

RAFAEL REIF DE PAULA

A PARADINHA DA BATERIA DE ESCOLA DE SAMBA
DA QUADRA À AVENIDA

RIO DE JANEIRO
2003

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA MÔNICA DUARTE

RAFAEL REIF DE PAULA

A PARADINHA DA BATERIA DE ESCOLA DE SAMBA
DA QUADRA À AVENIDA

Monografia apresentada ao Instituto Villa-
Lobos da Universidade do Rio de Janeiro
para obtenção do grau de Licenciado em
Educação Artística – Habilitação em
Música

Professora Orientadora: ELIZABETH TRAVASSOS

RIO DE JANEIRO
2003

PAULA, Rafael Reif de. A Paradinha da Bateria de Escola de Samba - Da Quadra à Avenida.
Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2003. 40f.
Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) –
Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2003.

PAULA, Rafael Reif de.

A Paradinha da Bateria de Escola de Samba - Da Quadra à Avenida / Rafael Reif de
Paula. - Rio de Janeiro, 2003. 40f.

Monografia (Graduação) - Universidade do Rio de Janeiro,
Instituto Villa-Lobos, 2003.

RESUMO

Este trabalho objetiva estudar as “paradinhas” da bateria de uma escola de samba através da análise de particularidades de seu processo de criação, assim como analisar a transmissão de saberes nos ensaios da bateria e promover uma ponte com o ambiente acadêmico através da notação para instrumentos de percussão de altura indeterminada.

De setembro de 2000 a fevereiro de 2001, foram feitas observações e registros em fita cassete dos ensaios da bateria da escola de samba Império Serrano. Também participei da bateria como ritmista, no naipe dos tamborins. Posteriormente, foram analisadas as gravações dos ensaios.

Os principais referenciais teóricos foram Madureira, que trata do processo de musicalização vivido em grupos populares, Santos que discute a aprendizagem musical não-formal em grupos culturais, D’Anuniação que propõe uma notação para percussão de altura indeterminada e Oliveira que estudou a organização e aspectos musicais da bateria da escola de samba Império Serrano.

Foram Identificados dois tipos de paradinha na performance da bateria: as ‘paradinhas livres’, utilizadas no show da bateria e que podem ser criadas livremente, e a ‘paradinha para a avenida’, usada na interpretação do samba-enredo, que precisa encaixar no aspecto rítmico da melodia deste. Na bateria da escola de samba, o processo de ensino-aprendizagem está fundamentado em três palavras-chave: exemplo, observação e repetição. A utilização de um sistema de notação pode ser um instrumento mediador eficiente, no ambiente formal de ensino, para a transmissão e o registro do saber musical presente nas baterias de escolas de samba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	4
I – Histórico da pesquisa de campo e registros realizados	4
II – Considerações sobre a metodologia utilizada para a notação musical	6
CAPÍTULO 2	11
I – Pequeno panorama das paradinhas	11
II - Considerações sobre a execução das paradinhas: para o show da bateria e para a avenida.....	14
III – Análise de uma paradinha e sua posterior alteração.....	19
CAPÍTULO 3	24
I – Considerações acerca do processo de transmissão-aprendizagem na bateria da escola de samba	24
CONCLUSÃO.....	30
I – Conclusão	30
II – Considerações finais	31
BIBLIOGRAFIA	33
ANEXOS.....	35
Anexo 1 – Transcrição da paradinha original.....	35
Anexo 2 – Transcrição da paradinha alterada	38

INTRODUÇÃO

O interesse que tenho por sambas-enredo e pela percussão no estilo popular motivou-me a observar uma bateria de escola de samba. Por estar inserido em um ambiente acadêmico universitário, especialmente em um curso de licenciatura, fui estimulado a investigar elementos da transmissão de saber na escola de samba.

Observei os ensaios da bateria da Escola de Samba Império Serrano, de setembro de 2000 a fevereiro de 2001. Depois de certo tempo exclusivamente como observador, passei a participar do grupo observado como ritmista, estando o grupo ciente de minha posição de observador. O registro dos eventos observados foi feito através de gravações por amostragem dos diferentes ensaios que ocorriam em dias específicos da semana. Não foram realizadas entrevistas estruturadas com os atores, apenas conversas informais. Minhas principais referências foram os autores Madureira (s/d), Santos (1991), D'Anunciação (1990) e Oliveira (2002), que tratam, respectivamente, de: o processo de musicalização vivido entre os grupos populares, a aprendizagem musical não-formal, a notação para percussão de altura indeterminada e a organização da bateria de uma escola de samba.

Um elemento que muito me chamou a atenção na performance da bateria foi a “paradinha”¹. Trata-se, geralmente, de uma frase rítmica pré-combinada. Normalmente têm um caráter de pergunta e resposta ou de proposição e imitação. As “paradinhas” são executadas pela bateria (por um instrumento ou naipe solista, o resto da bateria respondendo ou imitando) em determinados momentos do samba-enredo ou do ‘show da bateria’².

¹ “paradinha” é um termo que deve, a rigor, vir entre aspas, mas para não sobrecarregar visualmente o texto, pelo fato de esta palavra ser utilizada com muita frequência no decorrer da presente monografia, a partir do primeiro capítulo ela passará a se apresentar sem as aspas.

² O ‘show da bateria’ é como é chamada a apresentação da bateria sem acompanhamento de puxador ou instrumentos harmônicos. Nele, a bateria não executa um samba específico. É uma demonstração da habilidade da bateria, que executa diversas paradinhas intercaladas pela levada característica do samba.

Ultimamente, tem-se ampliado o interesse de pesquisadores sobre o ensino e o fazer musical em escolas de samba, mais especificamente na bateria das escolas. Trabalhos recentes como os de Oliveira (2002), Dantas (2000), Prass (1998), entre outros, têm enriquecido a literatura sobre o tema. Busco contribuir para esta ainda escassa, mas crescente bibliografia.

Meu objetivo nesta monografia é estudar as diferenças que se impõem no processo de criação das “paradinhas” da bateria de uma escola de samba. Procurei também traçar um panorama da dinâmica do ensino-aprendizagem neste ambiente não-escolar³, e promover sua aproximação com o ambiente acadêmico através de considerações sobre um sistema de notação para seus instrumentos.

As questões que busquei abordar neste trabalho foram:

- O que é uma “paradinha”, sob que formas se apresenta, e como se dá seu funcionamento? Quais as particularidades de seu processo de criação?
- Como se dá a transmissão de saberes nos ensaios da bateria de uma escola de samba, este ambiente não-escolar de ensino-aprendizagem?
- Existe um sistema de notação adequado para os instrumentos de percussão de altura indeterminada que a constituem?

O Capítulo 1 versa sobre a pesquisa de campo e sobre questões relativas à notação musical do material observado.

O Capítulo 2 aborda as “paradinhas”, o objeto principal deste estudo: suas características, seus elementos, sua execução. Analiso uma paradinha servindo-me da transcrição como elemento mediador.

O Capítulo 3 discute questões observadas no processo de transmissão de conhecimento no ambiente da bateria da escola de samba, e promove um breve diálogo com

³ Apesar de chamar-se ‘escola de samba’, distingue-se das instituições de ensino (fundamental, médio, superior) onde o ensino ocorre isolado de outras atividades sociais, há uma graduação do conhecimento e uma separação de grupos por estágios de domínio do mesmo, há uma distinção nítida entre quem tem a função de ensinar e quem tem a de aprender, etc.

os trabalhos correlatos de Rodolfo Oliveira (2002), Mariana Cunha (2001), Andréa Dantas (2000), Luciana Prass (1998) e Ermelinda Paz (1995).

CAPÍTULO 1

I – Histórico da pesquisa de campo e registros realizados

O meu contato com a escola de samba Império Serrano se deu através do professor de percussão da UNI-RIO Rodolfo Cardoso de Oliveira, que lá fez a pesquisa de campo para sua dissertação de mestrado (Oliveira, 2002). Eu o acompanhei em suas idas aos ensaios da bateria desde setembro de 2000 até fevereiro de 2001. Por ter sido apresentado aos diretores da bateria e à bateria em geral como aluno do Rodolfo na universidade em que ele lecionava, e como alguém que o assistiria em sua pesquisa, desfrutei da mesma liberdade de acesso que Rodolfo tinha. Pude, com isso, presenciar conversas e reuniões dos diretores da bateria.

A princípio, minha idéia era acompanhar Rodolfo em sua pesquisa e observar o máximo possível do funcionamento da bateria de uma escola de samba e das particularidades da performance de cada instrumento. Em geral, assistíamos aos ensaios de terça e quinta-feira, e aos sábados tínhamos acesso à área restrita à bateria, muitas vezes fazendo observações em meio aos ritmistas enquanto estes executavam os sambas. Um certo sábado, conheci Seu Amaro, artesão que fabrica cobiçadas baquetas de tamborim. Seu Amaro mostrava e vendia as baquetas aos ritmistas. Pedi-lhe para ver uma delas, e ele me emprestou uma baqueta e um tamborim. Comecei a tocar o tamborim para testar a baqueta. Neste momento, João, diretor dos tamborins, estava passando por trás de mim e perguntou: "Por que você não toca com a gente?". Fiquei muito feliz com o convite e, a partir do ensaio seguinte, passei a ritmista, além de observador, tocando com o naipe de tamborins da bateria.

As gravações que realizei foram feitas com um gravador portátil, em fita cassete, procurando obter uma amostragem do que se passava nos ensaios de terça, de quinta, aos

sábados, e nos ensaios de domingo. Os ensaios de terça-feira são chamados ‘ensaios técnicos’, dos quais participa apenas a bateria. Os de quinta-feira são os ‘ensaios com a harmonia’, nos quais a bateria toca, o “puxador”⁴ canta o samba acompanhado pelo cavaquinho, e também participa a ala das baianas com alguns diretores de harmonia da escola. Aos sábados, acontece o chamado ‘samba na quadra’, quando a bateria executa o ‘show da bateria’, e são tocados sambas de anos anteriores e também de outras escolas, especialmente por ocasião da visita de seus representantes ou puxador à quadra da Império Serrano. Aos domingos, no mês que antecede o desfile, acontecem os ‘ensaios de rua’, nos quais a bateria e diversas alas da escola desfilam por ruas próximas à quadra. Esta rotina de ensaios é característica do Império Serrano. Cada escola os organiza como melhor lhe aprouver.

A pesquisa de campo estendeu-se por seis meses e as gravações da bateria da Império Serrano foram realizadas no segundo semestre de 2000 e no primeiro semestre de 2001, nos seguintes dias:

Terça-feira	12 Set. 00	19 Set. 00	26 Set. 00	07 Nov. 00	28 Nov. 00	12 Dez. 00
Quinta-feira	05 Out. 00	16 Out. 00	30 Nov. 00	01 Fev. 01	22 Fev. 01	
Sábado	14 Out. 00	27 Jan. 01	17 Fev. 01			
Domingo	28 Jan. 01					

Como as gravações foram realizadas antes do planejamento desta monografia, o objetivo das mesmas era registrar o máximo possível da performance da bateria como um todo, e também da sonoridade de cada instrumento, nas ocasiões em que era possível dar destaque a um ou outro em meio à massa sonora da bateria. Por essa razão, não foram registradas conversas, à exceção de duas ou três ocasiões, quando se discutia o ‘desenho’ dos

⁴ “Puxador” é como é chamado, no meio do samba, o cantor de sambas-enredo.

tamborins para o samba-enredo (ainda na fase de elaboração do ‘desenho’, quando apenas uma pequena parte do mesmo estava definida) e quando se transmitia pela primeira vez uma paradinha que seria experimentada para talvez integrar seu arranjo (esta paradinha não veio a ser incorporada ao samba). Em geral, ligava o gravador imediatamente antes de a bateria começar a tocar e desligava-o tão logo parasse. Dessa maneira, registrei em mais de uma ocasião o ensaio técnico de terça-feira que, de certa forma, é uma preparação para o ‘show da bateria’ que acontece aos sábados.

No ensaio técnico da bateria, eram treinadas as diversas paradinhas já existentes e era também nele que os diretores transmitiam pela primeira vez as novas paradinhas para os ritmistas. Tive a oportunidade de gravá-los transmitindo e experimentando uma nova paradinha para a bateria em um dos ensaios técnicos.

Gravei também uma paradinha (que já era anteriormente executada pela bateria) sendo experimentada no samba-enredo e sofrendo alterações para se adaptar a este novo uso. Mesmo não tendo sido utilizada no samba, foi incorporada a alteração nas execuções posteriores, e a paradinha não retomou sua forma original. Esta foi a paradinha escolhida para transcrição e análise no presente trabalho, pela relevância do tipo de alteração sofrida.

II – Considerações sobre a metodologia utilizada para a notação musical

A percussão de altura indeterminada, especialmente no estilo popular, carece de uma padronização para sua notação. A prática mais comumente observada é a livre criação de símbolos diversos por meio dos quais o músico ou professor procura representar fielmente aquilo que deve ser executado. Observa-se também a mera grafia da divisão rítmica, sem indicação das diferentes maneiras de se produzir o som no instrumento em questão. Embora

essa abordagem possa suprir as necessidades imediatas de um grupo, familiarizado com os símbolos inventados ou com as maneiras de tocar os instrumentos, ela não facilita o intercâmbio do material registrado com outros grupos, devido à ausência de unificação dos códigos utilizados para o registro. Especialmente no ambiente acadêmico e profissional, onde o registro e a transmissão são necessidades e ferramentas quotidianas, um código comum a todos que promova a fácil assimilação e compreensão do material escrito se faz necessário.

Ao se deparar com a questão da notação para os instrumentos de percussão que compõem uma escola de samba, Ermelinda Paz diz que:

Ao iniciarmos este curso⁵, objetivamos grafar todos os ritmos encontrados. Todavia, com o desenvolvimento e amadurecimento da pesquisa, dada a grande complexidade da escrita, motivada por um swing muito característico e que não pode ser transportado para a pauta musical, e, somando-se a isto, as diversas possibilidades e combinações de inflexões rítmicas aliadas ao local aonde deve ser percutido, a questão da grafia precisou ser reconsiderada. (Paz, 1995, p.24)

E complementa: "Concluimos, então, que uma grafia, por mais expressiva e precisa que fosse, nunca seria suficiente o bastante, além do problema gerado pelas limitações da pauta musical, que resultaria num produto final, na maioria das vezes, pouco claro". (Paz, 1995, p.24)

Faz-se, portanto, necessária e oportuna a proposta de um sistema de notação desenvolvido pelo professor Luiz D'Anunciação. Ele adaptou o sistema de notação tradicional para os instrumentos de percussão de altura indeterminada. A palavra adaptação é muito importante neste contexto, pois difere de criação: é uma nova forma de se utilizar a mesma linguagem. Discutindo os sistemas de notação usados por diversos autores, Rodolfo Oliveira faz referência "... à melhor adequação do sistema proposto por Luiz D'Anunciação, já

⁵ Curso de extensão universitária na UNI-RIO, ministrado pelo Mestre Odilon, que Ermelinda coordenou e do qual participou.

que o mesmo é capaz de fornecer com mais precisão e maior nitidez as informações necessárias para que o leitor possa decodificar o texto musical." (Oliveira, 2002, p. 101)

Luiz D'Anunciação, em seu Manual de Percussão – Volume I, explica seu sistema:

Considerando-se que as formas como o som é articulado representam um processo comum a todos esses instrumentos, conclui-se que: o som de altura indeterminada pode ser representado graficamente por sua propriedade de articulação”.

Desse modo ensejam-se as seguintes diretrizes normativas para a sua grafia:

- 1 – a escrita obedece às regras da notação musical;
- 2 – a clave é substituída pela designação prévia dos elementos sonoros utilizados.
- 3 – a pauta é formada por linhas/espacos quantitativamente livres e decorrentes da gama sonora utilizada por cada instrumento;
- 4 – o som de altura indeterminada pode ser identificado por sua propriedade de articulação;
- 5 – são obedecidas as normas da técnica de percutir.

Propriedade de articulação é a maneira particularizada de como o som é produzido nos instrumentos da percussão de som indeterminado. (D'Anunciação, 1990, p.8)

Este sistema é adotado por Oliveira em sua prática docente na UNI-RIO, e também nas transcrições constantes de sua dissertação de mestrado (2002). Como observa Rodolfo Oliveira, sob o ponto de vista de profissional instrumentista, com foco na leitura e grafia: "Neste sentido, meu interesse é claro: vejo a situação sob a perspectiva do instrumentista que, em sua rotina de trabalho necessita de um sistema que lhe permita a rapidez e eficiência na leitura musical" (2002, p. 92-93). O fato de a notação proposta por Luiz D'Anunciação ser basicamente a notação tradicional com adaptações em muito contribui para a rapidez e eficiência mencionadas. Oliveira estabelece a seguinte relação:

Podemos concluir, então, que a prévia indicação na pauta das diferentes formas de articulação está para os instrumentos com sons de altura indeterminada assim como a clave está para os instrumentos com som determinado. Tal indicação é denominada 'clave de articulação'. (Oliveira, 2002, p. 97)

Em relação à designação dos elementos sonoros utilizados, em substituição à clave tradicional, Rodolfo Oliveira apresenta o termo sugerido pelo professor Luiz Paulo Sampaio para denominá-la, termo este que obteve a aprovação de D'Anunção: clave de articulação. (Oliveira, 2002, p.97, e nota de rodapé 16)

Ao introduzir o sistema de notação para o pandeiro em seu Manual de Percussão – Volume I Caderno 2 - O Pandeiro Estilo Brasileiro -, Luiz D'Anunção esclarece que:

O sistema clave/pentagrama que codifica os sons de altura determinada não faz parte do contexto da percussão em estudo e, por definição, não pode ser utilizado. A clave é substituída pela designação prévia dos elementos sonoros em uso na escrita. A pauta deve ser compatível com o conteúdo sonoro. (D'Anunção, s/d, p.15)

Ou seja, para o tamborim, por exemplo, é preciso indicar apenas dois modos distintos de articulação (toque na membrana e toque na membrana de baixo para cima, aliado ao movimento giratório do tamborim) usados no idioma musical do samba. Os dois modos de articulação, são escritos em uma pauta com duas linhas. De acordo com Oliveira:

Neste contexto, a proposta de Luiz D'Anunção representa um avanço nos estudos teóricos de sistemas de notação para os instrumentos de altura indeterminada e se constitui numa importante contribuição didático-pedagógica para o ensino da percussão. A prévia designação na pauta (clave de articulação) dos elementos sonoros utilizados - procedimento baseado no conceito de propriedade de articulação - passa a substituir a necessidade da criação de sinais estranhos à notação tradicional e possibilita, ao mesmo tempo, uma leitura rápida e uma total inteligibilidade do discurso. Seu trabalho como professor tem sido orientado no sentido de organizar didaticamente o ensino da percussão em um sistema e estruturado a partir da notação musical padrão, de modo a permitir o seu acesso e o seu estudo por meio de partitura. (Oliveira, 2002, p. 102)

Uma discussão detalhada da clave de articulação para cada instrumento da bateria de uma escola de samba é encontrada na segunda seção do terceiro capítulo da dissertação de Oliveira (2002).

Por estas razões, e também por ter vivenciado a aprendizagem da notação musical para instrumentos de percussão de altura indeterminada através da utilização deste sistema, decidi-me por utilizá-lo na notação da paradinha transcrita para análise. Os eventos musicais estão todos grafados, escritos através da notação tradicional, o que permite a execução até por membros de culturas completamente distintas, para as quais estes instrumentos e seu idioma possam ser totalmente alheios. Naturalmente, a grafia, em si, não transmite toda a riqueza e as sutilezas do fazer musical, mas na proposta de ser um registro fiel dos eventos musicais executados, a notação adaptada por D'Anunção bastante se aproxima do objetivo.

CAPÍTULO 2

I – Pequeno panorama das paradinhas

A paradinha da bateria é um contraste com a levada⁶ característica do samba. É um momento em que a bateria executa trechos pré-combinados.

Nos últimos anos as baterias de escolas de samba têm prestado cada vez mais atenção às paradinhas da bateria. Mestre André, da bateria da Mocidade Independente, ficou famoso por suas paradinhas. Além da paradinha da avenida, as baterias ensaiam outras, que são executadas no ‘show da bateria’, que acontece aos sábados nos ensaios de quadra de cada escola. Cada bateria tem suas próprias paradinhas. Elas são uma oportunidade para a bateria da escola demonstrar toda a sua destreza, toda a sua perícia.

A paradinha é uma ousadia. A bateria precisa estar muito bem ensaiada para poder executá-la e depois retomar o samba no mesmo andamento, sem ‘atravessar’. Ela também pode ser usada como um recurso para retomar o andamento se a bateria estiver *rallentando* na avenida, como informa o Mestre Ricardo do Império Serrano (Oliveira, 2002). A paradinha é ensaiada “à exaustão” nos ensaios técnicos, e os diretores dão-lhe muita importância nos ensaios de rua, aos domingos, quando se ensaia com a bateria andando, em uma simulação do desfile. Ermelinda Paz diz que: “Para uns é exibicionismo desnecessário, para outros é competência técnica, umas escolas a fazem, outras não.” (1995, p. 22). O Mestre Odilon, ao comentar as paradinhas, revela sua atitude:

⁶ ‘levada’ é o nome dado a uma figura rítmica executada repetidamente (tanto a executada por um só instrumento quanto o conjunto das diferentes figuras rítmicas executadas por vários instrumentos em um grupo musical), a qual cria um padrão recorrente durante a música.

Eu gosto de ser abusado! Eu não gosto de ser careta não! Tem que ser violento mesmo na avenida. Fazer uma paradinha, na avenida, mexendo com quatro instrumentos é difícil! Não tenho medo do azar! Para mim não existe a falta de sorte! (*in* Dantas, 2000, p. 62)

Já Mestre Beto, da Imperatriz Leopoldinense (*in* Paz, 1995, p. 22), afirma que: "No ensaio técnico, só com a bateria, treino paradinha, entrada e saída do Box, não pode sair à última hora, precisa muito ensaio. Parar a Bateria é fácil, a retomada do ritmo é que é difícil. Acho que não atrapalha, é altamente técnica, demonstração de competência, é muito difícil."

Para entendermos as paradinhas como um contraste, é preciso primeiro analisarmos a dinâmica dos instrumentos da bateria de uma escola de samba e suas levadas características durante a execução de um samba-enredo.

Na execução do samba-enredo, os instrumentos executam uma levada constante. Cada escola tem sua levada característica. Dentro dela, os instrumentos que mais contribuem para a identidade sonora das baterias das escolas de samba são a caixa e o surdo de terceira, por terem características mais individualizadas. Os tamborins, por serem os 'solistas' do samba-enredo, também têm, em cada escola, um estilo próprio. Os chocalhos e os repeniques⁷, por executarem sempre a mesma figura rítmica em todas as escolas, não contribuem ritmicamente para a identidade da bateria. Algumas escolas têm outros elementos individualizantes, como por exemplo: o Império Serrano tem agogôs de quatro campanas, a Mangueira não tem o surdo de segunda, algumas escolas desfilam apenas com caixas, e outras com caixas e taróis. Neste contexto, as paradinhas são ainda mais um elemento de distinção na identidade sonora das baterias.

Segue-se uma breve descrição da levada característica do samba: Os chocalhos executam sempre a mesma figura de quatro semicolcheias por tempo, tocando na chamada

⁷ Os repeniques têm liberdade para improvisar durante a levada característica do samba, conforme explico adiante.

‘primeira’ do samba (no refrão, quando o samba ‘sobe’⁸), e parando de tocar na chamada ‘segunda’ do samba (nas estrofes, quando o samba ‘desce’). Os repeniques (quatro semicolcheias por tempo, as três primeiras tocadas com a baqueta, e a quarta com a mão), as caixas (a linha de caixa característica da escola), os surdos de primeira e os surdos de segunda executam sempre a mesma figura, na ‘primeira’ e na ‘segunda’ do samba, do início ao fim. Os surdos de terceira têm um desenho definido para certas passagens do samba, mas fora esses desenhos, também repetem a mesma figura. Os tamborins têm uma seqüência específica de desenhos distintos que deve ser respeitada, sem variações, do início ao fim do samba-enredo. Ao longo de todo o samba, fazem desenhos específicos que se alternam com as levadas típicas da ‘primeira’⁹ e da ‘segunda’¹⁰ do samba. Os agogôs do Império Serrano, por terem maiores possibilidades melódicas devido às quatro campanas, executam frases específicas em uma certa seqüência. As cuícas têm uma frase rítmica modelo, mas há uma grande liberdade individual para improvisar. Para passar da ‘primeira’ para a ‘segunda’ do samba, e vice-versa, todos estes instrumentos, em conjunto, fazem uma determinada figura rítmica (comum a todas as escolas). Este é o padrão, o comportamento geral dos instrumentos.

Existe uma certa liberdade no naipe dos repeniques e dos surdos de terceira para que um instrumentista ou outro, alternadamente, varie a ‘levada’ padrão. O repenique, por sua característica solista, tem a possibilidade de executar pequenos improvisos (frases rítmicas livres, de curta duração) alternando-se com a “condução”¹¹ do samba. Isto até mereceu um comentário de um dos diretores da bateria da Império Serrano: "os repiques¹² vêm

⁸ Quando o samba ‘sobe’, ou a ‘subida’ do samba deu nome a uma figura executada pelo naipe dos tamborins nesta hora: a ‘subida’, que se caracteriza, normalmente, por quatro (subida curta) ou oito (subida longa) tempos em quiálteras (tercinas).

⁹ A levada típica da ‘primeira’ do samba é o ‘carreteiro’, ou ‘virado’, ou seja, o tamborim executa as quatro semicolcheias de cada tempo.

¹⁰ A levada típica da ‘segunda’ do samba é o ‘teleco-teco’. Não existe apenas um ‘teleco-teco’. Dantas (2000) já identifica em seu trabalho quatro diferentes levadas de teleco-teco, e estas não cobrem todas as possibilidades existentes.

¹¹ ‘conduzir o samba’ é executar sua levada padrão no instrumento.

¹² ‘repique’ é outra forma de se referir ao repenique.

principalmente conduzindo, se quiser solar um pouco, pode solar, mas o que não pode acontecer é todo mundo solar junto, senão desanda. Quando quiser solar, olha para o companheiro do lado. Se ele estiver solando, continua conduzindo; se ele estiver conduzindo, aí pode solar". O surdo de terceira, além destes desenhos definidos para partes específicas, e por ser tradicionalmente o "cortador"¹³, por tocar no intervalo dos outros surdos, tem uma certa liberdade para improvisar, é esperado dele que improvise, que 'corte' o samba. O mesmo comentário quanto aos improvisos simultâneos que se aplicava aos repeniques, se aplica também aos surdos de terceira.

As paradinhas são então uma quebra, um contraste com a levada característica. Elas costumam ter a estrutura de pergunta-resposta ou de proposição-imitação. Normalmente, um só instrumento (ou naipe) executa a primeira parte, e esta primeira parte chama à memória dos ritmistas a continuação pré-combinada. Para tanto, o repenique, os tamborins ou os surdos encarregam-se da primeira parte e todos os instrumentos da bateria executam a resposta ou imitação.

II - Considerações sobre a execução das paradinhas: para o show da bateria e para a avenida

As paradinhas têm um caráter de diálogo, e os principais recursos nelas utilizados são a pergunta-resposta e a proposição-imitação. Podem ser criadas livremente - as 'paradinhas livres'-, ou como 'paradinhas para a avenida', isto é, criadas com o propósito de utilização no samba-enredo, durante o desfile oficial na Avenida Marquês de Sapucaí. Também podem ser paradinhas criadas livremente e depois adaptadas, como a que analisamos adiante. As

¹³ "cortar o samba" é uma alusão ao fato de o surdo de terceira tocar com subdivisões rítmicas menores do que os surdos de primeira e segunda (que fazem a marcação do segundo e primeiro tempo do compasso, respectivamente)

‘paradinhas livres’ são executadas no show da bateria, e as ‘paradinhas para a avenida’, como o nome já diz, são executadas no dia do desfile.

A pergunta-resposta caracteriza-se por uma frase rítmica feita por um instrumento (ou naipe) solista seguida de outra frase rítmica executada pelo *tutti* como resposta à frase inicial. Quem faz a pergunta é, geralmente, o repinique, o naipe dos tamborins, ou o naipe dos surdos. A pergunta e resposta não são feitas pelo mesmo instrumento, pois então a paradinha perderia o caráter de diálogo e passaria a ser um solo. Luciana Prass identifica este recurso nas ‘vinhetas’¹⁴ da Escola de Samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre:

Por serem realizadas exclusivamente com instrumentos de percussão... as vinhetas trabalhavam com a percepção auditiva e a memorização de forma explosiva. Nas vinhetas, os jogos de pergunta e resposta, tão utilizados na tradição das músicas africanas, são exacerbados. (Prass, 1998, p. 129)

A proposição-imitação caracteriza-se por uma frase rítmica apresentada por um instrumento (ou naipe) solista seguida de repetição pelo *tutti*.

Dantas identificou algumas possibilidades distintas para as paradinhas em sua pesquisa de campo:

Estas implicam numa performance da bateria como um todo, e se caracterizam, normalmente, por um jogo entre o repinique e os demais instrumentos. Esse jogo se dá de várias maneiras, por exemplo: 1) o repinique faz uma frase, e os demais instrumentos repetem literalmente como um eco; 2) o repinique faz uma pergunta e os outros instrumentos respondem em bloco; 3) formam-se grupos de instrumentos segundo a altura: as médias e altas, como repinique, tamborins, caixas, ficam de um lado; e as frequências graves como os surdos de primeira, segunda e terceira ficam de outro. E cada um dos grupos toca uma célula rítmica da frase, sendo que os instrumentos de frequência aguda e média tocam o primeiro tempo, e os graves o segundo. (Dantas, 2000, p.13)

A diferença fundamental entre a ‘paradinha que vai para a avenida’ e as ‘paradinhas livres’ tocadas no show da bateria é essencialmente uma: a que vai para a avenida, assim

¹⁴ ‘vinheta’ é o nome pelo qual os membros da Escola de Samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre (onde Luciana Prass realizou sua pesquisa em campo), se referem à paradinha.

como todo o arranjo do tamborim para o samba-enredo, tem que dialogar com o aspecto rítmico da melodia, tem como guia a letra do samba. Na 'paradinha livre' existe uma grande liberdade de criação, ela está entregue ao sabor da criatividade e inventividade de cada mestre ou diretor, pois não há limites pré-definidos, não precisa se encaixar em nenhum molde.

Mestre Odilon, em entrevista a Andréa Dantas, afirma: "Já tô criando um lance já para o ano que vem! Mas só de tamborim não! É geral! Quando ganhar o samba eu vou botar o lance." (Odilon *in* Dantas, 2000, p. 61) Ele está sempre pensando em paradinhas, procurando criar paradinhas interessantes. Uma vez escolhido o samba-enredo para o desfile, a paradinha é experimentada e, caso necessário, sofre ajustes para melhor se adaptar a ele.

No 'show da bateria' do Império Serrano, durante o solo dos agogôs, também há uma estrutura de pergunta e resposta: os agogôs fazem a pergunta, e os outros instrumentos todos respondem. No entanto, o repenique e o tamborim são tradicionalmente os instrumentos solistas das escolas de samba. O repenique é responsável pela "chamada" inicial do samba, ou seja, o solo inicial que dá a cadência para a entrada de todos os instrumentos. Durante a execução do samba-enredo, é o tamborim que tem um desenho característico que o destaca dos demais instrumentos.

O 'desenho' do tamborim para o samba-enredo tem uma relação íntima e deve dialogar com o aspecto rítmico de sua melodia. Diversos mestres e diretores relatam que é necessário ouvir a melodia do samba e estar atento ao que ela pede para se criar o 'desenho' dos tamborins. O Mestre Estevão (da escola de samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre) confirma esta observação:

O compositor, ele se inspira em alguma coisa, se inspira e faz a letra, eu faço os arranjos. Ficou com a música na cabeça, e venho cantando ela mentalmente, vendo o quê que encaixa ali; então eu vou criando certas coisas. Normalmente, meus arranjos é (*sic*) sempre em cima da letra da música. Sempre em cima da letra. Se tem alguma coisa quebrando, é alguma coisa leve, mais a parte forte é sempre em cima da letra, fica mais fácil para eles. É sempre em cima da letra para ficar mais fácil, para o pessoal assimilar. Assimila mais fácil. Se eu passo

para eles de outro jeito, fica mais difícil. (Mestre Estevão citado por Prass, 1998, p. 119)

Para explicar a declaração de Mestre Estevão, Luciana Prass diz que:

Quando mestre Estevão explica que constrói os arranjos ‘em cima da letra’, refere-se à relação do ritmo da melodia com o ritmo das batidas dos instrumentos. Essa relação é um fator muito importante para facilitar a memorização dos arranjos. Por isso, durante o tempo em que participei da bateria, principalmente quando tocávamos o samba-enredo, havia sempre alguém dizendo: ‘Tem que cantar, pô!’. É fundamental saber a letra das músicas (e principalmente do samba-enredo em função dos inúmeros breques) porque a letra dispara na memória os trechos do arranjo. (Prass, 1998, p. 121)

E Mestre Odilon também fala sobre a relação que deve existir entre o ‘desenho’ dos tamborins e a letra de cada samba individualmente: "Às vezes a própria música pede um lance para fazer no tamborim. E às vezes ela não pede e, e você cria, e fica legal!" (Odilon *in* Dantas, 2000, p. 60)

Este mesmo diálogo, que deve estar presente nos tamborins, também se aplica às estruturas rítmicas da ‘paradinha para a avenida’, uma vez que ela será executada durante o samba-enredo, devendo, portanto, obedecer a este ‘encaixe’ que se faz necessário.

O ‘show da bateria’, momento de execução das ‘paradinhas livres’, geralmente acontece aos sábados, durante o chamado ‘samba na quadra’. Quando a bateria da escola de samba tem alguma saída (assim são chamadas as apresentações em público em espaços exteriores à quadra e à avenida), geralmente quem executa o ‘show da bateria’ (e também sambas anteriores da escola) é a ‘bateria show’ (um grupo menor de ritmistas, constituído pelos maiores expoentes de cada naipe da bateria). Oliveira observa que: "... as paradinhas têm larga aplicação nos eventos em que a bateria show é convidada a participar. São situações em que o grupo pode gozar de uma liberdade não permitida durante o desfile." (Oliveira, 2002, p. 59)

As diversas paradinhas livres, por se iniciarem com um instrumento solista executando a primeira frase rítmica, podem ser executadas em qualquer seqüência no show da bateria. Através da frase inicial feita pelo solista, os ritmistas reconhecem qual é a paradinha que está sendo executada, e o treinamento (adquirido através das inúmeras repetições feitas nos ensaios) os leva a saber qual será a resposta ensaiada para aquela paradinha. O ritmista deve estar sempre atento, pois é comum que a seqüência das paradinhas varie a cada show da bateria. Eis o comentário de Luciana Prass sobre o treinamento das paradinhas nos ensaios da bateria da Escola de Samba Bambas da Orgia:

As vinhetas constituíam um item fundamental dentro da etnopedagogia da bateria, tanto que os ensaios de sábado, por exemplo, dirigidos à segunda bateria, eram dedicados quase que exclusivamente ao trabalho com elas, quando então eram ensaiadas de forma individualizada. Quando comecei a participar dos ensaios tocando tamborim é que entendi que as vinhetas constituíam-se em unidades autônomas, dotadas de sentido e significado próprios, sendo trabalhadas (e memorizadas) de forma independente. Ensaiaava-se só a vinheta 1, inúmeras vezes, depois só a vinheta 2, e assim sucessivamente. (Prass, 1998, p. 129)

As 'paradinhas para a avenida' e as 'paradinhas livres' utilizam os recursos de pergunta-resposta ou de proposição-imitação. No entanto, observa-se que não há, a priori, nenhuma distinção necessária quanto à sua extensão ou complexidade. Retirada do contexto do samba-enredo, a 'paradinha para a avenida' não apresenta nenhuma diferença em relação às 'paradinhas livres'. Sua identidade, como já foi dito, é estabelecida no momento da criação (ou adaptação), devido à necessidade da interação com o aspecto rítmico da letra e com a métrica do samba-enredo.

III – Análise de uma paradinha e sua posterior alteração

A paradinha escolhida chamou a atenção pelas mudanças que sofreu, que vêm ao encontro dos critérios observados para a distinção entre ‘paradinhas livres’ e ‘paradinhas para a avenida’. Ela foi originalmente criada como uma ‘paradinha livre’ e fazia parte do show da bateria. Uma vez escolhido o samba-enredo para o carnaval de 2001, foi alterada de modo a se adaptar à métrica e dialogar com o aspecto rítmico da melodia do samba, na experimentação como ‘paradinha para a avenida’.

Após a analisar a versão original da paradinha, a análise das alterações será feita através de uma comparação do trecho alterado nas duas versões. Nas transcrições, incluí também a transcrição do trecho correspondente da melodia, para permitir uma melhor visualização da interação vertical que deve ocorrer.

Chamo de “paradinha original” à forma como ela se apresentou inicialmente, e de “paradinha alterada” à forma que adotou para encaixar-se no samba-enredo, forma que preservou posteriormente ao voltar a ser executada no show da bateria. Uma vez que as alterações foram introduzidas exclusivamente para a adaptação da paradinha ao samba, esta poderia retornar à sua forma original após ter sido descartada como ‘paradinha para a avenida’, o que não ocorreu.

Na paradinha analisada tanto na versão original quanto na alterada, o tamborim tem inicialmente o papel de instrumento solista e a resposta é executada pelo *tutti* - papéis que se invertem na segunda parte. É do tipo pergunta-resposta. Ela divide-se em dois momentos, cada um com materiais distintos. O primeiro momento vai do início até o compasso 11 e o segundo vai do compasso 11 até o fim. As transcrições completas das paradinhas encontram-se nos anexos.

Análise da Paradinha Original:

No primeiro momento, há uma frase inicial do tamborim seguida da resposta do *tutti*. Na segunda execução desta unidade de pergunta e resposta, o tamborim executa a mesma figura. Já a resposta do *tutti* termina agora com o acréscimo de um som. O tamborim toca a mesma frase ainda uma terceira vez, e o *tutti* responde com uma pequena variação de sua segunda resposta, mas entrando antes: ao invés de um tempo após a última nota do tamborim, entra agora no lugar desta. Há, nesta antecipação da entrada do *tutti*, uma elisão das duas frases, transformando a resposta do *tutti* em uma nova pergunta, que será agora respondida pelos tamborins, já em uma inversão dos papéis iniciais.

Assim como no primeiro momento da paradinha a estrutura pergunta-resposta ocorria três vezes, aqui também isto acontece. A resposta dos tamborins neste segundo momento é uma figura acéfala. O *tutti* repete sua figura rítmica e os tamborins respondem também com uma repetição literal de sua resposta. Na terceira vez (compasso 15), o *tutti* toca uma nova figura e a resposta do tamborim é acrescida de duas notas, encerrando a paradinha.

A figura final da última resposta do tamborim (duas colcheias no segundo tempo de um compasso seguidas por uma semínima na cabeça do compasso seguinte) é muito característica de encerramento de unidade no samba (por exemplo: fim da 'primeira' do samba, fim da 'segunda' do samba, fim da 'chamada' do repenique para a entrada da bateria).

Esta paradinha sofreu alterações apenas uma vez ao longo dos ensaios. Ela não foi mudando aos poucos. Na gravação realizada no dia 12 de setembro, ela apresentava sua forma original. No dia 14 de outubro, quando experimentada no samba-enredo, já foi experimentada em sua forma alterada, sem passar por estágios intermediários, isto porque o único motivo para as alterações foi testá-la como uma 'paradinha para a avenida'.

A paradinha poderia ter sido mantida inalterada até o compasso 16, mantendo parte da resposta dos tamborins, ocorrendo apenas a supressão dos compassos 17 e 18. Com isso, ficaria adequada à métrica do refrão, mas aqui entra em questão um detalhe muito importante, ressaltado por Mestre Odilon:

"A letra tem a ver [com o arranjo] porque às vezes tem um lancezinho lá dentro... e você completa ela com um lancezinho no tamborim... e aí fica mais bonito, soma, fica legal!!! Mas tem que encaixar com o samba! Tem gente que faz o arranjo do tamborim, mas foge um pouquinho... e às vezes o diretor de bateria nem nota... mas a agente vai lá na escola dos amigos... e vê se tá encaixando legal! Tem que ter um arranjo que encaixe!" (Odilon *in* Dantas, 2000, p. 60)

Não é suficiente que a paradinha se encaixe no número de compassos. É primordial o 'encaixe com o samba' mencionado, a relação com o aspecto rítmico da melodia. Por isso foram feitas as alterações antes de ela ser experimentada no samba-enredo.

PARADINHA ALTERADA (TRECHO)

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Melod.' and contains a melody in treble clef with lyrics: 'fes - ta no "Pla - ne - ta car - na - val". - - - A'. The middle staff is labeled 'Tamb.' and contains a rhythmic pattern in bass clef. The bottom staff is labeled 'Tutti' and contains a rhythmic pattern in bass clef. The score is marked with '13' at the beginning of each staff and '3' at the end of the melodic line.

Na paradinha alterada, nota-se imediatamente que sua extensão está de acordo com a da melodia. Isto se deu graças à supressão da figura final dos tamborins para adequação à extensão do refrão. Nos compassos 10 e 11 (vide anexo 2), a figura dos tamborins acaba mais cedo, o que evita a elisão que ocorria no mesmo lugar na paradinha original.

A figura final (pergunta do *tutti*) foi substituída por outra menos complexa. Na paradinha original, esta tinha ‘muitas notas’, era uma figura rápida e muito sincopada, que soa bem no contexto de uma paradinha livre, no show da bateria. Executada concomitantemente com o samba-enredo, entretanto, gera um contraste rítmico que soa forte demais, ainda que executada durante uma pausa na melodia. Além do mais, ela não acabava em cabeça de compasso, e sim na última semicolcheia do compasso anterior. A nova figura tem um caráter mais definitivo de ‘fim de frase’ e, com esta substituição, ficou mais suave. Com isso, há também uma diminuição da tensão dos ritmistas na hora de sua execução, e menor margem para desencontro das batidas, o que seria um desastre na avenida.

Um fato muito interessante foi o descarte dessa paradinha após ter sido experimentada em conjunto com o samba-enredo. Mesmo com as alterações, ela não se encaixou o suficiente para satisfazer aos diretores. Eles criaram e experimentaram novas paradinhas até chegar à que foi para a avenida.

CAPÍTULO 3

I – Considerações acerca do processo de transmissão-aprendizagem na bateria da escola de samba.

Por ter participado da bateria da escola de samba Império Serrano como instrumentista, no naipe dos tamborins, pude vivenciar como é a transmissão de saberes nesse universo não escolar de aprendizagem, ainda que por um período de tempo bem limitado. Além de mim havia outros novatos no naipe dos tamborins. O diretor dos tamborins e seus assistentes ficavam sempre de olho em todos os integrantes do naipe, novatos e experientes. Com frequência o diretor, um de seus assistentes, ou alguém do naipe com maior experiência ajudava os novatos ensinando-os através do exemplo, ou dando dicas para melhorar a performance. Em geral, todos os ritmistas são muito abertos a dar explicações quando um novato as solicita. Devido à disposição espacial da bateria nos ensaios, igual à formação para o desfile na avenida, eu via também o naipe dos agogôs, e pude perceber a mesma abordagem de seu diretor, monitorando cada ritmista e exemplificando. Muitas vezes são os ritmistas mais avançados dos napes que fazem o papel de tocar de exemplo para os novatos, que procuram acompanhá-los na execução. Como Prass relatou: "O Rafael tocava olhando para a gente, conduzindo. Antecipava os gestos de tal forma que conseguíamos antever a célula que viria a seguir. Esse é outro recurso muito útil para facilitar a imitação." (1998, p. 100)

Um fato curioso: como nos ensaios de terça e de quinta se prestava muita atenção ao conjunto da bateria, seja por meio do treinamento de "paradinhas" ou de aspectos técnicos referentes à entrada no box (recuo) para a avenida, não era neles que se dava maior atenção individual ao aspecto técnico dos ritmistas. Os novatos recebiam maior atenção aos sábados, durante a apresentação da bateria no 'samba na quadra', por mais que isto possa soar

contraditório. Quanto a isso, Prass diz: "Dessa forma fui introduzida na questão de que na bateria não há separação entre situações de aprendizagem e de performance. Na realidade, essa sobreposição de vivências - festa e ensaio - gera aprendizagens de diferentes tipos." (1998, p. 97)

Aos sábados, os novatos eram colocados próximos uns aos outros, mais ao fundo da área restrita à bateria, e um dos assistentes do diretor, ou o próprio diretor, dedicava maior atenção a como cada um deles estava tocando, ao aspecto técnico. Como observa Santos em 'Aprendizagem musical não formal em grupos culturais diversos' (1991) "A incidência de atividades de reprodução parece caracterizar a aprendizagem da linguagem musical em todos os grupos culturais estudados neste trabalho" (p. 6). O diretor ou seu assistente ouvia com grande atenção cada um dos novatos, chegando o ouvido muito perto do tamborim de cada um (isto vai de encontro a qualquer noção sobre danos à audição causados por exposição a níveis excessivos de ruído), prestando atenção ao som produzido pelo novato, e também ao movimento que este fazia, tanto com a mão que segura a baqueta quanto com a que segura o tamborim e exemplificando na prática ou dando algumas dicas verbais. Muitas vezes mandava que o grupo de novatos parasse de tocar e apenas observasse por um certo tempo o seu exemplo, e depois reiniciasse, tendo em mente o exemplo recém observado. Luciana Prass comenta sobre este monitoramento e atenção individual que "O Biskuim caminhava entre a gente para ouvir cada um individualmente em meio ao todo. Em alguns ele parava, pegava as baquetas, e tocava para mostrar. Mostrar é um procedimento clássico dentro do processo de ensino na bateria" (PRASS, 1998, p. 99).

Na escola de samba não existe uma bateria separada para quem está aprendendo e outra para quem já sabe. Todos - aprendizes e avançados - tocam juntos, fazendo parte de um único grupo. Regina Márcia Santos afirma que "Na organização da experiência da aprendizagem musical, contudo, todo o empenho se fará de forma a permitir a participação de

todos de imediato no fazer, com o que sabem" (1991, p. 9). Ao falar sobre o contato com os instrumentos de membrana e sua prática, Madureira (s/d, p. 12) observou que: "... cada instrumentista deverá estudar a sua parte isoladamente e, quando dominada, poderá ele tocá-la em conjunto". Isso difere do que se passa na quadra de uma escola de samba. Nos ensaios da bateria, não se observou a existência de um horário dedicado à prática de técnica de execução dos instrumentos. Questões surgidas neste sentido eram levantadas e abordadas durante a performance da bateria. No entanto, os diretores estimulam os novatos a treinar em casa.

Segundo Mariana Cunha,

Na escola de samba o aprender está diretamente relacionado ao fazer, ou seja, tocar. Parte-se do ato de tocar. Uma vez aprendiz passa-se a integrar a bateria como ritmista e aprende-se tocando. Repetições constantes são importante instrumento pedagógico. Imitação de modelos, compartilhamento de uma experiência sonora (CUNHA, 2001, p. 69).

Madureira (s/d) também observa a atuação da repetição e do fazer conjunto como elementos do processo de aprendizagem:

Tive igualmente a oportunidade de presenciar jornadas de Reisados, onde o principiante ou aprendiz ouvia e repetia logo a seguir o que o mestre dialogava com outro figurante, e também cantava toadas juntamente com os demais integrantes, tentando aprender e memorizar tudo que ouvia. Nesse momento estava havendo uma transferência de conhecimentos, partindo do princípio da imitação e, com a repetição e o domínio do repertório, atingiria a improvisação. (Madureira, s/d, p. 4)

'Linguagem de sinais':

Os mestres usam sinais visuais para comunicarem-se com a bateria durante sua performance. Os sinais podem ser feitos com os dedos, as mãos inteiras, movimentos de braços, elementos que sejam bem visíveis e chamem a atenção dos ritmistas. Eles servem para

indicar qual mudança na levada do samba será feita ao comando final do mestre, feito geralmente com o apito. "O próprio mestre de bateria se utiliza de gestos para se comunicar musicalmente com a bateria. Tais gestos podem significar tocar determinadas partes do samba-enredo, fazer determinada convenção, repetir o samba, terminar o samba, etc." (Dantas, 2000, p. 44). Os sinais são convenções dominadas por todos os ritmistas, e sua importância prática na bateria é tal que os mestres e diretores sempre ressaltam: "Não pode tocar olhando pro instrumento! Tem que tocar olhando para a frente!" Na ausência de partitura, os sinais são a indicação daquilo que vai ser tocado imediatamente a seguir.

Assim como existem os sinais feitos pelos mestres para a bateria como um todo, cada naipe também tem seus sinais para indicar suas próprias mudanças individuais, ou para reforçar as indicações dos mestres. Mariana Cunha, tocando no naipe dos chocalhos na bateria da Mocidade Independente, relatou que:

O homem que coordenava o naipe ... parava a todo o momento para ouvir cada um e dava os sinais de breque e retomada do ritmo. As convenções eram assinaladas com gestos rítmicos e depois de algumas repetições, já fui capaz de executá-las (Cunha, 2001, p. 16).

O naipe dos tamborins do Império Serrano tinha uma linguagem de sinais própria, para indicar diferentes levadas tais como o "teleco-teco", o "carreteiro", a "caída", a "subida curta" e a "subida longa", entre outros. O aprendizado de sua significação era feito na prática. Não se dizia para o novato qual era o conjunto de sinais e o que cada um deles significava. Isto era observado individualmente e assimilado ao longo dos ensaios. Como observa Santos, "Dependiam, no entanto, não de explicações com palavras, mas de seus próprios olhos, ouvidos e memória. (1991, p. 9)

Os sinais ajudam a indicar para este naipe os detalhes dos diferentes arranjos para o tamborim: a) para o samba do ano; b) para o samba do ano anterior; c) para outros sambas (da

própria escola e de outras escolas) com arranjo conhecido pelos diretores; d) sambas com arranjo desconhecido.

Através dos sinais, um importante elemento na aprendizagem dos arranjos dos sambas, o diretor e seus assistentes vão indicando (regendo) com uma pequena antecipação as figuras rítmicas que vêm a seguir. Além de fornecer as indicações sobre os arranjos dos sambas, eles também são utilizados para indicar os ‘desenhos’ dos tamborins nas “paradinhas”. Isto também foi observado por Prass, que afirma que

No caso dos tamborins, por exemplo, que eu pude vivenciar de perto, percebi que há um vocabulário de gestos musicais que são chamados em momentos distintos, e através dessa organização de estruturas musicais, é que uma variedade de arranjos são construídos. Os ritmistas da bateria show já conhecem esses gestos e, por isso, "pegam" os arranjos com mais facilidade. (PRASS, 1998, p. 79)

Não tive a oportunidade de observar esta questão dos sinais em relação às baterias de outras escolas de samba, mas creio que exista um elevado grau de individualidade para os sinais utilizados por cada diretor de cada bateria. Mestre Odilon confirma:

Eu invento! Eu faço um sinal assim, e os caras têm que saber que aquilo ali é “comer batata frita”. Se eu fizer desse outro modo, é “comer arroz”. Não tem nada específico, na hora e o invento, e é aquilo. É o costume, toda hora tu fazendo aquilo: “batata frita”, “batata frita”, entendeu? (Odilon *in* DANTAS, 2000, p. 70).

A Terminologia:

A terminologia utilizada pelos atores de diversas escolas em relação às levadas pode diferir um pouco. Existem alguns sinônimos para muitos dos termos utilizados. Dantas identifica alguns termos: “...assim como o emprego das demais fórmulas rítmicas como subidas, viradinhas, convenções, etc.” (2000), além de outros como ‘teleco-teco’, ‘paradinhas’, etc. Assim como a terminologia para as levadas, também toda a terminologia

geral do mundo do samba varia um pouco em diferentes lugares. Para melhor ilustrar, citarei apenas dois exemplos de diversidade de termos encontrada para um mesmo elemento: 'surdo de terceira', ou 'centrador', ou 'surdo de corte', ou 'terceira marcação', ou 'maracanã de terceira'; para o tamborim: estilo 'virado' ou 'carreteiro' ou 'repinicado'.

"É, 'convenção', 'paradinha', 'breque', é tudo a mesma coisa. 'Vamos fazer um breque aí, uma paradinha.' Depende do que o cara chama, entendeu? Na gravadora e eles chamam de 'convenção'." (Odilon *in* DANTAS, 2000, p. 66)

CONCLUSÃO

I – Conclusão

Quanto às questões que objetivamos abordar no presente trabalho monográfico, podemos tecer as seguintes conclusões.

Existem essencialmente dois tipos de paradinha na performance da bateria das escolas de samba. A ‘paradinha para a avenida’, usada na interpretação do samba-enredo; e as ‘paradinhas livres’, utilizadas no show da bateria. Não existem diferenças entre uma e outra quanto à estrutura. A distinção é dada pela necessidade de encaixar a paradinha que vai para a avenida no aspecto rítmico da melodia do samba-enredo. Já as paradinhas usadas no show da bateria podem ser criadas livremente em todos os seus aspectos. Observamos também que as ‘paradinhas para a avenida’ podem ser novas, criadas tendo-se em mente a interação com o ritmo da melodia do samba-enredo, ou antigas, adaptadas para obedecer a essa interação, conforme observado no exemplo analisado.

Na bateria da escola de samba, um ambiente não-escolar de ensino e aprendizagem, a transmissão do saber está fundamentada em três palavras-chave: exemplo, observação e repetição. Os novatos observam o exemplo dos mestres, diretores e ritmistas mais avançados, e imitam o seu fazer musical. Há um processo constante de avaliação por parte dos diretores, que monitoram a desenvoltura dos ritmistas nas repetições das levadas padrão, das paradinhas e de todas as demais figuras rítmicas constituintes da linguagem musical do samba-enredo. Através da repetição, vai-se adquirindo o domínio da linguagem. O executar repetitivo das mesmas figuras e das novas figuras que vão sendo criadas não significa, no entanto, uma estagnação. A cada vez que trava contato com o material, o ritmista está em um novo estágio

do domínio da técnica; o próprio material, apesar de ter formas e estruturas muito consolidadas, dá margem à diversidade e criatividade. A cada ano que passa, o ritmista trava contato com o material sob uma nova ótica de domínio empírico da técnica de execução.

A notação pode ser um ótimo instrumento mediador, no ambiente acadêmico, ambiente formal de ensino, para o registro e a transmissão do saber e o fazer musical que acontecem nas baterias de escolas de samba. Para tal, a proposta apresentada por Luiz D'Anuniação de adaptação do sistema tradicional de notação para as particularidades dos instrumentos de percussão de altura indeterminada, levando em consideração, para a grafia, sua propriedade de articulação, registra na pauta, com enorme riqueza de detalhes, os pormenores da execução destes instrumentos.

Por este sistema ser o sistema tradicional de notação (com adaptações), já é conhecido e utilizado no ambiente formal de ensino musical, como escolas e universidades de música, e ao reunir a este a minuciosidade notacional, se apresenta como um sistema muito adequado para atender às necessidades de notação para a percussão de altura indeterminada.

II – Considerações finais

Um elemento importantíssimo na bateria das escolas de samba é a comunicação do mestre e dos diretores com os ritmistas durante a execução do samba ou do show da bateria. Ela se dá através de sinais, muitos deles comuns a diversas escolas, e tantos outros convencionados por cada grupo para seu uso.

Seria de grande relevância um estudo aprofundado destes sinais e de seu funcionamento como regência do material musical que viria a seguir na performance da bateria como um todo, sob uma ótica comparativa com a regência utilizada no ambiente musical formal de ensino-aprendizagem e prática.

Ainda neste campo, caberia também a investigação do papel destes sinais no processo de transmissão, mais especificamente no naipe dos tamborins, devido à riqueza de elementos distintos que este naipe executa por ser o solista dos sambas-enredo.

Seria também interessante uma investigação sobre a terminologia utilizada no meio do samba nas diversas baterias de escolas. Especialmente as diferentes palavras utilizadas para dar nome aos mesmos instrumentos, às mesmas figuras rítmicas, às mesmas estruturas, enfim, o estudo e a elaboração de um 'dicionário de sinônimos do mundo do samba', o qual favoreceria uma compreensão mais precisa de depoimentos de atores de grupos distintos.

Enfim, com o presente trabalho, procuramos contribuir para o conhecimento sobre baterias de escola de samba, através da análise de um de seus elementos de maior destaque, a paradinha. Esta análise nos remete ao processo de ensino-aprendizagem neste ambiente não-escolar, e a uma reflexão sobre a grafia dos eventos musicais, um instrumento mediador do ambiente formal para o registro e transmissão de conhecimento.

BIBLIOGRAFIA

- CUNHA, Mariana Carneiro da. Transmissão de Saberes na Bateria da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Dissertação de Mestrado. UNI-RIO, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2001.
- D'ANUNCIACÃO, Luiz. A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita – Berimbau. Manual de percussão, Volume 1. Rio de Janeiro: Europa, 1990.
- D'ANUNCIACÃO, Luiz. O Pandeiro Estilo Brasileiro. Manual de percussão – Volume I Caderno 2. Rio de Janeiro: Europa, s/d.
- DANTAS, Andréa Costa Stewart. O Tamborim na Linguagem do Samba de Enredo. Monografia (Graduação). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2000.
- MADUREIRA, Antônio. Iniciação à Música do Nordeste Através dos seus Instrumentos, Toques e Cantos Populares. Mimeo, s/d.
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. O Império do Samba, uma Etnografia da Bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano. Dissertação de Mestrado, UNI-RIO. Rio de Janeiro, 2002.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. A didática informal no aprendizado dos ritmos populares: das escolas de samba à universidade. Raízes e Rumos. Rio de Janeiro, UNI-Rio, Ano 2, n. 3, 1995, p. 20-25.
- PRASS, Luciana. Saberes Musicais em uma escola de samba de Porto Alegre, uma etnografia musical dos Bambas da Orgia, Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 1998.
- ROCCA, Edgard Nunes. Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão. Rio de Janeiro, Escola Brasileira de Música, 1988.

- SANTOS, Regina Márcia Simão. "Aprendizagem Musical 'não-formal' em grupos culturais diversos", in Cadernos de Estudos: Educação Musical, 2/3. São Paulo, Atravez, 1991, p. 1-14.

ANEXOS

Anexo 1 – Transcrição da paradinha original

Paradinha Original

Bateria do Império Serrano

Gravado em 12/09/2000

Melodia

gan - tes que o im - pé-rio vem a - i O - lha "o bi-chovai pe-gar", a "po - ei-ra vai su-bir"

AGOGÔ

Alturas $\begin{matrix} 4 \\ 1^3 \end{matrix}$

TAMBORIM

Repique
Membrana

CUÍCA

Parciais agudos
Parciais médios
Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta $\left\{ \begin{matrix} \text{Aro} \\ \text{Estalo} \\ \text{Membrana} \\ \text{Mão} \end{matrix} \right.$

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão
Baqueta $\left\{ \begin{matrix} \text{Aro} \\ \text{Membrana} \end{matrix} \right.$

SURDO DE 2a.

Mão
Baqueta $\left\{ \begin{matrix} \text{Aro} \\ \text{Membrana} \end{matrix} \right.$

SURDO DE 1a.

Mão
Baqueta $\left\{ \begin{matrix} \text{Aro} \\ \text{Membrana} \end{matrix} \right.$

Melod. 7

É ar - te, é cul - tu - ra é ta - len - to o - ri - gi - nal, Ho - je tem

Ago. 7

Tamb. 7

Cuic. 7

Repn. 7

Caix. 7

Srd. 3a. 7

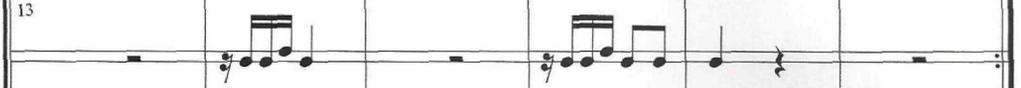
Srd. 2a. 7

Srd. 1a. 7

Melod. 

13 fes - ta no "Pla ne - ta car - na - val". A - mor, - vem - ver - o mar

Ago. 

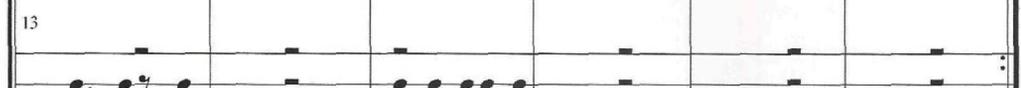
Tamb. 

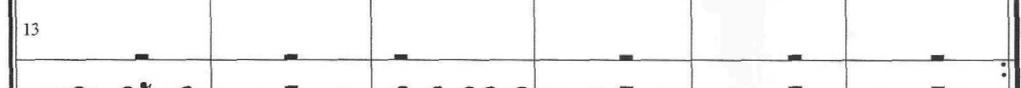
Cuic. 

Repn. 

Caix. 

Srd. 3a. 

Srd. 2a. 

Srd. 1a. 

The musical score consists of ten staves. The top staff is the melody, followed by the vocal line (Ago.), and then five pairs of snare drum parts (Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., Srd. 1a.). The lyrics are written below the vocal line. The first measure of the melody is marked with a '13' above it. The lyrics are: 'fes - ta no "Pla ne - ta car - na - val". A - mor, - vem - ver - o mar'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Anexo 2 – Transcrição da paradinha alterada

Paradinha Alterada

Bateria do Império Serrano

Gravado em 14/10/2000

Melodia

gan - tes que o Im - pé-rio vema - i O - lha "o bi-chovai pegar", a "po - ei-ra vai su-bir"

AGOGÔ

Alturas 2³ 4

TAMBORIM

Repique Membrana

CUÍCA

Parciais agudos
Parciais médios
Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Aro Membrana Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão
Baqueta { Aro Membrana

SURDO DE 2a.

Mão
Baqueta { Aro Membrana

SURDO DE 1a.

Mão
Baqueta { Aro Membrana

Melod. 13

Ago. 13 fes-ta no "Pla-ne-ta car-na-val". 3 A -

Tamb. 13 3

Cuic. 13

Repn. 13

Caix. 13 3

Srd. 3a. 13 3

Srd. 2a. 13 3

Srd. 1a. 13 3

3