros alegóricos e das fantasias, me interessava ver, principalmente, o comportamento das crianças, os jovens músicos, o canto dos “pequenos” componentes e de que maneira essas crianças lidam com os saberes e valores referentes ao universo social, cultural, musical e ritualístico da festa que participavam, ou seja, com o samba e com o carnaval.

Quanto a esses aspectos da organização e apresentação dos desfiles encontrei justamente aquilo que imaginava. De uma maneira geral, todas as escolas se apresentam a partir de um enredo pré-estabelecido e as fantasias das alas e os carros alegóricos de cada agremiação são representações desse enredo a ser contado na avenida. Vale ressaltar que os enredos não são pensados de maneira aleatória. Geralmente são temas ligados à preservação do meio ambiente, à educação, aos direitos da criança, à cultura da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil. De acordo com Ribeiro (2009),

Além da solidariedade e da própria socialização no samba carioca, outras concepções importantes aparecem, como inserção na escola mãe e futura profissionalização, seja no carnaval, seja nas diversas oportunidades que surgem em forma de oficina ou na preocupação com a vizinhança e os vínculos criados entre as crianças (RIBEIRO, 2009, p. 163).

Logo, essa preocupação com o futuro dos jovens, com a formação de novos sambistas, com a valorização da autoestima deles, com fatores sociais e educativos é que, provavelmente, faz com que as escolas optem por apresentar enredos com essas temáticas.

¹¹⁴ Esse lado da concentração das escolas de samba é chamado dessa maneira por ser próximo ao prédio Balança Mais Não Cai. Os principais acessos a esse lado da concentração são o metrô e a estação de trens da Central do Brasil. O outro lado aonde as escolas concentram na Avenida Presidente Vargas é chamado de Concentração dos Correios por estar localizado em frente ao prédio dos Correios e o principal acesso é a estação de metrô Praça Onze.

Dessa maneira, também se explica o porquê de haver casos em que a escola mirim reedita um carnaval marcante de sua escola mãe como uma forma dos jovens conhecerem a história da escola de samba de sua comunidade e seus sambas do passado. Essa é uma preocupação, por exemplo, da escola de samba mirim Mangueira do Amanhã, que nesse ano reeditou o enredo de 1998 que falava de Chico Buarque (Cartilha do Samba, Fevereiro de 2012) e em outros carnavais reeditou outros desfiles antigos da Estação Primeira de Mangueira.

As alas são constituídas apenas por crianças, assim como crianças também são os figurantes dos carros alegóricos. Entretanto, como há a necessidade da participação de adultos responsáveis pelas crianças, alguns setores da escola são preenchidos com a presença dessas pessoas. Ainda de acordo com Ribeiro, a cada dez crianças de uma escola mirim, há um adulto para tomar conta delas. Não pude conferir esse dado, mas notei que, realmente, havia a presença de muitos adultos em todas as escolas mirins para cuidar dessas crianças.

Os diretores adultos têm a função de fazer a contagem das crianças, distribuir as pulseiras e crachás com a identificação delas contendo nome completo e telefone. São eles também os responsáveis pela distribuição do lanche e da entrega das crianças a seus responsáveis que acompanham os desfiles das arquibancadas e frisas da Marquês de Sapucaí e que, após a passagem da escola, vão buscar seus filhos na área de dispersão.

Essa atuação dos diretores é de extrema importância, pois há a todo o momento funcionários da Vara da Infância e da Juventude passando pela concentração das escolas para investigar se há irregularidades ou crianças sem identificação¹¹⁵. Uma possível irregularidade pode acarretar em multa para escola ou problemas para a sua entrada na avenida. Além dessa função burocrática, cabem também aos diretores a armação da escola, organização do desfile e a manutenção da empolgação e do canto dos jovens componentes na avenida.

Também pude notar a presença de adultos na ala da bateria de algumas escolas mirins. Pareceu-me uma prática comum em algumas agremiações que não possuem um número suficiente de crianças para segurar o ritmo da escola na avenida. Com isso, a presença de pessoas mais velhas garante a sustentação da bateria durante o desfile, embora, conforme fui informado por Paulão, a permanência na bateria é permitida somente até os vinte e um anos. Ao perguntar ao mestre se ele e seus diretores deveriam deixar a bateria após completarem dezoito anos ele disse: “Não, eles podem permanecer nos Herdeiros até completar vinte e um anos. Eu também. Estou com dezoito. Tenho mais três anos de Herdeiros” (PAULÃO,

¹¹⁵ CF: Leopoldi (2010) p. 91.

entrevista, 13/01/2012). Também pude apurar a informação no site da AESM-Rio, onde, como já foi citado no capítulo anterior, podem desfilar nas escolas mirins crianças e adolescentes entre cinco e vinte e um anos de idade.

Dessa maneira, dentro do pouco que pude observar dos desfiles que antecederam ao dos Herdeiros da Vila, aparentemente não há uma fiscalização tão rigorosa quanto à participação de adultos, pelo menos na ala da bateria. Nas demais alas das escolas mirins não consegui identificar a presença de adultos, a não ser aqueles responsáveis por cuidar das crianças e geralmente se posicionam nas laterais da pista.

Alguns diretores e mestres das baterias das escolas mãe também marcam presença no desfile das crianças, seja ajudando os mestres mirins a conduzir a bateria, a apresentar o conjunto ao público e aos julgadores das organizações que premiam as escolas, seja dando suporte nas afinações, na contagem das peças. Como veremos mais a frente, curiosamente, mesmo não tendo acompanhado regularmente os ensaios dos Herdeiros da Vila, os mestres da escola mãe estiveram presentes na hora do desfile e ajudaram o mestre Paulão e seus diretores.

Ainda percorrendo a área de concentração, destaco um dos momentos de maior emoção que pude presenciar e que mais me chamou a atenção em toda a pesquisa do dia. Foi quando a escola Corações Unidos do CIEP estava armada na concentração e a diretoria, constituída em sua maior parte por professoras da rede municipal de diversas CRES¹¹⁶, começou a ensaiar o samba enredo com as crianças já arrumadas em suas respectivas alas. Pude notar que havia um prazer nesse cantar, um envolvimento entre crianças e adultos em prol de um objetivo maior que era a beleza do desfile da escola. O refrão desse samba cantado com tanta vontade pelas crianças dizia: “Reduzi a tristeza somei a alegria/ dividi o amor multipliquei a paz/ no conto e contas do dia a dia/ sou nota dez com a Corações nesta folia” (Cartilha do Samba, Fevereiro de 2012).

Embora a escola mirim em questão não possua escola mãe, foi a Corações Unidos do CIEP a agremiação que se destacou em minhas observações como a que mais cantou o samba. Essa constatação ganha relevância uma vez que, o canto dos componentes é um elemento fundamental no desfile de uma escola de samba, sendo parte do julgamento de alguns quesitos, dos quais podemos destacar a harmonia, evolução e samba enredo¹¹⁷.

¹¹⁶ CRES – Coordenadorias Regionais de Educação.

¹¹⁷ Para obter uma descrição mais detalhada dos quesitos a serem julgados em uma escola de samba, ver: (Cavalcanti, 1994, p. 41 – 50).

Após um bom tempo circulando pela pista de desfiles e pela área de concentração buscando levantar dados, informações relevantes para a pesquisa e observações sobre a organização das escolas de um modo geral, percebi que estava chegando a hora de me ater à organização do desfile dos Herdeiros da Vila e de sua bateria de forma mais cuidadosa.

3.9 Concentração dos Herdeiros da Vila

Desde muito cedo os carros alegóricos das escolas de samba mirins já se encontravam na área de concentração da Avenida Presidente Vargas. À medida que se aproximava a hora dos desfiles iniciarem, os carregadores começavam a posicionar esses carros na ordem de entrada das escolas no Sambódromo. Como a escola Herdeiros da Vila era apenas a nona agremiação a desfilar, seus carros estavam posicionados bem atrás, próximos ao edifício Balança Mas não Cai e em frente à escola municipal Tia Ciata. Foi nesse ponto que os componentes da escola, ou seja, as crianças das alas, os integrantes da bateria, os diretores adultos e demais pessoas responsáveis pelo carnaval da escola começaram a se encontrar para se arrumar para o desfile. Vale ressaltar que enquanto não havia movimentação de componentes e diretores na área, algumas pessoas se encarregavam de zelar pelos carros alegóricos, fazendo a segurança deles.



Figura 07: Um dos carros alegóricos dos Herdeiros da Vila no local de concentração, trazendo a coroa, símbolo da escola mãe e da escola mirim também – 17/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

Aos poucos foram chegando alguns diretores. Muitos rostos conhecidos entre eles. Pude conversar com alguns amigos que fazem parte da diretoria da escola principal e que estavam lá para ajudar na organização da escola mirim. A partir dessas conversas, por exemplo, é que obtive a informação da obrigatoriedade da identificação das crianças e da fiscalização rígida que o Juizado de Menores estabelecia. Alguns desses diretores aparentavam certa preocupação, relatando que no ano anterior a escola teve problemas com o Juizado. Felizmente, não houve nenhum problema quanto a esse aspecto no ano de 2012. Todas as crianças puderam desfilar normalmente e a escola não sofreu nenhuma punição.

Conforme o tempo foi passando e as escolas iam entrando na avenida, o movimento, tanto nas arquibancadas do Sambódromo quanto na área de concentração, foi aumentando bastante. Por volta das 19hs o público já era muito grande. Também foi aumentando o número de crianças dos Herdeiros da Vila na área de concentração. Notei que os componentes da bateria se concentravam um pouco atrás do ponto onde grande parte da escola se encontrava. Os instrumentos estavam posicionados no chão da Presidente Vargas, quase na esquina com a Rua de Santana, à frente dos carros da Estrelinha da Mocidade, última escola a desfilar.

Esses instrumentos são transportados em um caminhão da quadra da escola até a área de concentração. Após o desfile, o caminhão se posiciona na zona de dispersão para que os diretores e ritmistas recolham os instrumentos para serem transportados novamente à quadra. Os instrumentos que chegam à avenida através desse transporte são os mais pesados, ou seja, os surdos, repiques, caixas e taróis. De acordo com FARIAS (2010), são justamente esses instrumentos que são indispensáveis no conjunto, sendo considerados a “espinha dorsal” da bateria. Instrumentos leves como tamborins, chocalhos e cuícas são levados pelos próprios ritmistas e são considerados complementares.

Geralmente, cada instrumentista tem seu próprio tamborim. Como foi mencionado, isso facilita a circulação (PRASS, 2004) desses personagens em diferentes escolas. Mesmo no dia do desfile pude observar rostos novos na bateria, principalmente no naipe dos tamborins. Jovens que não tinham ensaiado sequer uma vez, mas que estavam fantasiados, prontos para entrar. Entretanto, mais uma vez pude constatar o que mestre Paulão relatou-me sobre o “vício” deles por escolas de samba e entendo que a facilidade com que aprendem as convenções, mesmo em cima da hora, ocorra por meio do contato com outros instrumentistas.

Não consegui acompanhar a chegada do caminhão com os instrumentos e nem tampouco ver os ritmistas e diretores descarregando o veículo. Entretanto, quando os localizei, notei que o mestre e seus diretores já estavam lá cuidando desses instrumentos.

Todos os demais integrantes da bateria que chegavam à área de concentração se encaminhavam para este local.

A literatura sobre as baterias de escola de samba destaca algumas atribuições de um mestre de bateria e seus diretores. Dentre elas, pode-se destacar o zelo pela manutenção e conservação dos instrumentos, a distribuição dos mesmos para os ritmistas, tanto nos ensaios quanto no desfile, afiná-los, resolver eventuais imprevistos no grupo (FARIAS, 2010; PRASS, 2004; OLIVEIRA, 2002; CUNHA, 2001; TANAKA, 2009; SÁ, 2009).

Nesse momento pude observar e comprovar ao vivo muitas dessas atribuições do mestre e seus diretores presentes nos trabalhos acadêmicos e em outras pesquisas. Mesmo tratando-se de uma bateria mirim, aonde os responsáveis por ela são adolescentes, esses aspectos também se evidenciavam. A responsabilidade que esses diretores carregam é enorme. O mestre responde pelo sucesso ou pelo fracasso do conjunto. Logo, deve estar atento a tudo e a todos. É fundamental destacar que, assim como nos ensaios, nessa hora só se localizavam ali crianças e adolescentes. Até então os diretores adultos da bateria da Unidos de Vila Isabel não haviam chegado.

Apesar de algumas brincadeiras e do ambiente descontraído, me chamou atenção a responsabilidade e a maturidade com que Paulão e seus diretores conduziam a situação. Foram eles que, por ali mesmo, começaram a afinar as peças, uma por uma, as marcações, as caixas e os repiques.

O grupo permaneceu nesse ponto por um bom tempo. Somente quando grande parte dos componentes dos Herdeiros da Vila já se localizava na concentração e os carros alegóricos começavam a ser empurrados para bem perto da área de desfile é que, ao apito do mestre, os diretores e ritmistas começaram a transportar também os instrumentos também para essa área. A essa altura os componentes da bateria já estavam trajando suas fantasias e a hora de entrar na avenida estava cada vez mais próxima. A fantasia da ala era bastante leve, uma calça branca comprida com detalhes verdes na lateral, uma camisa branca lisa, um chapéu azul pequeno com uma estrela na frente e algumas fitas coloridas e calçavam uma sandália dourada. Por se tratarem de crianças, a leveza da fantasia permitiu uma desenvoltura mais solta na avenida, facilitando movimentos, toques e a observação dos comandos.



Figura 08: Pequenos integrantes da bateria aguardando o início do desfile – 17/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

Nos desfiles principais também há uma preocupação por parte de mestre, diretores e ritmistas quanto à fantasia da bateria.

O mais importante em relação à fantasia da ala da bateria é que ela deve ser leve e funcional, para dar liberdade de movimento aos ritmistas para executarem sua função primária que é tocar os instrumentos. Assim, devem-se evitar tecidos muito quentes na confecção da roupa, adereços de cabeça muito grandes e pesados, esplendores que tapem a visão do comando dos diretores de bateria e também evitar calçados desconfortáveis com solas escorregadias (FARIAS, 2010, p. 184 - 185).

Diretores passavam de um lado para o outro para organizar as alas. A ansiedade começava a aumentar. A bateria começou a se posicionar à frente da escola que começava a se armar em seus respectivos setores.

Embora não haja uma disputa acirrada pelo campeonato como ocorre nas escolas de samba do grupo especial e do grupo de acesso, o momento em que a escola mirim está a poucos minutos de entrar na avenida é carregado de emoção e de expectativa. Notei que muitos integrantes da bateria estavam inquietos, ansiosos por poderem desfilar. Alguns pela primeira vez, inclusive.

Mangueirinha relatou-me que, enquanto foi mestre de bateria dos Herdeiros da Vila, sempre buscou mexer com o emocional de seus ritmistas, ressaltando a importância deles para

a escola, que eles representavam um pavilhão, um símbolo, uma comunidade e, portanto, deveriam tocar com muita garra e com vontade de fazer bonito na avenida.

Faltando uma semana para o desfile eu fazia um discurso para mexer com o ego deles, com o coração, com a emoção dos garotos. Meu irmão, eu acabava de falar e era uma porção de moleques chorando. Na hora de entrar na avenida também. Era muito emocionante. As crianças ficavam na maior adrenalina, loucas para tocar, para pisar na passarela e representar a escola. Eles pareciam que viam aquela avenida como um prato de comida recheado de coisas gostosas. E a gana de querer tocar. Sempre houve muita alegria (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Paulão relatou-me que, embora não haja a disputa de um campeonato entre as agremiações, com a classificação através de uma pontuação do julgamento dos quesitos, há algumas premiações concedidas às escolas que mais se destacam nos desfiles. Logo, a desenvoltura perfeita da bateria na avenida é mais que uma meta para eles, é uma obrigação, pois coloca a bateria dos Herdeiros em condições de brigar por todas essas premiações.

Por volta de 20hs e 30min, a escola Império do Futuro estava começando seu desfile. O evento transcorria com relativa pontualidade. A entrada dos Herdeiros da Vila era prevista para as 21hs. Logo, faltavam poucos minutos para a “nossa” escola desfilar. O vai e vem de diretores era cada vez mais intenso. Os fiscais do Juizado de Menores estavam posicionados na curva entre a Avenida Presidente Vargas e a Marquês de Sapucaí. Nesse ponto também estavam os componentes da bateria que, a cada comando do mestre Paulão, se aproximavam mais da pista de desfile.

A essa altura, eram ajustados os últimos detalhes, a afinação era novamente conferida, os talabartes ajustados, os chapéus colocados nas cabeças dos ritmistas. Aproveitei o momento para me posicionar dentro do grupo e conversar com alguns desses jovens, observar a reação deles, as expectativas.

Para minha surpresa e alegria, deparei-me com os irmãos Luís e Carlos, que começaram a ensaiar na bateria dos Herdeiros da Vila faltando praticamente um mês para o desfile, devidamente fantasiados, com os talabartes sustentando as caixas no corpo e segurando as baquetas nas mãos. Ambos prontos para entrar na avenida. Mestre Paulão foi bastante claro ao informar-me que os garotos poderiam até ensaiar com o grupo, pegar as peças e tocar junto, mas que não haveria a possibilidade de desfilarem por ainda não estarem preparados.



Figura 09: Mestre Paulão conduzindo a bateria para iniciar o desfile – 17/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

Logicamente, ainda não sabiam executar todas as convenções ensaiadas, não sabiam também fazer a batida da escola, pois não houve tempo suficiente de ensaios para que eles conseguissem aprender tudo isso. Entretanto, estavam segurando as baquetas de forma correta, o talabarte de sustentação do instrumento estava bem posicionado e, além disso, eles estavam bastante concentrados e atentos a todos os movimentos do mestre e seus diretores. Mais do que isso, estavam inseridos no grupo, participando do momento mais importante da bateria, compartilhando do fazer musical do conjunto. Não estavam lá forçados a tocar. Aparentavam satisfação e gosto em estarem participando daquilo tudo.

Assim como pude observar em minha pesquisa de campo, tanto nos ensaios como no desfile, Cunha (2002) também evidencia em seu trabalho sobre a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel que as crianças estão na bateria e no ambiente da quadra por vontade própria. Por mais que haja um estímulo dos pais e familiares para que as crianças frequentem e criem gosto pelo samba, nenhuma delas aparentava estar na quadra de maneira forçada ou sem vontade.

Outro fato interessante que pude observar e registrar, foi que algumas crianças e jovens, já com seus instrumentos posicionados, ensaiavam alguns detalhes das convenções que seriam realizadas na avenida. A menina que estava encarregada de fazer as chamadas da

bateria com o repique, tocava e ensaiava sozinha pela última vez as convenções na área de concentração. Cabia a ela uma das funções de maior responsabilidade dentro do conjunto.

Após a última ala da escola mirim Império do Futuro cruzar a curva entre a Avenida Presidente Vargas e Marquês de Sapucaí, entrando na avenida de desfiles, era hora da bateria começar a se posicionar de frente para pista e se preparar para iniciar sua apresentação para a arquibancada do setor 1.

Também era a hora dos cantores e músicos que integrariam o carro de som tirar suas últimas dúvidas, passarem o samba pela última vez, relembrem a ordem de tudo que iam fazer. Antes de a escola ser autorizada a entrar na pista pude acompanhar um pedaço do ensaio deles. Eles cantaram o samba da Unidos de Vila Isabel para o carnaval 2012. O samba da escola mãe foi o esquentado dos Herdeiros da Vila.

Assim como nos desfiles principais, músicos e cantores são os primeiros componentes da escola a entrar na avenida, sendo saudados pelo público da arquibancada do setor 1. Logo após essa saudação eles se encaminham para o carro de som para passarem seus instrumentos e microfones. Embora minha pesquisa gire em torno principalmente da bateria, me interessava muito observar os jovens que iam cantar e tocar no carro de som. A interação deles com a bateria é fundamental para a manutenção da musicalidade do desfile.

Era chegada a “hora da grande responsabilidade¹¹⁸.” A sirene soou e a entrada da bateria da escola de samba mirim Herdeiros da Vila estava autorizada. Trinta minutos para a escola mostrar tudo aquilo que ensaiou durante longos meses. Por alguns momentos quase que deixei de lado a figura de pesquisador para “encarnar” o folião apaixonado. A emoção começou a tomar conta de todos. Observar as crianças interagindo com a cultura do samba, tocando, cantando, fantasiadas, prontas para o desfile é algo muito bonito. Era a escola de samba mirim Herdeiros da Vila pronta.

¹¹⁸ Gíria ou termo usado comumente pelos presidentes de escolas de samba em seus discursos de incentivo aos componentes.



Figura 10: Bateria posicionada em frente à entrada do Sambódromo aguardando o comando de mestre Paulão para o início de sua apresentação para o Setor 1 – 17/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

3.10 A entrada da bateria na avenida e o desfile dos Herdeiros da Vila

De acordo com o regulamento da LIESA, são três toques de sirene que alertam a escola de samba quanto à proximidade do desfile. O primeiro toque de sirene alerta que o último componente da agremiação anterior cruzou a linha de início de desfile. Nesse momento, a escola seguinte estará autorizada a esperar para sua entrada na avenida. O segundo toque alerta que o último componente da escola anterior ultrapassou a linha que determina o meio da pista. Nessa hora, a bateria está autorizada a fazer seu esquentar na avenida. O terceiro toque determina o início do desfile da agremiação. Sobre o segundo toque o regulamento diz que:

O segundo toque de sirene (toque duplo) alertará à próxima Escola de Samba a Desfile que o último componente da Escola de Samba precedente ultrapassou a Faixa Demarcatória de Metade de Desfile, sendo permitido, então, à próxima Escola de Samba a Desfile iniciar o aquecimento preliminar de sua Bateria e o teste de regulagem dos instrumentos e microfones ligados ao carro-de-som (Regulamento do Carnaval 2012 – LIESA).

Fiz questão de citar esse trecho do regulamento da LIESA por entender que esse momento em que a bateria entra na avenida para iniciar sua apresentação ao público do setor 1, fazendo assim seu aquecimento, é um dos mais importantes para a escola inteira. Nessa hora é que se põe a prova tudo aquilo que foi ensaiado durante vários meses. Esse momento também é fundamental para estabelecer o grau de empolgação da agremiação na avenida. Uma boa apresentação da bateria nesse momento pode fazer com que a arquibancada responda à escola com mais “vibração” e “energia”, contagiando assim os componentes. Cavalcanti (1994) fala sobre a importância dessa interação entre os componentes da escola de samba e o público das arquibancadas da Marquês de Sapucaí:

As arquibancadas efetivamente levantam, cantam, dançam e muitas vezes brincam entre si, desfazendo, com sua participação no canto a oposição desfilante x plateia, transcrevendo a oposição ver x fazer organizadora do desfile. Quando isso acontece ao longo de todo o desfile de uma escola, ela é a favorita do carnaval (CAVALCANTI, 1994, p. 125).

Vale destacar que o trabalho de Cavalcanti data de 1994. De lá para cá, a valorização de aspectos visuais dentro do desfile fez com que essa interação com a plateia tenha menos peso no julgamento hoje em dia. Além disso, o preço das arquibancadas e frisas nos dias de desfile do grupo especial faz com que as pessoas que assistam ao “espetáculo” não sejam aquelas que têm relação direta com as escolas de samba, das classes mais populares¹¹⁹.

No dia dos desfiles das escolas de samba mirins o acesso às arquibancadas e frisas é gratuito e muitas das pessoas que vão assisti-las têm ligações de afetividade com elas, principalmente com as suas escolas mães, ou são parentes e responsáveis das crianças que desfilam. Logo, como pude notar desde a entrada dos Herdeiros da Vila na avenida até o final de sua apresentação, essa interação entre plateia e componentes se dá de maneira mais calorosa e intensa que nos dias dos desfiles das escolas adultas.

¹¹⁹ CF: Leopoldi (2010), Cavalcanti (1994), Cabral (1997) e Moura (2004) sobre a participação da classe média nos desfiles e do afastamento de pessoas ligadas ao universo das escolas.



Figura 11: Arquibancada do Setor 1 praticamente lotada – 17/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

Dessa maneira, após o toque da sirene, a bateria da escola mirim Herdeiros da Vila posicionou-se de frente para a pista, já enfileirada conforme a arrumação determinada nos ensaios, com chocalhos nas primeiras fileiras, tamborins logo atrás, marcações preenchendo as laterais do conjunto e caixas e repiques no centro. Essa disposição de instrumentos dentro de uma bateria costuma ser a mesma na maioria das baterias de escolas de samba.

Os diretores responsáveis pelos naipes já estavam posicionados dentro da bateria e o mestre Paulão à frente do grupo. A bateria dos Herdeiros da Vila, a exemplo das baterias principais, possuía uma rainha. Por se tratar de uma criança, sua vestimenta era bem mais comportada que as das atuais rainhas do carnaval carioca, que por vezes chegam a se apresentar quase nuas. Também vale ressaltar que essa rainha era da própria comunidade do Morro dos Macacos, contrariando os padrões das grandes escolas, que costumam trazer artistas de televisão, modelos e personalidades da mídia para ocuparem esse posto.

Ao comando do apito de mestre Paulão que determinava um andamento específico, reforçado por seus diretores, todos posicionados dentro da bateria, o naipe de tamborins começou a executar a levada de carreiro¹²⁰. Após alguns segundos o repique deu a chamada e a bateria subiu. Os diretores de harmonia, todos integrantes da escola mãe Unidos de Vila Isabel, deram o comando e mestre Paulão conduziu seu grupo à frente para que pudesse fazer

¹²⁰ Nome dado à levada (toque) básica e contínua dos tamborins.

sua apresentação inicial ao público. A arquibancada do setor 1 estava praticamente lotada, assim como grande parte dos outros setores no decorrer da pista de desfile. O grupo parou em frente a essa primeira arquibancada e os ritmistas passaram a executar as bossas ensaiadas na quadra durante os cinco meses que antecederam o carnaval. A reação do público foi muito positiva. A bateria fez uma apresentação excelente, arrancando aplausos e gritos entusiasmados das pessoas que estavam na arquibancada. O primeiro objetivo fora atingido.

Nos ensaios na quadra da escola constatei que o número de jovens e crianças ensaiando chegava ao máximo a sessenta, sendo que no ensaio geral o número era de aproximadamente oitenta ritmistas. Conforme Paulão me relatou, o grupo chegaria a cento e vinte no dia do desfile e foi o que pude comprovar. Apesar da alta rotatividade de ritmistas nesses ensaios, do ingresso tardio dos naipes de tamborins e chocalhos, o grupo portou-se de maneira entrosada e o equilíbrio sonoro era bastante evidente. As convenções foram executadas de forma correta.

Entretanto, nem todos os integrantes da bateria executaram as bossas e convenções com a mesma facilidade que outros. Algumas crianças deixavam de tocar quando era realizada alguma convenção da bateria. Quando a bateria seguia o ritmo básico, cada criança a seu jeito tentava acompanhar o grupo e, mesmo ainda sem executar com destreza os toques, naquele momento tocavam junto, buscando imitar, atentas aos diretores, concentradas e, de fato, aprendendo na prática. Foram os casos de Luís e Carlos, que se portaram dessa maneira durante todos os momentos em que consegui observá-los, apesar da confusão em torno da entrada da bateria na avenida e da grande quantidade de gente que ficou próximo ao grupo durante todo o desfile.

Era visível a entrega deles, o comprometimento e a concentração. Assim como também era visível a satisfação por estarem fazendo parte de tudo aquilo. Como mestre Paulão possui um grupo de sua confiança que é responsável pela manutenção do ritmo e do andamento da bateria durante os ensaios e o desfile e que já sai com ele na escolinha há alguns anos, creio que, por essa razão, as crianças que ainda não tinham segurança no fazer musical puderam ter suas presenças asseguradas, participando assim do desfile.

Após essa apresentação inicial, a bateria se encaminhou ao primeiro recuo, ao lado do carro de som com os músicos e cantores da escola. Já com o grupo devidamente posicionado no local, o diretor Luciano fez o discurso de incentivo antes da escola Herdeiros da Vila começar seu desfile. Fez agradecimentos aos colaboradores, ao presidente de honra da escola, à sua presidente e pediu garra à comunidade e que cantassem o samba com força. Entregou o microfone ao cantor da Unidos de Vila Isabel, Tinga, que estava lá para ajudar o carro de som

da escolinha. Ele, por sua vez, disse para escola fazer o esquentado e entregou o microfone principal a seu filho Tinguinha, intérprete oficial dos Herdeiros da Vila.

O carro de som da escola contava com um intérprete principal e mais cinco cantores de apoio, além de um cavaquinho¹²¹ e um integrante da bateria marcando com um surdo¹²². Com essa formação o grupo começou a cantar o “esquentado”, o samba da Unidos de Vila Isabel para o carnaval 2012. Devido ao curto tempo de desfile das escolas mirins, foi realizada apenas uma passagem do samba. A bateria entrou depois da repetição do refrão de cabeça. Não foram realizadas bossas e paradinhas. Entretanto, a subida da bateria e as convenções rítmicas dos instrumentos, principalmente das peças leves que se encarregam de fazer frases rítmicas complementares como os tamborins e os chocalhos, foram as mesmas da bateria principal. Conforme pude presenciar em algumas ocasiões, após o término do treino da bateria mirim muitos jovens permaneciam na quadra para ver a bateria principal ensaiando. Além disso, nos últimos ensaios dos Herdeiros da Vila o samba da escola mãe foi passado com a bateria mirim. Dessa maneira, os jovens ritmistas tocaram com bastante segurança a música da Unidos de Vila Isabel.

Encerrado o samba de esquentado, a escola foi aplaudida e uma nova contagem foi realizada. O cavaquinhista começou a tocar de forma rápida, acompanhado do pedal e de uma caixa, o acorde de Dó¹²³ maior. Nesse tempo coube ao intérprete da escola fazer o grito de guerra. A exemplo do que aconteceu em outras agremiações mirins, esse grito de guerra se assemelhava ao do intérprete oficial da escola mãe¹²⁴. A letra do refrão do samba fazia referência ao apelido da bateria da Unidos da Vila Isabel no diminutivo, conhecida como a Suingueira de Noel. O trecho da letra diz: “O meu suinguinho vai te arrepiar, a minha batida eu quero mostrar”.

As baterias de algumas Escolas costumam ser batizadas com nomes e expressões peculiares que as identificam no Carnaval. Esses apelidos foram dados por algumas personalidades e outros pelos próprios ritmistas, em geral, em referência a alguma característica sonora do grupo (FARIAS, 2010, p. 69).

Após o grito de guerra, o samba da escola começou a ser cantado pelos integrantes do carro de som. Foi realizada uma passada inteira do samba sem a bateria, apenas com o acompanhamento do cavaquinho, do pedal e de uma caixa. No refrão de meio a bateria fez

¹²¹ Esse cavaquinhista fazia parte do carro de som da Unidos de Vila Isabel. Embora fosse jovem, aparentava ter mais que vinte e um anos.

¹²² Como já vimos anteriormente, Chamam esse músico de pedal.

¹²³ Tonalidade do samba de 2012 dos Herdeiros da Vila.

¹²⁴ O grito de guerra do intérprete Tinga diz: “Solta o bicho”. Por sua vez, Tinguinha grita: “O bicho tá solto”.

uma das convenções ensaiadas e parou de tocar na entrada da segunda parte. Entretanto, somente a partir da segunda passada do samba e depois da repetição do refrão de cabeça é que a bateria “subiu”. O mestre Paulão apitou antes da primeira passada do samba terminar, sinalizando que todos deveriam estar concentrados e prontos para tocar ao seu comando. Ergueu as mãos, marcando no ar a pulsação da música e ao término do refrão deu o sinal de entrada. A subida da bateria foi precisa, conforme o esperado.

O grupo permaneceu nesse espaço dos boxes por poucos minutos. Geralmente, a fantasia da bateria é pensada de uma maneira que ela represente algo no enredo e, portanto, após a passagem de parte da escola ela se posiciona para seguir no desfile. Como uma escola de samba mirim não conta com um contingente tão grande como os das escolas principais e o tempo para a agremiação cruzar a avenida é mais curto, a bateria toma esse espaço no desfile rapidamente.

Nas escolas principais além da entrada no desfile após a saída do primeiro recuo, tomando espaço na escola, a bateria efetua outro recuo após percorrer grande parte da avenida.

Num ponto definido pela harmonia da escola, geralmente depois da passagem de um terço das alas, o carro de som entraria em desfile, o mesmo sucedendo com a bateria. No percurso, antes da arquibancada 11, ambos saíam novamente da pista, entrando no recuo e posicionando-se para a passagem do restante da escola, à qual novamente se incorporariam ao final do desfile (CAVALCANTI, 1994, p. 124 - 125).

Nos desfiles das escolas de samba mirins, após a bateria sair do recuo no início da pista e se posicionar no corpo da escola, ela não realiza outra parada no recuo próximo ao setor onze como fazem as escolas do grupo especial e de acesso. É justamente nesse ponto da pista que o som da escola mirim é cortado e o desfile se encerra. Entretanto, a bateria dos Herdeiros, mesmo sem a sonorização do Sambódromo, seguiu tocando até a Praça da Apoteose.

Durante o desfile das crianças, a interferência de adultos na organização é fundamental para que tudo ocorra bem. Há manobras como a saída da bateria do primeiro recuo que requerem uma experiência que só é adquirida ao longo de vários carnavais. São os diretores de harmonia da escola mãe que determinam a hora da ala da bateria sair do recuo e se posicionar no meio do desfile. É necessário que a ala da frente tenha caminhado um pouco para que haja espaço da bateria se encaixar. É importante que o samba permaneça com o mesmo andamento, que a manobra não altere a cadência e a harmonia da escola.

Atualmente, nos ensaios técnicos as escolas do grupo de acesso e grupo especial têm dado grande importância a este momento. Qualquer erro pode acarretar o atravessamento¹²⁵ do samba, buracos entre as alas, o que pode prejudicar o quesito evolução, dentre outros quesitos. A saída do recuo da bateria dos Herdeiros da Vila ocorreu sem o desencontro entre samba e bateria, sem abrir espaços entre as alas. Em outras palavras, foi uma “manobra perfeita”.

Considero que outro fator determinante no sucesso da manobra tenha sido a presença dos diretores da bateria da Unidos de Vila Isabel à frente da Herdeiros da Vila. Diferentemente dos ensaios, aonde eles apareciam poucas vezes e não interferiam explicitamente no processo, no dia do desfile eles foram de extrema importância. Embora mestre Paulão seja um grande mestre e, junto de seus diretores, tenha domínio do grupo, a experiência de mestre Paulinho e mestre Àlan foram fundamentais para que a bateria saísse na hora certa, sem os ritmistas terem a necessidade de apertar o passo ou retardá-lo.

Coube também a mestre Paulinho a tarefa de apresentar a bateria no decorrer do desfile. Ao parar em algum ponto da avenida para fazer uma bossa, uma convenção, seja para a plateia ou para os membros dos júris que faziam premiações às escolas, ele exibia o grupo, pedia aplausos, atenção e fazia reverências respeitadas. Entretanto, foram mestre Paulão e seus diretores os responsáveis por comandar as crianças e adolescentes nesses momentos, sinalizando as entradas, ditando o andamento da bateria, determinando os momentos das realizações das paradinhas etc.

No decorrer de toda a extensão da Marquês de Sapucaí, havia pontos específicos aonde alguns avaliadores se faziam presentes. Três troféus estavam em jogo. O troféu Olhometro, que é concedido pela própria AESM-Rio a todas as dezessete agremiações nos quesitos em que cada uma delas tenha se destacado. O troféu Corujito, patrocinado pela UNISUAM, e o outro é o Troféu Estandarte do Samba Mirim, na qual apenas uma escola pode receber a premiação por quesito. Em cada um desses pontos aonde havia julgadores a bateria parava e realizava suas paradinhas e convenções que foram tão ensaiadas antes do carnaval.

¹²⁵ Atravessar o samba na avenida significa o desencontro rítmico entre os cantores do carro de som, a bateria e canto dos componentes da escola. Pode haver um atravessamento exclusivamente na bateria quando há desencontros entre os naipes.



Figura 12: Cabine onde ficam os jurados do Troféu Corujito – 17/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

Nesse carnaval de 2012, a bateria dos Herdeiros da Vila conquistou os troféus Corujito e Olhômetro. O Estandarte do Samba Mirim¹²⁶ para melhor bateria, premiação mais importante, ficou para a escola mirim Tijuquinha do Borel¹²⁷.

Estive presente ao lado da bateria dos Herdeiros da Vila o tempo todo durante o desfile. Busquei observar o grupo de um modo geral e sua performance musical. Ao mesmo tempo, consegui reparar detalhes interessantíssimos, as expressões de algumas crianças em especial, o orgulho de estarem representando a comunidade onde moram, a felicidade de estarem tocando juntos, o compartilhamento de um fazer musical entre jovens em diferentes níveis de aprendizado e desempenho.

Dessa maneira, pude notar que, diferentemente das baterias das escolas principais, aonde para a pessoa fazer parte precisa dominar seu instrumento, muitas vezes passando por testes de aptidão para desempenhar a função no desfile, nas baterias mirins há certa flexibilidade quanto a esse aspecto. E essa flexibilidade não se dá apenas nos ensaios na quadra. Durante os desfiles, desde que não comprometam o desempenho do grupo, é permitida a participação de crianças e jovens que não dominem o instrumento ainda. Creio que isso parta de mestre para mestre, da filosofia de cada escola mirim ou escola mãe. De qualquer maneira, acredito que essa prática faça com que esses jovens se sintam estimulados a

¹²⁶ No carnaval de 2013, a bateria dos Herdeiros da Vila foi a grande vencedora do Estandarte do Samba Mirim.

¹²⁷ Escola de samba mirim cuja escola mãe é a Unidos da Tijuca.

continuar aprendendo e se aperfeiçoando para poderem se manter no grupo, para um dia ingressarem na bateria principal da escola mãe.

Como nos mostra mestre Mangueirinha ao relatar sobre seus tempos de Herdeiros da Vila e sobre os desfiles dos quais participou, seja como mestre ou como ritmista, há um potencial enorme de aprendizado no momento em que se está na avenida tocando e representando uma agremiação. Mangueirinha também destaca a importância de mestre Trambique para sua geração. Da mesma forma que Paulão demonstra muito respeito aos ensinamentos passados por Mangueirinha a ele e a seus contemporâneos.

Era uma verdadeira aula no maior palco de carnaval, a Marquês de Sapucaí. E com o grande mestre Trambique, o cara que sabe tudo de samba. Lá a gente aprendia de fato, de verdade (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).



Figura 13: Diretores adultos e crianças no final do desfile dos Herdeiros da Vila – 17/02/2012 – Foto: Guilherme Sá.

DISCUSSÃO FINAL

Chego ao final desta dissertação ciente do longo caminho percorrido até aqui, dos momentos vivenciados durante as observações em campo, de todo o esforço realizado para que a postura de pesquisador permanecesse acima da figura do sambista apaixonado por esse universo, envolvido com essa cultura desde a adolescência e que, de certa forma, deve boa parte de sua formação e aprendizado musical ao contato direto com as escolas de samba.

De fato, enxergar elementos que nem sempre são conhecidos por nós, ou que possam passar despercebidos por uma série de fatores, dentro de um ambiente que nos é familiar (VELHO, 1978) não é tarefa fácil. Como mencionei na introdução desta pesquisa, meu trânsito por locais tão distintos em minha formação musical, como o Conservatório Brasileiro, a Escola de Música da UFRJ, o ambiente do choro e das escolas de samba, além de minhas recentes atividades enquanto educador musical, envolvido principalmente com o universo infantil, foram os principais fatores que me motivaram a buscar investigar, a partir de meu ingresso no Curso de Mestrado da UFRJ, os processos de ensino e aprendizagem em uma bateria de escola de samba mirim, no caso a bateria dos Herdeiros da Vila.

Dessa forma, após os cinco meses em que permaneci observando os ensaios, o ensaio geral e o desfile da escola de samba mirim Herdeiros da Vila, com um foco específico em sua bateria e nos processos de ensino e aprendizagem que ocorrem dentro desse ambiente, apresento aqui algumas das considerações, interpretações e apontamentos sobre todo o processo realizado durante esse tempo de investigação e de estudos.

Como vimos ao longo do trabalho, as baterias mirins e, posteriormente, escolas de samba mirins, surgem, de acordo com as referências consultadas e também com as entrevistas realizadas, com dois propósitos bem claros. Um diz respeito à perpetuação e manutenção de “traços marcantes” da identidade das escolas de samba, seja por meio da transmissão dos toques específicos das baterias, seja através do respeito às origens de cada uma dessas agremiações. Os relatos de Fabato (2012) e Goldwasser (1975), respectivamente sobre os surgimentos das baterias mirins da Mocidade e da Mangueira na década de 1960, por exemplo, nos mostram que os objetivos do surgimento desses grupos giravam em torno da renovação do segmento, da formação de novos ritmistas para as baterias dessas escolas.

O outro propósito para a criação das baterias e agremiações mirins, também de acordo com as referências pesquisadas, tem a ver com a valorização da autoestima das crianças, com a necessidade de afastá-las da ociosidade, do risco do ingresso delas no mundo do crime,

presente em várias das comunidades onde as escolas de samba se localizam (RIBEIRO, 2009). Essa preocupação com as crianças residentes em suas comunidades, dentre outros motivos, levaram mestre Trambique a criar a bateria mirim da Vila Isabel e, posteriormente, os Herdeiros da Vila e Careca a fundar a escola de samba mirim Império do Futuro. Ambos cobravam das crianças, para que elas permanecessem ensaiando nas baterias e para que pudessem desfilar, principalmente, a comprovação de que estavam frequentando a escola através da apresentação do boletim escolar. Além disso, também era cobrado o comprometimento, disciplina, pontualidade, frequência, dedicação etc. Características presentes, de acordo com as pesquisas de (CUNHA, 2001; OLIVEIRA, 2002; PRASS, 2004), dentro das baterias principais que foram objetos de seus estudos.

Pelo que pude interpretar por meio dessas informações obtidas ao longo da pesquisa, a perpetuação e a preservação de “traços característicos” da identidade das escolas de samba foram alguns dos principais motivos do surgimento das baterias e escolas de samba mirins, e deveriam ocorrer a partir dos modelos que os mais velhos passariam para os mais jovens. Dessa forma, as crianças e adolescentes teriam acesso à cultura do samba, às características das comunidades às quais as escolas de samba pertencem e, principalmente, de suas baterias, por meio daquilo que Ribeiro (2009) denomina de relações intergeracionais.

Apesar do acesso “tardio” a essas informações, desde meus primeiros passos em campo imaginava encontrar esse panorama dentro dos ensaios da bateria dos Herdeiros da Vila, o contato explícito entre crianças e adultos, como nos mostram Prass e Cunha nas baterias mirins dos Bambas da Orgia e da Mocidade Independente de Padre Miguel, locais onde os diretores da bateria adulta se encarregavam de comandar as atividades das crianças e se faziam presentes a todo momento.

No caso específico dos ensaios da bateria dos Herdeiros da Vila, ocorridos entre outubro de 2011 e fevereiro de 2012, não constatei a interferência explícita dos diretores da bateria principal. O que pude perceber ao longo das observações que realizei dentro do grupo é que, especificamente nos ensaios dos Herdeiros da Vila entre esse período, o diretor Paulão, que tinha apenas dezoito anos na época, e mais dois diretores auxiliares que aparentavam a mesma faixa etária, eram quem se encarregavam da coordenação das atividades, da organização dos ensaios, da transmissão das bossas, da orientação de toques, do transporte dos instrumentos da sala onde ficam para o centro da quadra, da afinação, da entrega do lanche das crianças após o ensaio e de guardarem as peças após o encerramento das atividades. Entretanto, o mestre não era o único encarregado de transmitir o que deveria ser feito, as formas corretas de se tocar etc.

Dentro da quadra pude perceber que há espaço para as mais diversas formas de aquisição de habilidades musicais e de aprendizagem. A atual bateria dos Herdeiros da Vila é um ambiente bastante heterogêneo. Apesar da predominância de pessoas que residam nos Morros do Macaco e Pau da Bandeira, no grupo também “há crianças do asfalto”, fato que, segundo mestre Mangueirinha, não era comum até o fim da década de 1980. Logo, o fazer musical, ou seja, a performance da bateria, seja nos ensaios ou nos desfiles, é compartilhado por jovens de idades diversificadas, uma vez que a permanência no grupo é permitida até os vinte e um anos, por crianças que estejam ainda aprendendo os primeiros toques e a forma de segurar no instrumento e jovens que já sabem tocar muito bem e com relativo tempo dentro da bateria, e, embora não tão acentuadamente, também por crianças de diferentes classes sociais. Nas baterias principais, diferentemente do que percebi na bateria dos Herdeiros da Vila, é somente em alguns ensaios que a permanência de pessoas com níveis de conhecimento e habilidade nos instrumentos é permitida. Como vimos por meio das dissertações de Prass, Cunha e Oliveira, são os testes que legitimam as pessoas a permanecerem nas baterias e a fazerem parte delas.

Nos Herdeiros da Vila, a criança ao ingressar na bateria, passa a compartilhar de um fazer musical em um grupo já previamente constituído. Nas poucas ocorrências em que pude observar de perto, as crianças que passaram a integrar a bateria mirim com os ensaios já sendo realizados há meses, destaco aqui o caso específico de Luís e Carlos, aparentavam estar muito interessadas em aprender a tocar, entusiasmadas com a possibilidade de poderem fazer parte do grupo. Notei também, como destacam Leopoldi (2010) e Ribeiro (2009), que o fato de serem da comunidade e as relações de parentesco (o fato da mãe deles ser sambista), por exemplo, foram fatores determinantes para o ingresso deles no grupo, que aparentemente ocorreu de forma espontânea, pois era evidente a alegria e a vontade de aprender a tocar dos garotos. Porém, por não ter realizado um questionário com as crianças, perguntando, por exemplo, como ingressaram na bateria e quais foram as suas principais motivações, não posso generalizar a informação a partir de poucos casos que observei em campo. Deixo essa lacuna na recente pesquisa.

Entretanto, nos ensaios pude reparar que esse contato com crianças e jovens que já estejam em um patamar de performance mais adiantado, faz com que quem ingresse na bateria passe a buscar o conhecimento a partir da observação desses jovens, pela experiência de tocar junto, pela imitação, pelo contato direto e pela troca de informações. Logo, não há, necessariamente, a figura de alguém que seja responsável por ensinar. Embora, conforme me relatou em entrevista mestre Paulão, ele e seus diretores são os encarregados das criações das

bossas e da transmissão delas aos jovens ritmistas. Essas bossas são passadas ao grupo, treinadas e experimentadas com as crianças e, de acordo com o mestre, havendo a necessidade, são simplificadas para que o grupo possa realiza-las com maior facilidade e de forma correta. Ainda de acordo com o mestre, se algo não dá certo em um ensaio, se não sai como ele imaginava, há um planejamento para que na outra semana, a partir da necessidade de assimilação por parte do grupo, a atividade seja focada nesse propósito. “Eu fiz um ensaio nessa quarta-feira e percebi que as crianças não estão fazendo parte da bossa direito. No outro ensaio já venho com aquilo na mente e vamos ensaiar só essa parte até eles assimilarem” (PAULÃO, entrevista, 13/01/2012). Devo admitir, entretanto, que não presenciei nenhum momento em que essas bossas transmitidas por Paulão, mesmo as mais complexas, fossem facilitadas para que todos pudessem tocar. O que percebi foi que, nesses momentos, tanto nos ensaios quanto no desfile, aqueles que não sabiam ou não estavam seguros, paravam de tocar.

Também pude reparar que, no que diz respeito à transmissão dos toques característicos da bateria dos Herdeiros da Vila e, conseqüentemente, da bateria da Unidos de Vila Isabel, mestre Paulão e seus diretores também eram os principais responsáveis, utilizando diversas estratégias de ensino. Quando Paulão formava a fila de crianças à frente dele para passar os toques de caixa, assistir a cada criança, corrigir a postura, o jeito de tocar, de segurar a baqueta, ele estava, de certa maneira, reproduzindo a forma de aprendizado que adquiriu com seus antigos mestres e, de acordo com as necessidades apresentadas por seu grupo atual, a partir do que aprendeu, desenvolvia suas próprias ferramentas de ensino.

Logo, pelo que pude interpretar da análise das entrevistas e do trabalho de campo realizado na bateria dos Herdeiros da Vila, existe sim uma significativa referência que a bateria adulta exerce sobre os jovens integrantes da bateria mirim, tendo em vista que muitas dessas crianças têm a vontade de tocar no grupo principal ou até já fazem parte dele, e, sendo assim, espelham-se nos adultos, observam, imitam e trazem para dentro dos Herdeiros da Vila as formas com que os adultos executam as bossas, as paradinhas, convenções etc. Entretanto, os atuais diretores da bateria dos Herdeiros da Vila, mestre Paulão e seus auxiliares, demonstram desenvolver suas atividades espelhadas no passado dos Herdeiros da Vila, nas formas utilizadas por mestre Trambique para ensinar os garotos do Morro dos Macacos a tocar e que formou uma nova geração de ritmistas para a Vila Isabel. Formas de transmissão de conhecimentos seguidas, incorporadas e adaptadas pela geração de mestre Mangueirinha, que foi, de certa forma, responsável pela formação da geração de mestre Paulão. Geração essa que, apesar de se espelhar nos “antigos” mestres dos Herdeiros da Vila, é rica de influências atuais internas e externas também, como nos narra mestre Mangueirinha: “Mudou muita

coisa. A molecada e os mestres das mirins hoje em dia têm muitas referências. O Paulão e os outros garotos são novos. Desfilam em muitas escolas, circulam pelas quadras. Falta uma referência adulta mais forte” (MANGUEIRINHA, entrevista, 19/09/2012).

Dessa maneira, entendo que, apesar da fala de Manguieirinha a respeito das influências externas e da ausência de referências adultas na escola mirim atualmente, e mesmo não havendo um contato intergeracional explícito na bateria dos Herdeiros da Vila, o passado ainda se faz presente no grupo por meio da reprodução, adaptação e da transformação das formas de transmissão dos conhecimentos que foram adquiridos com os mestres que comandaram a bateria dos Herdeiros, seja por meio da oralidade, da repetição, da observação etc. E também há que se destacar, justamente, a importância do contato intrageracional entre as crianças, que constroem o presente e o futuro a partir dessa quantidade de referências que possuem hoje em dia e do contato direto com esse fazer musical e com a cultura das escolas de samba. Inclusive, uma das lacunas a ser preenchida em futuras pesquisas acerca das baterias mirins e das próprias escolas de samba mirins é, justamente, um aprofundamento do que pensam as crianças em relação a este universo do samba, o que isso significa para elas, quais as suas opiniões e o que elas têm a dizer sobre isso. Reconheço esta fragilidade na recente pesquisa, que por muitas vezes acabou adotando discursos oficiais e os pontos de vista dos sambistas mais antigos. O que também pode gerar outras boas discussões.

Entretanto, entendendo que a realização de um trabalho etnográfico acerca de determinado objeto, dentro de determinado contexto ou campo de atuação não esgota as possibilidades de investigação. Muito pelo contrário, deixa lacunas a serem preenchidas em futuras investigações, com focos e objetivos diferentes. Sendo assim, finalizo este trabalho com a convicção de que um pequeno passo foi dado em direção a um conhecimento maior sobre o universo das escolas de sambas mirins, suas baterias, seus potenciais educativos etc.

Pode ser que daqui há cinco ou dez anos, ao observar novamente o grupo estudado entre os anos de 2011 e 2012, os processos de ensino e aprendizagem ocorram de forma diferente, que os conteúdos valorizados sejam outros, pois, retomando a ideia apresentada por mestre Manguieirinha, “hoje em dia muita coisa mudou.” Também pode ocorrer que, em uma outra investigação, em outra bateria de escola de samba mirim, aponte para outras formas de valorização, realização e transmissão de conteúdos musicais e de relação.

Logo, este universo do samba, tão significativo para tantas pessoas e que ainda desperta o fascínio de tantas crianças, seja por intermédio de parentes, pelas relações dentro da comunidade ou pelo pertencimento ao grupo, é um campo vasto para futuras pesquisas em

música, Educação Musical e Etnomusicologia, por exemplo, mas em inúmeras outras disciplinas também.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Margareth. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música, Tese (doutorado em Música) - IA/PPG-Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1999.

_____Mundos musicais locais e educação musical. EM PAUTA - v. 13 - n. 20 - junho 2002.

ARROYO, Margareth; **LUCAS**, Maria Elizabeth; **PRASS**, Luciana; **STEIN**, Marília. “É de pequeno que se aprende...” Três estudos sobre processos nativos de ensino e aprendizagem musical em contextos populares. Anais da Anppon, 1999.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje”. IN Antropologia em primeira mão nº 67. Florianópolis: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. 2004.

BLACKING, John. How Musical is Man? Seattle, University of Washington Press, 1977a (1973).

BRESLER, Liora. Ethnography, Phenomenology And Action Research In Music Education. The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning, Volume VI, Number 3, 1995.

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

CAMBRIA, Vincenzo. “Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica” Música & Cultura nº3 (Periódico eletrônico indexado, disponível em www.musicaecultura.ufba.br. 2008.

CAMPBELL, Patricia Shehan. Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture, Research Studies in Music Education, n. 21, p. 16-30, 2003.

CANDEIA e ISNARD, Escola de samba – Árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CARTILHA DO SAMBA. Ano VI – Nº 3 – fevereiro de 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Editora UFRJ, Minc/Funarte. Rio de Janeiro, 1994.

- CLIFFORD**, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: ____ A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COSTA**, Haroldo. Salgueiro, 50 anos de glória. Editora Record. Rio de Janeiro e São Paulo, 2003.
- COSTA**, Odilon; **GONÇALVES**, Guilherme. O batuque carioca: As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro. GROOVE, Rio de Janeiro, 2000.
- CUNHA**, Mariana Carneiro da. Transmissão de saberes na bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Tese de Mestrado. UNIRIO, 2001.
- DA VILA**, Martinho. Kizombas, andanças e festanças. 3º Edição. Editora Record. Rio de Janeiro e São Paulo, 1999.
- DINIZ**, Alan; **FABATO**, Fábio; **MEDEIROS**, Alexandre. As três irmãs: como um trio de penetras “arrombou a festa”. Novaterra Editora. Rio de Janeiro, 2012.
- DOCUMENTÁRIO IMPÉRIO DE FUTURO** – Primeira escola de samba mirim do carnaval carioca – Morro da Serrinha, Madureira. Rio de Janeiro 10/03/1985. CULTINE.
- FARIAS**, Júlio Cesar. Bateria, o coração da escola de samba. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2010.
- GOLDWASSER**, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GONÇALVES**, Ana Valéria Silva; **MAGALHÃES**, Mirian Martins da Motta; **SOUZA**, Jorge Castro de. Escolas de Samba Mirins: Organizações com Problemas de “Gente Grande”. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.
- GONÇALVES**, Renata de Sá. A dança nobre do carnaval. Rio de Janeiro: Editora Aeroplanando, 2010.
- LEOPOLDI**, José Sávio. Escola de Samba, ritual e sociedade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- LIBÂNEO**, José Carlos. Pedagogia e pedagogos, para quê? São Paulo. Cortez, 2008.
- _____. Os significados da educação, modalidades de prática educativa e a organização do sistema educacional.
- MALINOWSKI**, Bronislaw. Introdução. In: _____. Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Ed. Abril, 1978.
- MOURA**, Roberto Murcia. No princípio era a roda. Um estudo sobre o samba, partido-alto e outros pagode. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

NETLL, Bruno. AN ETHNOMUSICOLOGICAL PERSPECTIVEL In Bresler (Ed.), International Handbook of Research in Arts Education, 829–834, 2010.

_____ Music Education and Ethnomusicology: A (usually) Harmonious Relationship In 29th meeting of the International Society for Music Education (ISME), on 3 August 2010, in Beijing, China.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. O Império do Samba: uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Agosto de 2002.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, V. 44 n° 1.

PAVÃO, Fábio Oliveira. Uma comunidade em transformação: Modernidade, organização e conflito nas escolas de samba. Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Niterói, 2005.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de Escola de Samba; uma etnografia entre os Bambas da Orgia. UFRGS Editora. Porto Alegre, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004.

_____ A dinâmica de transmissão dos saberes musicais em culturas de tradição oral: reflexões para o campo da educação musical. XVII Encontro nacional da ABEM. São Paulo, 8 a 11 de outubro de 2008.

_____ Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

REVISTA HISTÓRIA DO SAMBA. (1997). Capítulo 6, Rio de Janeiro, Editora Globo.

RIBEIRO, Ana Paula Pereira da Gama. Novas conexões, velhos associativismos: projetos sociais em escolas de samba mirins. Rio de Janeiro. UERJ – Centro Biomédico Instituto de Medicina Social, 2009.

SÁ, Guilherme Ayres. O papel do mestre e a inter-relação entre as modalidades educativas formal, não-formal e informal dentro das baterias de escola de samba. Monografia de final de curso. EM-UFRJ, dezembro de 2009.

SANTOS, Arandir Cardoso dos. Povo da dança no samba: depoimento [27 ago. 1999.]. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1999.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da Música” In: MYERS, Helen. Ethnomusicology. An introduction. Londres, The MacMillan Press, 1992. Tradução: Giovanni Cirino.

SOUZA, Maximiliano de. Educação Patrimonial e Educação Integral: Experiência Metodológica através da Escola de Samba Mirim Corações Unidos do CIEP. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2010.

TANAKA, Harue. Diário de uma ritmista aprendiz. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

TRAMONTE, Cristina. O Samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2001.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira – A Aventura Sociológica, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

LINKS:

<http://aesmrj.com.br> – Acessado em julho de 2012.

<http://cidadedosambarj.globo.com> - Acessado em 26 de julho de 2012.

<http://www.gresunidosdevilaisabel.com.br> - Acessado em 26 de julho de 2012.

<http://www.rio.rj.gov.br/web/sgt/exibeconteudo?article-id=94949> - Acessado em 8 de agosto de 2012.

<http://www.liej.com.br/historia.html> - Acessado em 8 de agosto de 2012.

<http://www.escolaportatil.com.br/SiteProfile.asp> - Acessado em 8 de agosto de 2012.

<http://liesa.globo.com/2013/por/03carnaval13/manual/Regulamento%20Carnaval%202012%20-%20LIVRO.pdf> – Acessado em 25 de maio de 2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ano_Internacional_da_Crian%C3%A7a – Acessado em janeiro de 2013.

<https://www.facebook.com/pages/Bateria-Mirim-Herdeiros-Da-Vila/338125342896557?fref=ts> – Acessado em 2013.

<http://www.apoteose.com/mocidade/historico.htm> - Acessado em janeiro de 2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Vila_Isabel - Acessado em janeiro de 2013.

http://www.correiocarioca.com.br/html/materias/antigo_jardim_zoologico.html - Acessado em janeiro de 2013.

<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/vilaisabel/index.htm> - Acessado em janeiro de 2013.

http://www.tjrj.jus.br/institucional/inf_juv_idoso/cap_vara_inf_juv_idoso/portarias/portaria_03_2006.pdf - Acessado em janeiro de 2013.

<http://www.dicionariompb.com.br/dinorah-lemos/dados-artisticos> - Acessado em janeiro de 2013.

Jornal do Brasil de 14 de setembro de 1968 em <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19680914&printsec=frontpage&hl=en> – Acessado em dezembro de 2012.

http://www.unicef.pt/docs/pdf_publicacoes/convencao_direitos_crianca2004.pdf - Acessado em junho de 2013.

ENTREVISTAS:

Entrevista com Paulo Veloso Rio Bromado, mestre Paulão da Herdeiros da Vila, realizada em 13/01/2012.

Entrevista com André Diniz, realizada em 19/07/2012.

Entrevista com Arandir Cardoso dos Santos, Careca, realizada em 18/08/2012.

Entrevista com Carlos Henrique, mestre Mangueirinha, realizada em 19/09/2012.

Entrevista com mestre Trambique, realizada em 31/01/2013.