

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS**  
**ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO**

**ROBSON BARBOZA DA COSTA**

**“NÃO PODEMOS DEIXAR MORRER”: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES  
CULTURAIS-SIMBÓLICAS E DE IDENTIDADE QUE MANTÉM MESTRES E  
RITMISTAS ATUANDO NAS BATERIAS DAS ESCOLAS DE SAMBA DE PORTO  
ALEGRE**

**PORTO ALEGRE**

**2021**

**ROBSON BARBOZA DA COSTA**

**“NÃO PODEMOS DEIXAR MORRER”: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES  
CULTURAIS-SIMBÓLICAS E DE IDENTIDADE QUE MANTÉM MESTRES E  
RITMISTAS ATUANDO NAS BATERIAS DAS ESCOLAS DE SAMBA DE PORTO  
ALEGRE**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação  
apresentado à Escola de Administração da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
como requisito para a obtenção do grau de  
Bacharel em Administração.

Orientadora: Prof<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Tereza  
Flores-Pereira

PORTO ALEGRE

2021

**“NÃO PODEMOS DEIXAR MORRER”: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES  
CULTURAIS-SIMBÓLICAS E DE IDENTIDADE QUE MANTÉM MESTRES E  
RITMISTAS ATUANDO NAS BATERIAS DAS ESCOLAS DE SAMBA DE PORTO  
ALEGRE**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação  
apresentado à Escola de Administração da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
como requisito para a obtenção do grau de  
Bacharel em Administração.

APROVADO EM \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profª Drª Maria Tereza Flores-Pereira**

---

**Prof. Dr. Pedro de Almeida Costa**

*Este trabalho é dedicado a um guri magrinho, pretinho, de vila, como tantos outros, que quando tinha 8 ou 9 anos, pegou uma lata vazia de tinta e um galho de árvore e começou a batucar.*

*Se hoje tem alguém lendo isso, é por causa dele.*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria primeiramente de agradecer às divindades que me mantiveram VIVO, para que eu pudesse realizar esse sonho. Talvez Deus, talvez os Orixás, talvez os Exus, ou talvez todos eles. Só sei que tem alguém por mim em algum lugar. Amém. Axé. Laroyê. E, obviamente, obrigado.

Agradeço aos meus pais, Josiane e Jonas pela vida que me geraram, pelo teto que me cobriram e pelo sustento que me garantiram. Trabalhando duro, de forma honesta e sem fazer mal a ninguém. Se cheguei nesse momento é porque todo puxão de orelha que vocês me deram valeu a pena. Vocês formaram quatro cidadãos de caráter. E esse orgulho ninguém vai poder tirar de vocês.

Agradeço à minha avó, Elaine, por ter sido, em algum momento dessa vida, mãe de todos nós. A senhora merece muito desfrutar desse momento. Essa família te ama, veinha!

Tia Lisa (*in memoriam*), onde quer que tu esteja, tudo isso é por ti também. Jamais vou te esquecer. Obrigado por tudo!

Meus irmãos, Janderson, Evelise e Anelise e minhas primas, Inassara, Lissandra, Layla e Jeanine: tem um pouco de cada um de vocês na minha personalidade, portanto, tem um pouco de cada um de vocês neste trabalho também. Não tenho como não ser grato a vocês.

Sou muito grato também a todos os professores que contribuíram nesta minha trajetória, desde os professores que me deram aula na EEEF Dr. José Carlos Ferreira, passando pelos que me ensinaram na EEEM Pres. Costa e Silva, até chegar aos docentes da Escola de Administração da UFRGS.

Falando nos professores, impossível deixar de agradecer à minha professora orientadora deste trabalho, a Dr<sup>a</sup> Maria Tereza Flores-Pereira, pela tranquilidade e ternura para me conduzir nesta reta final do meu vínculo acadêmico. A cada contato feito, tu me

davas mais certeza de que era possível, e isso foi fundamental para a conclusão deste trabalho. Também é preciso agradecer ao professor Dr. Pedro de Almeida Costa, pela leitura dedicada e avaliação distinta desta minha monografia.

Agradeço também aos colegas de faculdade que tanto me ajudaram a chegar até aqui. Chegar ao momento sublime da formatura é o ápice da jornada, mas todos os momentos, os bons e os ruins, vão ficar pra sempre na minha memória. Se a famosa frase diz que “a felicidade está no caminho”, eu digo que o caminho que trilhei ao lado de vocês me orgulha de forma imensurável.

Tá, eu não ia falar, mas é muito necessário: obrigado aos colegas pretxs que tanto me acolheram nos perrengues da Escola de Administração. É inevitável considerar que o caminho pra nós é mais difícil. Nós não soltamos a mão um do outro durante todo o período da nossa convivência, e eu fiz o que estava ao meu alcance por vocês, por nós. Aqueles a quem não pude ajudar, saibam que não foi por indiferença, nem falta de vontade. Eu fico orgulhoso de ter alguns de vocês como amigos pessoais, por outros tenho profunda admiração e outros como referências. Tudo o que “nóis” tem, é “nóis” mesmo. Tomara que o meu trabalho inspire os próximos pretxs que vão passar pela EA depois de mim assim como as obras de vocês me inspiram.

A todos os chefes e colegas de trabalho que eu tive nos meus empregos e estágios, obrigado por terem me ensinado as atividades laborais, algumas delas importantes também pro meu crescimento enquanto aluno, mas principalmente, obrigado por terem me ensinado um pouco da vida como ela é. A prática é muito diferente da teoria, mas em toda adversidade eu felizmente sempre pude contar com vocês.

Meu agradecimento também, aos meus amigos, especialmente àqueles que não me deixaram na mão nos momentos difíceis e aos vizinhos e conhecidos que me fortaleceram. Não foram poucas as pessoas que quando souberam que eu estudava na Federal, soltaram um “Tu estuda na UFRGS? Ah, que legal!” com um sorriso largo no rosto. Esse é um incentivo enorme, porque transmite a ideia de que não é comum que nós estejamos lá, mas que cada vez mais nós estamos virando esse jogo.

Por último e não menos importante, quero deixar meu agradecimento ao Carnaval de Porto Alegre. Obrigado a S.B.C Realeza, escola de samba que eu amo, e amo por simplesmente existir. Foi graças a essa existência que eu me inseri nessa “bolha”, nesse mundo à parte que são os desfiles das escolas de samba. Obrigado a todos os mestres e todos os ritmistas desta cidade e da região metropolitana, em especial aos que colaboraram comigo para a realização deste que trabalho. Vocês foram elementos fundamentais para a realização de um sonho meu.

*O samba corre  
Nas veias dessa pátria mãe gentil  
É preciso atitude  
De assumir a negritude  
Pra ser muito mais Brasil*

*(Luiz Carlos da Vila - Nas Veias do  
Brasil - 1987)*

## RESUMO

O Desfile das Escolas de Samba é um evento tradicional na cidade de Porto Alegre desde a década de 1940. Entretanto, seja por intervenções políticas ou por conta da pandemia do coronavírus, nos anos de 2017, 2018 e 2021, os desfiles foram parcialmente ou totalmente cancelados. Neste trabalho me proponho a analisar, fazendo uso dos conceitos de Cultura e de Identidade, as redes simbólicas e identitárias que mantêm ritmistas e mestres de bateria atuando nas Escolas de Samba de Porto Alegre, mesmo após os três cancelamentos dos desfiles ocorridos nos últimos cinco anos. Para atingir os objetivos, me vali de uma abordagem qualitativa interpretativa, realizando entrevistas semiestruturadas com três mestres de bateria e seis ritmistas. É a partir das trajetórias destes membros que se fez possível compreender as teias de significados e as identidades que cada ritmista e cada mestre leva consigo para continuar atuante no coração das escolas de samba da cidade. Como resultado dessa análise, compreendi que as principais teias de significados tem a ver com a inserção familiar no ambiente das escolas de samba, com os trabalhos de bateria em busca das notas máximas e com o sentimento de pertencimento e orgulho de fazer parte da cultura do carnaval.

Palavras-chave: Ritmistas e Mestres de Bateria; Carnaval de Porto Alegre; Cultura Interpretativa; Teia Cultural; Identidade.

## ABSTRACT

The Samba Schools Parade is a traditional event in the city of Porto Alegre since the 1940s. However, either due to political interventions or because of the coronavirus pandemic, in the years 2017, 2018 and 2021, the parades were partially or completely canceled. In this paper I propose to analyze, making use of the concepts of Culture and Identity, the symbolic and identity networks that keep drummers and drum masters working in Porto Alegre Samba Schools, even after the three cancellations of the parades in the last five years. To achieve the objectives, I used an interpretative qualitative approach, conducting semi-structured interviews with three drum masters and six drummers. It is from the trajectories of these members that it was possible to understand the webs of meanings and the identities that each rhythm player and each mestre carry with them to continue acting in the heart of the samba schools of the city. As a result of this analysis, I understood that the main webs of meanings have to do with the family insertion in the environment of the samba schools, with the drums work in search of the top grades and with the feeling of belonging and pride of being part of the carnival culture.

Keywords: Rhythmists and Drum Masters; Porto Alegre Carnival; Interpretive Culture; Cultural Web; Identity.

## **LISTA DE SIGLAS**

BPM - Batimentos Por Minuto

COMTUR - Conselho Municipal de Turismo

CTG - Centro de Tradições Gaúchas

EPATUR - Empresa Porto-Alegrense de Turismo

LIESPA - Liga Independente das Escolas de Samba de Porto Alegre

PDT - Partido Democrata Trabalhista

PSDB - Partido da Social Democracia Brasileira

PT - Partido dos Trabalhadores

TCC - Trabalho de Conclusão do Curso

UECGAPA - União das Entidades Carnavalescas de Todos os Grupos e Abrangentes de Porto Alegre

UESPA - União das Escolas de Samba de Porto Alegre

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	12
INTRODUÇÃO.....	23
CARNAVAL DE PORTO ALEGRE - CONTEXTO HISTÓRICO.....	25
A BATERIA .....	34
CULTURA E IDENTIDADE: CONCEITOS INICIAIS.....	40
MÉTODO .....	47
ANÁLISE .....	50
“Plantinha da ancestralidade”: carnaval, bateria e família .....	50
O ritmista é músico? Uma identidade em debate .....	53
“Eu sou Ultra Carnavalesco”: o carnaval como identidade .....	55
“O Ritmista não é normal”: a bateria como identidade .....	57
“Bateria é divertida quando não é a da sua Escola”: cultura, identificação e “trabalho” .....	59
“Ser Mestre é ser Gestor” .....	63
“Onde a política estiver contra nós, vai ser difícil”: a marginalização do carnaval .....	65
“Um Bando de Vagabundo”: o carnaval, os ritmistas e a luta das identidades .....	67
“Não vamos deixar morrer”: a (não) mudança da relação dos ritmistas com o carnaval .....	70
“O RITMISTA ESTÁ SEMPRE ALI”: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS .....	76
APÊNDICE .....	79

## PRÓLOGO

*Não, ninguém faz samba só porque prefere.*

*(João Nogueira - Poder da Criação - 1980)*

Antes de começar de fato este trabalho, é preciso contar um pouco do que foi a minha vivência. Na verdade, a minha vivência é entrelaçada a de muitas outras pessoas que cresceram no mesmo contexto. Eu nasci e cresci nos arredores da Vila Maria da Conceição, em Porto Alegre. Na verdade, muita gente considera que aquela região também faz parte “do morro”, ainda que seja comum aos moradores dali estabelecer uma série de subdivisões geográficas internas: a pedreira, a Paulino, a paineira, a brasil, a baixada, a pracinha... e a Realeza. Virada do milênio para uma criança preta, morando na favela, em condições longe das ideais... bom, eu fui mais um entre tantos outros. Mas tinha uma coisa que distinguia meu irmão e eu dos demais: éramos inteligentes e tínhamos capacidade de aprendizado acima da média. Começamos a ler desde muito novos, e isso tornou nosso aprendizado mais fácil, de forma que as maiores notas do colégio eram nossas. Hoje, adulto, eu posso dizer que aquilo foi uma carga de pressão bem alta, porque aos olhos de todos, os “filhos da Josi” certamente seriam “alguém na vida” (como se todos nós não fôssemos) e tiraríamos a família do sufoco. Mas enquanto criança eu não tinha noção de nada disso. Eu queria mesmo era estar na rua, brincando. Felizmente ainda era uma época “segura” pra criançada correr pela rua afora, coisa que nem sempre era possível pra mim, já que frequentemente eu precisava ajudar nas tarefas domésticas. Então, quando eu não saía pra rua escondido, ou ia pra casa de algum amigo e voltava tarde da noite já esperando o castigo, só me restavam os fins de semana.

E eram bons os fins de semana. Principalmente no verão. Eram bons porque na rua onde eu morei e cresci, existe uma Escola de Samba, a Sociedade Beneficente Cultural Realeza.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A Realeza é conhecida no carnaval por seus desfiles valentes, sendo sua comunidade extremamente aguerrida. Os recursos para o desfile eram menores que os das demais escolas, não possuindo assim uma quadra e tendo que ensaiar na rua. Suas cores são Rosa, Lilás e Branco, tendo como símbolo a Coroa Real sobre a almofada. Ao longo de sua história, a escola esteve uma ou duas vezes no grupo especial, no convívio entre as grandes escolas, e na maior parte dos carnavais oscilou entre o segundo, terceiro e quarto grupo, sem nunca ter deixado de desfilar. Entende-se por “nunca ter deixado de desfilar”, o fato da escola nunca ter sido a última colocada do último grupo, o que, pelo regulamento do carnaval, suspende a escola de desfilar pelo período de dois anos. A

A Realeza foi fundada em 1976 por um conjunto de amigos que desfilava em uma ala da Imperadores do Samba. Meus avós faziam parte desse grupo de amigos fundadores da escola. E os ensaios para o desfile aconteciam onde até hoje acontecem: na rua onde eu corria e brincava. Os grandes<sup>2</sup> começavam o ritual cedo: antes do meio-dia, as casas da vizinhança já tocavam as músicas de artistas consagrados do samba. Benito de Paula num pátio, Alcione em outro, Eliana de Lima em um terceiro. Churrasco e cerveja em todo canto. Os pequenos não tinham nenhuma preocupação: era só comer e depois brincar e correr no meio da rua, mas aos olhos de todos. Era o momento onde era praticamente proibido aos pequenos ficar dentro de casa. Ao anoitecer, os grandes saíam para a rua. Era normal que os pequenos tivessem a brincadeira interrompida: “tá gurizada, deu de jogar taco que já vai começar o ensaio”. Preparavam o palco, o som, os instrumentos, a bebida, a comida. Para quem vive na Vila Maria da Conceição e adjacências, é impossível ficar totalmente alheio ao samba e ao carnaval, afinal, a Realeza e a Academia de Samba Puro, fundada posteriormente no alto do morro, são duas escolas de samba que compartilham espaços consideravelmente próximos. O normal era o dia do ensaio de uma escola, não conflitar com o de outra. Se tinha ensaio lá em cima aos sábados o povo subia, lá embaixo era aos domingos e daí o povo descia.

Os pequenos correndo em meio aos grandes é uma característica comum das escolas de samba localizadas na comunidade, mas uma coisa era certa: quando os ensaios começavam, a criançada em geral, parava. Todo mundo sentado, no meio-fio, assistindo a evolução dos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Porta-Estandarte, harmonia e... bateria. Ah, a bateria. O ritmo. O som. Aquilo despertava o encanto dos pequenos. A bem da verdade, quando os instrumentos eram colocados ao lado do palco antes do ensaio começar, todos os pequenos iam lá bater. Todo mundo queria tocar igual os grandes. E eu também, claro. A encruzilhada<sup>3</sup> lotada, os grandes bebendo e dançando e eu lá, pequeno, olhando aquilo e pensando “um dia eu vou igual esses grandes aí”.

Já é possível perceber que pra eu me inserir nesse contexto não foi nada difícil. Durante a semana, lá estava eu nas atividades de sempre. Estudando, ajudando em casa,

---

escola não desfilou apenas nos anos em que os desfiles foram cancelados, tema que será tratado posteriormente neste trabalho.

<sup>2</sup> Neste prólogo, eu vou me referir aos adultos como “os grandes” e as crianças como “os pequenos”, já que, quando eu era pequeno, era assim que eu falava.

<sup>3</sup> A esquina das ruas Carneiro Ribeiro e Carlos de Laet, ficou popularmente conhecida como “Encruzilhada do Samba”.

fugindo pra rua sempre que possível, mas com uma diferença: eu já fazia barulho em qualquer objeto que tivesse um som minimamente agradável. Qualquer galho de árvore ou palito de churrasco, virava baqueta. O balde virava surdo, a lata de tinta virava repique e a tampa da lata de tinta virava tamborim. E à medida que os pequenos iam crescendo e adquirindo uma incipiente noção rítmica, “brincar” de bateria já se tornava um hábito não só meu, mas de todos os pequenos que cresceram junto comigo naquele lugar. Aquele ritual dos pequenos antes de cada ensaio, de ficar batendo de forma aleatória nos instrumentos, foi ganhando um pouco de organização de forma que já parecia algo “quase bom”. Os pais, tios, avós dos pequenos começaram a conversar com o mestre da bateria: “Pô, dá um instrumento pro meu filho (ou sobrinho, ou neto), ele já tá aprendendo”. E assim começamos, tocando de um jeito parecido com samba, mas que ainda não era samba. Era normal que os pequenos tocassem durante uns três ou cinco minutos, e ao cometer o primeiro erro, o mestre ou seus auxiliares retirassem o instrumento deles. Os pais, tios, avós dos pequenos, mudaram o tom, se indignaram: “O fulano nasceu aqui, é da escola, como que tu tira o instrumento dele?”. Com a pressão dos familiares grandes, o mestre da bateria sempre precisava ceder. Os “nem tão pequenos” que tinham uma noção rítmica um pouco maior, desfilaram. Para os muito pequenos, não tinha jeito: “cresce mais um pouco, aprende mais um pouco e vem no ano que vem”. Desse modo, um pouco no talento, e um pouco na marra, fomos gradativamente nos juntando aos grandes.

Eu queria muito estar dentro da bateria, mas ao mesmo tempo ainda era o “filho superdotado da Josi” que precisava manter a boa média no colégio. Então, meus pais logo perceberam que o carnaval poderia ser usado como uma moeda de troca: eu não sairia pra rua no dia do ensaio se as minhas notas baixassem. Manter as minhas notas altas, na época, não era problema. Difícil era eu aprender a tocar a tempo de desfilar.

Meu primeiro desfile na bateria foi em 2003, com dez anos. Se eu disser que lembro muita coisa do desfile, eu vou estar mentindo, mas lembro da emoção que senti quando ganhei a fantasia. Foi um orgulho para os grandes lá de casa, e pra mim também. Eu me senti como um grande, um adulto. Afinal, eu desfilei ao lado deles. Porém, em 2004 eu voltei a ser

pequeno. O mestre era outro, e cortou<sup>4</sup>, não só eu, mas todos os pequenos que eram da comunidade, até os que já tinham desfilado antes de mim.

O corte de 2004 gerou indignação nos grandes e tristeza em alguns pequenos. Para 2005, o mestre da bateria trocou novamente. Este já era velho conhecido dos grandes que tocavam na Realeza desde sempre, então, ao invés de nos cortar, nós fomos reunidos para sermos “ensinados”. Nossa batida melhorou. O fato de não estarmos mais tão pequenos ajudou tanto no aspecto técnico, do toque do instrumento, quanto no sentimento de pertencimento que já estava aflorando na gurizada. Havia alguns anos que a maior parte dos adultos que desfilavam na escola, na sua maioria, não eram da comunidade. Naquele carnaval de 2005, as coisas estavam voltando a se reequilibrar. A bateria da escola ainda não era “nossa” já era mais “nossa” do que antes.

A essa altura da vida, com 13, quase 14 anos, tocar no carnaval já era um objetivo anual. Já que a moeda de troca estava estabelecida, eu estudava e passava de ano para poder desfilar. Até porque ainda faltava muito tempo para “ser alguém na vida”. Os ensaios da bateria fizeram parte da minha rotina durante os verões. Praia? Só se fôssemos depois do carnaval, e se não fôssemos à praia, por mim tava tudo bem. Tudo o que eu precisava estava na minha rua, ao meu alcance. Os pequenos já eram adolescentes e alguns já ensinavam outros pequenos que, como nós, também ficavam tamborilando nos instrumentos antes do ensaio começar. O carnaval de 2006 da escola não foi dos melhores. O mestre de bateria trocou novamente. Mais uma rapaziada de fora da comunidade tava chegando, mas esses ritmistas já chegavam sabendo que poderiam contar “com o pessoal da escola”.

De 2006 para 2007, tudo mudou. O mestre de bateria se retirou da escola poucas semanas antes do desfile. Era pouco tempo para os mandatários da escola conseguirem um bom mestre, que já não estivesse em outra escola. Os “pequenos” da comunidade, já eram adolescentes, e aqueles “nem tão pequenos” de outrora, já eram “grandes”, maiores de idade. Um dos ritmistas da escola tomou coragem e assumiu o apito. Sob desconfiança dos mais experientes, a bateria da Realeza passava a ser “nossa”. As gurias se somaram no nosso ritmo e começaram a tocar chocalho. A partir dali, ninguém era mais “pequeno” nem “pequena”.

---

<sup>4</sup> Os mestres de bateria faziam testes, para avaliar a capacidade do ritmista antes do desfile. Se o mestre chegasse à conclusão que o ritmista não executava tudo o que deveria ser feito no desfile, o ritmista era “cortado” e não desfilava naquele ano. Os testes eram comuns nas baterias nas décadas passadas. Com o passar dos anos a prática vem caindo em desuso.

No âmbito escolar, o ensino fundamental estava concluído. Era preciso estudar em uma nova escola. O ensino médio obriga o aluno a estabelecer relações novas e muito diferentes. O professor não tem mais obrigação de ser amigo, os colegas não são os mesmos que te acompanharam do primeiro ao oitavo ano. Para quem era totalmente tímido e que era zoadado pelos colegas no ensino fundamental, a interação social passa a ser necessária. “O filho superdotado da Josi” já chamava a atenção no ensino médio, mas de forma negativa, porque não parava de falar na sala de aula. A troca de ideias e de vivências com colegas até então desconhecidos suplantou a vocação para as notas altas. Aquela nota que era dez, virou oito e meio. O oito, virou sete. Mas na cabeça já estava enraizado: “se não passar de ano, não desfila”. Já fazia parte da minha **teia cultural**.

De 2007 para 2008, a gurizada da bateria estava com bastante tempo livre. Explico: a maioria já estava com dezesseis para dezessete anos e ninguém mais “brincava”, no máximo jogava um futebol na rua com as goleirinhas de chinelo. Eram poucos os que tinham começado a trabalhar, de modo que o tempo era quase todo ocupado com o colégio durante o ano e com a bateria no verão. A escola de samba tinha o costume de contratar mestres de bateria de fora da comunidade, e o mestre convocava seus ritmistas. Os “da casa” apenas completavam o número necessário de ritmistas. Como naquele momento, os “da casa” assumiram a bateria, foi necessário iniciar um movimento inverso: conhecer outros mestres de bateria e desfilar em outras escolas de samba, para atrair ritmistas destas escolas para tocar na Realeza. O resultado prático, num primeiro momento, foi outro. As baterias das escolas do grupo especial tinham um nível técnico superior ao que os guris executavam, de modo que, antes de atrair ritmistas para a nossa escola, precisávamos antes nos adequar ao nível mais elevado das baterias deles. Assim, os ritmistas evoluíram individualmente e, nos ensaios da Realeza, a soma dos talentos individuais fizeram bem ao conjunto. Nos ensaios e apresentações, a qualidade chamou a atenção, e os ritmistas de outras escolas se interessaram em fazer parte do desfile, não pela camaradagem, mas sim pela vontade de querer fazer parte de uma boa bateria. O desfile de 2008 foi um dos melhores da escola, a bateria garantiu todas as notas dez possíveis e recebeu prêmios importantes.

Naquele momento, a bateria havia “puxado” a escola para cima. A qualidade do ritmo que a bateria da Realeza desempenhava, trouxe a escola de volta aos holofotes da comunidade carnavalesca de Porto Alegre. Como resultado, entre 2008 e 2011, a Realeza foi três vezes

vice-campeã do Grupo de Acesso (atual Série Prata). Os ritmistas outrora pequenos, romperam as fronteiras da Vila Maria da Conceição e ganharam a cidade. Cada um de nós desfilava nas escolas onde tinha mais predileção e, assim, criava uma rede de contatos com ritmistas de outras escolas que, por sua vez, também nos convidaram para tocar em outras escolas. A cada dia da semana era um ensaio em uma escola de samba diferente, com ritmistas diferentes. Quando voltávamos pro morro pra ensaiar na nossa escola, aos domingos, éramos ritmistas muito melhores do que éramos no domingo anterior. No mundo do carnaval, nós já éramos “os guris da Realeza” e “as gurias da Realeza”. Já era **nossa identidade**. Já era, portanto, **minha identidade**.

Ao final de 2009, meu ensino médio estava concluído, sem nenhuma repetência do “filho superdotado da Josi”. O carnaval de 2010<sup>5</sup> para mim, foi de liberdade. Não havia mais a necessidade de “passar de ano para desfilar” e eu estava prestes a completar dezoito anos. Entretanto, eu ainda era o preto que morava na vila e ainda passava algum sufoco. As contas todo mês estavam batendo, e com seis bocas pra alimentar, ficou pesado para os meus pais. E aí não teve jeito: eu precisava ir atrás de trabalho.

E em 2011, mais uma mudança na vida: a aprovação no vestibular da UFRGS. O “filho da Josi” tinha chegado lá. Virei o orgulho da família dos vizinhos e da Realeza (quase) toda. Começar na Universidade era uma emoção diferente de qualquer coisa que eu já tinha vivido antes. E também um desafio. O “superdotado” já tinha entrado “na federal”, agora era obrigado a sair.

O mundo acadêmico é voraz, não perdoa. Antes de entrar na universidade, eu já namorava e trabalhava. O baque mesmo veio à medida em que fui percebendo que ser “superdotado” no ensino fundamental e no ensino médio, não vale de nada na UFRGS. Aquilo que eu achava que sabia muito, na verdade era o que deveria ter sido “normal” para todo aluno da favela. No começo do curso eu passei longe das notas mais altas. Na verdade, passei longe até de algumas aulas. Quanto mais eu crescia, mais eu queria conhecer gente nova. Conheci muitos amigos que de fato colaboraram muito, mas nem toda gente nova que estudou ao meu lado foi prazeroso conhecer. Era o choque de realidade: a minha visão de

---

<sup>5</sup> Embora eu tenha participado de todos os ensaios, no ano de 2010 eu não desfilei na Realeza por uma desavença interna às vésperas do desfile. Mas lembro que desfilei em seis baterias de escolas do Grupo Especial naquele ano.

mundo contra com as visões de mundo hegemônicas dessa cidade, deste estado e do país. No ensino fundamental o colégio era na vila, os meus colegas eram todos de lá. Meu colégio do ensino médio se localiza próximo a quatro vilas: Maria da Conceição, Glória, Mariano de Matos e Vila Cruzeiro. A universidade foi o local onde eu tive que encarar de frente as visões de mundo que eu considero totalmente dissonantes daquilo que eu acredito. E na visão dessas pessoas, nunca um guri pretinho da vila seria considerado um superdotado.

Mas o carnaval, ah, o carnaval não para. Em 2012 eu enfrentava uma rotina louca de estudar, trabalhar, namorar, e depois morar junto. Em 2013 eu não morava mais na vila, já havia me mudado para o bairro Rubem Berta, na zona norte da cidade. Outras vivências, novas histórias. E ensaiar na Encruzilhada ficou difícil. Primeiro, porque houve conflitos internos, que não vem ao caso trazer para este trabalho, mas que fizeram a minha presença nos ensaios diminuir. Não a ponto de parar, mas diminuir. Segundo, pelo fato de o curso ser noturno, eu já não possuía o mesmo tempo livre de outrora. E terceiro, pelo fato de que eu agora estava distante do lugar onde cresci.

Dali em diante o carnaval ganhou um outro significado na minha vida. Eu já não tocava somente pela teia cultural, por identificação, para aprimorar meu ritmo, ou para ajudar amigos ritmistas. Ensaiar nas baterias de Porto Alegre se tornou um tempo e um espaço que me aliviava dos problemas dos grandes. O agora Robson versão adulto aprendeu o que era “rodar” nas matérias, assim como aprendeu que as contas pra pagar eram mais importantes do que a visão das pessoas. Por mais antagônico que pareça, a escola de samba era “relaxante”, o barulho me tranquilizava. O samba era o meu remédio.

O carnaval de 2014 proporcionou o momento mais marcante para mim e para toda a geração que cresceu dentro da Realeza: depois de dois carnavais complicados, eu voltei a ser mais assíduo aos ensaios, a escola se mobilizou novamente e sagrou-se campeã do Grupo de Acesso, atual Série Bronze. Ah, e como foi bom ver aquele sentimento de alegria infinita, o brilho no olhar de todos os que participaram daquele desfile. Nesse mesmo ano, já morando no Rubem Berta, fiz meu primeiro desfile pela Imperatriz Dona Leopoldina<sup>6</sup>, escola de grupo especial, também de comunidade, com componentes apaixonados, com uma gurizada nova

---

<sup>6</sup> A Imperatriz Dona Leopoldina foi criada em 1981 no bairro Rubem Berta. Suas cores são laranja e preto e o símbolo é a Coroa Imperial. Presença marcante no grupo especial do carnaval (atual Série Ouro), foi campeã do carnaval por duas vezes, em 2010 e 2016.

que também queria mostrar seu valor na comunidade onde nasceram. Me identifiquei. Aquele filme era parecido com o que eu vivi. Na Leopoldina foi onde tive a alegria de ser campeão do carnaval do grupo especial em 2016. Era mais uma gurizada do seu lugar que estava feliz. Mas mesmo tendo sido uma satisfação imensa ter vivenciado aquele momento, ali na Leopoldina eu era mais testemunha do que personagem.

Numa aula qualquer lá na Escola de Administração, que eu não lembro qual, eu ouvi a professora falando que oitenta por cento dos alunos que entram na universidade já entram sabendo qual o tema do TCC que vão produzir. Não parei para pesquisar se aquilo era um dado comprovado cientificamente ou uma percepção dela embasada na vivência de sala de aula. Sei que eu não fazia ideia do que faria quando fosse o meu último semestre. Lembro que uma colega no intervalo me disse: “Robson, pra fazer um TCC tu precisa, ou escolher um tema de estudo que tu entenda muito, ou um tema de estudo que tu goste muito”. Ali, foi a primeira vez que passou pela minha cabeça a ideia de fazer do carnaval o objeto do meu estudo. Porque eu gostava muito. Mas essa ideia era considerada loucura por quase todas as pessoas com quem eu comentei. Inclusive, por muitas e muitas vezes, o que eu ouvi foi o contrário: “Larga esse carnaval de mão, guri. Dá um tempo dos ensaios. Foca na tua faculdade que é o mais importante”. Reconheço que sim, naquela altura do curso eu poderia estar mais perto do fim do que do começo. Porém, acredito que essa demora tenha sido causada muito mais pelas necessidades de sobrevivência de quem é negro e mora em Porto Alegre - trabalho pesado, estudo, problemas familiares, contas vencendo - do que pelas noites de ensaio nas escolas de samba da cidade. Até porque, eu entendi que não é justo eu me comparar com os alunos que tinham (tem) uma condição melhor que a minha, o que os ajuda a se formarem antes.

Voltando ao que a professora disse sobre “os oitenta por cento”, eu passei a imaginar que esse era mais um ponto numa lista de coisas que me fazia sentir deslocado naquele lugar. Sendo eu negro, num curso que, no imaginário geral, é voltado à competitividade, mercado financeiro, empreendedorismo, inovação, marketing, startups, fintechs, entre outras siglas em língua estrangeira que não mudam quase nada na realidade “dos meus” - principalmente quando me vem à mente os perfis que preenchem as vagas de trabalho nas empresas destas áreas - eu já estava envolto numa cultura acadêmica hegemônica e elitizada, que me fazia pensar que meu lugar não era ali.

Mas calma aí: eu saí do morro. Tinha bastante gente confiando em mim e eu não podia me entregar. Essa vida inteira ouvindo as pessoas falando “nossa, como tu é inteligente” tem que servir pra algo. Todo mundo esperava muito dos “filhos da Josi”, e meu irmão já estava trilhando outro caminho. Em família de negros, quem não estuda, tem que trabalhar. E quem estuda tem que trabalhar também. Eu pensava: “eu vou passar nestas cadeiras na faculdade e lá na frente vou pensar no tema ideal. Não vou fazer um trabalho engessado nas características do mercado atual”. Teria que ser algo com o qual eu, minha família e meus amigos nos identificássemos.

Nesta fase final do curso, onde quase todos os amigos que fiz já tinham ido embora, e com a efervescência política que o país atravessava, meu senso crítico já estava quase que totalmente formado e eu já tinha ideia de que falar de carnaval no meu projeto era algo que me faria feliz como estudante e como ritmista. Faltava um gatilho. E ele veio da pior forma em 2017. A bateria estava fazendo bons ensaios e apresentações, mas dessa vez o pré-carnaval da Realeza estava promissor. A comunidade confiava que ali o título poderia vir. Todavia, o desfile da Série Prata foi cancelado faltando poucas horas para começar<sup>7</sup>. O que se viu nos dias seguintes ao cancelamento foi uma sensação de lacuna. Para quem é sambista, um ano termina e outro começa no carnaval. Nunca existiu um ano sem desfile. O orgulho de todos era poder desfilar todo ano. O povo estava incrédulo com o que havia acontecido.

E eu? Bom, no decorrer de 2017, prestes a virar 2018 eu decidi: o carnaval de Porto Alegre de alguma maneira seria retratado no meu trabalho de conclusão do curso. Era um compromisso que eu havia firmado comigo mesmo. Afinal, se cada Escola de Samba é uma sociedade à parte: com símbolos, valores, práticas, costumes diferentes entre si, mas que se entrelaçam; se cada bateria se comporta como se fosse uma organização com chefes, supervisores e funcionários, unidos no mesmo papel e buscando o objetivo em comum; se existe uma cadeia produtiva do evento carnaval, com projeção de despesas e receitas financeiras; se existem projetos sociais ministrados pelas agremiações, que beneficiam milhares de pessoas de regiões carentes de Porto Alegre e da região metropolitana; e se eu enquanto ritmista conhecia diversas pessoas que poderiam me fornecer informações vitais para a realização de um TCC, porque não debater o carnaval no âmbito da Administração?

---

<sup>7</sup> O cancelamento do desfile de 2017 é um assunto que será retomado nos capítulos seguintes.

Tudo o que eu precisava era ajustar o foco, ou seja, qual área do carnaval da cidade eu abordaria e de quais informações precisaria.

Em 2018 o desfile também foi cancelado, pela falta de investimento do então prefeito Nelson Marchezan (PSDB). Embora eu estivesse ensaiando em algumas baterias, o golpe não foi tão duro para mim quanto em 2017, pois eu já não estava mais tão focado no ritmo. Eu queria outra coisa, queria estar perto de quem possui as informações vitais para que o carnaval funcionasse. Então, aceitei o convite para ser vice-presidente da Realeza na nova gestão que estava assumindo. Mais do que fazer parte da organização do carnaval da escola toda, eu queria mais uma vez me intrometer no meio dos “grandes”. Dessa vez os grandes eram os presidentes, os caras que ditam os rumos do carnaval. E eu era novamente o “pequeno” que queria ouvir de perto o que eles pensam. Eu só não esperava a reviravolta que iria acontecer...

De 2018 para 2019, a Realeza passou por mais uma crise interna, daquelas típicas das escolas de samba de Porto Alegre, e que não vale a pena ser detalhada<sup>8</sup>. Em questão de dez ou doze dias eu passei de vice-presidente a Mestre de Bateria. Eu tive pouco mais de dois meses para fazer ensaios, desfilar e garantir as notas dez no quesito para a escola. Mesmo não estando totalmente preparado para estar ali, já que naquele momento a minha preocupação era apenas com questões administrativas da escola, quis assumir por entender que tinha capacidade suficiente para a tarefa, uma vez que, com vinte e seis anos de idade, eu já havia desfilado em quase todas as escolas de Porto Alegre. Além disso, ser oriundo da comunidade me permitiu ter uma noção melhor do que poderia ser feito.

Ser o mestre de bateria da minha escola do coração, depois de dois anos sem desfiles oficiais, foi uma responsabilidade enorme. E foi um bom desfile da Realeza, com duas notas dez no quesito bateria. Recebi elogios de pessoas importantes pro meu crescimento como ritmista no carnaval. Pessoas que eu tinha como referência quando eu era “pequeno”, passaram por mim ainda no Porto Seco<sup>9</sup> e me parabenizaram. O guri pequeno que batia nos instrumentos antes do ensaio dos grandes realizou um sonho, sem nem ao menos ter certeza se realmente era um sonho. E é óbvio que eu tive ajuda. À frente de uma bateria ninguém faz

---

<sup>8</sup> Neste prólogo, eu omiti nomes e algumas desavenças mais delicadas eu optei por ignorar. O importante para este trabalho é a minha vivência, o que me trouxe até aqui.

<sup>9</sup> Desde 2004, o Complexo Cultural do Porto Seco é o local onde acontecem os desfiles das Escolas de Samba de Porto Alegre.

nada sozinho. Foi um período curto, repleto de gratas surpresas, mas infelizmente também com decepções significativas a ponto de me fazer deixar de fazer parte da escola.

Para o carnaval 2020, eu fui convidado a fazer parte do time de diretores de bateria da Império da Zona Norte. Além dessa experiência, pude desfilar pela primeira vez na bateria da Imperadores do Samba, momentos também marcantes da minha trajetória. E, como todos sabemos, depois do carnaval do ano passado, o planeta parou. A pandemia do coronavírus impediu que a folia de momo fosse realizada em Porto Alegre, no Brasil, no mundo. Ficamos todos reclusos, pensativos, saudosos. Ansiosos para retomar as nossas trajetórias.

E, como diz a música de João Nogueira, ninguém faz samba só porque prefere. Ninguém entra em uma Escola de Samba por acaso. Existe sim, o amor. Existe sim, a paixão por uma bandeira, um símbolo, uma cor. Mas por detrás das máscaras de carnaval, dos estandartes, das plumas, dos paetês e de todo o glamour, alheio a toda a dedicação dos sambistas profissionais e amadores, onde houver carnaval, onde houver bateria, sempre vai existir algum “pequeno” admirando os “grandes” a tocar, batucando nas paredes de casa e brincando de bateria.

## INTRODUÇÃO

*Vai passar  
Nessa avenida um samba popular  
Cada paralelepípedo da velha cidade  
Essa noite vai se arrepiar  
Ao lembrar  
Que aqui passaram sambas imortais  
Que aqui sangraram pelos nossos pés  
Que aqui sambaram nossos ancestrais  
[...]  
E um dia, afinal  
Tinham direito a uma alegria fugaz  
Uma ofegante epidemia  
Que se chamava Carnaval  
O Carnaval, o Carnaval*

*(Chico Buarque - Vai Passar - 1984)*

Neste trabalho busco investigar as relações culturais-simbólicas e de identidade que mantêm mestres e ritmistas atuando nas baterias de Escolas de Samba de Porto Alegre diante tanto de sua relação anterior com o carnaval e a bateria, quanto a partir dos recentes acontecimentos políticos envolvendo esta festa. Trabalho, portanto, com os conceitos de cultura e de identidade, estes advindos especialmente das Ciências Sociais. Geertz (1989, p. 4), entende cultura como uma “teias de significados que o próprio homem mesmo teceu” dizendo ainda que “ela não é uma ciência experimental, em busca de leis, mas uma ciência interpretativa em busca do significado”. Victora *et alli* (2000, p. 14) fala sobre cultura como “a forma que determinado grupo social estabelece para classificar as coisas e atribuir-lhes um significado”. Logo, de acordo com estes autores, a cultura sempre será arbitrária, pois cada grupo pode atribuir um significado diferente a um determinado objeto ou fenômeno. No âmbito da identidade, Cuche (2002) elucida os preceitos da identidade social, da identificação, ou autoidentidade e de identidade cultural, ressaltando que identidade e cultura caminham juntos, mas não são exatamente a mesma coisa. Na revisão teórica aprofundo esses conceitos, assim como apontarei algumas de suas diferenças. Entendi que esses conceitos me permitiriam uma compreensão mais profunda dos sujeitos sociais envolvidos em uma bateria de escola de samba.

Para realizar esta pesquisa me orientei por uma abordagem qualitativa e interpretativa a qual orientou desde a organização do roteiro de entrevista, inspirou a execução das

entrevistas e subsidiou a análise das falas. Realizei entrevistas com os sujeitos sociais que lideram esses grupos, os mestres, e com os ritmistas, os personagens que dão ritmo ao evento mais popular do calendário cultural da cidade. Além das entrevistas, coletei matérias relacionadas ao carnaval em jornais como Diário, Gaúcho, Jornal do Comércio, Correio do Povo e em portais como o G1 e GZH que serviram como dados secundários, funcionando como linha auxiliar para o entendimento do contexto atual do carnaval da cidade.

Justifico essa pesquisa a partir de dois eixos, um teórico-prático e o outro pessoal, relativo às minhas vivências como participante dessa festa popular. Sobre a justificativa teórica-prática, entende-se que compreender as relações culturais-simbólicas e de identificação presentes nas baterias das escolas de samba é fundamental para que, a partir deste trabalho, novos projetos e ações de melhoria possam ser elaboradas especificamente para este segmento da Escola de Samba. Também desejo fortalecer esse elo entre o carnaval popular de Porto Alegre e a comunidade acadêmica, em especial ao curso de Administração, para que no futuro este trabalho possa ser utilizado por outros graduandos interessados neste tema, da mesma forma que me faço valer de trabalhos anteriores. Na perspectiva pessoal, relativa às minhas vivências desde os nove anos de idade no universo das escolas de samba, principalmente das baterias, a facilidade de acesso aos mestres de bateria e ritmistas, que são os investigados neste trabalho, foi o que o inspirou a desenvolver um assunto voltado para este grupo.

O objetivo principal deste trabalho é compreender, a partir das relações culturais-simbólicas e de identidade o que mantém ritmistas, mestres atuando nas baterias de Escolas de Samba de Porto Alegre considerando tanto o seu passado junto ao carnaval e as baterias, quanto os acontecimentos recentes de falta de apoio público para o carnaval. Para que seja possível chegar ao objetivo principal deste trabalho, busca-se atingir os seguintes objetivos específicos: 1) conhecer a trajetória musical (incluindo a bateria) de mestres de bateria e ritmistas; 2) conhecer a trajetória musical de mestres de bateria e ritmistas com o carnaval das Escolas de Samba; 3) analisar os elementos de identificação dos mestres e ritmistas com o carnaval, com a escola de samba e com a(s) bateria(s); 4) analisar as relações culturais-simbólicas que os mestres e ritmistas constituem com o carnaval de Escolas de Samba e a(s) bateria(s) e, 5) levantar como os mestres de bateria e ritmistas percebem as dificuldades recentes do carnaval de Escola de Samba e das baterias.

## CARNAVAL DE PORTO ALEGRE - CONTEXTO HISTÓRICO

*Você zombou de mim,  
Premeditou meu fim.  
E feriu sem ter razão  
Meu triste coração.  
Porque, meu Deus, porque  
Assim você foi proceder?  
Não quero mais saber  
Do que aconteceu  
Felicidade pra você  
Adeus, adeus, adeus...  
Estou caído  
Mas vou me levantar  
Um coração ferido  
Tem mais forças pra lutar*

*(Wilson de Assis - Coração Ferido - 1980)*

O carnaval enquanto manifestação artística, cultural e recreativa se mostra atuante no cotidiano de Porto Alegre desde o século XIX, com origem nos jogos de Entrudo, praticado pela população das camadas populares da cidade. Com o passar dos anos, a sociedade aristocrata da cidade importou do Rio de Janeiro uma maneira mais “comportada” de realizar o seu carnaval, com os bailes de salão. Em sua dissertação de mestrado, Helena Cattani diz que:

[...] em 1873, com a fundação das sociedades Esmeralda e Venezianos, surge uma característica que vai pontuar a história do carnaval de Porto Alegre: sua *dualidade*, ou seja, a partir da relevância de dois grupos principais fica estabelecida uma divisão natural entre seus apoiadores. (CATTANI, 2014, p.36)

Em 1872 é criada a Sociedade Floresta Aurora. Existente até os dias de hoje, o Floresta Aurora foi o primeiro clube fundado e frequentado por negros para desfrutar do carnaval à revelia dos festejos da elite branca de Porto Alegre. Seu primeiro desfile ocorreu em 1881 e, ainda que fosse o maior reduto negro da cidade e um dos mais antigos do país, o Floresta Aurora não estava sozinho. Cattani (2014, p.37) ressaltou a coexistência do Club Moçambique, Congos, Candomblé da Mãe Rita, entre outros.

Desde o período que compreende a virada do século XIX e XX, através dos grandes clubes, surgimento dos corsos e dos pequenos blocos, a dicotomia entre o “carnaval dos ricos” e o “carnaval do povo” estava estabelecida. De um lado, as comemorações populares, caracterizada pelos Entrudos, e de outro os bailes de sociedades, corsos<sup>10</sup> e os primeiros blocos<sup>11</sup>, quase que totalmente compostos pela elite branca da época. Bittencourt (2016, p. 51) registra ainda “o surgimento, na Cidade Baixa, de um carnaval essencialmente negro, paralelo aos das sociedades”. Krawczyk (*apud* CATTANI, 2014, p.38) indicou que a imprensa da época agiu fortemente em favor dos festejos ditos “civilizados”.

Na virada do século XX, surgiam, segundo Cattani (2014, p. 38), “sociedades carnavalescas que farão parte do desenvolvimento da festa nos anos seguintes, tais como Associação Satélite Prontidão (1902), Filhos do Inferno (1906), Gondoleiros (1915) e Os Tesouras (1904)”. Na década de 1920 surgiram os primeiros concursos carnavalescos, de forma não-oficial, pois não eram organizados pela prefeitura, mas pelos mesmos jornais que enalteciam o carnaval branco da cidade. Em 1922, o jornal A Manhã, organizou um concurso com regras bem estabelecidas sobre o que era considerado bloco e o que era considerado cordão<sup>12</sup>, deixando claro que a categoria dos Ranchos, já populares no Rio de Janeiro, não existia na cidade. Em 1925, foi a vez do Correio do Povo organizar o seu concurso, montando um coreto na Rua João Alfredo.

Nos anos 1930, os blocos e os cordões começavam a lidar com as mesmas sanções impostas pelo poder público que as recém-criadas escolas de samba cariocas sofriam. Cattani (2014, p. 39) pondera que “com a criação do Estado Novo em 1937, são criadas muitas normas a serem seguidas pelos carnavalescos, talvez a mais importante delas seja a obrigatoriedade do caráter didático dos desfiles das entidades carnavalescas”. Ainda nessa

---

<sup>10</sup> Corsos eram desfiles carnavalescos realizados em veículos decorados, onde seus ocupantes, fantasiados ou não, jogavam confetes, serpentinas e lança-perfume nos ocupantes dos demais veículos e também nos espectadores. Os corsos eram considerados uma brincadeira exclusiva das elites, pois somente as classes mais abastadas possuíam veículos próprios ou dinheiro para alugá-los.

<sup>11</sup> Os blocos são conjuntos de pessoas que performam pelas ruas de forma semi-organizada. Na época do seu surgimento, os blocos também eram festejos típicos das classes mais altas. Com o passar do tempo, as camadas populares da população criaram seus próprios blocos. Alguns destes blocos "evolúram" a ponto de tornarem-se Escolas de Samba.

<sup>12</sup> Os Cordões Carnavalescos eram agremiações que desfilavam pelas ruas em moldes semelhantes aos desfiles das Escolas de Samba de hoje. Os cordões utilizavam somente instrumentos de percussão, enquanto os Ranchos utilizavam, além da percussão, instrumentos de corda e de sopro. Os ranchos eram considerados cordões “mais organizados”.

década, surgem os carnavais dos bairros, uma característica marcante e uma das mais longevas do carnaval de Porto Alegre. A folia que antes era praticamente restrita ao centro, se espalhou para as regiões do bairro Farroupilha, Higienópolis, Três Figueiras e Colônia Africana (região que compreende os bairros Rio Branco e Mont'Serrat).

Aos moldes dos coretos “oficiais” do centro da cidade, as entidades desfilavam pela rua, paravam em frente ao palanque e realizavam sua apresentação. Surgiam mais blocos e bandas, alguns deles tornaram-se tradicionais na cidade, tais como o Não Empurra que é Pior, Tira o Dedo do Pudim, Miséria e Fome, Te Arremanga e Vem. Cattani (2014, p. 40) explica que “explicita-se mais uma vez a dualidade do carnaval porto-alegrense. Enquanto existiam, mesmo com menor popularidade, as grandes Sociedades e Corsos, um grande número de blocos surgia em bairros afastados do centro”. Esses novos blocos congregavam negros, brancos e mestiços, que aproveitavam os festejos livremente. Esse movimento cresceu fortemente na Cidade Baixa, um bairro já tradicionalmente boêmio da cidade, e no bairro Santana, para onde as famílias de negros migraram e constituíram a tradição carnavalesca, fazendo dos festejos do bairro o mais importante da cidade.

Mas foi na década de 1940 que surgiram as primeiras manifestações carnavalescas da forma que conhecemos hoje. Em 1940, os irmãos Nelson e Joaquim Lucena criaram a Escola do Morro. A família Lucena seria conhecida como uma das precursoras do samba no formato das escolas de samba de Porto Alegre, participando, inclusive, da fundação da Academia de Samba Relâmpago em 1970. A agremiação teve fundamental importância na inserção de um costume que, com o passar dos tempos, tornou-se marca registrada dos desfiles das escolas de samba da cidade: a figura da mulher como porta-estandarte, atividade que, até então, os blocos e cordões delegavam apenas aos homens.

Também nesta década, surge outro costume de exclusividade do carnaval porto-alegrense: as Tribos Carnavalescas, que tiveram seu auge quando, na década de 1960, existiram dezessete tribos concorrendo em um grupo separado do grupo das escolas de samba da cidade. Assim como a Escola do Morro, em 1940 foi fundada, ainda sob a forma de bloco, aquela que hoje é a mais antiga escola de samba em atividade no carnaval da capital: Bambas da Orgia. Os Bambas venceram o carnaval de Porto Alegre pela primeira vez em 1956, e lograram consecutivos êxitos até o ano de 1961, quando a Academia de Samba Praiana,

fundada um ano antes, venceu, revolucionando o carnaval que até então se praticava. Antes de detalhar a mudança de cordões e blocos para os desfiles em moldes cariocas proporcionado pela Praiana, preciso salientar que, nesse ínterim, surgiram ainda durante a década de 1940, as escolas Nós, os Democratas – que tinha entre seus componentes, Lupicínio Rodrigues – e a Trevo de Ouro (já extinta, mas que até hoje consta no rol de campeãs oficiais do carnaval de Porto Alegre).

Seguindo o caminho iniciado na década anterior, os anos 1950 viram a fundação de três importantes instituições do carnaval da cidade: Embaixadores do Ritmo, Fidalgos e Aristocratas e a Imperadores do Samba. Esta última, com o passar dos anos e com sucessivos títulos, tornou-se uma Escola de Samba referência no carnaval do sul do Brasil. Também nessa época, surge aquele que ficou conhecido como o “Carnaval da Pepsi”, no qual a empresa de refrigerantes patrocinou o carnaval de toda a cidade entre os anos de 1956 a 1965. Cattani (2014) indica que “nessa época do carnaval da Pepsi, chegaram a haver 23 coretos em Porto Alegre, quando a Pepsi foi largando (em [19]65 já não patrocina mais) o carnaval, esse número de coretos, a maioria sem poder se sustentar, foi diminuindo” (GARCIA, *apud* CATTANI, 2014, p. 42). Em 1967, havia somente 5 coretos em Porto Alegre, incluindo o oficial.

A década de 1960 evidencia a ruptura com o desfile nos moldes blocos e cordões e o apreço que a cidade tinha adquirido com o molde das escolas de samba. Krawczyk (*apud* CATTANI 2014, p. 42) explica que: “o desfile de 1961 representou uma revolução no carnaval da capital gaúcha. A recém fundada Academia de Samba Praiana desfilou apresentando uma estrutura jamais vista na cidade, assemelhando-se muito com as escolas de samba do Rio de Janeiro”. A reação positiva a esse desfile foi tanta, que no ano seguinte a escola foi considerada *Hors-Concours*, e alguns blocos abandonaram a estrutura antiga e passaram a se comportar como escolas de samba. Embora nos dias de hoje existam escolas mais antigas que a Praiana, os historiadores a consideram a primeira escola de samba de Porto Alegre, por ter nascido exclusivamente com este molde (com Mestre-Sala, Porta-Bandeira, alas, fantasias, e todos os demais quesitos), sem antes ter sido cordão ou bloco. Por serem histórias muito mais pessoais, passadas no “boca-a-boca”, com poucos registros documentais, há quem reconheça que a Trevo de Ouro já desfilava fantasiada, em formato

semelhante às alas. Outros defendem que ainda na década de 1940 foi criada a Loucos de Alegria, que venceu os carnavais nos anos seguintes.

Os desfiles tinham seu foco na área central da cidade, mas mesmo com o surgimento das escolas, os coretos tentaram resistir. Em 1962, foi criado o Conselho Municipal de Turismo (COMTUR) para que os desfiles fossem organizados em um coreto oficial, o que na prática era uma adequação à característica carioca, e que tinha efeitos nocivos sobre os carnavais de bairro. Cabe salientar que, quando da criação do COMTUR, o viés era de alavancar o potencial turístico, logo, o carnaval não era visto como um ente ligado à cultura. Na transição da década de 1960 para a década de 1970, as escolas de samba já recebiam subvenções da Prefeitura Municipal e os coretos foram deixando de existir para dar lugar a uma Passarela do Samba. Em 1973, o COMTUR foi extinto e, em seu lugar, foi criada a Empresa Porto-Alegrense de Turismo (EPATUR), órgão que intermediava a relação entre a comunidade carnavalesca e os gestores públicos.

Entre as décadas de 1960 e 1980, o carnaval da cidade foi divulgado e organizado com um viés turístico, com grande apelo aos países fronteiriços e aos municípios do interior do estado. Com o início da gestão de Olívio Dutra, do Partido dos Trabalhadores (PT), em 1989, houve a mudança de foco do carnaval do turismo para a pasta cultural. Em 1990, entra em vigor a lei municipal 6619/90, a qual decreta que todos os custos de estrutura e subvenção do carnaval da cidade, seriam arcados pelo poder público. Os Desfiles das Escolas de Samba eram, portanto, evento oficial do município. Os desfiles ficaram sob a gestão da EPATUR até 1998, quando, no governo de Raul Pont (mesmo partido), foi criada a Coordenação de Manifestações Populares, entidade ligada à Secretaria da Cultura.

Os desfiles passaram a se tornar “itinerantes” à medida que mais escolas surgiam, e as agremiações que já existiam, cresciam. “Até o ano de 1968, os desfiles eram realizados na avenida Borges de Medeiros. De 1969 a 1975, na avenida João Pessoa. De 1976 a 1987 na avenida Perimetral, e de 1988 a 2003 na avenida Augusto de Carvalho” (BITTENCOURT, 2016, p. 53). Entre o fim da década de 1970 e o início da década de 1980, novas escolas de samba foram surgindo, em regiões mais afastadas do centro da cidade, como a Império da Zona Norte, no Sarandi, e a Estado Maior da Restinga, no bairro de mesmo nome. Nos anos que se sucederam, foram fundadas ainda a União da Vila do IAPI e a Imperatriz Dona

Leopoldina, ambas na zona norte da cidade. Bambas da Orgia e Imperadores do Samba despontaram como as escolas de maior apelo popular e consolidaram uma rivalidade que perdura até os dias atuais. A Estado Maior da Restinga - fundada em 1977 a partir da retirada de moradores negros e pobres de locais com forte valorização imobiliária na época - ganhou força e se estabeleceu entre as duas grandes escolas do carnaval de Porto Alegre. Juntas, Bambas, Imperadores e Restinga possuem cinquenta títulos do carnaval de Porto Alegre: vinte e um da Águia, vinte dos Leões e nove do Cisne<sup>13</sup>.

De 2004 até os dias atuais, em um processo conturbado, os desfiles foram afastados do Centro e foram para o Complexo Cultural do Porto Seco, na Zona Norte da cidade. Galli (2019) abordou os aspectos políticos e sociais que permearam o debate acerca do local fixo de desfile para as escolas, fazendo-se valer de matérias de jornais, projetos de lei relativos à instalação da pista fixa e de depoimentos de moradores dos locais para onde se aventou a ida. A autora nota em sua pesquisa que, embora o poder público que assumia no período pós ditadura (1988) tivesse em um de seus principais focos o aumento da participação popular, e assim, “no embalo da redemocratização e da emergência de novos atores sociais, buscavam estabelecer novos paradigmas políticos, rompendo com a lógica predominante” (GALLI, 2019, p. 40), quando da tentativa de passar o projeto da teoria para a prática, houve sucessivos atos de resistência e discordância. Mais uma vez, as notícias retratadas nas capas de jornais tratavam do tema com tom desaprovador. Foram cinco os projetos tentados para a construção da pista de eventos: Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, Parque Marinha do Brasil, Humaitá, Restinga e, finalmente, o Porto Seco.

Em 2004, o carnaval sai do centro da cidade rumo ao Porto Seco, no Bairro Rubem Berta, distante 18 km do palco anterior dos desfiles. Helena Cattani (2014), Bittencourt (2016), e também Laura Galli (2019) veem na medida uma clara maneira de impedir as camadas mais pobres – predominantemente negras – de realizar a sua manifestação cultural e artística no centro. De acordo com Cattani (2014, p. 63-64), “tal mudança foi muito mal recebida na comunidade carnavalesca, pois, em sua interpretação, foram tirados à força do local onde se constituíram como manifestação cultural [...] para serem jogados em um lugar com o qual não possuíam ligação histórica”. O público frequentador, que no Centro

---

<sup>13</sup> Águia, Leão e Cisne são, respectivamente, os símbolos das referidas Escolas de Samba.

encontrava um aspecto democrático no acesso à festa, viu no processo de mudança um ato discriminatório, visto que todas as outras manifestações culturais da cidade permaneciam no Centro, desde as procissões religiosas, passando pelos desfiles cívicos de sete e de vinte de setembro e até mesmo aos blocos do carnaval de rua que, até os dias de hoje ocupam as ruas do Centro e da Cidade Baixa. Como está explícito em uma fala de Joaquim Lucena, então Coordenador de Manifestações Populares da cidade, na obra de Bittencourt (2016, p. 73), “houve esse deslocamento pra lá e o Carnaval sofreu um ‘baque’. O nosso componente afrodescendente se sentiu rejeitado. ‘Por que nós vamos pra lá? Por que as outras culturas não vão pra lá?’ Então isso foi um ‘baque’”.

Os desfiles em si, não perdem em qualidade, pelo contrário. Num primeiro momento, com o advento da estrutura de barracões construída ao lado da pista, as escolas de samba do grupo principal da cidade gozaram de um grande impulsionamento plástico, notado principalmente entre os anos de 2008 e 2013. Duarte (2013, p. 175) explica que, nos desfiles de 2010, a RBS TV, então detentora dos direitos do evento, registrou 14 pontos de média e 57 pontos de *share* nos desfiles da noite de sexta-feira, o primeiro do Grupo Especial daquele ano. No sábado, segunda noite de desfiles do Grupo Especial, a média de audiência foi de 15,5 pontos, para 59,9 de *share*. Naquele ano, os indicadores de audiência dos desfiles de Porto Alegre superaram os indicadores dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, transmitidos pela emissora para todo o Rio Grande do Sul nas noites de domingo e segunda-feira.

Entretanto, a distância do centro da cidade acabou por tornar os desfiles quase que um evento de um nicho específico dos “carnavalescos”<sup>14</sup>. No ano de 2016, o então prefeito José Fortunati, à época no PDT (Partido Democrático Trabalhista), relatava dificuldades no repasse dos recursos financeiros, mas garantiu que o evento aconteceria. Em reportagem para o jornal Diário Gaúcho, em 9 de janeiro de 2016, o coordenador de manifestações populares Joaquim Lucena, confirmou que haveria atraso no repasse das verbas para o desfile. Os eventos do pré-desfile sofreram uma série de mudanças, mas o evento principal aconteceu.

---

<sup>14</sup> Guterres (1996) usa a expressão “carnavalescos” para além do profissional responsável pelo pacote artístico-cultural da escola de samba, mas sim para todas as pessoas que estão inseridas dentro do processo do desfile, sejam elas desfilantes, profissionais, ritmistas e simpatizantes. Em outros carnavais do país, raramente este termo é utilizado com este significado. Este conceito próprio do carnaval gaúcho será utilizado posteriormente neste trabalho.

Em um de seus primeiros atos após assumir a prefeitura, Nelson Marchezan Júnior, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), cancelou o repasse de verba para o desfile das escolas no carnaval de 2017, faltando poucos dias para o desfile. Estava estabelecido um impasse, dirigentes Liga Independente das Escolas de Samba de Porto Alegre (LIESPA) reuniram-se no Gabinete do Prefeito, sem sucesso. Com enormes dificuldades, as escolas da Série Ouro e da Série Prata<sup>15</sup> organizaram-se para apresentar um desfile mais modesto do que em anos anteriores. O Desfile das Escolas de Samba, pela primeira vez, era adiado para fora do feriado habitual. Para que as agremiações se adaptassem à nova realidade, a data foi estendida em um mês. Na noite do desfile da Série Prata, uma vistoria do Corpo de Bombeiros determinou que o Complexo Cultural do Porto Seco estava inapto para receber o público naquela noite. As oito escolas previstas para desfilar foram impedidas, gerando comoção em seus componentes. As irregularidades apontadas pelos bombeiros foram corrigidas no dia seguinte, a tempo de os desfiles da Série Ouro serem realizados.

Em 2018, a falta de repasses persistiu. Os órgãos representantes das escolas de samba tentaram contato com o Prefeito o qual, alegando falta de recursos para os problemas da cidade, manteve-se firme em não fornecer a subvenção prevista na Lei 6619/90. As agremiações decidiram buscar parcerias na iniciativa privada, para que ao menos a estrutura necessária para o evento pudesse ser custeada. Por duas vezes a data dos desfiles foi adiada para que houvesse tempo hábil para captação de recursos. Os recursos não vieram e, pela primeira vez desde 1945, o carnaval de Porto Alegre não foi realizado.

Em 2019 e 2020, as escolas de samba realizaram seus desfiles à revelia da Liga Independente das Escolas de Samba de Porto Alegre (LIESPA). No entendimento dos dirigentes das escolas, a liga já não atendia os interesses coletivos, além de gerar o temor sobre o risco que mais um ano sem desfilar poderia causar às escolas. O evento em si foi mais enxuto. A prefeitura não participou diretamente da organização da festa, nem mesmo com estruturas básicas, como o fornecimento de luz no complexo do Porto Seco. As escolas contrataram uma produtora para realizar o aporte financeiro da estrutura da pista. Mas o

---

<sup>15</sup> Entre 2016 e 2017, os grupos do Carnaval de Porto Alegre receberam nomenclaturas semelhantes a das medalhas de uma olimpíada. O Grupo Especial virou a Série Ouro, o antigo Grupo Intermediário tornou-se Série Prata e o Grupo de Acesso, Série Bronze.

entorno da pista (concentração, dispersão e área de barracões) ficou às escuras. Nenhum evento adverso grave foi registrado.

Para o ano subseqüente, as escolas de samba filiadas à União das Entidades Carnavalescas dos Grupos de Acesso de Porto Alegre (UECGAPA)<sup>16</sup> chegaram a definir o calendário dos desfiles para o primeiro fim de semana de março de 2021. Entretanto, com a chegada do Coronavírus ao Brasil poucas semanas depois dos desfiles de 2020 e o aumento progressivo de casos e de óbitos, em janeiro de 2021 o evento foi cancelado.

Assim, os trabalhos acadêmicos e as matérias de jornal consultadas, deixam claro que as Escolas de Samba de Porto Alegre enfrentam uma série de percalços já há alguns anos. Entretanto, mesmo lidando com a má vontade política dos governos municipais recentes, o julgamento de numerosa parcela da sociedade gaúcha que vê o carnaval como manifestação cultural que não pertence ao estado do Rio Grande do Sul, o afastamento do carnaval de Porto Alegre do centro da cidade e, conseqüentemente das demais formas de cultura nela existentes, os desentendimentos internos dos dirigentes das escolas; de modo geral as baterias apresentam nível técnico elevado durante as suas apresentações, pois o quesito é o que menos apresenta perda de décimos em relação aos demais nos últimos três anos. Dessa forma, as baterias garantem o show para quem frequenta os ensaios nas quadras e os desfiles no Porto Seco, consolidando-se como um referencial de qualidade e um cartão de visitas para quem deseja conhecer melhor o carnaval da cidade.

---

<sup>16</sup> Recentemente, a UECGAPA alterou seu nome para “União das Escolas de Samba de Todos os Grupos e Abrangentes de Porto Alegre, a sigla, entretanto, segue a mesma.

## A BATERIA

*Amigo,  
que ironia desta vida.  
Você chora na avenida,  
pro meu povo se alegrar.*

*(Meu Surdo - Alcione - 1975)*

No carnaval, a bateria é o setor que dá o andamento rítmico para o desfile da escola de samba. Geralmente reúne entre 80 – no caso das escolas de samba mais modestas, de grupos inferiores – e 350 componentes – como as escolas do grupo principal chegaram a possuir entre as décadas de 1990 e 2000. Juntamente com a harmonia, responsável pelo canto e pelos acordes do samba-enredo, são elas as que garantem a transformação do enredo proposto em música, de modo que é indissociável pensar em um desfile sem uma bateria.

As baterias de escola de samba utilizam cinco instrumentos tidos como fundamentais, que são aqueles que estão presentes em todas as escolas de samba, independentemente da característica. São eles: surdo, caixa de guerra, repique, tamborim e chocalho. De modo geral, são estes os instrumentos avaliados pelos jurados durante o desfile. A estes cinco instrumentos “básicos”, somam-se o agogô, o timbal, a cuíca, o prato, o agê, o pandeiro, que fazem parte da característica de algumas escolas de samba, mas que podem não estar presentes na bateria de outras escolas.

Os surdos são tambores de metal com superfícies que podem ser de membrana (também conhecida como “pele”) de nylon ou de couro. São tocados com uma maceta em uma mão e a outra mão livre, usada para abafar levemente o som da batida. São os maiores instrumentos de uma bateria. Eles se dividem em surdo de primeira (ou de marcação), surdo de segunda (ou de resposta) e surdo de terceira (ou de corte).

Os surdos de primeira variam entre vinte e quatro e vinte e nove polegadas de diâmetro. É o instrumento mais grave do conjunto e possui a função de marcar o tempo do samba-enredo, servindo como base para todos os demais instrumentos. Os surdos de primeira são tocados no tempo fraco da marcação rítmica. Os surdos de segunda variam entre vinte e vinte e quatro polegadas de diâmetro, possuindo afinação um pouco mais aguda do que o

surdo de primeira. São tocados no tempo forte da marcação rítmica, estabelecendo, portanto, uma “resposta” ao surdo de primeira. O toque do surdo de primeira e do surdo de segunda, quando executado em conjunto, é comumente chamado de “relógio”.

Os surdos de terceira são instrumentos menores que o surdo de primeira e de segunda, variando entre dezesseis e vinte polegadas de diâmetro. Sua execução é “flutuada”, ou seja, com batidas sincopadas em relação ao ritmo constante do surdo de primeira e o surdo de segunda. Os surdos de terceira surgiram com afinação “intermediária”, mais aguda que os surdos de primeira e mais grave que os surdos de segunda. Entretanto, com o passar do tempo, os surdos de terceira passaram a ter uma afinação mais aguda do que os outros dois surdos. A execução do toque do surdo de terceira varia de acordo com a característica da escola de samba, ou até mesmo de acordo com gosto pessoal do mestre de bateria. Assim como os demais surdos, é tocado com uma maceta e uma mão livre, mas eventualmente, em alguma bossa, são utilizadas duas macetas. É comum entre os mestres e ritmistas referirem-se aos surdos apenas como “primeira”, “segunda” e “terceira”.

As caixas de guerra são cilindros metálicos, com tamanho significativamente menor que o dos surdos, variando entre doze e catorze polegadas de diâmetro. Suas superfícies são de peles de nylon, sendo a parte superior equipada com bordões (cordas de metal), que vibram sobre a membrana quando o toque é executado. São necessárias duas baquetas para tocar este instrumento. É um instrumento de condução, de toque constante, que permite poucos floreios. É o instrumento encontrado em maior número dentro de uma bateria e sua batida varia de acordo com cada escola de samba. A caixa de guerra é o instrumento que melhor identifica o toque de samba-enredo e, mais especificamente, o toque de cada escola de samba. Existe também o Tarol, instrumento da família das caixas de guerra, de espessura menor, mas de toque semelhante. É comum entre os mestres e ritmistas referirem-se às caixas de guerra apenas como “caixa”.

O repique, ou repinique, é um cilindro pouco mais alto e menos agudo do que a caixa, que varia entre dez e doze polegadas de diâmetro. Suas superfícies são de pele de nylon e seu toque é executado apenas com uma baqueta e com uma mão livre. O repique possui batida constante, mas é executado na maior parte do tempo como um toque “de improviso”, pois permite diversos floreios. É este o instrumento que “chama” a bateria, utilizado nas

bossas e viradas, anunciando a retomada da batida dos demais instrumentos. Nos carnavais mais recentes, algumas baterias implementaram o repique-mor, instrumento mais alto e de toque menos agudo que o repique comum, mas com batida semelhante a de atabaques.

O tamborim é o instrumento mais agudo de uma bateria. Trata-se de uma membrana, esticada sobre uma armação, com aro de quinze centímetros de diâmetro e cinco centímetros de altura. Seu toque é executado com uma baqueta de silicone ou de plástico em uma das mãos, enquanto a outra segura o instrumento. Os tamborins são responsáveis pela personalidade de uma bateria, pois o seu toque é “desenhado”, ou seja, com diferentes variações rítmicas durante o toque constante dos demais instrumentos da bateria. A cada novo ano, existe um novo samba-enredo, e a cada novo samba-enredo, é criado e executado um novo desenho de tamborim. Em Porto Alegre, é comum que cada ritmista possua o seu próprio tamborim. Os ritmistas mais antigos chamam o instrumento de “caxeta”.

Os chocalhos de escola de samba são hastes de madeira com chapinhas de metal chamadas de soalhas, perfuradas por fileiras de hastes, também de metal. Nas baterias de Porto Alegre, estas soalhas são normalmente chamadas de platinelas. São essas platinelas que produzem o som quando sacudidas com as duas mãos. Os chocalhos não tocam o tempo todo. Eles são utilizados principalmente nos refrões e em alguns momentos específicos durante a “volta” do samba-enredo. Há escolas que ainda utilizam o ganzá, instrumento semelhante ao chocalho, porém inteiramente feito de metal. O chocalho não é exclusivo para mulheres, porém, elas são maioria entre os ritmistas que tocam o instrumento.

O agogô é formado por duas, três ou quatro “bocas” de ferro de tamanhos diferentes, que se conectam. O som é produzido através da percussão de uma baqueta nestas bocas de ferro. É o instrumento que tem um dos sons mais agudos da bateria. As baterias do Império Serrano no Rio de Janeiro, e a do Estado Maior da Restinga em Porto Alegre, são conhecidas pelo seu naipe de agogôs.

A cuíca é um instrumento parecido com um tambor, com diâmetro menor, com uma haste de madeira presa internamente bem no meio da membrana de couro. O som é produzido pela fricção desta haste com um pedaço de pano úmido e com a pressão do dedo na parte de

fora do couro. Os sons da cuíca são muito característicos, parecidos com roncões e grunhidos. Os ritmistas da “ala” de cuícas normalmente desfilam na primeira fila da bateria.

Uma característica quase que exclusiva das baterias de escolas de samba de Porto Alegre é a utilização maciça de agês. O agê, conhecido em outras regiões do Brasil como xequerê, é um instrumento frequentemente utilizado nas religiões de matriz africana. Nada mais é do que um porongo, ou uma cabaça seca, com uma extensão um pouco mais fina que serve como “pegador”, envolta por uma rede repleta de sementes ou miçangas. O seu toque é produzido agitando a rede de miçangas ao lado de fora da cabaça. Nas baterias do Rio de Janeiro, o xequerê é executado por no máximo dois ritmistas, figurando como peça decorativa e evoluindo com liberdade durante o desfile. Nas baterias do sul, é costumeiro que a “ala” de agês forme mais uma fileira dentro do mapa da bateria, logo, sua presença no conjunto rítmico e sonoro da bateria é mais sentida.

Tratando ainda sobre as peculiaridades sonoras das baterias das escolas de samba do sul do Brasil, é fundamental mencionar o Sopapo como um instrumento característico da identidade afro-gaúcha. MAIA (2008) ajuda a descrever o sopapo como um tambor feito inicialmente com troncos de árvores e couro de cavalo, criado pelos escravos que trabalhavam nas charqueadas de Pelotas, no sul do estado. O instrumento tornou-se característico nos rituais religiosos e culturais dos negros pelotenses, a ponto de fazer com que o sopapo seja reconhecido como o único tambor verdadeiramente gaúcho. Trazido de Pelotas a Porto Alegre pelo músico Giba-Giba, fundador da Academia de Samba Praiana, e maior expoente do toque deste instrumento, o sopapo ganhou adeptos nas baterias das escolas de samba da Capital. O instrumento nasceu com medida variada, mas, para facilitar a corporalidade do seu uso no desfile das escolas de samba, foi limitado a aproximadamente um metro de altura, por cinquenta centímetros de diâmetro na sua superfície, feita de couro. A sua extremidade inferior, oca, tem cerca de trinta centímetros de diâmetro. É o único instrumento tocado exclusivamente com as mãos. Com a incorporação e popularização das características cariocas de execução de toque das baterias no formato atual do carnaval, o sopapo caiu em desuso nas baterias de Porto Alegre a partir da década de 1990. O sopapo se mantém vivo nas escolas de samba do carnaval pelotense, na capital, em baterias como a da Academia de Samba Praiana e dos Bambas da Orgia, tocados por ritmistas de idade avançada, ou através de

grupos artísticos afro-brasileiros, que preservam a tradição do instrumento pela sua identidade e territorialidade com a cultura negra deste estado.

Poucas são as baterias do carnaval de Porto Alegre que ainda utilizam pratos, tantãs e pandeiros em seus desfiles. Quando utilizados, estes instrumentos possuem função quase que figurativa, performando acrobaticamente junto às Madrinhas e Rainhas de Bateria.

Para conferir às agremiações carnavalescas a nota final que consideram apropriada, os julgadores do quesito bateria precisam levar em conta critérios como a manutenção do andamento da bateria, isto é, a quantidade de Batimentos Por Minuto (BPM) executados, que não pode oscilar do início ao fim do desfile, a criatividade e versatilidade das bossas e convenções e a equalização e equilíbrio da bateria, ou seja, se os sons de todos os instrumentos estão sendo emitidos com perfeita afinação, de maneira uniforme, e que nenhum instrumento específico se sobressaia.

Luciana Prass (2004) em seu trabalho etnográfico de 1998 com mestres e ritmistas da Escola de Samba Bambas da Orgia, fornece um material elucidativo para que se conheça o funcionamento de uma bateria, os instrumentos utilizados, os métodos de aprendizado, o processo de seleção dos ritmistas para a “bateria-show” e para o desfile. A autora descreveu os integrantes da Bambas da Orgia como “em sua maioria afro-brasileiros, [...] parte de um segmento de classe média assalariada, com variantes para segmentos mais modestos e também de classe média-alta” (PRASS, 2004, p. 29). Luciana ainda listou a ocupação de alguns dos entrevistados na sua pesquisa e, ressaltou, a baixa participação das mulheres na bateria. Analisa que, embora não fosse vetada, a presença feminina era restrita quase que totalmente aos instrumentos mais leves, como ganzás (ou chocalhos), tamborins, cuícas, agês e pratos. Em sua etnografia a autora também ilustra como ocorria a iniciação das crianças dentro da bateria.

Todas essas explicações de como funcionam as baterias, seus instrumentos e critérios de julgamento, me pareceram importantes para que este trabalho possa ser compreendido por pessoas alheias a este universo. Contudo, Geertz (1989, p. 16) explica que os antropólogos “não estudam ‘as’ aldeias, mas sim ‘nas’ aldeias”. Neste trabalho, os estudos serão feitos nas baterias, porém, este Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) não está interessado no âmbito

técnico e musical das baterias em si, mas sim nas pessoas que as compõem e seus modos de significação e identificação com esse ofício. Logo, cada pessoa que participa da bateria de uma escola de samba é capaz de constituir percepções, costumes, relações, simbolismos que lhe representem, assim como construir seus processos de identidade e identificação. Seguindo um raciocínio semelhante, cada ritmista é capaz de formar e estabelecer relações plurais com outros grupos de outras baterias, compartilhando os valores que possuem em comum, sem que seja necessário perder o culto e o respeito às tradições da sua escola de samba. É com o intuito de compreender um pouco mais desse processo simbólico e identitário que trabalharei neste TCC.

## CULTURA E IDENTIDADE: CONCEITOS INICIAIS

*Quero estudar  
Me formar  
Ter um lar pra viver  
E apagar esta má impressão  
Que em mim você vê*

*(Zeca Pagodinho - Menor Abandonado - 1987)*

Para o prosseguimento deste trabalho acadêmico, seguirei o conceito de cultura Interpretativa proposto por Clifford Geertz (1926-2006). Na introdução deste trabalho, inseri o conceito de cultura mais difundido pelo autor, que trata sobre “as teias de significados que o próprio homem teceu”. Com esta definição, Geertz estabelece a cultura como algo interpretativo, semiótico, em busca de significados. As obras deste autor e dos demais autores que seguem sua linha de raciocínio são as que irão permear este trabalho em tudo o que tange à cultura. O entendimento de Geertz confronta antigos preceitos sobre o que é cultura, tal como o debate sobre a subjetividade ou objetividade destas concepções, contrapõe o caráter cognitivista da fala de Ward Goodenough que considerava que cultura “consiste no que quer que seja que alguém tem que saber ou acreditar a fim de agir de uma forma aceita pelos seus membros” (GOODENOUGH *apud* GEERTZ, 1989, p.8), e também discorda da análise de cultura como uma forma “superorgânica”, dizendo que esta visão procura reificá-la, ou seja, tornar a cultura uma coisa concreta.

Geertz considera que Cultura não é um poder, mas sim um contexto. Para que se possa descobrir os significados de um determinado grupo, o antropólogo, ou o pesquisador, precisa estar imerso no contexto deste grupo. O que os praticantes destas pesquisas fazem nestes casos é a etnografia. E é preciso compreender o que é a prática da etnografia para compreender o que é a análise antropológica. Em seu trabalho, Geertz (1989, p. 7) define a etnografia como uma “descrição densa”, ou, de forma mais elaborada:

O que o etnográfico enfrenta, de fato, é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas irregulares e inexplicitas, e que ele tem que, de alguma forma,

primeiro aprender, depois apresentar. e isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar a linha de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário.

Desta forma, a etnografia não é o estudo de um fato, mas o estudo de como o indivíduo ou um grupo de indivíduos interpreta o fato e se comporta perante a ele. É a interpretação da interpretação, ou, para usar o termo que consta na obra de Geertz (1989, p. 7), “os nossos dados são a nossa construção sobre a construção de outras pessoas”. Para isso, o etnólogo precisa, basicamente, escrever. É apenas transcrevendo o fato narrado, testemunhado, apreciado, que ele torna-se um dado a ser interpretado. O etnógrafo inscreve o discurso social, ele anota não o acontecimento de falar mas o que foi “dito”. Por isso é importante que o pesquisador apreenda, colha a informação, para logo depois poder apresentá-la.

Uma vez que o etnógrafo possui as informações necessárias em mãos, é possível fazer a sua análise cultural do contexto a ser analisado. Geertz (1989, p. 14) diz que a análise cultural “é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjecturas [...]”. Dessa forma o autor estabelece que o próprio estudo etnográfico é uma interpretação da verdade, pois entende que apenas o indivíduo nativo, o “proprietário” daquela cultura estudada é quem a detém “em primeira mão”. O autor aponta ainda que, no estudo etnográfico, “O objetivo é tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados [...]” (GEERTZ, p.19-20). Por isso o autor defende que a descrição etnográfica é interpretativa e microscópica, isto é, através da análise de um pequeno grupo, é possível ensejar uma interpretação de como são os significados dos grandes grupos.

Analisando a teoria interpretativa hermenêutica de Geertz, Jaime Júnior (2002, p, 78) relembra que para o autor a etnografia “é como tentar ler um manuscrito desbotado, cheio de rasuras e emendas. O trabalho etnográfico consiste em ler nas entrelinhas, construir interpretações, sempre provisórias, sempre passíveis de serem questionadas e/ou reconstruídas.” O autor brasileiro segue a sua interpretação da obra do norte-americano, resumindo da seguinte forma:

Quiçá seja esta uma boa síntese do programa da antropologia hermenêutica proposto por Geertz: a cultura como um texto que os atores sociais lêem para interpretar suas vidas; a Antropologia como uma ciência interpretativa à procura dos significados escondidos por detrás das práticas sociais; e o antropólogo como um intérprete que recorre ao trabalho de campo etnográfico para empreender a tradução dos textos culturais.

Em consonância com a vertente interpretativa de Geertz, VÍCTORA *et alli*. (2000) também considera a cultura a atribuição de significados. Antropologicamente falando, o significado simbólico é que define o que é o real e o que é normal para determinado grupo. Portanto, simbolicamente, cultura é o conjunto de regras, formais ou informais, que dão significado às práticas de determinado grupo social, ou em outras palavras a “cultura é a forma como a diferença é pensada e como é concebido o outro” (VÍCTORA *et alli* 2000, p. 13). A cultura vista como o agir de um determinado grupo, se entrelaça com as definições de representações sociais, que de acordo com Jodelet (*apud* VÍCTORA, 2000, p. 14), são formas de conhecimento socialmente elaboradas e partilhadas, que possuem fins práticos e concorrem à construção de uma realidade comum a um grupo social.

Ricardo Bresler (1997) na sua etnografia em uma pequena marcenaria, exemplifica a importância dos símbolos para a sua “aculturação” através da roupa surrada, suja depois de tanto trabalho pesado, e de como a sua aceitação perante o restante dos trabalhadores do local se deu logo após esse processo. Os costumes e práticas de um grupo, inseridos em um ambiente organizacional e/ou de trabalho, constitui o que hoje é chamado de Cultura Organizacional. Importante destacar que o autor aponta uma diferenciação entre os símbolos na sociedade moderna, de modo que a roupa surrada com a qual trabalhara na marcenaria, lhe trazia uma diferenciação “para baixo”, ao contrário do jaleco branco de um médico, que perante aos olhos do restante da sociedade, carrega consigo uma imagem de alavancagem social.

Utilizando a proposta de Geertz e partindo de suas ideias, Jaime Jr (2002) e Chiesa e Cavedon (2013) são exemplos de trabalhos que abordaram os conceitos de cultura na área organizacional. As duas obras fizeram um processo interpretativo de crises nas respectivas organizações. O primeiro autor analisou que a crise estava para além do senso comum da briga entre brasileiros e argentinos, sendo que o imbróglio poderia ser pensado a partir da compreensão de que havia diferentes interpretações das categorias tempo e espaço no

processo de gestão da firma. Já Chiesa e Cavedon desenvolveram um processo interpretativo mais denso, que ajudou a entender que havia uma tentativa de conciliar duas teias culturais (ocidente e oriente) em um mesmo espaço organizacional e que tal conciliação se apresentava como muito difícil, podendo inclusive impossibilitar a continuidade da organização em análise.

Abordando o conceito de Identidade, é preciso compreender primeiramente o que o torna diferente do conceito de cultura. Segundo Cuche (2002, p. 176) a cultura é dependente de processos inconscientes, enquanto que a identidade é baseada em oposições simbólicas necessariamente conscientes. O autor aponta que a Identidade Social de um indivíduo é um conjunto de vinculações em um sistema social, tais como classe sexual, classe etária, classe social, nação, etc., que permite que o indivíduo se localize dentro do sistema social e ao mesmo tempo também seja localizado. Os grupos também são dotados de identidade que correspondem à sua definição social, por isso cada grupo ao mesmo tempo inclui e exclui: se o indivíduo faz parte de um grupo (portanto, está incluso), ele é diferente do indivíduo que faz parte de outro grupo (no qual ele não está incluso, portanto, está excluído) (CUCHE, 2002, p.177).

Cuche (2002) faz uma revisão de diferentes abordagens dos estudos de identidade passando primeiramente pelas teorias objetivistas e subjetivistas. Na abordagem objetivista, a identidade é praticamente imutável por ser considerada algo pertencente ao indivíduo desde o seu nascimento, debruçada tão somente na herança biológica e genotípica. Dentro dessa mesma corrente, há uma visão culturalista da identidade, onde a biologia não é levada em consideração na análise, mas segundo o autor, os resultados são praticamente os mesmos, pois acredita que os indivíduos são induzidos a interiorizar as práticas culturais que lhe são impostas até o ponto em que ele próprio se identifica com este grupo de origem. O autor alerta que, em última instância, o modelo objetivista define a identidade como algo genético, estável e eterno, enquanto a culturalista tem sua ênfase na socialização do indivíduo no interior de seu grupo cultural.

Já na visão subjetivista, a identidade é tratada como um sentimento de pertencimento do indivíduo a uma coletividade imaginária. O importante são as representações que os indivíduos fazem da realidade social e suas divisões. Logo, tal corrente reconhece o caráter

variável da identidade. Entretanto, o autor aponta que em um nível extremo, tal análise poderia ser considerada “uma elaboração puramente fantasiosa, nascida da imaginação de alguns ideólogos que manipulam as massas crédulas, buscando objetivos nem sempre confessáveis” (CUCHE, 2002, p.181). A crítica que o autor constrói é a de que existe um limite para a escolha da identidade por parte de um indivíduo, uma vez que o outro indivíduo também é definidor da sua própria identidade.

Como contraponto às identidades objetivistas, culturalistas e subjetivistas, Cuche (2002) trabalha a partir da ideia da identidade como algo relacional. Defende, por exemplo, a ideia que “não existe identidade cultural em si mesma” (CUCHE, 2002, p. 183), ou seja, a identidade é acima de tudo uma construção social ligada à alteridade. A identidade está sempre interligada a uma outra identidade, seja no intuito de marcar uma posição contrária, seja com o objetivo de interagir com ela. Nesse sentido, a identidade é resultante de um processo de identificação. O conceito de identificação é de “afirmação ou imposição da identidade, uma negociação entre a autoidentidade, definida por si mesmo, e a heteroidentidade, definida pelos outros” (SIMON, 1979 *apud* CUCHE, 2002, p. 184). Em outras palavras, identificação é a mistura de como o indivíduo se vê com a forma com que a sociedade lhe enxerga.

Entretanto, não são todos os grupos que conseguem estabelecer o seu posto perante o jogo social. O autor cita Bourdieu para ilustrar que apenas os grupos que constituem autoridade legítima é que detém o poder de nominar a si e a outros grupos. Logo, existe uma luta entre identidades: algumas, consideradas inferiores, buscando reafirmar sua existência. Outras, com o poder da identificação em mãos, buscando se sobrepor, consagrando-se como identidades legítimas de um determinado espaço.

Um trabalho que exemplifica essa abordagem da identidade como um processo é o de Maciel (2007, p. 5), o qual analisa o gauchismo rio grandense como uma construção como identidade regional que visava, primeiramente, afirmar-se enquanto “gaúcho” para diferenciar-se dos habitantes de outros estados do Brasil e, ao mesmo tempo, como brasileiros, para diferenciar-se dos gaúchos uruguaios e argentinos. Assim como Bresler (1997), citado anteriormente, encontrou nas roupas surradas um símbolo para se inserir e ser aceito no grupo de trabalho na marcenaria, Maciel (2007) se depara com simbologias que

descrevem um determinado grupo e que são fundamentais para a construção da identidade do “tipo ideal” de gaúcho. A autora ressalta que o grupo que moldou a construção deste gaúcho “perfeito” deixou de lado as características violentas que os *gauchos* possuíam nos séculos anteriores e aproveitou apenas as valorosas, como a valentia e a liberdade, esquecendo-se da parte sanguínea. Especificamente quanto ao vestuário, Maciel (2007, p. 18-19). Nota um “excesso de símbolos” quando os fundadores do primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG) vestem os trajes característicos do homem do campo à época (bombacha, botas, camisa, lenço chapéu) e, por sobre o traje, ornamentos que já estavam em desuso na década de 1950, como as boleadeiras. Segundo ela, tal excesso tem como objetivo a “afirmação pela diferenciação”, na qual o indivíduo se mostra “ainda mais gaúcho”.

Discorrendo sobre tradição e tradicionalismo, Maciel (2007, p. 8) argumenta que:

Este processo que estabelece as características do grupo e do tipo a ele relacionado definindo o que está dentro e o que está fora, o que pertence e o que não pertence, leva a pensar numa situação de “pureza e perigo” [...] guardadas as devidas proporções e diferenças. Para o tradicionalismo, o puro, o não-contaminado, o nativo, o espontâneo, seria assim o “verdadeiro”. O estrangeiro, o alienígena, o que sofreu influências, o que se transformou, seria o “falso” e, portanto, o perigoso. Sua atuação na preservação das tradições seria justamente zelar pelo que considera, segundo seus critérios, autêntico.

Também apoiado na ideia de que a identidade é processo sócio-histórico, Jessé Souza (2006) em sua obra sobre identidade nacional, ratifica a ideia de “vínculos conscientes” que Cuche (2002) já havia utilizado para se referir a identidade do indivíduo. Inclusive, Souza (2006, p. 99) vai de encontro à ideia de tradicionalismo existente no Rio Grande do Sul ao afirmar que “uma nação se constitui apenas quando os nacionais se identificam efetivamente como “brasileiros” e não mais como gaúchos, paulistas e pernambucanos”. O autor argumenta que desde a sua independência, o Brasil enquanto nação sofria com a dificuldade de emplacar uma identidade nacional (Souza chama de “mito nacional” [p. 97]) que contemplasse a todos os habitantes. Isso acontecia devido à grande desigualdade social existente e também graças à mestiçagem que compõe a essência do povo brasileiro, considerado pelos estudiosos do século XIX como uma característica ruim da nação recém independente.

Ainda de acordo com Souza, uma ideia de identidade nacional brasileira começou a se constituir como coisa positiva através de três aspectos: o primeiro é o da própria natureza do país, com a sua exuberância retratada em prosa e poesia; o segundo através da publicação de Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre em 1933, que analisa a sociedade brasileira sob a ótica racial, mas principalmente de forma cultural, subvertendo a lógica de que a mestiçagem do povo brasileiro é ponto negativo e a tornando característica de valor que nenhuma outra nação detinha; e a terceira a partir de Getúlio Vargas nas décadas de 1930-1940, que encontra na obra de Freyre um discurso capaz de fortalecer a unidade necessária para conclamar o povo à renovação nacional, o que agradava as elites, interessadas em um grande salto industrial no país. A partir disto, “o núcleo da nossa identidade nacional” estava estabelecido, uma vez que o povo brasileiro, ciente das mazelas e desigualdades da sociedade, já se vangloriava de sua alegria, hospitalidade, sensualidade e simpatia. Souza (2006, p. 104) argumenta, mesmo que criticamente, que “o mito da brasilidade é extremamente eficaz de norte a sul do Brasil e constitui-se em base indispensável para qualquer discussão sobre o país”.

A partir dos conceitos acima descritos, especialmente os conceitos de Geertz e sua interpretação sobre antropologia cultural hermenêutica e de Cuche com seus saberes sobre identidade e alteridade, seguimos este trabalho buscando as percepções culturais, simbólicas e identitárias dos indivíduos que fazem parte das baterias de escola de samba de Porto Alegre.

## MÉTODO

*Tá na hora, meu amigo  
Antes que cê esqueça  
De mandar pra todo mundo  
O que cê tem nessa cabeça*

*(Bedeu - Tá na Hora - 1978)*

Uma vez que neste trabalho eu visava compreender trajetórias e percepções singulares dos indivíduos que pertencem a um grupo, escolhi tanto uma base teórica, quanto uma abordagem metodológica que possibilitasse um olhar e uma escuta qualitativa e interpretativa. A pesquisa qualitativa, segundo Minayo (2001, p. 21) se ocupa “[...] com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes”. Coincidindo com o objetivo deste trabalho, a autora salienta que:

[...] este conjunto de fenômenos humanos é entendido [...] como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz, e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes (MINAYO, 2001, p. 22).

Conforme já algumas vezes comentado tomei como “objeto” de estudo deste TCC os mestres de bateria e ritmistas das Escolas de Samba do Carnaval de Porto Alegre e região metropolitana. Trabalhei com o intuito de melhor compreender as trajetórias e os processos simbólicos e identitários desses sujeitos sociais. Para isso, realizei oito entrevistas, sendo três com mestres e cinco com ritmistas. Em virtude da pandemia de Covid-19, das oito entrevistas que fiz, sete foram através de vias digitais e uma delas presencialmente. O critério para as entrevistas é de que os nove entrevistados (uma das entrevistas gravadas foi feita em dupla) tivessem participado, no mínimo, dos últimos cinco carnavais (2015, 2016, 2017, 2019, 2020). Os entrevistados têm entre 21 e 56 anos de idade, sendo sete deles negros e dois brancos. Das nove pessoas, sete eram homens e duas eram mulheres. As entrevistas foram gravadas através da plataforma Google Meet, mas foram salvas com um gravador de áudio, e transcritas por mim, para que eu pudesse posteriormente realizar a análise a partir dos conteúdos obtidos.

Analisei os dados de forma interpretativa, através da construção de categorias a partir das falas dos entrevistados. Gil (1999, p. 168) destaca que análise e interpretação são coisas distintas, mas que se entrelaçam. Enquanto a análise procura sumariar os dados de uma forma que possibilite encontrar respostas, a interpretação procura o sentido mais amplo das respostas, unindo-as a outros conhecimentos já obtidos. Victora *et alli* (2000, p. 75) aponta que a análise é desenvolvida através da discussão que os temas e os dados suscitam, ou seja, incluindo modelos teóricos, revisões bibliográficas, juízos de valor e, a partir disso, propor conclusões.

A categorização foi realizada da seguinte forma: os dados foram coletados e transcritos através das entrevistas e a partir da minha identificação de semelhanças e diferenças nas respostas dos entrevistados, as categorias começaram a ser organizadas. Isto é, de acordo com as perguntas que foram feitas aos entrevistados, as respostas que têm percepções e significados em comum, foram agrupadas em uma seção. As respostas que mais dividiram os entrevistados, ou que têm percepções e significados mais distintos para cada sujeito também viraram seções de análise. A categorização foi feita para sistematizar os principais elementos das relações culturais-simbólicas e de identidade intrínsecos na relação social dos atores sociais entre si, com a bateria, com as Escolas de Samba e com o público não-carnavalesco, para, através da descoberta destes elementos, descobrir o objetivo principal deste trabalho.

Dessa forma, a análise se debruçou sobre as relações simbólicas e de identificação que foram perceptíveis, buscando de maneira mais específica compreender como os processos simbólicos atuam na construção de identidades (e, portanto, também de diferenciações), e o quanto elas são determinantes – ou não – para que o grupo de mestres e ritmistas se mantenham em atividade mesmo enfrentando os problemas recentes na organização do evento.

A listagem dos entrevistados está descrita na tabela abaixo:

	<b>Nome</b>	<b>Sexo</b>	<b>Idade</b>	<b>Cor</b>	<b>Tempo Atuando em Baterias</b>	<b>Data da Entrevista</b>
--	-------------	-------------	--------------	------------	--	-------------------------------

<b>Entrevista 01</b>	Mestre C.	Masc.	56	Negra	Desde 1977	14/08/2021
<b>Entrevista 02</b>	M.	Masc	26	Branca	Desde 2002	20/08/2021
<b>Entrevista 03</b>	Mestre J.	Masc.	31	Negra	Desde 1998	20/08/2021
<b>Entrevista 04</b>	L.	Masc.	31	Negra	Desde 2005	20/08/2021
<b>Entrevista 05</b>	LB e MA	Fem. e Masc.	21 e 21	Negra e Negra	Desde 2012 e 2015	15/09/2021
<b>Entrevista 06</b>	R.	Masc.	25	Negra	Desde 2007	06/10/2021
<b>Entrevista 07</b>	Mestre B.	Masc.	42	Branca	Desde 1998	28/10/2021
<b>Entrevista 08</b>	I.	Fem.	23	Negra	Desde 2014	28/10/2021

## ANÁLISE

*Nosso samba é mais forte, resiste  
Mas há o que insiste em dizer que acabou  
Diz também que é coisa do passado  
Artigo esgotado, coisa sem valor  
Há quem gosta e finge que não gosta  
Samba pelas costas pra não dar o braço a torcer  
Há quem sente que o samba é quente  
Samba com a gente até o amanhecer*

*(Fundo de Quintal - Merece Respeito - 1997)*

Conforme explicado no tópico de método, separei as falas dos entrevistados em categorizações, com o intuito de agrupar falas e pensamentos em comum ou de explicitar os pensamentos que sejam relevantes e divergentes, a fim de buscar atingir os objetivos desta pesquisa. As perguntas do roteiro semi estruturado estão no apêndice, ao final deste trabalho. A seguir, estão elencadas seções que contêm as falas que mais me chamaram a atenção, precedidas ou sucedidas por uma breve interpretação que fiz baseado nos conceitos de Cultura e Identidade descritos no tópico de conceitos, mesclados com alguns saberes e vivências que aprendi convivendo no meio carnavalesco.

### **“Plantinha da ancestralidade”: carnaval, bateria e família**

A presença da família dentro do ambiente carnavalesco foi um importante dado revelado pelas conversas com os entrevistados. Ao serem perguntados sobre a sua trajetória e o seu início dentro do carnaval e nas baterias, dos nove entrevistados para este trabalho, apenas um não ingressou em uma Escola de Samba através de um elo familiar. De forma geral, a participação no carnaval é vista pela maior parte dos entrevistados como a manutenção de um legado, de um costume passado de geração em geração, como fica evidenciado na fala de I.:

Se eu for lembrar de trajetória com música, eu vou lembrar do meu avô tocando pandeiro oito horas da manhã depois de um churrasco de família, e vou terminar dentro da quadra da Restinga com a minha família indo pra ensaio. Se eu for falar da minha conexão com a música e com escola de samba, eu acho que não foi algo que eu procurei, eu cresci no meio disso e eu só via na avenida o que eu já tinha dentro de casa. E eu queria levar aquilo que eu

tinha em casa pra avenida também e poder aproveitar da mesma forma.

Vale salientar que essa interação familiar acontece de maneira não obrigatória, ou seja, ao ser questionada sobre o significado do carnaval para ela, I. volta a tratar da importância da questão familiar na sua participação na festa, e de como a festa a ajuda a lembrar seus entes queridos. Nesse sentido I. diz:

O carnaval de escola de samba significa pra mim a ancestralidade da minha família. Quando as pessoas que não conhecem o carnaval perguntam pra mim o que isso quer dizer, pra mim é como se fosse uma plantinha que lá atrás a mãe da minha bisavó plantou, quando ela começou a frequentar os Acadêmicos da Orgia, e passou pra minha bisa, e passou pra minha vó... e como eu não conheci a mãe da minha bisavó, a forma de eu conhecer ela foi através dessa planta, que ela plantou lá atrás, e foi passando de geração em geração. Pra minha bisa, pra minha vó, pro meu pai, que depois chegou em mim. E um dia eu quero passar pros meus filhos também. Então eu acho que é uma forma de regar a ancestralidade que foi deixada por alguém da minha família e lembrar quem já se foi da minha família e pertence a isso. [...] É uma forma de manter a minha conexão com a ancestralidade da minha família e com as pessoas que eu amo.

Aproveitando que a entrevistada usou o termo ancestralidade para justificar sua resposta, convém trazer este conceito ao trabalho, através da escrita de Oliveira (2007, p. 258):

[...] uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. Ela, ao mesmo tempo, é enigma-mistério e revelação-profecia. Indica e esconde caminhos. A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso a ancestralidade é uma arma política. Ela é um instrumento ideológico (conjunto de representações) que serve para construções políticas e sociais.

O que se compreende é que a presença de I. na escola de samba deu-se primeiramente com o objetivo de estar presente fisicamente ao lado da família e que a participação da escola de samba teve por objetivo inicial estreitar os laços e fortalecer os vínculos com o seu grupo familiar. Podemos pensar que é só a partir dessa conexão inicial que o carnaval e sua participação na bateria ganham força na sua vida, pelo seu próprio encantamento.

Corroborando as percepções sobre ligação familiar, M. relatou que, quando começou a desfilar no carnaval “pai e mãe e irmão desfilavam na Escola de Samba”; L. explicou que “antes de começar com bateria, já ia com a mãe desde criança, desde bebê praticamente, na Vila Isabel”; R. declarou que “meu pai me levou pra Acadêmicos [de Gravataí] em 2002, ele

era da coordenação da escola. Mas antes de eu ser ritmista, meu irmão tocava repinique e minhas irmãs já tocavam chocalho na escola”. Mestre C. argumenta que:

A música é de berço né, porque eu nasci com o meu pai [sendo] músico. A primeira vez que eu fui pra praia na minha vida eu fui porque meu pai ia tocar na praia. E nesse mesmo caminho teve a ver com o carnaval, que pelo fato da música, meu pai e minha mãe também eram de carnaval, meus tios e tal.

Mestre C também se faz valer de referências familiares ao responder sobre sua identificação com o carnaval. Ele exemplifica dizendo que “de verdade, o carnaval pra mim é como um parente íntimo da minha família. Eu... carnaval... se eu estiver tocando numa bateria e acontecer algum problema naquela bateria, eu fico triste como se fosse a minha”.

Fica claro que, embora não seja uma regra, é comum que os novos componentes da escola de samba e da bateria, já tenham antepassados na escola e realizem os seus primeiros desfiles ainda criança. Tal realidade é tão latente, que o indivíduo que tem seu primeiro contato com a escola de samba já adolescente ou adulto, é visto como “tardio”. Mestre B., o único dos entrevistados que não adentrou em uma escola de samba através de um contato familiar, contou que “[...] quando eu comecei eu ia fazer 20, tinha 19. Comecei tarde”. Apesar de frequentar quadras desde cedo com a mãe, tia e avó, L. também contou que “entrei na bateria tarde, entrei com 15 anos”. Portanto, além da composição familiar, estrejar em uma bateria ainda criança é visto como um processo comum entre os componentes da escola de samba.

Mais do que simplesmente a manutenção de um legado, os ritmistas atuais revelam a sua intenção de inserir a próxima geração no cotidiano do carnaval. Perguntada sobre desfilar em outro setor da escola de samba que não fosse a bateria, I. respondeu: “Só bateria de escola de samba. Sempre. Até eu morrer. Quando eu morrer, o meu filho vai desfilar por mim, se Deus quiser”. Mestre B., que anteriormente havia indicado que não teve parentes predecessores dentro do carnaval, relata que “agora eu tenho o meu filho que toca comigo [...], eu tenho duas gurias que já participaram, agora elas não estão participando mais na ala de chocalhos”. Fica claro que mesmo quem não possui um antecedente familiar no carnaval e na bateria, pretende ou realiza a inserção dos seus sucessores neste contexto.

Nestes casos é possível pensar que cada família é um grupo distinto, e o carnaval é uma prática que traz um significado para os membros deste grupo. Uma vez inseridos no carnaval, estas famílias socializam com membros de outras famílias, que também possuem

suas distinções, mas compartilham daquele ambiente como um ponto em comum. A escola de samba, por sua vez, também possui seus próprios símbolos, valores e costumes, que são distintos de outras escolas de samba, que também têm suas normas e práticas próprias. Logo, as famílias se conglomeraem entre si, com outras famílias que respeitam e se dedicam à mesma bandeira carnavalesca e, conjuntamente, com outras famílias que se dedicam a outras escolas de samba. Todos sob a “bandeira do carnaval”.

A ligação familiar dos mestres e ritmistas é tanta, que alguns deles comparam a ausência dos desfiles à perda de um ente familiar. LB., quando perguntada sobre o significado do carnaval para ela, respondeu que: “foi o pior ano em 2017 que não teve carnaval, parecia que tinha morrido alguém. Parecia luto. Até chorei.” Nesta mesma entrevista, MA., corrobora essa ideia dizendo que “aquele dia parecia que tinham matado alguma pessoa pra mim”. Neste período de retomada das atividades carnavalescas, Mestre C. expressou felicidade ao apontar que:

[...] foi tipo quando tem um parente, já que a gente tá vivendo um ano de pandemia... é tipo quando um parente teu, foi pro hospital, foi pra UTI, foi entubado, e de repente ele tem uma melhora, volta pra casa, e já começa a fazer as mesmas coisas que fazia antes de novo...

### **O ritmista é músico? Uma identidade em debate**

A identificação musical dos ritmistas foi a questão que mais dividiu respostas. Os entrevistados que não se consideram músicos levam em conta a questão da profissionalização, ou entendem que o percussionista completo é aquele que sabe tocar todos os instrumentos que compõem a bateria. L. declara não ser músico por não viver da arte: “amo o que faço, mas não vivo do que amo”. LB. e MA. entendem que o músico “é quem sabe tocar todos os instrumentos”. Mestre B. indica o mesmo caminho ao afirmar que não possui “o domínio” de todos os instrumentos de uma bateria. Da mesma forma, I. explicou que se considera uma ritmista “amadora”, e completa dizendo que “por mais que eu toque o meu instrumento, que eu saia numa bateria de escola de samba, eu uso isso como uma diversão”.

Entretanto, a outra metade dos entrevistados entende o contrário. R. afirma que é músico, pois “a música é tudo o que envolve e a gente compartilha com as pessoas”; M., que chegou a iniciar a faculdade de música, manifesta que “o que eu e mais 200 batuqueiros por escola fazemos, é música. Todo mundo ali é músico de alguma maneira”. Além desta

percepção própria do universo das escolas de samba, M. também fala sobre a experiência que teve com seus colegas da faculdade de música, que não são ambientados com o carnaval: “eu explicava mais ou menos como funcionava e eles ficavam encantados. Até levei um pessoal pra ver como era um ensaio, levei eles numa (descida da) Borges e o pessoal ficou encantado.”

M. também valoriza o caráter democrático da bateria de escola de samba, ao dizer que “o pessoal que não tem a vivência de bateria geralmente fica muito impressionado porque ali ninguém lê [partituras]... e as vezes tem o pessoal que não sabe nem ler nem escrever direito e tá ali e tá tocando, tirando um som”.

Mestre J. chama a atenção para a questão da sensibilidade ao dizer que:

O ritmista em si é um músico. Pode não ler uma partitura, ou tocar um instrumento de corda... Por exemplo, [surdo de] terceira, o instrumento que tu toca conosco hoje, é um instrumento de sensibilidade, improviso. Às vezes a gente engessa, fazendo uma frase e tal, mas é um instrumento totalmente solto. A música tá te dando um caminho e tu tá expressando aquilo que tu tá sentindo, diferente do tamborim que é padronizado. O repinique também. Porque que é o repinique que começa brincando e depois sobe a bateria? Porque é instrumento de improviso, sensibilidade. A música hoje ela não é só feita de instrumentos harmônicos e de cordas, de sopro... aí tu coloca a percussão e é o que remete ao ritmo, ao samba, pandeiro, tantã, surdo, é aquilo ali que faz o corpo das pessoas balançar. Então, somos músicos sim.

De forma sucinta, os entrevistados que não se identificam como músicos relacionam o “ser músico” como algo que evoca a necessidade do estudo, da profissionalização, enquanto que os entrevistados que se identificam como músicos valorizam mais o saber próprio, a vivência e a sabedoria colhida na Escola de Samba. Mestre C. que já foi músico profissional, estabelece uma importante diferença ao argumentar o seguinte:

[Ser músico] eu vejo por dois lados: têm músico [por] opção de vida, e músico [como] meio de vida. Por que diferencia muito. O músico que vive da música, além de ser muito bom músico, executor, ele tem que ser despido de gosto, por que tu não toca pra ti, tu toca pro público. E eu, no meu caso, de cada dez músicas que eu tocava, eu gostava de três. Já o músico por opção de vida, não por profissão, ele toca porque aquilo ali faz parte do DNA dele, tá na veia. Então, normalmente, esse é musicalmente mais feliz, porque teoricamente ele vai tocar só o que ele gosta.

## **“Eu sou Ultra Carnavalesco”: o carnaval como identidade**

No entendimento dos entrevistados, a identificação como carnavalesco é latente, sendo que a maioria parte de uma prerrogativa em comum: o “carnavalesco” pratica a sua vivência carnavalesca o ano inteiro, acima da sua identificação com a sua bateria ou com a sua escola de samba, assistindo, acolhendo e parabenizando todas as agremiações. Mestre C., quando perguntado sobre se considerar carnavalesco, sinaliza que:

Eu me considero ULTRA carnavalesco [risos]. [...] É essência de vida. Já teve vez de acontecer de eu estar trabalhando em uma escola e ter uma outra que eu já trabalhei, que eu gosto, e ver dar problema de evolução, problema de bateria, e eu chorar como se tivesse acontecido comigo, ou como se eu tivesse recebido a notícia de que um parente meu ficou doente.

Mestre J. estabelece a diferença entre sambista e “sambeiro”, jargões que são muito utilizados entre os foliões cariocas, mas que tem em seu significado muita semelhança com as características do carnavalesco do sul:

Tem sambista e sambeiro. O sambista tá o ano todo inserido no processo. O desfile oficial é a cereja do bolo... mas todo trabalho que a gente fez pra chegar lá, leva um prazo, levou um ano, meses, tem toda uma fomentação, toda uma cadeia produtiva. É uma costureira que tem que fazer as fantasias, é um sapateiro que tem que fazer os sapatos, é um aderecista que faz as alegorias... então nós somos artistas dentro desse processo, então, nós somos carnavalescos. O sambeiro lá, o que só vai em janeiro, é o folião que, ou paga pra sair numa ala aos 45 do segundo tempo, ou que vai de vez em quando numa quadra, consumir uma cerveja, um refrigerante pra assistir um ensaio, que vai quando dá, que vai nas férias. Que não é uma crítica, é só uma pessoa que não está inserida dentro do processo. É um folião.

No entendimento carioca da palavra, o carnavalesco é o profissional que apresenta o tema-enredo, produz a sinopse e se responsabiliza pela fabricação das alegorias e fantasias. Segundo a definição de Guterres (1996), o carnavalesco gaúcho é todo e qualquer indivíduo que esteja inserido no ambiente das Escolas de Samba. I., utiliza o significado carioca da palavra, ao dizer que, na sua concepção, “carnavalesco é quem monta o carnaval, quem monta o espetáculo. Me considero sambista, que é quem pratica tudo o que envolve o carnaval.”

Mestre B., além de ratificar a ideia de que o carnavalesco é a pessoa que se dedica à folia durante todo o ano, entende que o carnavalesco pode manifestar o seu amor e a sua

identificação inclusive trabalhando em setores da escola de samba que não são do seu domínio. Ele argumenta que:

Pra mim, carnavalesco é aquela pessoa, e eu me enquadro, que é carnaval o ano todo. Respira o carnaval. Vive o carnaval, projeta o carnaval e executa o carnaval. Carnavalesco pra mim é isso aí. É a pessoa que vive, que vai pra dentro da escola de samba, que mete a mão, que ajuda, tanto na área na qual ela é ativa, quanto em outras quando se tem alguma necessidade né. Então tipo, eu opino em algum setor da escola que não é a bateria... eu acho que a gente sempre tem que ouvir as pessoas, porque sempre tem alguém que vai dar uma ideia, ou vai inovar de alguma maneira que a gente vê como interessante para o crescimento do carnaval.

Já M. manifesta que ser carnavalesco, sobretudo, é entender e aplaudir o esforço de cada bateria, ou de cada Escola de Samba, para apresentar o seu trabalho na avenida. Inclusive, M. traça um pensamento sobre comportamentos do carnaval que deveria ser levado para o restante da vida na sociedade em geral. Ele defende que:

Carnavalesco pra mim é aquela pessoa que curte carnaval. Todo tipo de escola, todo tipo de bateria [...] A gente sabe que, mesmo quando tá tocando uma bateria que a gente não gosta, a gente sabe que o trabalho é difícil. Trabalho de bateria é complexo. A gente bate palma, prestigia, mesmo sendo uma bateria que a gente não gosta. Carnavalesco é quem curte o carnaval em si, festejando, vibrando, torcendo... mesmo que tenha suas diferenças, mas dentro da pista tá todo mundo ali aplaudindo. Em alguns momentos eu acho que falta isso, não só no carnaval, mas na vida, sabe? Ninguém é igual, todo mundo tem sua diferença, mas deixa essa diferença de lado e bate palma. Todo trabalho é difícil, tudo é complicadíssimo.

R. declara que se considera carnavalesco antes de ser ritmista. Segundo ele, ser carnavalesco não é “só o dia do desfile e acabou”, e exalta o caráter didático do carnaval ao explicar que:

Ser carnavalesco é amar a cultura mesmo, o carnaval em si. Estar na avenida, acompanhar as escolas de samba... fazer daquela cultura uma arte, algo necessário não só para si, mas pra sociedade também. É levar conhecimento e sabedoria pras pessoas. Carnaval engloba muitas coisas, não é só a folia em si [...] Ser carnavalesco envolve todos esses aspectos aí.

Ou seja, fica claro que para os componentes da bateria, a identidade do carnavalesco é diferente da identidade do folião. Aos olhos do próprio carnavalesco, ser carnavalesco tem a

ver com querer entender, começar cedo, interagir sobre carnaval o ano inteiro. E no dia do evento prestigiar com ênfase e respeito todas as agremiações. Torcer para o próprio desfile ser bom e para o desfile da sua rede de amigos também ser bem sucedido. Torcer para que os temas-enredo ofereçam uma leitura fácil e didática para todos os que assistem, para que o carnaval seja além de ferramenta de lazer, uma fonte de conhecimento. Depreende-se que ninguém quer fazer parte de uma evento ruim, portanto, os componentes desejam, com isso, orgulhar-se de bons desfiles, sem que nenhuma intercorrência aconteça do começo ao fim da festa. Os carnavalescos são um exemplo prático do conceito de “autoidentidade” defendido por Cucho (2002, p, 184), onde os próprios sujeitos sociais inseridos no grupo é que se definem desta forma.

Entretanto, L. argumenta que gosta de carnaval, “mas sou mais ritmista”. Ou seja, para ele, fazer parte de uma bateria é mais representativo do que fazer parte do carnaval. É o que veremos na seção seguinte.

### **“O Ritmista não é normal”: a bateria como identidade**

As perguntas que visam identificar as questões cultural e identitária dos membros da bateria foram as que tiveram a variação de respostas mais interessantes para esta análise. A frase que fecha a seção anterior, proferida por L., nos permite imaginar que, o carnaval poderia ser dispensável, desde que baterias se mantivessem existindo. Uma situação um tanto quanto insólita.

M. se emocionou ao falar da representatividade do ritmista. Para ele,

Ser ritmista é representar uma classe, representar uma comunidade, representar uma bandeira, representar um segmento, representar um estilo, representar uma cor, uma raça. O ritmista é muito representativo. É como eu falei nas outras respostas, o ritmista as vezes ele não tem estudo, não tem o ensino básico, e tá lá tirando um som que uma “pessoa normal” demora anos e anos pra aprender.

Ao notar a minha surpresa no momento em que ele disse “pessoa normal”, M. completou, com a frase que dá nome a esta seção: “O Ritmista não é normal. Já digo agora!”.

Podemos entender essa “anormalidade” trazida por M. a partir de uma característica que está implícita na frase destacada acima: a democratização do acesso a uma bateria de escola de samba. O ritmista não precisa pagar, não precisa ler partitura, nem precisa saber ler ou escrever. Basta ao indivíduo ter noções rítmicas apuradas a ponto de “pegar de ouvido” o toque do instrumento, podendo assim já fazer parte de uma bateria. M. traz este ponto algumas vezes durante suas respostas. Logo, ao afirmar que “o ritmista não é normal”, ele enaltece o fato de que a pessoa que não tem estudo e está ali fazendo parte da bateria, ser tão “pessoa” quanto os alunos da faculdade de música, que são letrados, possuem boa condição, lêem partitura, mas ficam “encantados” com a dificuldade do toque do instrumento de percussão. Existe um ponto de vista semelhante ao de anormalidade do ritmista, que é trazido por I.. Ela diz que ser ritmista “é um fardo”. E explica:

Ser ritmista, olha, é um fardo. Vou explicar porque é um fardo: é uma forma de levar uma musicalidade que ninguém te ensinou de uma forma como a gente aprende na escola [...] Uma forma didática. Tu leva um samba, uma musicalidade, um ritmo, uma melodia que tá sendo pra representar uma comunidade, uma bandeira, um pavilhão, pra uma avenida, pra receber uma nota, sem ninguém ter te ensinado como fazer aquilo. Então ser ritmista é tu bater no peito e levar essa representatividade toda pra avenida, por única e exclusivamente... sentimento de afeto por uma determinada escola. Porque ninguém te ensinou a fazer aquilo, ninguém te disse ‘ah, vai lá e faz de tal jeito’. Tu simplesmente chega lá, com tudo o que tu trouxe desde pequena e tu chegou lá e levou aquilo. Eu acho que ritmista é isso. É um lado positivo, não um lado negativo, que é uma forma de tu tem de levar o sentimento que tu tem por uma agremiação, por uma escola, por uma comunidade pra avenida, através da musicalidade.

A fala de I. vai ao encontro da fala de M., quando afirma que o aprendizado do ritmo do samba se dá de forma natural, sem aula, ou manual de “como fazer” e leva em conta a musicalidade “natural” que a princípio o indivíduo carrega consigo. A exemplo de M., I. também fala sobre a representatividade que o ritmista exerce: “única e exclusivamente por sentimento”. Os dois entrevistados utilizam palavras de conotação ruim para se referirem a coisas boas nos ritmistas.

R. entende que sua identificação enquanto ritmista é muito mais sentimental do que representativa e que acima de tudo permanece o respeito pela escola de samba. Ele argumenta que

Ser ritmista pra mim hoje envolve muita coisa, uma delas é o respeito a Escola de Samba a qual a gente tá inserido. Para muitos o ‘ser ritmista’ é só um momento de descontração, ou um momento com as suas particularidades sociais que não envolvam as suas demandas e prioridades, mas pra mim ser ritmista tem um significado muito sentimental. Acredito que seja pelas **construções**, de assistir os meus irmãos dentro de uma bateria e eu ingressar em 2006, fazer oficina e, a partir de então, vir com o Acadêmicos construindo a cada ano um carnaval diferente, pra mim ser um ritmista é uma responsabilidade assim como ser o mestre de bateria. O ritmista tem um peso muito sentimental, não [é] só estar ali, tocar naquela determinada escola ou em outras escolas também. Hoje, pra mim, ser ritmista do Acadêmicos pra mim é extremamente importante e necessário.

Chama a atenção o uso da palavra “construção”, que nesta frase tem a ver com todo o processo de inserção de R. no dia a dia da escola, desde o seu aprendizado quando novo, até os seus dias atuais com uma carga sentimental bastante aflorada, a ponto de se sentir tão responsável dentro da bateria quanto o mestre que o comanda.

L. indica outro caminho para a sua definição de ritmista. Ele descreve o ritmista como um indivíduo “solidário”, que abre mão de realizar atividades pessoais para dedicar seu tempo à escola de samba, seja por gosto pessoal, por predileção à escola, ou pela consideração a algum amigo.

A partir da fala dos entrevistados sobre a percepção deles sobre o “ser ritmista”, é possível percebermos que se refere a ter sentimentos, curtir a musicalidade, ser solidário(a), representar sua comunidade, respeitar os outros e trabalhar pela construção do carnaval são definições aparentemente distintas, mas entrelaçadas entre si, pois não são excludentes. É um exemplo prático da obra de Cuche (2002): não há uma única identidade e não existe identidade sem relação com outras identidades. Elas se correlacionam. Todas estas designações coexistem no mesmo ambiente operam no mesmo sentido. Veremos este sentido na seção seguinte.

### **“Bateria é divertida quando não é a da sua Escola”: cultura, identificação e “trabalho”**

Quando perguntados sobre o que a bateria significava para eles, LB e MA<sup>17</sup> entraram em uma contradição um tanto quanto cômica, que suscitou este tópico e nominou esta seção.

---

<sup>17</sup> A entrevista com LB e MA foi gravada em dupla, portanto, sempre que for citado um trecho desta entrevista, eles aparecerão juntos. Infelizmente, por uma falha no aparelho gravador, parte das respostas destes entrevistados foi perdida.

MA indicou que, para ele, “bateria significa uma coisa divertida”, ao passo que LB prontamente respondeu: “[Divertida] Se não é a tua escola. Na minha escola não tem nada de divertida. Se a bateria no começo [do desfile] dá uma baguncinha eu já quero matar todo mundo! [risos]”

A raiz desta resposta “revoltada” está em uma palavra que passa despercebida para quem já é inserido no meio carnavalesco, mas que no âmbito da Administração é muito importante de ser tratada: trabalho. Mestres e ritmistas encaram a questão técnica e a obtenção das notas máximas ao final do carnaval como um trabalho a ser executado. E via de regra, os ritmistas tratam com mais seriedade a sua presença na bateria da escola em que possuem mais identificação do que em baterias nas quais desfilam para ajudar amigos ou recreativamente. Essa identificação pode ser tanto à Escola “do coração”, quanto à Escola onde a sua presença é mais requisitada e valorizada pelo Mestre. Se o ritmista faz parte do “time”, isto é, do grupo de trabalho de determinado Mestre, ele tende a levar aquele “trabalho” mais a sério.

Na seção de identificação enquanto carnavalesco, M. já havia revelado, inclusive mais de uma vez na frase, o quanto “o trabalho é difícil”. Ao ser perguntado sobre uma memória boa envolvendo as baterias, M. que não foi o Mestre naquele ano, mas foi um dos ritmistas que fez parte daquele trabalho, responde da seguinte forma:

[...] tem um que foi legal que foi o vice [campeonato] do Embaixador em 2015 [...] a gente enfrentou muitos desafios e tiramos os 40 pontos em bateria [quatro notas 10], a escola nunca tinha tirados os 40 em bateria [...] a gente queria fazer um trabalho diferente, e a gente fez um trabalho diferente, fez um trabalho elogiado. Fez um trabalho foda pra caralho e deu certo, com pouco recurso, mas deu certo.

Neste mesmo teor, Mestre B. relembra uma memória positiva, de um trabalho em que também não era o líder do grupo, mas que por ter feito parte, desperta nele uma lembrança carinhosa. Ele relatou que:

[...] eu tenho uma memória legal, e nem é minha como mestre de bateria, mas eu tava junto. É o carnaval de 2004 que eu fui convidado pra ser mestre de bateria em Esteio, na escola que eu tô hoje. No meio do caminho os caras me deram uma bola nas costas e eu saí fora. Aí eu fui pra outra escola, que era a Mocidade, pra ajudar o cara que era o mestre de bateria. E em 2004, a escola que ganhasse o carnaval em Esteio, iria desfilar em Porto Alegre no ano seguinte. Então, no desfile, a gente montou um timaço [...]. E a gente montou a bateria no dia, a gente tava com os

instrumentos todos ferrados, a gente passou a tarde afinando instrumento velho pra fazer o desfile, e o que aconteceu: a bateria da escola que eu estava, que eu ia passar e não passei, não tirou 10. E se ela tivesse tirado o 10, quem vinha pro carnaval de Porto Alegre seria ela. Aí como a gente reforçou a bateria do [Mestre] Madruga, que tinha seus méritos, ele foi o único que tirou as notas 10, e quando ele tirou as notas 10 a escola “subiu” para Porto Alegre pra desfilar. Então aquilo é uma memória boa que eu tenho, de prazer da vitória né, uma coisa muito antiga. É uma coisa que me deixa feliz, essa é uma memória boa.

Entende-se como “trabalho de bateria” todo o período que compreende os ensaios, desde o primeiro ensaio, passando pelo dia de desfile, até o dia da apuração, onde este trabalho será finalmente premiado pelas notas. Este período varia de acordo com a Escola de Samba e de acordo com o Mestre de Bateria. Alguns mestres iniciam os seus ensaios, ou seja, o seu trabalho, antes mesmo da Escola de Samba definir o seu tema-enredo para o desfile do ano seguinte. Outros mestres, por questões de logística, iniciam o seu trabalho nos meses que antecedem os desfiles, depois que a Escola de Samba divulga o seu samba-enredo para o carnaval que está por vir.

Normalmente, os mestres que começam cedo os trabalhos de bateria - entre os meses de abril e julho - ensaiam mais músicas para o repertório dos ensaios e apresentações, executam mais bossas dentro do samba-enredo, conseguem captar mais ritmistas para fazer parte de sua bateria e, algumas vezes, conseguem até elaborar uma coreografia para ser realizada em momentos específicos do desfile, propiciando um bonito espetáculo para o povo. Porém, quanto mais cedo os ensaios começam, mais dispendioso financeiramente fica para a Escola de Samba.

Os mestres que começam seus ensaios nos meses mais próximos ao desfile - entre outubro e janeiro - voltam as suas atenções quase que exclusivamente para o que será executado durante o desfile, sem tempo para ensaiar outras músicas e sambas que não sejam o samba “do ano”. É a maneira que a Escola de Samba encontra de baratear custos. Entretanto, a bateria que ensaia menos desfila apenas “cumprindo o seu dever”, ou seja, executando os critérios técnicos para a avaliação, mas sem tempo suficiente para ensaiar um espetáculo maior para o público que assiste.

O trabalho de bateria, quando bem executado e elogiados do ponto de vista técnico, transmite um sentimento de orgulho a todos os que fazem parte dele de maneira direta, em especial ao mestre e diretores auxiliares. Da mesma forma que um trabalho considerado ruim gera um sentimento de frustração. Nas perguntas relativas a memórias boas e memórias ruins, a maior parte dos entrevistados menciona trabalhos bons e trabalhos ruins. LB relembra que “lembrança boa foi o ano que eu vim de coordenadora [diretora] na frente [Realeza, 2019]<sup>18</sup>. Tudo deu certo, e eu fui 10 e 10. Quando eu tava, eu fui 10 e 10”.

Por outro lado, R. relembra um dia ruim ao dizer que “acho que em 2015, na Copacabana, quando eu fui diretor, eu fiquei me sentindo bastante culpado depois da Mostra de Sambas-Enredo<sup>19</sup>, eu achei que eu não desenvolvi um trabalho tão bom aquele dia”.

Mestre J. não fugiu à regra e descreveu entre as suas memórias boas a valorização do seu trabalho, exaltando que:

Coisa boa é poder olhar pra minha estante e poder ver um pedaço da minha história, nesses dez anos, em cada um deles no mínimo um prêmio eu recebi, o que é uma valorização do trabalho. Então, a minha vaidade é essa, é o reconhecimento do trabalho. Poder ter premiação, ter título [...]

Por outro lado, ele também estabeleceu uma lembrança negativa relativa ao seu trabalho, ao lembrar a perda de 0,1 décimo na apuração das notas.

Uma situação negativa, eu não tenho algo assim, isolado. Mas claro, em questão técnica de nota, esse de 2019 me machucou muito, porque a gente viu muita coisa errada e parece que naquele momento ali o critério[(de julgamento)] foi totalmente diferente do que se viu [...] a gente fica chateado, porque tu pensa assim ‘pô, é um trabalho posto na lata do lixo’.

Portanto, dentro de uma bateria, o trabalho é a prioridade. É o fator mais importante na relação dos ritmistas com a escola, com os diretores auxiliares e mestres e até mesmo nas relações com os demais ritmistas. Os componentes de uma bateria estão ali por seus motivos pessoais, suas percepções, suas significações, suas identificações, mas, sobretudo, estão ali para realizar um trabalho. Quando os entrevistados falam sobre participar de uma bateria

---

<sup>18</sup> LB foi diretora auxiliar no “trabalho” em que fui Mestre de Bateria da Realeza no carnaval de 2019.

<sup>19</sup> Mostra de Sambas-Enredo era o evento em que as escolas apresentavam os seus sambas, sem o caráter competitivo dos festivais de samba-enredo da década de 1990, para a comunidade carnavalesca. Como era o único evento antes do carnaval em que todas as escolas se faziam presentes, era levado muito a sério pelas Escolas de Samba e pelas baterias.

“para ajudar o mestre” ou “para ajudar o amigo”, é o trabalho deste mestre ou deste amigo que está subentendido. O trabalho quando bem executado, atinge o objetivo maior, que são as a obtenção notas máximas do quesito e agrega prestígio e valorização para a bateria, seus diretores, ritmistas e para a Escola de Samba. A busca pelo trabalho bem executado, ou pelo “melhor trabalho” é o que permeia a competitividade entre as baterias. Logo, o trabalho de bateria tem um significado comum a todos os ritmistas e mestres e é o que mais se sobressai dentre todas as formas de entrelaçamento cultural presentes neste segmento.

Lembrando Geertz (1973) e a “interpretação das interpretações”, o trabalho é uma significação que mestres e ritmistas dão à participação na bateria. Sendo assim, esta é uma das teias que explica o que é a bateria para esses sujeitos sociais, e que de certa forma os mantém “amarrados”, atuando no carnaval de Porto Alegre. Portanto, esta é uma interpretação que é possível de ser feita por mim enquanto pesquisador, a partir das interpretações destes entrevistados.

### **“Ser Mestre é ser Gestor”**

Ao serem perguntados sobre o que é ser Mestre, os três mestres de bateria entrevistados responderam de formas semelhantes. A frase que dá título a esta seção, por exemplo, foi proferida tanto por Mestre B., quanto por Mestre C., o qual argumenta que:

O mestre de bateria hoje em dia é gestor de um dos maiores grupos da escola e um dos segmentos mais difíceis e mais prazerosos de lidar. Porque tu tem que ter uma cobrança como se eles [ritmistas] fossem o maior salário da escola, o profissional mais bem pago, sendo que na verdade não são remunerados e muitas vezes até, não valorizados. Então além de tu ter um conhecimento musical, ter uma capacidade de passar o que tu quer que façam, tu tem que ter uma didática de saber passar aquilo ali. E tu tem que ter principalmente o conhecimento de como gerir aquele grupo. Porque ao mesmo tempo que tu vai pegar um cara que, se tu não gritar com ele, ele vai ficar na maciota ali, tu vai pegar um cara que se tu gritar com ele, tu perdeu o ritmista. Além de tu gerir, tu tem que ter um pouco de conhecimento de relações humanas [...]

Mestre B. corrobora da mesma visão de C., mas enfatizando os diferentes modos de vida dos ritmistas de sua bateria, quando diz:

[...] porque a gente no comando da bateria, a gente lida com todo o tipo de pessoa de várias classes sociais, pessoas cultas, pessoas não

cultas, trabalhadores, ali tu tem dependente químico, tem alcoólatras, tem pessoas que vivem no mundo do crime, mas ao mesmo tempo tu tem o cara que é gerente de banco, gerente de farmácia, vendedor... Então a gente tem que saber lidar com todos sem discriminação e fazer com que todas elas, mesmo tendo vidas diferentes, ali por uma hora, uma hora e pouco, executem e vivam a mesma coisa, sem discriminação [...] e todo mundo junto pelo mesmo ideal, pelo mesmo princípio. Então, o mestre de bateria é um gestor. Alguém que coordena um grupo de pessoas para ter um tipo de resultado.

Mestre J. seguiu a mesma linha, porém com ênfase na vertente psicológica do mestre de bateria, pois, segundo ele, “a gente lida com tanta gente, de todas as classes, tantas variantes aí, (...) então é uma liderança. Muitas vezes tem que ser psicólogo para entender um problema que o ritmista está passando e tentar ajudar da melhor maneira possível”. O Mestre ainda enaltece o crescimento pessoal de todos os diretores auxiliares de sua bateria, ao citar que:

[...] todos eles tiveram um crescimento pessoal desde o tempo que trabalham comigo. Antes só eu era pai, agora alguns deles já são. Antes alguns estavam desempregados, agora todos estão empregados, têm uma situação legal... e a gente conseguiu, naquela situação de estar todo mundo envolvido, o cara tá com a cabeça ali e consegue ter foco. Se tornaram pais de família.

Os mestres de bateria são os grandes responsáveis pela implementação da sua cultura para os componentes da bateria, sendo que essa cultura normalmente tem muito menos a ver com as questões técnicas rítmicas do toque do instrumento, e sim com o bem estar do componente que está ali para tocar com ele. Os mestres manifestam preocupações pessoais com a locomoção, alimentação e vestimenta adequada do ritmista enquanto ele se encontra no ambiente da Escola de Samba. Quando perguntado sobre a forma que os demais componentes da escola de samba veem a bateria (e os ritmistas), Mestre J. argumenta que:

Não é fácil colocar na cabeça do dirigente a importância que aquele cara tem. Porque [o ritmista] não ganha passagem, não ganha gasolina, de vez em quando pra conseguir uma alimentação é um problema [...] Ritmista não quer dinheiro, quer carinho. Se tiver um negocinho pra tomar, beleza. No dia que não tiver, [o ritmista] vai entender. Eu não posso ir fazer um evento ou um ensaio e depois entrar no meu carro e ir embora sem saber como que o cara [o ritmista] vai embora pra casa, sendo que o cara foi lá fazer um som, ou por mim, ou pela Escola. O cara [mestre] tem que ter essa preocupação, se não o cara [ritmista] não volta mais.

Portanto, a partir da fala dos três mestres entrevistados, é possível compreender que o Mestre de Bateria precisa estar atento não só a questão rítmica - andamento, execução, distribuição e afinação dos instrumentos - mas também precisa dosar a maneira de se comunicar com o componente, demonstrar preocupação com o bem estar do ritmista, fazer o papel de intermediador das reivindicações da bateria para com o restante da escola de samba, representar seus ritmistas nos processos de tomada de decisão da Escola de Samba e mediar conflitos que possam vir a acontecer entre os membros da bateria. Podemos considerar que, se o mestre de bateria lida de forma adequada com estas atribuições, conquistando o respeito de todos os ritmistas às suas deliberações e obtém a qualidade técnica-rítmica da bateria, obedecendo sempre às práticas e valores da Escola de Samba a qual aquela bateria pertence, a teia cultural daquele grupo fica estabelecida.

#### **“Onde a política estiver contra nós, vai ser difícil”: a marginalização do carnaval**

Alguns ritmistas entrevistados, quando perguntados sobre como viam o contexto atual, demonstraram consciência de que o momento que o Carnaval de Porto Alegre atravessa decorre de um significativo descaso político para com as manifestações culturais que representam as camadas mais humildes da população. Os cancelamentos dos desfiles em 2017 e 2018 deixaram nos ritmistas um sentimento de perseguição do poder público para com os desfiles. As falas dos entrevistados nesta seção, por si só, não caracterizam uma relação cultural ou identitária com o carnaval ou as baterias, mas demonstram um elevado grau de percepção social e política do contexto no qual se inserem. A resposta de I. vai neste sentido, ao ponderar que:

[...] eu vejo um carnaval que está se esvaindo, entre os nossos dedos. Não por culpa só nossa. Nossa, que eu digo, a galera sambista, a galera que faz parte do carnaval. Mas também por conta do poder público que marginaliza o samba, por conta de nós estarmos em um estado extremamente preconceituoso e racista que não quer, que não se interessa nem um pouquinho por manter as tradições do povo preto. E o carnaval, o samba também pertence ao povo preto do sul.

L. responde a esta questão de maneira ainda mais incisiva, com o seguinte argumento:

Enquanto o pessoal continuar votando em neoliberal para governar, o cara vai estar sempre tomando no... rabricó, não adianta. Eles veem carnaval como gasto. Para eles a cultura não existe. Eles só visam o lucro para alguém. Onde a política estiver contra nós, vai ser difícil. É complicado.

R. ao responder a mesma pergunta elenca mais de um ente da administração pública, e, ao final da sua resposta, sugere o motivo pelo qual o poder público desdenha do carnaval, quando afirma que:

(R.) O Carnaval de Porto Alegre ele já foi muito bom. Óbvio que dentro da sua realidade, poderia ser muito melhor, mas a gente nunca teve investimento e retornos positivos. O Porto Seco em si poderia ser um puta lugar, poderia agregar outros eventos que não fossem só o carnaval. Poderíamos usar aquele espaço, um espaço maravilhoso, pra várias atividades sociais e a gente não tem esse recurso, a gente não tem essa valorização aqui. Na pandemia, e não só na pandemia, nos últimos carnavais também, a gente perdeu muito. Não só carnavalescos, mas pra cultura da cidade, pro investimento da cidade e pro carnaval. Foi devastador, e é devastador a forma que eles tratam a cultura.”

(Eu) “Eles...?”

(R.) “Eles a prefeitura em si. Talvez o governo do RS, tudo né... não é só Porto Alegre né, aqui em Gravataí a gente não tem carnaval há anos. Nem lembro quando foi o último carnaval em Gravataí. Faz muito tempo. Então, falta investimento né, falta um olhar clínico pra nós. E que vai de encontro [deveria ser ao encontro] a tudo aquilo que eu falei antes né, toda a opressão, toda a desvalorização do carnaval, a gente observar de onde que vem a cultura, quem são os principais membros dessa cultura né... é uma discussão longa.

O artigo sobre gauchismo de Maciel (2007) e sua noção de “pureza e perigo” ajudam a explicar este comportamento segregacionista. Histórica e culturalmente falando, no Sul do Brasil, o carnaval é considerado uma cultura importada. Para “eles”, o lugar do carnaval é no Rio de Janeiro. O Brasil passa por uma guinada conservadora e reacionária no espectro político, onde candidatos ideologicamente vinculados à direita e à extrema-direita lograram êxito nas eleições de 2016, 2018 e 2020. Para estes políticos, manter o investimento público em uma festa popular, composta majoritariamente por negros e periféricos, não lhes traz vantagem alguma, pois nem eles, nem seus correligionários são identificados ao mesmo espectro cultural. Esta conjuntura social e política, está vinculada ao atual estado de poucos investimentos no âmbito da cultura (enquanto movimento artístico e popular) em comparação

aos notáveis incentivos concedidos pelos governos progressistas de Porto Alegre na década de 1990, que inseriu o Desfile das Escolas de Samba como evento oficial subsidiado pela prefeitura e o acrescentou na agenda de eventos oficiais da cidade.

A partir das percepções dos ritmistas e mestres da situação “macro” que envolve a temática das escolas de samba e sua relação estrutural com o poder público e com as outras formas de cultura vigentes no Rio Grande do Sul, é que será possível notar a percepção “micro”, que envolve a percepção destes indivíduos por parte de quem os observa. É o que será mostrado na seção a seguir.

### **“Um Bando de Vagabundo”: o carnaval, os ritmistas e a luta das identidades**

A frase acima foi dita por M., mas reflete o pensamento da maioria dos mestres e ritmistas entrevistados ao responderem a pergunta sobre a percepção que as pessoas que não fazem parte do carnaval têm dos carnavalescos e ritmistas. De forma geral, o entendimento que se tem é de que os indivíduos que não fazem parte desta manifestação cultural definem o carnaval como uma festa subalterna e com caráter pejorativo. R. explana a sua visão sobre os indivíduos “de fora” do carnaval, opinando que o carnavalesco sofre opressão pelo fato de o carnaval promover uma ode às religiões de matriz africana e aos demais costumes com os quais a população negra da cidade e do estado se identificam. Ele aborda da seguinte maneira:

Eu acredito que grande parte da sociedade trata o carnavalesco e o sambista como inferiores. E aí a gente fala de uma cultura popular. Uma cultura popular que vem de escravos, que envolve também cultos religiosos, que na maioria das escolas a gente sempre vem falando de algum orixá, ou de algum escravo, ou de tudo o que vem ligado à cultura negra. Então, acredito que grande parte da sociedade trata o carnavalesco como... me fugiu a palavra, me fugiu o termo que eu gostaria de usar..., mas nós somos bem julgados, bem condenados. Claro que isso vem mudando, acredito que hoje o carnavalesco seja encarado um pouquinho mais a sério, o carnaval em si tem tido um destaque maior e um olhar diferente do que era há alguns anos atrás, mas ainda assim a gente sofre muita opressão. Acredito que ainda não esteja, e acho que nunca vai estar, cem por cento claro [pra sociedade] o que nós somos e o que nós queremos e toda a importância desse movimento.

Nesta mesma linha, Mestre B. enfatiza o aspecto social do trabalho das Escolas de Samba, ao explicar que:

Ah cara, na grande maioria, eu vejo com algo discriminatório. O carnavalesco, principalmente, e eu vou mencionar mais aqueles que são líderes de segmento, um Mestre-Sala e Porta-Bandeira, o intérprete, ou então o Mestre de Bateria, daqui a pouco o Diretor de Carnaval, as pessoas não veem aquilo como uma profissão né, e tem pessoas que vivem disso, eu por um momento eu consegui viver do carnaval. Hoje, até porque nosso carnaval está numa situação bem delicada, tenho um emprego convencional como a maioria das pessoas. Mas eu acredito que grande parte da população enxerga o carnavalesco como alguém que... é uma ralé, entendeu, as pessoas que gostam só da folia, que veem o carnaval só como folia, só como a festa da carne. E a gente que vive isso sabe que não é né... o carnaval gera emprego, o carnaval tem um papel social que ele faz nas comunidades carentes, onde muitas vezes, tiram pessoas da marginalidade e ensinam elas uma maneira de se tornar profissionais e a ganhar dinheiro de uma maneira honesta. Tipo, oficinas que têm de bateria, de música, de dança, oficinas de confecção de fantasias, tudo isso aí as pessoas aprendem e depois, se elas se puxarem e tiverem um pouquinho de macete pra isso aí, conseguem viver e ter uma condição melhor de vida.

As respostas dos mestres vão além da mera corroboração de uma visão ruim, elas inserem características positivas do carnaval, de forma a desmistificar este pensamento obtuso. Mestre C. responde a esta questão manifestando que:

Eu acho que, se as pessoas de fora entrassem dentro numa escola de samba, elas iam ter uma visão, um entendimento da cultura chamada carnaval, elas iam ter um respeito, que a maior parte que não conhece acha que não precisa ter, porque acha que nada mais é que um motivo pra um monte de negão se juntar pra tomar cerveja, dar risada e olhar nega de tanga. Se as pessoas que não são identificadas com o carnaval olhassem, mas olhassem com carinho: a gente tem a cenografia que o teatro tem, a dança que os espetáculos de dança tem, tem uma bateria tocando, que é um ritmo diferente do que uma orquestra faz, mas é a mesma música que ela faz, a gente tem um grupo de canto, que se tu for olhar uma ópera, tu iria ver abrindo vozes iguais muitas vezes do que a dos nossos cantores, e além de tudo, a gente tem a magia do amor por isso. Então, é um espetáculo completo que está passando na tua frente.

Faz-se notar nesta fala uma posição de suposta superioridade das culturas dominantes nesta região em relação à cultura do carnaval, vista como negra e periférica. É como se o carnavalesco, ao mesmo tempo que critica o sujeito “de fora” por não ver a cultura carnavalesca de forma adequada, tivesse “amarrada” a si a ideia de que para ser considerada como coisa boa, o carnaval precisa ser comparado às atividades de lazer frequentadas pelas classes brancas e abastadas, como o teatro, a ópera, a orquestra. Afinal, qual seria o problema

oculto em ter “um monte de negão” tomando cerveja? Quando se trata de “um monte de branco” tomando champagne, esse problema não existe?

E o que acontece quando a bateria toca em um lugar com “um monte de branco”? Discorrendo sobre as impressões que as pessoas de fora do carnaval têm dos ritmistas da bateria, Mestre B. estabelece uma diferença de percepção do grupo - a bateria - e das individualidades que o formam - os ritmistas -, citando, inclusive, frases preconceituosas que ouviu ao longo de suas vivências. Ele diz assim:

Se a gente falar como as pessoas enxergam a bateria, eu acredito que enxerguem com bons olhos, porque quando a gente vai tocar num evento, numa formatura, num casamento, a gente traz alegria né, a gente vai lá, toca... essa semana que passou eu toquei num evento ali no Leopoldina Juvenil, evento de classe alta, e a galera se juntou, dançou, eles pegam instrumento, querem bater... Então quando a pergunta é: *como as pessoas de fora enxergam a bateria?* Acho que elas enxergam uma coisa boa, porque aquilo ali transmite alegria, a música transmite alegria, euforia. Agora se perguntar, *como elas enxergam aquelas pessoas que estão ali (tocando)*, daqui a pouco já teria um pouco de discriminação. Ah ‘[eles] não tem o que fazer e tão ali ó, batendo tambor’, sabe... umas coisas que eu já ouvi ao longo dos anos. ‘Pessoas que não tem o que fazer, porque que não vão trabalhar ao invés de ficar aí batendo?’, ‘porque que não vão trabalhar pra ganhar o seu dinheiro ao invés de ficar aqui fazendo essa arruaça’... assim eu faria essa divisão da pergunta.

Conforme o apontamento da seção anterior, o carnaval é visto como uma cultura não pertencente ao estado do Rio Grande do Sul, que possui outra manifestação identitária, tida como hegemônica. Conforme visto na obra de Cuche (2002, p. 186-187), os grupos que recebem uma autoridade conferida pelos detentores de poder de um lugar, podem impor um conjunto de definições de si e dos demais grupos identitários. O autor define este conceito como “heteroidentidade”, ou “identidade negativa”, quando os membros desses grupos considerados inferiores recebem características que eles, os pretensamente superiores, consideram negativas. Logo, o carnaval é visto como uma cultura “de negão” e de “vagabundos que não trabalham”. Constantemente, o carnaval é comparado com o tradicionalismo dos CTGs, de modo que as características dos festejos de fevereiro são sempre definidas como inferiores às dos festejos de setembro. Logo, há uma luta de identidades, uma tentativa institucional (e, conforme visto, evidentemente racial) de tornar a identidade tradicionalista como a única a ser considerada legítima. Não é à toa que, conforme longamente trabalhei na introdução deste trabalho, apenas os Desfiles das Escolas de Samba

foram transferidos para longe da área central da cidade e as verbas financeiras que custeavam estes desfiles foram cortadas.

### **“Não vamos deixar morrer”: a (não) mudança da relação dos ritmistas com o carnaval**

De modo quase unânime, os entrevistados relataram que a sua relação com as baterias das escolas de samba e com o carnaval de Porto Alegre não diminuiu após os cancelamentos de 2017 e 2018 e a pandemia de coronavírus em 2021. LB e MA foram os únicos entrevistados que se mostraram mais reticentes. LB diz que: “durante a pandemia, mudou muito. Antes eu dava tudo pra ir no ensaio de qualquer escola, agora eu recebi vários convites e não tô indo a nenhum, por preguiça”. MA. diz que não mudou, mas deixou claro que foi por ainda não ter voltado a frequentar os ensaios. Ele explica que:

Não, não mudou [a relação]. Porque, na verdade, a gente não tá frequentando ensaio pra saber se é mesma relação que tinha antes, mas eu acho que continua a mesma coisa. E hoje em dia tem rede social né, os “nego” tão sempre conectado, se falando. Então não tem como saber se mudou alguma coisa ou não.

Alguns entrevistados disseram, inclusive, que sua vontade de fazer parte da folia aumentou. É o caso de L. que com muito bom humor, destaca que “me deu mais vontade de tocar, tô menos tempo tocando [risos]”. Após esta frase, ritmista fez uma comparação indireta com o período anterior a estes acontecimentos ao dizer que:

De 2008 até 2014 foi direto [...] aquele trabalho de meio de ano de bateria, começando em abril, maio... aí acaba o carnaval [de Porto Alegre], aí tem aquela folia de barquinha [carnavais de interior], aí o carnaval acaba mesmo, se for em fevereiro, só em março. E se o carnaval for em março vai acabar quase em abril

Ou seja, de forma intrínseca, é a esperança de que a rotina carnavalesca retome a mesma intensidade do período anterior à pandemia é o que motiva L. a manter sua relação com o ritmo. A fala de R. transmite uma impressão semelhante, porém, voltada para a questão saudosista. Ele afirma da seguinte forma:

Não, não mudou [a relação]. Até pensei em dar um tempo, pensei assim ‘ah, agora vou focar em outras áreas da minha vida e deixar um pouco o carnaval e as baterias de lado’, mas não rolou. Não deu

certo né [...] a gente sempre volta. Acho que até melhorou. Deixou uma saudade aí, uma vontade de fazer ritmo e aí a gente volta com tudo.

A frase que dá título a esta seção foi proferida por M.. No entendimento dele, após os cancelamentos dos desfiles, os ritmistas ficaram mais próximos, com mais disposição para desenvolver mecanismos de ajuda mútua entre as baterias, com o propósito de não deixar o carnaval de Porto Alegre acabar. Ele argumenta da seguinte forma:

Eu fiquei mais apaixonado por bateria, porque eu tenho que ajudar a galera [risos]. Porque apesar de eu não poder desfilar em todas [as baterias] que eu queria, as que eu posso eu tô ajudando. [...] é muito doido, porque ao mesmo tempo que tudo deu errado, todo mundo se aproximou, se abraçou e tal, e vamos seguir, não vamos deixar morrer. Nós como ritmistas assumimos um papel muito importante no meio do carnaval, que é não deixar morrer. Tentar buscar uma tecnologia nova, uma inovação, fazer algo diferente, não só pro jurado, mas sim pro público, e pras baterias também. Então eu acho que esses cancelamentos fortaleceram muito as baterias. Claro que alguns infelizmente tiveram que sair, tiveram que abandonar, mas eu vejo que a galera se abraçou mais, abraçou bem mais o ritmo, abraçou bem mais as escolas. Foi benéfico.

Portanto, além da paixão e da ajuda mútua que M. entende ser necessária para o carnaval e para as baterias, o ritmista encara o “não deixar morrer” como um objetivo, um papel a ser desempenhado, uma missão. É o que o mantém atuando em meio ao período conturbado que o carnaval se encontra.

Mestre B. ratificou a ideia colaborativa de M. mas inseriu em sua fala uma questão gerencial, visando o crescimento do evento Carnaval como um todo, quando diz que

Eu vou te dizer assim: mudou [a relação]. O que mudou? Pelo sentimento que eu tenho, eu procurei me aproximar de muito mais pessoas que eu não tinha uma aproximação, na intuição de fortalecer a parte que me convém, o meu grupo, e, ao mesmo tempo, fortalecer os outros grupos. Porque eu vejo o carnaval num todo. Eu acho que não pode, pra ele ser bonito, pra ele ser competitivo, não pode só um lado se fortalecer e os outros se enfraquecerem. Acho que a gente tem que fortalecer ele num todo. Como eu disse pra ti: as baterias hoje estão mais qualificadas, então a gente tem que juntar o máximo de pessoas qualificadas para fazer o desfile, cada um na sua agremiação, para que a gente venda um bom produto, para que a mídia, para que as empresas vejam que aquilo é um produto que pode ser consumido, e tu sabe, com patrocínio as coisas ficam bem diferentes.

Mestre J. enalteceu a naturalidade com que ele e seus ritmistas retornaram às atividades depois de uma considerável pausa nas atividades carnavalescas. Ele diz que: “Minha relação não mudou nada. É que nem andar de bicicleta. Dia desses eu até me surpreendi, porque fazia um ano e meio que a gente não tocava, todo mundo, e parecia que a gente tava ensaiando direto. Fiquei muito surpreso mesmo”.

Neste trabalho eu procurei interpretar motivos racionais para exemplificar costumes dos ritmistas e o que os mantém atuantes no carnaval. Porém, é impossível falar desta festa que mexe com os sentimentos de milhares de pessoas pelo país afora sem falar em nenhum momento do amor dos seus componentes por ela. Em sua última resposta, I. declara o seu sentimento de amor pela festa e pela bateria pela qual desfila, ao dizer que:

Não [não mudou a relação]. Não porque eu continuo tendo a mesma consideração e o mesmo sentimento. Porque quando eu falo de samba, não tem jeito. Eu interligo com o amor. O meu amor pelo carnaval de Porto Alegre não diminuiu. Com certeza ele ficou um pouquinho ali, meio dormindo. Mas ele continua aceso. Por conta disso, não mudou meu sentimento. Eu fico triste pela situação [atual do carnaval], mas a minha relação com a bateria da Restinga, por exemplo, que é a bateria que eu toco, não mudou.

## “O RITMISTA ESTÁ SEMPRE ALI”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Não deixe o samba morrer  
Não deixe o samba acabar  
O morro foi feito de samba  
De samba pra gente sambar*

*(Alcione - Não Deixe o Samba Morrer - 1975)*

Diante de todos os conceitos que ilustrei neste trabalho - especialmente os de cultura e identidade - , da compreensão do contexto situacional que permeia o objeto do estudo - ilustrado através dos TCCs anteriores e das matérias de jornais da cidade que ilustram a situação do carnaval porto alegre - do método por mim escolhido para realizá-lo - o qualitativo interpretativo, através de entrevistas semiestruturadas com mestres e ritmistas - e, por fim, da análise empreendida mediante às categorizações que construí, considero que os objetivos desta monografia foram alcançados.

A partir do primeiro objetivo específico, que aspirava descobrir a trajetória dos entrevistados, ficou marcado que o primeiro motivo para que mestres e ritmistas se mantenham atuantes no carnaval se liga à manutenção de um legado familiar. A iniciação precoce dos sujeitos analisados ao contexto carnavalesco faz transparecer que o carnaval da escola de samba faz parte da teia cultural de cada uma das famílias. Mais do que isso: os sujeitos encaram a sua permanência nas baterias e nas escolas de samba como uma forma de homenagear os seus antepassados e veem na inserção da sua prole no mundo do samba uma passagem de bastão, um motivo para satisfação pessoal. Alguns dos entrevistados até compararam o período sem desfiles oficiais com a morte de um ente querido, e a retomada dos ensaios como um parente próximo que retorna do hospital. Logo, o carnaval socialmente falando é, de fato, parte da família destas pessoas.

Após este primeiro contato com “o mundo do samba”, o segundo, terceiro e quarto objetivos específicos deste trabalho, que almejavam descobrir as identidades e as relações simbólicas de mestres e ritmistas, mostrou que os indivíduos que se consideram carnavalescos projetam e debatem a folia o ano todo, não só nos meses antecedentes ao desfile. Além disso,

fazer parte das baterias das escolas de samba, para eles é satisfatório. Traz felicidade, alegria, emoções estas já não estão mais associadas somente ao elo familiar.

As respostas dos entrevistados elucidaram que ser ritmista inclui uma vasta gama de significados singulares a cada um, mas trabalhando por um mesmo sentido que é o trabalho de bateria. A obtenção das notas dez é a teia que une todos os significados singulares dos ritmistas em um só, pois o bom resultado ao final de cada ano tem um significado muito forte para mestres e ritmistas e este, com certeza, é mais um motivo que os faz continuar fazendo parte da festa.

Além destes, há um terceiro significado, este um pouco mais subjetivo, que tem a ver com o sentimento de pertencimento dos entrevistados. Aqui nesta seção final eu vou chamar esse sentimento pelo nome de orgulho. No último objetivo específico, que trata sobre como os mestres e ritmistas percebem as dificuldades atuais do carnaval, nota-se que eles são conscientes de toda marginalização e preconceito que sofrem, mas manifestam orgulho de ajudar um amigo, de fazer parte de uma arte, de uma orquestra, orgulho de representar comunidades, orgulho de pertencer a um evento ligado ao povo negro e periférico da cidade, e orgulho de serem uma forma de resistência contra a opressão que o carnaval sofre. Em outras palavras, a desmistificação da imagem do carnaval também faz parte da teia cultural destes sujeitos. Os mestres e ritmistas não apenas se identificam com o carnaval e as baterias, o orgulho em poder dizer “nós somos isto aqui, não somos aquilo que pensam” também carrega um significado importante para a análise deste trabalho.

A noção de “cultura” vinculada aos desfiles das escolas de samba tem a ver com o aspecto histórico-didático contido nos enredos, que em algumas oportunidades tratam de temas que não se ensinam nas escolas. De fato, o carnaval enquanto produto audiovisual, promove um espetáculo de música, dança, literatura e artes plásticas como talvez nenhum outro evento seja capaz de propiciar de modo simultâneo. Logo, os desfiles das escolas de samba estabelecem-se como uma fonte popular de sabedoria. O ritmista que manifesta o seu orgulho de “ser um artista” ou de “participar de uma arte”, de certa forma expressa mais a sua identificação do que a sua cultura propriamente dita, pois a frase “carnaval é cultura” traz consigo uma dose de pertencimento a quem a profere, um orgulho de fazer parte desta forma de “fazer cultura”.

Porém, ao associar o conceito de cultura - de caráter interpretativo, simbólico e dicotômico - à forma em que ele se aplica aos componentes da bateria e das escolas de samba, a simples presença do ritmista no ambiente carnavalesco carrega tanto ou mais significado cultural quanto o resultado da sua participação, ou seja, o seu ritmo. Isso porque, a presença da família no ambiente da escola de samba, quando encarado como um legado, é suficiente para sintetizar a relação cultural daquele grupo com o samba. Não só isso: quando os ritmistas argumentam que “não é só diversão, é trabalho”, ou que estão tocando para representar “a sua bandeira”, ou “a sua comunidade”, ou para “ajudar um amigo ritmista”, além de revelar um forte sentimento de pertencimento - portanto identificação, um elo de ligação destes sujeitos com o samba - eles também estão “fazendo cultura”. Portanto, é possível afirmar que os sujeitos “são” a *cultura do carnaval*, pois esta relação com o samba está encarnada - ou, como diz Geertz, amarrada - a estes indivíduos de modo indissociável.

Esta visão se resume na fala de I. Ao ser perguntada sobre como vê as baterias de Porto Alegre hoje, ela esboça um descontentamento com a questão da rivalidade exacerbada entre baterias, mas o mais importante é que ela expõe o seguinte:

[Vejo] uma rivalidade desnecessária, uma competição também desnecessária, porém uma resistência, que não deveria ser necessária, mas existe. Resistência por conta de tudo isso que fazem pra terminar com o nosso carnaval **e o ritmista continua ali, é sempre o ritmista que tá sempre ali**. Então se eu fosse citar um ponto negativo seria essa competição desnecessária que tem entre as baterias, porque eu acho que o contexto exige que a gente esteja unido, e o ponto positivo seria essa resistência que tem de sempre, **sempre quando o carnaval está respirando por aparelhos é sempre os ritmistas que estão ali**<sup>20</sup>.

Portanto, o objetivo principal deste trabalho, é respondido através desta teia de significados: o legado familiar, a importância do trabalho das baterias para a satisfação pessoal dos sujeitos que fazem parte delas e o orgulho de pertencer a uma manifestação cultural extremamente perseguida aos olhos de quem não faz parte, mas intimamente necessária aos indivíduos que possuem identificação com a festa e que seguem lutando para não deixar o samba morrer em nossa cidade.

---

<sup>20</sup> Os grifos são meus.

## REFERÊNCIAS

- BITTENCOURT, Vinicius Oliveira. **“Desfiles das Escolas de Samba no Porto Seco: Uma Análise da (Ausência De) Participação da Sociedade Carnavalesca no Processo da Tomada de Decisão”**, Trabalho de Conclusão do Curso de Administração Pública e Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2016.
- BRESLER, Ricardo. **A roupa surrada e o pai: etnografia de uma marcenaria**. In: MOTTA, F. P. e CALDAS, M. (org.). **Cultura organizacional e cultura brasileira**. São Paulo: Atlas, 1997.
- CATTANI, Helena Cancela. **O Uso do Samba de Enredo como Ferramenta Didática Auxiliar no Ensino de História: o Carnaval dos anos 2000”**, Trabalho de Conclusão de Curso de História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2008.
- CATTANI, Helena Cancela. **“G.R.E.S Porto Alegre: o Processo de Cariocalização do Carnaval de Porto Alegre (1962-1973)”** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2014.
- CHIESA, C. D.; CAVEDON, N. R. O entrelaçamento da cultura árabe-mulçumana com a cultura organizacional: um estudo etnográfico. **RIGS**, v. 2, n. 2, p. 87-107, Out. 2013.
- CORREIO DO POVO. **Desfiles do Carnaval de Porto Alegre serão realizados em março**. Correio do Povo, 10 Jan, 2018. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/Variiedades/Carnaval/2018/1/639332/Desfile-s-do-Carnaval-de-Porto-Alegre-serao-realizados-em-marco>> Acesso em 02/03/2021.
- CORREIO DO POVO. **Sem verba da prefeitura, Corte Oficial se prepara para um "Carnaval de resistência" em Porto Alegre**. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/artegenda/carnaval/sem-verba-da-prefeitura-corte-oficial-se-prepara-para-um-carnaval-de-resist%C3%Aancia-em-porto-alegre-1.326608>>. Acesso em 27/04/2021.
- CUCHE, Denys. **Cultura e Identidade**. In: **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2002b. p.175-202.
- DIÁRIO GAÚCHO. **Carnaval de Porto Alegre vai ser na base da criatividade e da superação**. Porto alegre 09 Jan, 2016. Disponível em: <<http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2016/01/carnaval-de-porto-alegre-vai-ser-na-base-da-criatividade-e-da-superacao-4947628.html>>. Acesso em 02/03/2021.
- DUARTE, Ulisses Corrêa. **O Carnaval Espetáculo no Sul do Brasil: uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. UFRGS. Porto Alegre, 2011.

GALLI, Laura Spritzer. **Um longo caminho até o Porto Seco: lutas e disputas por espaço no carnaval de Porto Alegre (1994-2004)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2019.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989. p.3-21. <cópia digital>

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. Editora Atlas SA, 1999.

GONÇALVES, Rita de Cássia; LISBOA, Teresa Kleba. Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida. **Revista Katálysis**, v. 10, n. SPE, p. 83-92, 2007.

GUTERRES, Liliane S. **“Sou Imperador até morrer”, um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia. UFRGS. Porto Alegre, 1996.

G1 RS. **Marchezan descarta liberar recursos para carnaval em Porto Alegre**. Rio Grande do Sul, 10 Jan, 2017 Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/carnaval/2017/noticia/2017/01/marchezan-descarta-liberar-recursos-para-carnaval-em-porto-alegre.html>> Acesso em 02/03/2021.

G1 RS. **Interdição do Porto Seco impede desfiles de carnaval em Porto Alegre**. Rio Grande do Sul, 24 Mar 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/carnaval/2017/noticia/2017/03/interdicao-do-porto-seco-impede-desfiles-de-carnaval-em-porto-alegre.html>>. Acesso em 02/03/2021.

JAIME Jr., Pedro. Um texto, múltiplas interpretações: antropologia hermenêutica e cultura organizacional. **Revista de Administração de Empresas**, v. 42, n. 4, p. 72-83, out. dez. 2002.

JORNAL DO COMÉRCIO. **Carnaval de Porto Alegre nunca havia sido cancelado**. Porto Alegre, 26 Fev 2018. Disponível em: <[https://www.jornaldocomercio.com/\\_conteudo/2018/02/geral/613295-carnaval-de-porto-alegre-nunca-havia-sido-cancelado.html](https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2018/02/geral/613295-carnaval-de-porto-alegre-nunca-havia-sido-cancelado.html)> Acesso em 02/03/2021.

KRAWCZYK, Flávio; GERMANO, Iris; POSSAMAI, Zita. **Carnavais de Porto Alegre**. Secretaria Municipal da Cultura. Porto Alegre, 1992, 2ª Ed.

MACIEL, M. E. Gauchismo, tradição e tradicionalismo. **Cadernos IHU Idéias (UNISINOS)**, v. 5, ed. 87, 2007.

MAIA, Mário de Souza. **O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. UFRGS. Porto Alegre, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 19 ed. 60 Petrópolis: Vozes, 2001.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Universidade Federal do Ceará, 2005.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Edufrgs, 2004.

PORTO ALEGRE. **Lei ordinária nº6619 de 19 de junho de 1990**. Porto Alegre, Câmara Municipal. [1990]. Disponível em:  
<https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/porto-alegre/leiordinaria/1990/662/6619/lei-ordinaria-n-6619-1990-institui-como-evento-oficial-domunicipio-de-porto-alegre-o-carnaval-de-rua-e-da-o-utras-providencias>. Acesso em 02/03/2021.

PORTO ALEGRE, Prefeitura de. **Porto Alegre não realizará desfile competitivo de carnaval no Porto Seco em 2021**. Porto Alegre, 22 jan, 2021. Disponível em:  
<<https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/porto-alegre-nao-realizara-desfile-competitivo-de-carnaval-no-porto-seco-em-2021>> Acesso em 27/09/2021.

SANTOS, Távama. **A trajetória da S.R.B. Estado Maior da Restinga e seu papel na constituição da identidade e visibilidade do bairro Restinga (Porto Alegre - 1977 a 2002)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. PUCRS, Porto Alegre, 2011.

SOUZA, Jessé. **O casamento secreto entre identidade nacional e “teoria emocional da ação” ou por que é tão difícil o debate aberto e crítico entre nós**. In: SOUZA, J. (org.) **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VÍCTORA, Ceres; KNAUTH, Daniela e HASSEN, Maria de Nazareth. **Pesquisa qualitativa em saúde**. Uma introdução ao tema. Porto Alegre: Tomo, 2000. p.11-15.

ZERO HORA. **Da transferência para o Porto Seco ao cancelamento: as polêmicas do Carnaval de Porto Alegre**. Zero Hora, Porto Alegre, 21 fev, 2018. Disponível em:<<https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2018/02/da-transferencia-para-o-porto-seco-ao-cancelamento-as-polemicas-do-carnaval-de-porto-alegre-cjdxl2kgy00cv01mrfsdiftvy.html>> Acesso em 02/03/2021.

## APÊNDICE

### ROTEIRO DE ENTREVISTA

#### Dados do Entrevistado

Nome:

Idade:

Tempo atuando em baterias de escola de samba:

*Pergunta para conhecer um pouco da história do entrevistado especificamente sua relação com a música, o carnaval de escola de samba e a bateria.*

- 1) Eu gostaria que você me falasse de sua trajetória de vida a partir de três elementos: a) sua história com a música, b) sua interação com o carnaval e a(s) escola(s) de samba, c) sua participação nas baterias da(s) escola(s) de samba. Imagino que essas três trajetórias se entrelacem, mas que também apresentem suas peculiaridades. Gostaria, então, que sua história começasse falando da sua trajetória com a música.

*Perguntas que visam explorar a dimensão identitária do entrevistado*

2) Você se considera um músico? O que é ser músico?

3) Você se considera um carnavalesco? Para você, o que é ser um carnavalesco?

4) Você se identifica com o carnaval de escola(s) de samba? Alguma escola de samba em particular?

5) Para você, o que é ser Mestre de Bateria? (para os mestres)

Para você, o que é ser ritmista? (para os ritmistas)

2) Como você acha que os demais agentes sociais identificam os carnavalescos de escola de samba?

3) Como você acha que os demais agentes sociais identificam os mestres e ritmistas da bateria da escola de samba?

<i>Perguntas que explorar a dimensão cultural-simbólica percebida pelo entrevistado</i>
4) O que o carnaval de Escola de Samba significa para você?
5) O que a bateria significa para você?
<i>Perguntas que visam incrementar a análise das identidades e dos simbolismos do ser mestre/ritmista de bateria de escola de samba</i>
6) Relembra uma memória marcante envolvendo sua participação na bateria de escola de samba.
7) Você pretende continuar desfilando na bateria de Escola de Samba? Por que?
8) Você se vê desfilando em outro setor da escola de samba, que não seja a bateria?
<i>Perguntas que visam incrementar a análise dos mestres e ritmistas sobre os acontecimentos recentes no carnaval das Escolas de Samba de Porto Alegre</i>
9) Como você vê as baterias das Escolas de Samba de Porto Alegre no contexto atual?
10) Como você vê o contexto atual do Carnaval das Escolas de Samba de Porto Alegre após os últimos acontecimentos?