

A BATERIA “NOTA DEZ” DA ESCOLA DE SAMBA BALANÇO DO MORRO: SE FOR PRA “CHUPAR SANGUE”, É MELHOR PEDIR “ARREGO”¹

Valdemiro Severiano Filho – PPGCS/UFRN
Luiz Assunção – DAN/UFRN

Resumo: O presente trabalho tem como proposta compreender a dupla dimensão da “bateria” de uma escola de samba que, enquanto ação coletiva, por um lado, é força integradora e mobilizadora de participantes e brincantes, constituindo uma opção de lazer, festa e diversão, e, por outro, consiste num trabalho organizado e árduo, que exige técnica e dedicação, com uma finalidade específica: sair vitorioso. Pretende-se refletir o aspecto performático da bateria, que envolve não somente o componente percussivo da música, mas a atuação, a dança e o canto, exigidos e ensaiados exaustivamente. A análise sociocultural da qual partimos, buscando interpretar a teia de significações em que estão imersos puxadores, diretores e ritmistas, é fruto da pesquisa etnográfica, por meio de observação participante nos ensaios realizados pela bateria da agremiação “Balanço do Morro” e entrevistas semiestruturadas com seus participantes. Na preparação para o desfile das escolas de samba de Natal/RN há inúmeros processos artístico-culturais que perpassam por dois eixos, compondo a totalidade carnavalesca: o “visual” e o “samba” (CAVALCANTI, 1994). Neste contexto, a “bateria”, enquanto um dos principais elementos do “samba” de uma escola, ocupa uma centralidade na dimensão agonística deste universo cultural, que, embora seja uma forma inclusiva e aberta de expressão, exige-se responsabilidade e comprometimento, para assegurar o sonhado “dez” na apuração. A *performance* da escola de samba depende, assim, sobremaneira da “bateria”, havendo uma única chance, que pode funcionar ou não. Este elemento artístico-sonoro tem um caráter ritual e dramático que permeia todo o universo carnavalesco e da cultura popular, sobretudo, por se tratar de um quesito formal do desfile e, de acordo com o regulamento, o primeiro critério de desempate. Pelo papel ocupado no desfile e pelo caráter coletivo como prática geradora de sociabilidade que permite uma leitura do cotidiano mergulhado em diálogos e tensões, verifica-se a relevância de compreender, através da presente pesquisa, este aspecto musical (ou do “samba”) da escola de samba. Assim, se for pra ficar “chupando sangue”, é melhor “arregar”, porque a “Balanço do Morro” é nota dez na bateria.

Palavras-Chaves: *performance*; bateria; samba.

Introdução

O carnaval das escolas de samba², enquanto um processo ritual³ que desemboca

¹ Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

² “Escola de Samba é uma modalidade de associação recreativa e musical caracterizada por sua finalidade carnavalesca” (GOLDWASSER, 1975, p. 19).

³ “A noção de ritual, tal como entendida pela antropologia, enfatiza a análise do comportamento humano em sua dimensão comunicativa. O caráter consciente, sintético e repetitivo dos rituais lhes confere uma extraordinária capacidade expressiva, reveladora da natureza e dos conflitos das sociedades que os promovem” (CAVALCANTI, 1994, p. 19).

na festa momesca (CAVALCANTI, 1999)⁴, é uma totalidade⁵ que inclui a realidade exterior e interior ao grupo, desde o período de confecção e produção até o “passar pela avenida”, em que se “cruzam fronteiras significativas, incorporando tensões e conflitos” (CAVALCANTI, 1994, p. 19).

O processo de produção do carnaval pelas escolas de samba possibilita a emergência de práticas cotidianas, experienciando vivências coletivas e *bricolages*⁶ (CERTEAU, 1994). São outras formas de racionalidade (SANTOS, 1996) que, embora inseridas na razão hegemônica⁷, apropriam-se dos componentes deste último e promovem novos arranjos, genuínos e improvisados.

A dimensão simbólica perpassa por vários processos artístico-coletivos que iniciam com o sonho presente na mente do carnavalesco (SANTOS, 2009) até a realização material do desfile, perpassando, segundo Cavalcanti (1999), por duas categorias analíticas: visual e samba.

A categoria “**visual**” remete à dimensão espetacular das escolas, distingue entre ator e espectador, abrangendo basicamente os componentes plásticos de um desfile, em especial fantasias, adereços e alegorias. A categoria “**samba**” aproxima-se da ideia de festa, refere-se ao canto e à dança, enfatizando a união dos participantes em uma mesma experiência. Todos esses aspectos são coletivos e essencialmente carnavalescos (CAVALCANTI, 1999, p. 63).

Na união indissolúvel entre o *visual* e o *samba* verifica-se a íntima ligação entre o samba-enredo, a bateria, a dança (participantes das alas, passistas, ritmistas, casal de mestre-sala e porta-bandeira, conforme explicita Gonçalves, 2010) e a plasticidade (carros alegóricos), onde se define a *performance* da escola de samba:

⁴ “Carnaval, nesse sentido, envolve não apenas a festa, mas toda a sua preparação, ao longo da qual um novo enredo transforma-se gradualmente em samba-enredo, em alegorias e em fantasias” (CAVALCANTI, 1999, p. 49).

⁵ “Festas-totais a imbricarem muitos ângulos e aspectos da realidade cujo sentido integrado importa apreender” (CAVALCANTI, 2002, p. 38).

⁶ “O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 32-33).

⁷ Guattari (2010) alerta para isso ao colocar que: “No fundo, só há uma cultura: a capitalística” (GUATARRI, 2010, p. 31).

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do ‘monumento’ poético oral (ZUMTHOR, 1997, p. 177).

Os dois universos simbólicos e sociais se complementam e interagem no processo cultural das escolas de samba, constituindo o que Zumthor (1997) definiu como “monumento poético oral”.

Buscaremos compreender um dos elementos do *samba*, qual seja, a bateria da escola de samba, enquanto ação coletiva que mobiliza indivíduos em torno do carnaval, no mesmo passo em que há todo um trabalho dedicado e voltado para a consecução de um ótimo desempenho que seja convertido na nota 10 do quesito⁸. Afinal, o desfile das escolas de samba constitui “um espetáculo rigorosamente estruturado” (GOLDWASSER, 1975, p. 10).

Para empreender o presente estudo, teremos como recorte empírico a bateria da agremiação carnavalesca “Balanço do Morro”, que compõe a chave “A” do desfile de escolas de samba de Natal/RN.

A institucionalização do carnaval natalense e as escolas de samba

O carnaval de Natal foi institucionalizado em 1933, acompanhando a capital federal (PEDREIRA, 2004). Foi um período em que surgiram vários grupos carnavalescos que se juntaram aos já existentes, intensificando os “assaltos” carnavalescos. O “assalto” “consistia na entrada de determinados blocos nas casas para fazer uma grande farra, com banda de música, danças e brincadeiras diversas, ao final do que os proprietários teriam que oferecer bebidas e comidas a todos os presentes” (PEDREIRA, 2004, p. 53-54).

A participação de Natal na Segunda Grande Guerra contribuiu para a continuidade dos festejos carnavalescos e trouxe outros elementos momescos para a cidade. Blocos como “Ahi vem a Marinha” e “Fuzileiros da Folia”, que faziam alusão às Forças Armadas, animavam o carnaval natalense.

⁸ “Grupo de ritmistas tocando várias espécies de instrumentos de percussão, desde os pequenos tamborins, com seus sons agudos, aos grandes surdos, responsáveis pela pulsação rítmica do samba. A proporção entre os diferentes tambores, assim como suas batidas, são as responsáveis pela identidade sonora de cada escola de samba” (FERREIRA, 2004, p. 368).

Além da chegada dos militares (sobretudo os cariocas) à capital potiguar, a inserção das emissoras de rádio – tecnologia que se espalhou pelo país –, no final da década de 1930, colaborou para o intercâmbio de outras formas de festejo em meio à folia local, principalmente aqueles provenientes do Rio de Janeiro e de Recife:

“Os rádios repetirão as marchas lá de fora, de outras terras, os sambas sacudidos de outros salões, e vamos escutar *Bronzeada, Pierrot Apaixonado, Manhãs de Sol, Quizera ‘a mala’, Palpite Infeliz, Chora Cavaquinho*, e tantos outros. E enquanto pelo radio sentimos a alegria de outras longes terras, pelo coração vamos alcançando as doçices da gente que é nossa”⁹.

O político Djalma Maranhão, conhecido como “Chico Folia”, como membro da Federação Carnavalesca e, posteriormente, prefeito da capital potiguar, foi um grande incentivador da cultura popular natalense, nas décadas de 1940 a 1960 (SEVERIANO FILHO, 2014), cooperando, também, para o carnaval. O Jornal Oficial – *A República* – noticiou, no expediente de 31.01.1959, que a imprensa do sul considerou a folia natalense como a terceira maior do país.

Na década de 1940 surgiram as primeiras escolas de samba em Natal, originadas a partir de antigos blocos (PEDREIRA, 2004). As escolas de samba, inicialmente, encontravam-se em meio aos blocos de elite, cordões e tribos de índios, sendo todos considerados, indistintamente, como “blocos”. A partir de meados da década de 1960 e início de 1970, elas foram ganhando uma maior visibilidade na cidade. Neste período, o desfile carnavalesco, para fins de competição, separou-se em três grupos: escolas de samba, tribos de índios e blocos.

Foi neste contexto de efervescência das manifestações culturais e, mais precisamente, das escolas de samba, que, em 06 de janeiro de 1966, foi fundada a *Associação Recreativa Carnavalesca e Cultural – Escola de Samba Balanço do Morro*. Era um período onde estas agremiações estavam em crescimento em todo o Brasil. Segundo Ferreira (2004), “será a partir da década de 1960 que a difusão do carnaval ao estilo da ‘Capital do Samba’ tomaria de roldão quase todas as cidades importantes do país” (FERREIRA, 2004, p. 373).

Tal qual ocorreu com as escolas de samba cariocas, a “Balanço do Morro”, desde seu surgimento, está profundamente enraizada nos estratos pobres da capital potiguar. Nasceu no bairro Rocas, ainda hoje um dos menos abastados da cidade e estigmatizado

⁹ *A República* de 23.02.1936.

pela violência.

Atualmente, o carnaval oficial de Natal é realizado em vários bairros da cidade, através dos polos carnavalescos, durante os quatro dias de momo. Em 2016, foram seis polos no “Carnaval Multicultural” da cidade: Ribeira, Redinha, Ponta Negra, Centro Histórico, Rocas e Alecrim. Destes, é apenas no polo Ribeira que ocorre o desfile carnavalesco de escolas de samba e tribos de índios, nos três primeiros dias de folia (sábado, domingo e segunda), onde a “Balanço do Morro” é um de seus principais expoentes.

A bateria da “Balanço do Morro”: ritmo, canto, dança e *performance*

Quando a escola de samba “Balanço do Morro” invade a rua para realizar seus ensaios, ao som ritmado dos surdos e tamborins, inúmeras pessoas começam a sambar, refuncionalizando o espaço público. A rua – enquanto forma – é dotada de um conteúdo específico neste momento peculiar: é o espaço da bateria, a rua do samba.

Ritmistas, intérpretes, membros da agremiação carnavalesca e moradores do entorno ressignificam a via pública, tornando-se um ponto de encontro da comunidade. No ensaio da bateria institui-se uma territorialidade em que se exercita a sociabilidade comunitária¹⁰ mediada pela escola de samba, que funciona como uma “agência social enraizada no cotidiano” (GOLDWASSER, 1975, p. 11).

A bateria, associada à categoria analítica *samba*, consiste em uma das “formas inclusivas e abertas de expressão” (CAVALCANTI, 1999, p. 83) do mundo da escola de samba. A partir da bateria podemos vislumbrar a *obra* de uma escola de samba, considerando a totalidade dos fatores de uma *performance*, desde o texto (samba-enredo) até as formas sócio-corporais (movimentos do corpo). Nos termos de Zumthor (1997), a obra “é aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo contempla a totalidade de fatores da *performance*” (ZUMTHOR, 1997, p. 83).

De acordo com Bira, diretor de bateria da “Balanço do Morro”, ela é o coração: “A escola de samba sem coração, sem a bateria, não anda” (Bira – diretor de bateria). Segundo Maria Laura Cavalcanti (1994), é ela que “sinaliza o caráter de festa

¹⁰ Nos ensaios das escolas de samba visualizamos os valores positivos de uma comunidade (TÔNNIES, 1995) regida por laços consanguíneos (comunidade de sangue), pela condição de vizinhança (comunidade de lugar) e de amizade (comunidade de espírito).

propriamente carnavalesca do evento em curso” (CAVALCANTI, 1994, p. 46), sendo uma “verdadeira orquestra de instrumentos de percussão, regida por um Mestre, secundado por diretores auxiliares, que acompanha todo o desfile de uma escola na Passarela” (CAVALCANTI, 1994, p. 107).

O elemento percussivo constitui uma linguagem poética, porque participa da poesia. Não há execução do samba-enredo sem a sua impressão rítmica. Para o compositor e intérprete da “Balanço do Morro”, Debinha Ramos, o samba-enredo e a bateria são o combustível da escola de samba. Há, de acordo com o puxador, um elo forte que une samba-enredo e bateria:

“Quando o samba é bom, quando você cria uma coisa boa, você começa até na bateria a inovar, a fazer as paradas, os contratempos, dá uma dinâmica melhor ao samba, até isso ajuda. Inspira o mestre da bateria a criar em cima daquele samba” (Debinha Ramos – compositor e intérprete de samba-enredo).

A bateria é peça-chave no desfile das escolas de samba. Na “Balanço do Morro”, no carnaval de 2016, foram oitenta ritmistas que desfilaram e executaram os instrumentos percussivos. A organização desta ala instrumental é exposta pelo seu respectivo diretor:

“Tem o pessoal do tamborim, que vem na frente, aí vem repique, tarol, surdo de marcação, surdo de terceira, as caixas. [...] aí divide, frente, meio, laterais e traseira, você num pega os oitenta e joga tudo assim. [...] tem duas ou três pessoas que dá a entrada do samba e a gente bota a bateria em cima, sempre com o cuidado de não deixar ela cair, sempre mantendo o nível padrão, que é o padrão nosso, da escola” (Bira – diretor de bateria).

Além dos ritmistas, a bateria conta com cinco mestres (Bira, Beto Preto, Zé Rodrigues, Ricardo e Hominho), com a incumbência da regência musical dos ritmistas (GOLDWASSER, 1975), dentre os quais, o próprio diretor da ala dos instrumentistas, mestre Bira, que, tem responsabilidades enquanto membro da diretoria, seja em aspectos atinentes à organização formal da agremiação (como, por exemplo, a participação em reuniões), ou mais diretamente ligadas à organização carnavalesca (a organização dos instrumentos musicais:

“Minha responsabilidade é manter os instrumentos organizados, contar quantos instrumentos tem, conferir se estão com a pele furada

ou não, afinação, entendeu? E manter esse padrão. Sempre aqui nas terças-feiras à noite, reunião de diretoria” (Bira – diretor de bateria).

Segundo Goldwasser (1975), a função da diretoria da bateria “consiste em adquirir e conservar os instrumentos musicais, responsabilizar-se por sua guarda, providenciar as fantasias de carnaval e homologar os atos da Diretoria de Bateria” (GOLDWASSER, 1975, p. 94).

A “Balanço do Morro” orgulha-se de sempre (ou quase sempre) tirar “nota dez” no julgamento do respectivo quesito: “A gente já vem já vários anos que a gente é a melhor bateria: nota dez, nota dez, nota dez, sempre” (Bira – diretor de bateria).

Para muitos, a ala da bateria inicia suas atividades para o desfile nas vésperas do carnaval. Esta é a imagem diante da visibilidade dado ao setor musical nas proximidades da festa momesca, com os ensaios realizados na rua da sede da escola de samba. Mas o trabalho tem seu início já em meados do ano anterior ao desfile: “a gente tá vendo ainda a probabilidade de fazer em agosto, porque é depois do mês junino, aí a gente começa a trabalhar” (Bira – diretor de bateria). Os primeiros encontros ocorrem no barracão da escola, onde se reúnem os ritmistas para ouvir o samba-enredo e pensar nas convenções para inserir na música. Este é um trabalho técnico que requer tempo e segue até o início do ano seguinte.

Com algumas ideias definidas – mas, ainda com muito por fazer –, já nas proximidades do carnaval, a partir do mês de janeiro, a bateria inicia os ensaios técnicos, realizados em frente à sede da agremiação, cuja rua recebe o nome de seu fundador: Rua Mestre Lucarino.

É praxe nos ensaios e com certo saudosismo, mas, sobretudo, pensando no desfile carnavalesco, a cada encontro relembra-se a nota máxima da escola e revela a natureza agonística da festa carnavalesca, afinal, todos querem ser vitoriosos na disputa. Nas proximidades do desfile de 2016¹¹, o puxador da escola dá o aviso:

“Tem velha guarda segurando a onda e muito menino chupando sangue. Tem menino no tamborim que, se não dá, tem que pedir arrego. Desculpa às mães, mas tem menino que ou ‘segura a onda’ ou vai sair na ala de criança” (Rogerinho – intérprete de samba-enredo).

Conquistar a vitória no préstito carnavalesco, certamente, é o objetivo de todos os componentes. Contudo, surge uma indagação: não haveria, para além do desejo de

¹¹ Ensaio realizado no dia 01.02.2016.

ser campeão do carnaval, outro anseio não menos importante para a bateria, qual seja, o de receber a maior nota no quesito? E este questionamento serve a todas as alas técnicas: compositor, intérprete, passista, mestre-sala e porta-bandeira.

O desfile de escolas de samba é uma situação agonística, em que várias agremiações buscam sair vitoriosas. Os respectivos setores de cada grupo carnavalesco, por seu turno, também tem sua disputa com as alas rivais. Atingir a nota máxima no quesito bateria e torcer para que as outras escolas não alcancem está dentro desta dimensão de luta pela vitória. E, para isso, é imprescindível a realização de um forte trabalho junto ao setor instrumental.

Estar na “bateria nota dez” é uma grande responsabilidade que se impõe a todos os músicos e a atenção se redobra com as crianças. O intérprete alerta a importância de fazer parte daquela ala, do jovem ao mais velho, e a necessidade do comprometimento. “Chupar sangue”, no dito popular, é explorar o outro, tornar-se um parasita.

Na ocasião daquele ensaio, já na semana antecedente ao desfile, o “chupando sangue” foi dirigido às crianças que tocam tamborim. O alerta seria para, caso percebesse que não conseguiria acompanhar a bateria, deveria “pedir arrego”. “Arregar” é outra expressão cotidiana que significa desistir. E, não desistindo, a própria escola, verificando a não aptidão para o instrumento, colocá-lo-ia na ala das crianças. É possível identificar uma tensão existente entre o aprendizado e a capacidade de permanecer como ritmista.

“A criançada é curiosa. Embora ela não saiba o instrumento, ela quer entrar pra tocar, desafinado ou não, no ritmo ou não, ela quer tocar. Pra ela não interessa se ‘tá’ certo ou errado, ela quer ‘tá’ ali, fazendo presença no meio da bateria. A gente trabalha muito com isso, pega as crianças pra começar no tamborim, pega a ‘manha’ do tamborim, vai passando por fases, anos e anos. Todos que estão hoje na bateria, ‘começou’ pelo tamborim. É maneiro, é pequeno, não cansa, então, pra criança é bom ela ‘tá’ ali, ela vai se empolgando com aquilo, então ela vai tocando tamborim ali, de olho na bateria pesada que vem logo atrás deles. Esse ano teve gente que tocou ano passado no tamborim e esse ano estava na bateria pesada” (Bira – diretor de bateria).

Interessante observar que a criança – e todos aqueles que se interessam por ingressar na bateria da escola de samba – inicia pelo tamborim e, com o tempo, passa à “bateria pesada” (surdos). Vê-se que a bateria da escola de samba é marcada pela corporalidade, num campo relacional entre o instrumento e a construção corporal do indivíduo: “Quando eu entrei tinha uma história de entrar na bateria se você tivesse um

‘porte’, no tamanho, porque criança era tamborim e ala das crianças” (Bira – diretor de bateria).

A “bateria pesada” vincula-se a um duplo *status* de força física e importância. São, de fato, instrumentos pesados e que requerem certa estrutura corporal para suportá-lo durante todo o desfile, bem como, há a dimensão do valor dado a estes instrumentos no conjunto da bateria. Podemos entender que há uma hierarquia instrumental no interior da ala musical da escola de samba, colocando-se, de um lado, a “bateria leve”, representada, sobretudo, pelos tamborins, e, de outro, a “bateria pesada”, definida pelos surdos.

Percebemos um controle sobre quem entra na bateria e qual o instrumento que irá tocar, fortalecendo as hierarquias existentes na sociedade. É neste sentido que Queiroz (1999) coloca:

Desta sociedade, cada escola é imagem na racionalidade de sua organização; desta sociedade, as escolas celebram a ordem, cuja caução invocam. Pois a ordem é o elemento fundamental para a realização dos folguedos carnavalescos; a obediência estrita à ordem é indispensável para que uma escola seja a grande triunfadora na competição do Reinado de Momo (QUEIROZ, 1999, p. 116).

Por outro lado, a escola também propõe o incentivo, por ser fundamental para o bom andamento do conjunto, sobretudo às crianças, que, como alegado pelo entrevistado, às vezes, não tem domínio sobre o instrumento: “Tem que incentivar pra eles saber que não estão ali só tocando por tocar, estão tocando porque tem todo um trabalho de vários anos atrás” (Bira – diretor de bateria).

De acordo com Bira, na ala instrumental também encontra resistência dos próprios ritmistas, que não aceitam ensinamentos, julgando saber tocar o instrumento. Para o responsável pela ala, este é mais um dos desafios encontrados para alcançar o objetivo: “A gente ensina, tem a paciência de ensinar. O desafio que a gente encontra mais é a pessoa querer que a gente ensine. Mesmo que ele toque fora do ritmo, mas a pessoa não quer que você ensine, que pra ela se torna uma humilhação” (Bira – diretor de bateria).

O diretor de bateria admite a exigência em busca da excelência, pois a ala percussiva é um elemento fundamental da agremiação e toda a escola de samba depende da do ritmo e cadência empreendido pela bateria:

“A gente exige porque sabe que pra quem tá ali dentro não é brincadeira, é coisa séria. Toda a escola depende ali da gente. A comissão de frente vem lá na frente da escola, então ela faz toda a coreografia com o ouvido no samba. Tem coreografia que eles fazem que é em cima da conversão da bateria, então eles têm que ‘tá’ ali, ligado ali, vinte e quatro horas. Fez uma paradinha, eles fazem a coreografia deles” (Bira – diretor de bateria).

Vê-se que há um conflito entre o “aprender a tocar” com a necessidade do “saber tocar”. Se, por um lado, o samba precisa estar “encaixado” com a voz do puxador, para uma boa harmonia – enquanto quesito formal do desfile –, por outro, tem-se o carnaval como um momento de diversão, brincadeira e lazer. Os instrumentistas são, ao mesmo tempo, ritmistas e brincantes, cuja balança é propensa para o aspecto formal (ritmo e cadência do samba):

“Eu ‘tô’ com você aqui na bateria e eles estão cantando lá no palco. Eu ‘tô’ aqui com você e a bateria tá boa, tá tudo ali, primeira, mas lá pra eles ‘tá’ atravessando, não ‘tá’ batendo com o samba, então, tem que ‘tá’ tudo ali harmonizado, cem por cento, junto com a voz do puxador, tanto o ritmo da bateria, as convenções, as paradinhas. Não pode ser atrasado, tem que ser no tempo, então, há muito esse debate, entre músicos e a bateria. É tudo dentro do histórico da coisa. Até encaixar” (Bira – diretor de bateria).

É neste sentido que Cavalcanti (1994) aduz sobre a formalidade existente no interior da competição. Tais aspectos formais realizam um controle, regulando e orientando todo o processo de produção do desfile de uma escola de samba:

O conjunto das regras formais da competição entre as escolas de samba no desfile carnavalesco, que orienta o ciclo de sua confecção, fornece uma matriz que controla, regula e por isso mesmo permite a expressão positiva do conflito entre as escolas de samba e dentro delas (CAVALCANTI, 1994, p. 214).

O desfile é feito para todos (brincantes da escola e a plateia que assiste), contudo, é intencionado para os jurados, que irão avaliar a escola de samba. A agremiação quer desfilar, transmitir beleza e alegria para todos que a assistem, mas, se estamos diante de uma disputa, com vários quesitos a ser avaliados, é certo que todas as escolas que atravessam a passarela do samba querem dar o melhor de si para atingir o principal objetivo: vencer a competição. É assim que a *performance* deve ser entendida como ação que “põe em presença *atores* (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo,

meios (voz, gesto, mediação)” (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

A *performance* é, pois, voltada para a comissão julgadora, que acompanha o desempenho das alas, dos passistas, os quais dependem, sobremaneira, da cadência do samba empreendido pela bateria, que, por sua vez, enquanto quesito, é avaliada pelo ritmo:

“No momento que a escola tá na avenida, que é valendo, o jurado tá ali de olho e ouvido, a bateria pra ele tá perfeita, mas se um instrumento ou dois der um furo, ele não vai culpar um ou dois instrumentos não, a nota é geral. Se ele tinha que dar dez, ele dá um nove, dá um oito. Então é assim, [...] por um, todos pagam” (Bira – diretor de bateria).

O canto do samba-enredo pelos instrumentistas é um quesito importante e que compõe a *performance* da bateria e, por isso, bastante cobrado pelos diretores. Acompanhar o puxador na execução do samba e demonstrar empolgação e vibração com a passagem da escola de samba pela avenida é aspecto observado pela comissão julgadora para atribuir as notas referentes à “harmonia”, “evolução” e “conjunto”¹²: “texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade de um sentido” (ZUMTHOR, 1997, p. 195).

Nos ensaios, além da preocupação com a cadência e o ritmo da bateria, exige-se um canto uníssono dos ritmistas, com a execução correta da letra do samba-enredo. Não havendo esse entrosamento do ritmo com a melodia, implicará em perda de nota no quesito “harmonia”. Este desafio enfrentado pela escola de samba é, diariamente, trabalhado com os componentes, onde parte do ensaio é destinada ao treinamento da letra do samba-enredo, com a distribuição de cópias entre os ritmistas e a repetição da letra.

Vê-se que há, na bateria, uma impressão rítmica complexa que engloba um fator sonoro, através do instrumental e da voz, e outro corporal, com a dança e a corporalidade (visualidade).

¹² Segundo Cavalcanti (1994), o quesito Harmonia considera o samba-enredo cantado por todos os componentes da escola, em dois aspectos: a “harmonia do canto”, que é a correspondência entre canto pela totalidade dos participantes da agremiação e o puxador, e a “harmonia do samba”, que corresponde ao entrosamento de melodia e ritmo. Já o quesito Evolução “articula, no plano da visualidade, a base sonora do desfile – ‘a cadência e a marcação impostas pela bateria’ – à dança das alas” (CAVALCANTI, 1994, p. 48). Este quesito envolve a coesão da escola de samba e a empolgação/vibração dos componentes. Ainda, de acordo com a antropóloga, o Conjunto consiste na síntese da passagem pela avenida, constituindo “a unidade e o equilíbrio artístico das diversas formas expressivas do desfile (musical, dramática, visual) e a ‘energia de comunicação’ dos participantes” (CAVALCANTI, 1994, p. 49).

Todo o trabalho realizado no decorrer do ano de ensaio da bateria se reflete no momento apoteótico, onde ocorre a transmissão e a recepção da mensagem poético-carnavalesca. É a situação em que locutor (compositor, intérprete, bateria, alas, enfim, toda a escola de samba), destinatário (arquibancada, jurados) e todas as circunstâncias se encontram (ZUMTHOR, 1997).

A bateria da escola de samba é ação coletiva, vista, por um lado, como um momento que celebra o vínculo de pessoas durante meses (e que se renova a cada ano) e, por outro, como realização de um trabalho que envolve dedicação e comprometimento para a consecução do desfile visando a vitória da escola e a “nota 10” do quesito.

Considerações Finais

A escola de samba, como vimos, é constituída pelo texto, sonoridade, ritmo e elementos visuais, configurando-se enquanto um ato performático. A composição poética do samba-enredo, os aspectos instrumentais e melódicos, as danças, os elementos plásticos (alegorias, fantasias) formam uma totalidade.

A bateria, que se encontra entremeada nesta *performance*, reúne, também, todos estes elementos em seu interior, congregando “visual” e “samba”, vinculando música, arte, criatividade e dança.

Através dos ensaios da bateria, enquanto parte do processo de produção de um desfile, é possível inferir que a escola de samba é uma agência social que preserva e transmite um saber comunitário: a prática artístico-cultural do samba. Crianças e jovens adentram à ala instrumental, aprendem e desenvolvem a arte percussiva, valorizando a cultura popular.

Para além do aprendizado, a bateria da escola de samba, inserida no ritual agonístico do desfile, busca vencer o préstito, não somente com a agremiação mas, também, em seu aspecto individual, isto é, ter a maior nota e torcer para que as outras escolas não a obtenham.

E, para conseguir, é imprescindível que todos os elementos da *performance* estejam alinhados e ensaiados. Alcançar o entrosamento, cadência, unidade e equilíbrio deste ato performático exige muito trabalho e técnica, perpassando por diálogos e tensões dos indivíduos participantes que são parte do universo carnavalesco, pois, o mais importante no momento da *performance* é a “nota dez” e, para isso, o ritmista

precisa “segurar a onda” ou, se for pra “chupar sangue” é melhor “pedir arrego”.

Referências Bibliográficas

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.

_____. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. Os sentidos no espetáculo. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v. 5, n. 1, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre do carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GUATTARI, Félix. Cultura: um conceito reacionário? In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

PEDREIRA, Flávia de Sá. **Chiclete eu misturo com banana: Carnaval e cotidiano de guerra em Natal 1920-1945**. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, 2004.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1967.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EdUSP, 1996.

SANTOS, Nilton. **A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SEVERIANO FILHO, Valdemiro. **Índios carnavalescos: juntos e misturados na folia natalense**. Rio de Janeiro: APED, 2014.

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade. *In*: MIRANDA, Orlando de. **Para ler Ferdinand Tönnies**. São Paulo: EdUSP, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.