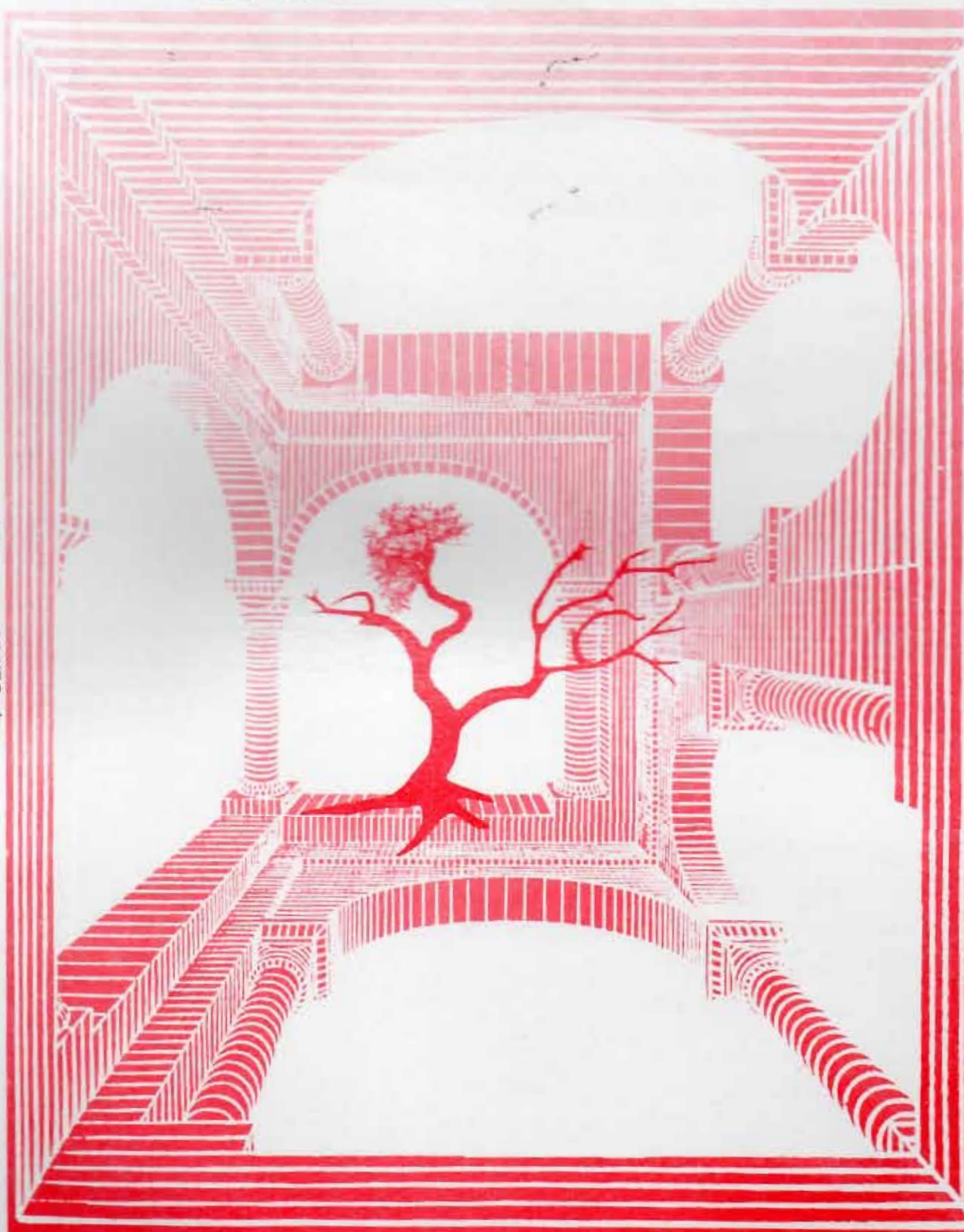


R AÍZE E RUMOS S

ANO II - Nº 3

ORGÃO DE DIVULGAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE EXTENSÃO DA UNI-RIO

1º SEMESTRE - 1995



PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E EXTENSÃO

- 3** EDITORIAL
- 4** CAPACITAÇÃO DE AGENTES COMUNITÁRIOS DE UNIDADES PRÉ-ESCOLARES DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO
“... A não existência de pré-escolas da rede oficial veio a ser a razão da existência da creche comunitária...”
- 7** BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA: PARTICIPANDO DO PROGRAMA DE INCENTIVO À LEITURA
“... Saindo da esfera da pré-ocupação, a equipe entrou na dimensão da ocupação e idealizou o projeto de empréstimo...”
- 12** MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO
“... Assim, o importante não é onde se aprende, mas o quê e como se aprende...”
- 16** ENSINO SUPERIOR E INTERDISCIPLINARIDADE: UM CAMINHO PARA TRANSFORMAÇÃO NO LIMAR DO SÉCULO XXI
“... Se concebo a Educação a partir de uma visão ideológica, o paradigma emergente de conhecimento não se estabelece...”
- 20** A DIDÁTICA INFORMAL NO APRENDIZADO DOS RITMOS POPULARES: DAS ESCOLAS DE SAMBA À UNIVERSIDADE
“... Aprendi tomando cascudo. Bateria é igual a volante de carros...”
- 26** NÚCLEO DE ESTUDOS - ESCOLA PÚBLICA DE HORÁRIO E EDUCAÇÃO INTEGRAIS: UM DESAFIO
“... Indubitavelmente, essa escola constitui, hoje, um grande desafio ...”
- 28** INFORMES

1. SEGUNDA VERTENTE OS MESTRES DE BATERIA DO GRUPO 1A ESPECIAL

As entrevistas com os Mestres de Bateria tiveram por objetivo traçar um perfil desses profissionais quanto à natureza de suas práticas, sua trajetória e conseqüente formação como diretores de bateria, suas formas de sobrevivência e, mais particularmente, detectar a existência de um método de ensino dentro da informalidade que este tipo de manifestação musical popular abriga.

A TRAJETÓRIA DE UM MESTRE DE BATERIA

A história de todos os mestres de bateria é muito parecida. Neste tipo de atividade o tráfico de influência, o clientelismo, só encontram respaldo se o profissional for realmente competente e, somando-se a isso, se for dotado de um grande espírito de liderança.

"Tem que sair tocando na bateria, mostrar interesse, acompanhar o trabalho do Mestre. Tem que ter tom para ser um Mestre de Bateria".

Estas são palavras do Mestre Russo da Mangueira, que indagado sobre o que seria *tom*, nos disse:

"É gostar muito, ficar olhando como dá uma primeira, uma segunda, estar sempre ajudando, prestando atenção, apertando o couro de um instrumento, bem ligado, perguntando as coisas ao Mestre. Um dia surge uma chance. Eu comecei na bateria mirim."

Pode-se notar um caminho bastante comum em todos os entrevistados. O início, que na maioria das vezes se deu a partir dos 12 anos, como ritmistas de blocos, de bandas e de outras agremiações menores e também nas grandes escolas, serviu de estágio para formação desses diretores que, antes de assumirem o apito¹, foram ajudantes de grandes mestres, ou mesmo diretores de naipes. Tal fato pode ser comprovado nos depoimentos que se seguem.

"Sempre fui de Bateria. Djalma Sabiá, um grande mestre de harmonia, me colocou como ritmista (de 1965 a 1972). Mané perigoso me lançou como mestre e estou, desde 20/01/72 até hoje, comandando a Bateria do Salgueiro." (Mestre Louro)

Mestre Louro é o decano do carnaval carioca. Na opinião de diversos outros mestres, ele é o mais experiente. Há 22 anos dirige a Bateria do Salgueiro, sua única casa.

"Nascido e criado no Catete. Lá, nós tínhamos uma Escola de Samba, a 'União do Catete'. Fui aprendendo com os bambas de lá. Eu era bailarino de folclore e, naquela época, se dizia que crioulo dançando era meio estranho, então, como sou um bom crioulo, optei por fazer ritmo em bateria. Ai fui aprendendo, praticando, vendo. Comecei na 'União do Catete', fiquei muitos anos nos 'Canarinhos das Laranjeiras' e fui 16 anos ritmista da Portela. Tocava surdo de primeira e daí cheguei a mestre". (Mestre Timbó)

Mestre Timbó dirige há 10 anos a Bateria da Portela e substituiu o grande Mestre Marçal, falecido em 09/04/94.

"Normalmente vem de bloco e desde garotinho. Quase sempre já chega tocando. O ritmista de Escola de Samba aprende escutando. Fui aprendendo sozinho. Fui vendo e aprendendo sozinho. Com 12 anos já tocava meu tamborim. Comecei no bloco 'Fala meu Louro', de Santo Cristo; depois, a convite do Laila, fui auxiliar o Beluba e o Luiz Carlos na 'Acadêmicos do Grande Rio', auxiliéi o Bira na 'Santa Cruz' e o Dacopê na 'Tradição'. Fui ritmista da 'Portela' na época do Marçal, e auxiliéi também o falecido Mestre Paulinho na 'Unidos da Tijuca'. Esse é meu segundo ano como Mestre da 'Unidos da Tijuca'." (Mestre Silvío)

Mestre Silvío, apesar de não ser da comunidade, foi muito bem recebido pelo pessoal do GRES Unidos da Tijuca.

"Desde a fundação da Escola, quando eu tinha 18 anos, toco também na Bateria da União da Ilha. Depois passei a Mestre. Em 1991 fui para a Grande Rio de Caxias. Foi o único ano fora da Ilha." (Mestre Paulão)

Mestre Paulão dirige a Bateria da União da Ilha do Governador, escola que detém o maior número de Estandartes de Ouro, num total de quatro. Foi um dos colaboradores da Profa. Dra. Nícia Ribas. Eles se conheceram na França, onde, juntamente com parte da Bateria, Mestre Paulão foi fazer o Carnaval dos Estudantes em Toulouse. Nesta época, a citada professora estava preparando uma bateria para apresentação em sua defesa de tese.

OS PRÉ-REQUISITOS PARA SE CHEGAR A MESTRE DE BATERIA

Houve um consenso entre todos os entrevistados, sobre os pré-requisitos para se chegar a mestre de bateria e a ordem que se segue reflete o grau de importância de cada item no conjunto.

- 1) O Mestre tem que saber tocar com perfeição todos os instrumentos que integram uma Bateria para poder pegar no instrumento e tocar, dando o exemplo aos ritmistas.
- 2) O Mestre tem que ser um líder, ter carisma, ter boas idéias. Se não tiver liderança, ele não consegue nada.
- 3) O Diretor de Bateria tem que gostar do que faz. Ele tem que vestir a camisa da Escola.
- 4) Em algumas agremiações, apenas o profissional tem que ser da comunidade.

Observamos ainda que, em sua maioria, os Mestres entrevistados não dispõem de um conhecimento de música em nível formal (leitura e escrita musical, por exemplo) e, todavia, não demonstraram nenhuma necessidade desse conhecimento para a realização de suas tarefas como Diretores de Bateria, o que, por sinal, fazem com maestria.

Apenas um dos Mestres entrevistados disse ser seu grande sonho pegar uma partitura e saber ler.

"Já deixei de viajar para o exterior para gravar, por não saber ler. Os gringos não sabem tocar como a gente toca, mas eles sabem ler música." (Mestre Odilon Costa)

"Aprendi um pouco de música na escola pública, na época do ginásio e científico, mas meu trabalho, faço mais intuitivamente." (Mestre Paulão)

"Entendo um pouco de música. Estudei quatro meses na Ordem dos Músicos com Téo Lima para fazer a prova para tirar a carteira." (Mestre Jorjão)

"Aprendi vendo e ouvindo. É de pai para filho, de filho para pai. A Bateria Mirim vem se espelhando na Bateria adulta. Sei um pouco de música. Toco cavaquinho, violão e banjo." (Mestre Louro)

"Aprendi tomando cascudo. Bateria é igual a volante de carros. A gente tem sempre que aprender uma coisa. Level 18 anos para aprender a afinar os surdos. Quem me ensinou mesmo foi o Genaro. Ele conhece muito de samba. O dia que eu chegar aos pés dele eu estou feliz." (Mestre Odilon)

"Realizo tudo intuitivamente. O Genaro da Viradouro me ensinou a afinar os surdos usando instrumento." (Mestre Ciça)

A afinação mencionada pelos Mestres Odilon e Ciça refere-se ao fato de utilizarem o diapasão ou cavaquinho com o intuito de dar um som determinado para as marcações de primeira e segunda, que são a base de toda a Bateria. Um mais agudo e outro mais grave, um bate no 1º tempo e outro no 2º tempo. Diversas escolas usam ainda o surdo de terceira (ou marcação de 3ª), que vem bordando o samba, fazendo o que eles chamam de viradinha no intervalo do cantor. As marcações de 3a podem variar. Em algumas escolas, as 3as têm grande destaque, como é o caso do GRES Portela.

"As minhas 3ª conversam". (Mestre Timbó)

Observamos que as 3as batem junto com os surdos de 1º e 2º.

O NÚMERO DE INTEGRANTES POR BATERIA

O número de integrantes por bateria oscila entre 300 e 320 componentes, ainda que, em sua maioria, elas tenham um contingente de 300 ritmistas. Quando lhes perguntamos sobre o número de instrumentistas por naipes - surdos de 1º, 2º e 3º, caixas, repiques, tarol, tamborim, chocalhos, reco-recos, pandeiro, agogô, cuícas etc. - percebemos que o total nunca coincidia, revelando que não havia nenhuma precisão nos números fornecidos. Todavia, os números que se seguem são uma combinação aproximada dos dados por eles fornecidos, excetuando-se as marcações de 1ª, 2ª e 3ª, que

apresentaram sempre os mesmos índices.

Surdos de 1a. = 15

Surdos de 2a. = 15

Surdos de 3a. = 20

Repiques (apresentou uma grande variação) = 40, 50, 70, 80, 90

Tarol = 90

Tamborim (variou muito; ficou entre 15, 40, 60)

Chocalhos (variou muito; ficou entre 15, 30)

Pandeiro = 20

Agogô = 15

Cuíca (variou muito; ficou entre 20, 30, 35)

Caixa (apresentou uma grande variação) = 60, 85, 120

Caixas de guerra e tarol = 90 e 100

Prato = 1

Tam-tam³ = 12

Quanto à disposição dos instrumentos no conjunto, não há uma regra fixa, depende de cada escola. Muitos preferiam as peças leves à frente e as mais pesadas atrás. Com relação aos diversos naipes, alguns os colocavam todos juntos; já outros intercalavam os instrumentos entre si.

Mestre Louro, do GRES Acadêmicos do Salgueiro, explicou-nos que os pandeiristas que vêm tocando e fazendo malabarismos à frente da Bateria não fazem parte dela: eles são passistas.

Outro aspecto importante é a questão da renovação da Bateria. Quase toda escola possui uma Bateria Mirim que, na medida do necessário, vai fornecendo ritmistas para a Bateria adulta. Há sempre mais gente querendo desfilar do que vaga. Nos ensaios, a ala mais jovem começa aos poucos a se

infiltrar entre os titulares. Presenciamos, por diversas vezes, essas substituições. Geralmente a abertura dos ensaios se dava com muitos jovens entre os mais antigos e, à medida que o tempo ia passando, as permutas começavam a acontecer. Todavia, notamos que as substituições só ocorrem quando necessário.

"Time que tá jogando certo não é bom mexer. Tem cara que está há 2, 3 anos querendo sair, mas não é bom ficar botando cara novo, porque a Portela tem uma tradição, uma raiz." (Mestre Timbó)

O período de ensaio também varia muito. No geral, em muitas escolas, os preparativos começam mesmo a partir de junho; todavia, é a partir da escolha do samba-enredo que as coisas esquentam, como eles dizem.

"Os ensaios começam em junho. Este ano atrasei por causa da Copa do Mundo." (Mestre Timbó)

Em todas as escolas há sempre dois ensaios: um técnico, só da bateria; o outro, com toda a escola. Na fase final, esse número de vezes pode ser aumentado.

A QUESTÃO DA DISCIPLINA

Todos os Mestres foram unânimes em afirmar que o bom senso rítmico e a cadência da bateria eram muito importantes. Todavia, muito mais importante era a questão da disciplina nos ensaios e também por ocasião do desfile.

"Temos um livro de presença para os ensaios. Com quatro faltas por mês é cortado da Bateria. Meu irmão foi cortado porque faltava muito. Tem que ter regularidade, responsabilidade, saber respeitar e ser bom ritmista." (Mestre Jorjão)

"Na Avenida é como se fosse uma guerra. A gente vai para garantir os 30 pontos. Ninguém brinca. Não tem essa de ficar girando pandeiro na frente. Se alguém se meter a fazer gracinha, os companheiros logo reclamam. A cobrança em cima do Diretor de Bateria é muito grande. Tem que dar os 30 pontos! Na hora é assim. Olha, rapaziada, agora é a vera! E todo mundo leva a sério." (Mestre Russo)

"Coesão e disciplina, principalmente, é muito importante. Saber se portar, nunca chegar alcoolizado, não faltar e nem se atrasar para os ensaios. Não pode exceder na bebida, tomar uma cervejinha não faz mal a ninguém." (Mestre Silvio)

Observamos que há muita seriedade com relação à observância das regras disciplinares e, também, com relação aos deveres de cada um. Numa das idas ao GRES Estação Primeira da Mangueira, não entendíamos porque um ritmista estava recebendo muita "bronca" do Mestre, pois, de acordo com nossa observação, ele estava procedendo de forma correta. As queixas continuaram e terminaram com a expulsão do ritmista da Bateria. A curiosidade nos levou a querer saber o porquê de tal atitude e o Mestre nos disse: "Ele sabe que não pode tocar sem camisa". Vale ainda dizer que estávamos num daqueles verões de 40 graus, somando-se a isso o grande esforço gerado pelo ato de percutir o instrumento por um longo tempo. A infra-estrutura que cerca todas essas atividades se dá de uma forma excepcional, mesmo nas escolas menores, acrescentando-se a isso o fato de se cobrar responsabilidade, ou além do que é cobrado muita responsabilidade, ou seja, não há impunidade.

A QUESTÃO DA "PARADINHA" DA BATERIA

A famosa "Paradinha", que ficou conhecida como a "Paradinha do Mestre André" (que foi por muitos anos o Mestre da Bateria do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel - a Bateria Nota 10)⁵, todo ano é motivo de celeuma entre os comentaristas e críticos que atuam através das redes de televisão durante o carnaval carioca. Para uns é exibicionismo desnecessário, para outros é competência técnica, umas escolas a fazem, outras não. Quisemos saber a opinião dos Mestres sobre isto; entretanto, antes de apresentá-las, julgamos por bem trazer um depoimento que nos revela como surgiu a "Paradinha" na Bateria.

"Mestre André um dia tropeçou e escorregou, e o repique João Branco, depois que a Bateria parou, começou a tocar. A partir daí começou-se a ensaiar a paradinha." (Mestre Jorjão)

"Nós fazemos a paradinha. Os ritmistas gostam de se arriscar. É demonstração de técnica, de evolução." (Mestre Paulão)

"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." (Mestre Beto)

"Na Mangueira a gente nunca fizemos isso. A gente sabe fazer, mas a Mangueira tem a tradição dela. Na Mangueira não dá para seguir modismos, a comunidade não gosta, não aceita." (Mestre Chibico)

"Fazer a paradinha é muito perigoso, se errar atrapalha tudo. Tive o prazer de conhecer o Mestre André, que era excepcional, tudo certinho, tudo bonitinho, era a Bateria da paradinha, a mais completa em paradinha." (Mestre Louro)

"Acho a paradinha muito arriscado. Faço em shows, mas na avenida não." (Mestre Silvio)

A QUESTÃO DA SOBREVIVÊNCIA

Um diretor de Bateria tem muita responsabilidade, muita coisa depende dele e as cobranças, como já vimos, são muitas. Todavia, não se trata de um trabalho remunerado, que garanta ao Mestre e à sua família a sobrevivência. Apenas um dos Mestres entrevistados vive de seu trabalho como Diretor de Bateria.

"No momento sou funcionário da Escola. Tenho contrato com ela. Eu ganho como Diretor de Bateria. São 24 horas dentro da Escola. Quando há um show fora, é lucro para a Escola e para o grupo que foi tocar. Tenho um grupo fixo que faz show pelo Brasil todo. O Presidente da Escola me paga o ano inteiro, me mantém de janeiro a janeiro." (Mestre Cíça)

Muitos recebem uma ajuda de custo para condução e outras pequenas coisas, mas somente no período de carnaval, que além de não dar para sustentar a família só acontece na época do carnaval. Quase todos os mestres possuem grupos fixos de ritmistas que fazem shows pelo Brasil e pelo exterior, ou mesmo são chamados para integrar shows em casas noturnas como Scala, Plataforma e outras similares, além de participarem de gravações com sambistas. Viagens pelos Estados Unidos, Alemanha, Portugal, França, Espanha, Inglaterra, Itália e outros países foram diversas vezes citadas. Soma-se a isso participações em discos com Licy Brandão, Zeca Pagodinho e outros nomes por eles mencionados.

Dentre as profissões levantadas⁶, estão as de bombeiro hidráulico, fiscal da Comlurb, funcionário da Telerj, comerciante de pequeno porte, corretor de animais⁷ e funcionário da Fundação Nacional de Saúde.

O PERFIL DE ALGUMAS ESCOLAS

Notamos uma série de características inerentes a cada agremiação que, de certa forma, espelham a *cara* da Escola. Em diversas Escolas, além do Diretor de Bateria, há outros diretores de naipe, que atuam em sintonia com o Mestre.

Geralmente, as escolas possuem entre 4 e 6 diretores auxiliares. Como já foi mencionado, todos os Mestres foram, um dia, diretor auxiliar. Todavia, no GRES Estação Primeira da Mangueira a situação é diferente. Os quatro diretores insistiram em que qualquer um deles poderia ser o Mestre que ficaria à frente da Bateria por ocasião do desfile.

"Mestre Valdemiro foi o único mito, o Mestre dos mestres. Todos devem a ele. Morreu mais ou menos há 10 anos. Era excepcional e dava mesmo uma pancada na cabeça se tivesse de boheira. Era rígido pra caramba! (Chimbo assumiu após a morte de Valdemiro [mostraram-nos o poster na parede, com a foto dele]. Hoje não tem mais essa de 1º, 2º, 3º Diretor. Todos sabem fazer tudo." (Mestre Russo)

Percebemos ainda, na citada Escola, uma tradição muito exacerbada e ferrenha, além de uma grande valorização da comunidade.

"Não trazemos mestre nem ritmista de lugar algum. Nós fazemos nosso pessoal em casa. A maioria da Bateria é de dentro do morro. A Mangueira é uma escola diferente, de raiz, de tradição." (Mestre Aleyr)

"Aqui na Mangueira o povo já vem sabendo. Mulher não entra na Bateria da Mangueira." (Mestre Taranta)

De todas as Escolas abordadas, a Mangueira é a única que não permite o acesso de mulheres à Bateria. Em várias delas, esta participação é incentivada e respeitada: o importante é tocar bem.

"Tenho 32 mulheres na ala do chocalho. Elas são as primeiras a chegar. Tenho uma mulher no repique e uma no tamborim. O homem acha que é vergonha tocar chocalho e, chegou na Avenida, e dão mole. Elas cuidam dos instrumentos, não atrasam." (Mestre C'ixa)

Em sua maioria as mulheres tocam chocalho, agogô, tamborim, ou seja, instrumentos mais leves. Todavia, encontramos referências esparsas de mulheres tocando surdo, caixa e repique.⁸

Cada Escola tem um algo mais ou diferente, em relação as outras. No GRES Estácio de Sá, esse algo mais fica por conta das caixas de guerra.

"Todos tocam a caixa de guerra no ombro. As outras baterias tocam no ombro, mas é tarol. Já é uma coisa da Escola, é tradição. Não tem tarol na nossa bateria, só caixa de guerra. Esse modo de tocar vem passando de pai para filho. Se pegar um menino e colocar uma caixa de guerra na mão, ele vai segurar no ombro." (Mestre C'ixa)

"Nossa Bateria tem um slogan: nem melhor nem pior, apenas diferente. A chamada, no Salgueiro, é toda a

Bateria junto, não faz a chamada de repique como as outras co-irmãs. No Salgueiro se usa pouco caixas. Se usa mais o tarol. Uma das características do Salgueiro é o ritmo cadenciado, sem correr muito." (Mestre Louro)

Segundo o Mestre Jorjão, do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, na Ilha, a caixa é que faz a chamada.

"Sou mais minha Ilha. Nossa batida de tarol é muito boa." (Mestre Paulão)

"A marca da Bateria da Tijuca é a marcação dos centradores (surdos de 3º) e a batida da caixa. Eles têm uma batida diferente. Nós também usamos tam-tam." (Mestre Silvio)

A ABORDAGEM DIDÁTICA

A abordagem didática foi por nós priorizada. Como podemos observar em todos os depoimentos prestados, o ritmista aprende vendo, ouvindo e praticando. Eles realizam ritmos extremamente complexos sem a menor dificuldade e em andamentos bastante acelerados. A maior parte começou a frequentar as quadras entre os 6 e 7 anos de idade, e, aos 12, já participavam de forma ativa em alguma agremiação, e sempre passavam adiante da forma como haviam aprendido.

O aprendizado através da imitação foi, por assim dizer, o mais comum de todas, a tônica sempre presente em todas as Escolas. Todavia, detectamos um método de trabalho com utilização de sílabas rítmicas, revelando uma metodologia não conhecida e dominada nos meios acadêmicos e, ainda que sem contar com o devido conhecimento formal de leitura e escrita musical, a utilização de técnicas de sílabas rítmicas é feita de modo consciente e didático pelo Mestre que a desenvolve. Lançando mão de diversos recursos didáticos de forma bastante clara e objetiva, tivemos oportunidade de assistir a um verdadeiro trabalho de iniciação rítmica, com utilização dos ritmos populares característicos das Baterias das Escolas de Samba e aplicados ao respectivo instrumental.

Tivemos a chance de acompanhar o primeiro ano de trabalho do Mestre Odilon na Bateria do GRES Beija-Flor de Nilópolis.¹⁰ Presenciamos os testes para ingresso e permanência na Bateria. Odilon recebera carta-branca do Presidente da Escola para agir e, como não conhecia os ritmistas por não ser da comunidade¹¹, resolveu ouvir um a um. A partir desse momento, percebemos uma série de procedimentos técnicos investidos de grande didática. Em primeiro lugar, ele afirmava que havia levado muito cascudo para aprender e que, também, houve época em que ele não sabia nada. Todavia, com interesse, atenção, persistência e estudo ele se transformou num Mestre respeitado pelos companheiros. Tal fato pôde ser por nós comprovado. Vários foram os Diretores que, ao serem indagados sobre quem eles achavam que trabalhava bem, citaram o nome de Odilon e diziam que ele conseguia "tirar leite de pedra", referindo-se ao trabalho que ele estava desenvolvendo no momento. Em segundo lugar, ele usava recursos muito comuns ao ensino formal, quando do início de uma aprendizagem envolvendo execução vocal e/ou instrumental.

Odilon tomava um ritmo de forma global e o realizava para o ritmista; em seguida, repetia a mesma frase num andamento mais lento e, se necessário, cada vez mais lento¹², sem nunca perder a proporcionalidade do tempo, e com grande precisão. Após essa demonstração, falava: "Vai lá para o cantinho e fica estudando isso. Repete várias vezes, quando achar que já está bom vem aqui de novo, tocar para mim"

Esse processo ocorreu por diversas vezes e com os ritmistas dos mais variados instrumentos. Num terceiro momento, em decorrência da necessidade de aprendizagem por parte do ritmista aprendiz, ele partia da parte para o todo, dividindo a frase inteira em duas partes ou mais, fazendo sempre uso das variações de andamento. Tal quadro levou-nos a programar, coordenar e freqüentar, como aluna, um curso de extensão universitária na UNI-RIO, curso este que esteve a cargo do Mestre Odilon. Lá, Odilon desenvolveu com grande êxito a metodologia por ele criada e cujos resultados havíamos atestado quando da realização das entrevistas. O exemplo que se segue foi-nos passado no referido curso, que contou com a participação de funcionários, alunos, pessoas de fora da Universidade e com três professores da primeira vertente.

TOQUE DE CAIXA:

1 - Execução instrumental por parte do Mestre, em andamento rápido.

2 - Silabação rítmica do ritmo percutido pelo Mestre:

PÁ/CO/PÁ/PÁ/CO/PÁ/PÁ/CO/PÁ/CO/PÁ/PÁ/CO/CRU/CO://

3 - Reprodução por parte dos alunos.

Nota: Na comunidade universitária sempre houve necessidade de, a partir deste momento, particularizar a execução da parte para o todo. A sensibilidade do Mestre era bastante apurada, nunca havendo um hiato.

4 - Reprodução silábica e instrumental das partes da frase pelo Mestre, em andamento lento:

1a. Parte:

PÁ/CO/PÁ/PÁ/CO/PÁ/PÁ/CO/PÁ/CO://

5 - Reprodução silábica e instrumental da 1a. Parte pelos alunos.

6 - Reprodução silábica e instrumental da segunda frase pelo Mestre, em andamento lento:

PÁ/PÁ/CO/CRU/CO://

7 - Reprodução silábica e instrumental da 2a. Parte pelos alunos, no andamento proposto.

8 - Junção da 1a. e 2a. Partes, com reprodução silábica e instrumental por parte do Mestre, em andamento lento.

9 - Reprodução silábica e instrumental pelos alunos, no andamento proposto.

Nota: Como não havia caixas para todos, enquanto um grupo tocava, o outro fazia a reprodução silábica. Algumas vezes, essa prática se dava também simultaneamente.

Cada etapa era praticada diversas vezes através da repetição conjunta. Após esses passos, como conseqüência do domínio por parte dos alunos, ele repetia integralmente a proposta rítmica num andamento mais movido, até alcançar o movimento real utilizado na prática das Baterias das Escolas de Samba.

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Ao iniciarmos este estudo, 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 percutido¹³, a questão da grafia precisou ser reconsiderada. "Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam seja porque dão só a sintaxe essencial deixando as sutilezas pra invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito"¹⁴

Radamés Gnattali¹⁵ aborda o problema da grafia como sendo, em muitos casos, uma escrita aproximada da realidade musical. O que traz à baila uma importante contribuição proposta pelo insigne mestre para solucionar o problema da quiáltera brasileira, que, segundo ele, em alguns casos é indefinida: nem é sincopado nem é quiáltera, é as duas coisas sem ser nenhuma e sua execução é aproximadamente uma mescla desses dois ritmos. Como não há grafia musical à altura de representá-la, ele propunha que se grafasse ou sempre que ocorresse este fenômeno. Também Ernst Widmer¹⁶ chama a atenção para o fato de que a música autóctone, ao ser grafada, perde parte de seu sabor original, pois se retificam oscilações rítmicas, impurezas de altura, transpõe-se e resente-se de anotações concernentes à intensidade, modo de emitir e timbre, preocupações que procedem.

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.

Quando da realização das entrevistas, nossa última pergunta aos Mestres foi: "O Sr. nos autoriza a fazer uso de seu depoimento em nossa pesquisa?" As respostas foram sempre as mesmas. Primeiro, queriam saber com detalhes o que pretendíamos e em que ocasiões e circunstâncias seriam utilizadas e divulgadas as informações que nos havíamos passado. Todos foram unânimes em dizer: "Só para a pesquisa, e sem fins lucrativos". No GRES Estação Primeira da Mangueira, exigiram-nos uma declaração por escrito do que havíamos falado, comprometendo-nos a seguir as determinações.

Consideramos da mais alta importância que um trabalho como este venha a ser feito e divulgado para toda a comunidade. O interesse demonstrado na aquisição de um vídeo mostrando os diversos tipos de toque foi uma constante em todos os momentos em que realizamos comunicações, expusemos painéis ou realizamos uma pequena mostra do material gravado.

Recomendamos a elaboração de um vídeo didático para servir aos profissionais da área de Música, não somente do Rio de Janeiro, como de outras localidades também, tal vídeo deve cobrir o direito de imagem de todos os participantes, de modo a que fosse possível, em termos legais, dispor do material gravado.

Contrariando, em termos, a afirmação do grande sambista da Vila, Noel Rosa, que dizia "bataque é um privilégio, ninguém aprende a sambar no colégio", considerando-se ainda a supervalorizada afirmativa de que esta habilidade vem no sangue, ou seja, é de berço, de pai para filho, acreditamos, a partir da experiência vivida com Mestre Odilon, que bataque é um privilégio, todavia, pode e deve também ser aprendido. Em Recife talvez o importante seja o frevo; na Bahia, dentre tantos, quem sabe, o Olodum; no Rio Grande do Sul, as Vaneras e Vanerões; no Rio, o samba. Não importa o gênero ou o local, o importante é que a questão da identidade musical popular não pode ser alijada do Processo de Educação Artística, sobretudo dentro da Universidade.

Considerando-se os critérios que normatizam o acesso de professores ao ensino de 3o. Grau, critérios estes que excluem do seu quadro, por falta de titulação, grandes mestres do saber popular,

Considerando-se, ainda, que nos meios acadêmicos do Rio de Janeiro não possuímos profissionais titulados que dominem com maestria essa forma também importante do saber, recomendamos, nos cursos de graduação e licenciatura em Música, a inserção de uma disciplina "Oficina de Bateria de Escola de Samba", que fosse oferecida regularmente; todavia, para sanar o problema gerado pela falta de titulação, já citado, dentro de um contexto de Curso de Extensão Universitária, podendo, então, contar com a orientação dos Diretores de Bateria.

* Livre Docente pela UNI-RIO (aposentada) e professora da Escola de Música da UFRJ

- 1 - A maioria utiliza o apito para comandar a bateria. Todavia, há mestres que se utilizam de baqueta.
- 2 - Tentamos obter deles que tipo de afinação era então utilizada. Um deu a entender que eustou muito a aprender e não ia entregar informação assim, sem mais nem menos. O outro disse que após o carnaval nos diria, supondo que fôssemos passar a informação para outros mestres. O carnaval passou e o assunto foi sempre desconversado.
- 3 - Apenas o Mestre do GRES Unidos da Tijuca fez menção a este instrumento.
- 4 - Refere-se aqui aos 30 pontos que são o resultado de obter nota 10 dos três jurados que julgam o quesito "Bateria".
- 5 - Hoje, diversas outras agremiações obtêm a nota 10. Todavia, nas décadas de 60, 70, quase que somente essa Escola conseguiu essa proeza. Na época era uma Escola pequena, e só o fato de não descer para o segundo grupo já era uma grande façanha. A Bateria segurava a Escola.
- 6 - Percebemos, às vezes, uma omissão quanto à real ocupação. Casualmente tomamos conhecimento de que um deles era da polícia, fato este que nos foi omitido.
- 7 - O Mestre se referiu assim para designar a ocupação de anotador de ponto de bicho, conhecido popularmente como "bicheiro".
- 8 - NO GRES Imperatriz Leopoldinense, uma das mais animadas ritmistas da ala dos chocalhos era uma surda-muda.
- 9 - Ele referiu-se ao GRES União da Ilha do Governador. A chamada é o fitmo de abertura, que prepara para a entrada dos demais instrumentos. Quase sempre é feita no repique, e ocorre ainda um diálogo do repique com o restante dos instrumentos. Outras vezes, após a chamada, toda a bateria entra de forma maciça.
- 10 - A citada Escola sempre teve seu ponto alto nas concepções gigantescas e geniais que seu Camavalesco - o polêmico Joãozinho Trinta, sem dúvida nenhuma um Camavalesco que pensava e realizava de forma arrojada e vanguardista - criava para a sua Escola. A Bateria, todavia, era levada no bojo desse carnaval espetacular.
- 11 - Sua trajetória teve lugar no GRES União da Ilha do Governador.
- 12 - Percebemos, em todos os outros trabalhos, que os ritmos eram percudidos sempre num andamento muito acelerado, não possibilitando, na maioria das vezes, a assimilação da proposta por parte do ritmista aprendiz.
- 13 - Bater com a mão direita espalmada; bater com a mão esquerda espalmada; bater com os dedos da mão direita; bater com os dedos da mão esquerda; percutir com baqueta direita e/ou esquerda no couro; percutir com a baqueta direita e/ou esquerda pegando o couro e o arcazeiro; Odilon, por exemplo, acoplou agogôs ao lado externo das caixas e, às vezes batia com a baqueta direita no agogô, obtendo uma sonoridade ímpar; tamborim de frente; tamborim fazendo uma inclinação; dedo pressionando o couro e soltando, para citar apenas algumas.
- 14 - ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972. p.21.
- 15 - Citado por PAZ, Ernelinda Azevedo. *500 canções brasileiras*. Rio de Janeiro: Luis bogo Editor, 1989.p.15
- 16 - Citado por PAZ, Ernelinda A. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Cadernos Didáticos UFRJ, 1994, p.26.