

# Os critérios de avaliação das baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial: origens, motivações, concepção atual e impactos sobre os avaliados

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Lino Camenietzki Amorim*  
UNIRIO – lino.c.amorim@gmail.com

**Resumo:** Entendendo as práticas musicais enquanto trabalho acústico (ARAÚJO, 1992, 2013), este artigo pretende desvelar as relações de poder e de trabalho e as hierarquias de valor presente nas baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro por meio de uma análise dos critérios de avaliação da competição entre elas. Para isso, serão levados em consideração, além do próprio conceito de trabalho acústico, algumas premissas básicas da Etnomusicologia e a contextualização histórica da competitividade nesses grupos. Entrevistas com ritmistas que atuaram em algumas das principais escolas da cidade também darão suporte à análise.

**Palavras-chave:** Escola de samba. Bateria de escola de samba. Etnomusicologia. Trabalho Acústico.

**Evaluation criteria of the *escolas de samba* in Rio de Janeiro: origins, motivations, present conception and the impact on the drummers evaluated**

**Abstract:** Understanding musical sound practices while acoustic labor (ARAÚJO, 1992, 2013), this work aims to reveal the relations of power and labor and the values hierarchies present in the *baterias* (percussion groups) of the *escolas de samba* of Rio de Janeiro through an analysis of the evaluation criteria used in the competition among them. For this regard, this article will take on account some basic premises within Ethnomusicology; the historical contextualization of competitiveness within the “*escolas de samba*”, besides the own concept of acoustic labor. Interviews with drummers who acted in some of the leading “*escolas*” in the city will support the analysis.

**Keywords:** Escolas de Samba. Bateria de Escola de Samba. Etnomusicology. Acoustic labor.

## 1. Introdução

A pesquisa de mestrado que ora elaboro e que cede resultados parciais a presente exposição tinha seu foco inicial sobre a estrutura dos arranjos das baterias das escolas de samba cariocas para seus respectivos sambas-enredo no ano de 2013. O objetivo era compreender o funcionamento dos recursos sonoros utilizados na elaboração daquilo que cada instrumento deveria executar durante o desfile carnavalesco. A partir de um contato mais próximo com a etnomusicologia, e mais especificamente com o conceito de trabalho acústico elaborado por Samuel Araújo (1992, 2013), surgiu a necessidade de ampliar o âmbito da pesquisa que até então se limitava a aspectos sonoros para um entendimento da música enquanto sociedade. Tratando as práticas musicais enquanto trabalho acústico, Araújo chama a atenção para a necessidade de

desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, indo necessariamente além do som propriamente dito, bem como as

demais relações subjacentes a esse fazer e à produção de noções de valor que o permeiam (ARAUJO, 2013: 6).

Esse entendimento da música enquanto categoria específica do trabalho humano foi inspirado pelas ideias de Karl Marx, especialmente sobre valor de uso e valor de troca, tomando como referência sua distinção relativa entre duas acepções de trabalho, “uma que seria a capacidade humana universal de transformar o mundo sensível em objetos humanizados, e outra que se referia ao trabalho alienado, de fato ou potencialmente, em mercadoria” (ARAUJO, 2013: 3). Se valendo dessa nova perspectiva, o foco da pesquisa passou da estrutura sonora para os critérios de avaliação das baterias das escolas de samba no contexto dos desfiles competitivos organizados pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), situação problema que se mostrou como uma importante deflagradora das noções de trabalho, valor e relações de poder desse contexto. O trabalho aqui apresentado se debruçará sobre alguns resultados dessa pesquisa, principalmente enquanto das origens históricas e motivações políticas em torno da ideia de competitividade entre as escolas de samba, assim como a contribuição de algumas ferramentas teóricas da etnomusicologia para uma análise crítica dos mecanismos atuais de avaliação das baterias das escolas de samba cariocas.

## **2. Contextualização: origens e motivações políticas da competição entre as escolas de samba**

O clima de rivalidade e competição está presente no carnaval desde antes das escolas de samba, e no samba propriamente dito desde a sua origem. No carnaval já havia uma competição institucionalizada entre os ranchos - que cederam muitas características para as escolas de samba - desde 1909, e antes dos ranchos havia ainda os cordões que se digladiavam fisicamente em vias de capturar e destruir o estandarte do grupo rival (GALVÃO, 2009). Já no samba, a própria ideia de escola surgiu através de uma autodenominação dos bambas da Estácio, que se diziam professores em uma comparação em tom de superioridade frente a outros grupos de sambistas de outras regiões da cidade (CABRAL, 1996).

Contudo, apesar dessa origem de certa maneira “espontânea” da competitividade, os mecanismos impostos pelas instituições organizadoras das competições através dos regulamentos, critérios de avaliação e premiações foram utilizados como controle sobre a atuação política das escolas de samba desde o primeiro desfile competitivo organizado pelo jornal *O Mundo Sportivo* em 1932, poucos anos após a fundação da Deixa Falar em 1928,

considerada por muitos a primeira escola de samba. Através principalmente da premiação para determinado desempenho, permite-se "reforçar padrões de representação e dissuadir outros grupos de trilhar caminhos desviantes" (AUGRAS, 1993: 91). O responsável pela elaboração do regulamento e dos critérios de avaliação passa então a ter uma relação de poder sobre o trabalho realizado pelas escolas através da instituição de hierarquias de valor. Se quem ganha o prêmio é aquela escola que exalta a independência do Brasil em seu enredo, outras escolas que almejam ganhar a competição serão obrigadas a buscar um enredo semelhante a esse; se a vencedora for aquela com fantasias e carros luxuosos independente do "samba no pé", outras também deverão trabalhar objetivando essa característica para ter alguma chance. As escolas de samba passam dessa forma a atender o interesse do patrocinador, seja ele uma empresa, a imprensa ou o estado, ficando, por exemplo, impossibilitadas de apresentar enredos críticos à realidade ligadas a essas instituições, como era uma tendência no carnaval das grandes sociedades em meados do século XIX - que influenciaram diretamente os ranchos e conseqüentemente a estrutura dos cortejos das escolas de samba, principalmente enquanto seu aspecto visual. Formadas pela elite, tais sociedades não necessitavam de patrocinadores, trazendo carros alegóricos e canções com críticas abolicionistas e republicanas em um Brasil escravocrata e imperial (GALVÃO, 2009).

Aluizio Alves Filho (2000) explica a motivação do estado no controle das Escolas de Samba, denunciando que a regulamentação das mesmas em 1935 foi de fato um ato de prevenção contra agitações políticas e resistências populares. Antes da regulamentação os sambistas eram vistos como "malandros arruaceiros, acusados de provocar distúrbios quando desciam do morro e vinham em grupos, brincar o carnaval nas ruas do centro da cidade" (ALVEZ FILHO, 2000: 12). Com a proliferação de Escolas de Samba em uma "década em que o país concretamente tomara o rumo da industrialização", era necessária uma "absorção pacífica de parcela substancial da potencial força de trabalho concentrada nas regiões marginais da cidade" (idem, ibidem: 12), de forma que ao mesmo tempo que se propunha um reconhecimento e apoio do estado para as escolas de samba, exigia-se que os sambistas aceitassem as regras que lhes eram impostas. Entre a marginalização sobre a qual os sambistas se encontravam e a uma mínima integração através da condição de trabalhador, não havia muito o que escolher e aceitando as regras impostas pelo estado os sambistas começaram a trilhar já desde 1935 um compromisso com a ordem e a submissão.

### **3. Algumas contribuições da etnomusicologia para uma crítica acerca dos critérios de avaliação das baterias das escolas de samba.**

Atualmente, a concepção geral da competição promovida pela LIESA se baseia na ideia de penalidade. Cada falha, imprecisão ou desvio do padrão esperado pelos julgadores é penalizado com a diminuição de pontos. É como se todas as Escolas iniciassem o desfile com a nota máxima e perdessem pontos a cada movimento considerado passível de penalidade de acordo com o critério do regulamento e do julgador. No caso do quesito Bateria, foco da presente análise, as penalidades são aplicadas em sua grande maioria sobre falhas “técnicas” relacionadas ao desfile da bateria enquanto sua execução: imprecisões na execução sonora; afinação dos instrumentos; deslocamento da bateria durante o desfile e alguns outros aspectos isolados que tenham alguma influência sobre a sonoridade da bateria. Raramente um jurado desconta ponto baseado em algum aspecto relacionado à concepção sonora da bateria, e quando o faz muitas vezes também utiliza um critério técnico, como por exemplo argumentar uma penalidade por falta de criatividade pelo fato da mesma não ter apresentado nenhuma bossa<sup>1</sup> em frente ao seu módulo, ou então pela bossa não “encaixar” com a melodia do samba.

Essa abordagem predominantemente técnica e objetiva é incentivada pela LIESA no manual com os critérios de avaliação entregue aos julgadores. Apesar de constar no manual que o julgamento por se tratar da avaliação de uma expressão artística “remete-nos ao campo da subjetividade (...) e, obviamente, diferente da matemática, onde dois mais dois são sempre quatro” (LIESA, 2013: 12), a tônica a favor de uma avaliação técnica é predominante como consta logo no parágrafo seguinte ao que acabo de expor: “os Julgadores devem se isentar de emoções e de paixões, exercendo, sempre, um distanciamento crítico, como forma de garantir uma avaliação técnica” (idem, ibidem: 12). Esse aspecto é enfatizado a partir de lista de aspectos dos quais os jurados não devem levar em consideração, entre eles

O nome e/ou a popularidade dessa ou daquela Escola de Samba; o conjunto do desfile (...) o qual em hipótese alguma poderá influenciar o julgamento do seu Quesito específico, lembrando-se que o Conjunto estará sendo avaliado única e exclusivamente pelos Julgadores do Quesito Conjunto; a reação do público espectador (...) e a opinião emitida por comentaristas de emissoras de rádio e/ou televisão. (idem, ibidem: 12)

Logo em seguida o aspecto específico da avaliação de cada quesito é enfatizado assim como mais uma vez a ideia de uma análise técnica:

Dessa forma, o julgamento deve refletir uma análise técnica com base nas questões inerentes a cada Quesito, levando-se em conta, única e exclusivamente, o real desempenho e a qualidade do que for apresentado por cada Escola de Samba, no momento do desfile e, enfatizamos, em cada Quesito. É fundamental que cada Julgador atenha-se apenas ao Quesito para o qual foi incumbido de analisar. (idem, ibidem: 12)

Dentre os três critérios de avaliação indicados para os julgadores do quesito Bateria, dois deles também tem relação direta com aspectos técnicos no que diz respeito à produção sonora, sendo eles “a manutenção regular e a sustentação da cadência da Bateria em consonância com o Samba-Enredo” e “a perfeita conjugação dos sons emitidos pelos vários instrumentos” (LIESA, 2013: 41). O outro critério, bastante vago e aberto a muitas interpretações, chama a atenção para a *criatividade e a versatilidade da Bateria* e como vimos anteriormente aparece muito pouco entre as justificativas dos jurados.

Entrevistei quatro ritmistas com a intenção de saber a opinião dos *insiders*<sup>2</sup> sobre esse tipo de avaliação. Apesar do número ainda muito baixo de entrevistas nessa fase da pesquisa, todos concordaram de uma forma ou de outra que as mudanças realizadas pelos diretores das baterias visando evitar penalizações no âmbito da execução técnica tiveram alguma consequência que consideraram negativa no âmbito da concepção sonora da bateria. Três deles comentaram sobre o conflito entre a perda da identidade da bateria com as mudanças para evitar as penalidades, enquanto que o outro comentou sobre a perda de ousadia nas bossas também tentando fugir das imprecisões. Essa crítica sobre a perda de identidade entra em consonância com a denúncia de Monique Augras (1993), que indica a competição entre as escolas de samba enquanto reprodutora de uma *tendência padronizadora* como vimos anteriormente.

Um ponto de vista etnomusicológico, que compreende todo um campo de saber dedicado ao exame da diversidade cultural, provavelmente demarcaria uma posição contrária a essa tendência padronizadora desse tipo de avaliação das baterias. Vincenzo Cambria descreve a diferença enquanto “aquilo que a etnomusicologia tem sempre tentado compreender e tem representado, podemos dizer, a própria razão de sua emergência enquanto disciplina” (CAMBRIA, 2008: 2), indicando ainda a busca geral do campo enquanto a “compreensão de como a música contribui na construção, representação, e negociação da diferença” (idem, ibidem: 2). Sob essa perspectiva, seria muito mais importante os mecanismos da competição incentivarem a diversidade entre as baterias valorizando a identidade de cada uma do que incentivar um perfeccionismo técnico na execução.

Ainda nessa mesma linha acerca das contribuições do pensamento recorrente na etnomusicologia enquanto disciplina para uma crítica dos critérios de avaliação presentes no Manual do Julgador da LIESA podemos problematizar o esforço, quase uma obsessão, no sentido de limitar a atuação de cada jurado a seu quesito específico sem se deixar influenciar por outros aspectos da escola, a reação do público ou mesmo a totalidade do desfile. Tiago de Oliveira Pinto (2001) descreve a música como fenômeno raramente limitado à produção

sonora: “É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva” (OLIVEIRA PINTO, 2001: 222). Adotar isso que Oliveira Pinto descreve como um *enfoque antropológico* sobre a produção musical pressupõe uma observação atenta justamente da bateria e do samba propriamente dito em sua relação com todo o ritual complexo que envolve o desfile de uma escola de samba em contraposição ao esforço positivista da separação do objeto sonoro de seu contexto. Ou seja, levando-se em consideração esse ponto de vista etnomusicológico, mesmo que haja uma avaliação de cada setor da escola separada por quesitos, os critérios de avaliação da ala da bateria enquanto um quesito deveria levar em conta a contribuição da mesma para a realização total do desfile de cada escola, portanto justamente a sua relação direta com os demais setores.

Voltando agora para as contribuições do conceito de trabalho acústico (ARAÚJO, 1992, 2013) exposto na introdução, principalmente enquanto às remissões da sistematização proposta por Marx e Engels (2004 [1844]) acerca das relações de trabalho capitalistas no contexto da produção musical, podemos entender ainda como essa exigência de perfeição técnica por parte da execução sonora das baterias das escolas de samba funciona de forma a reforçar o caráter de alienação do trabalho nesse contexto.

#### **4. Alienação no trabalho realizado pelos ritmistas.**

A primeira vista poderia se argumentar que não há alienação do trabalho dentro das baterias das escolas de samba por que, salvo raras exceções, os ritmistas trabalham de forma voluntária e sem remuneração monetária, por tanto não havendo exploração da mão-de-obra, ao mesmo tempo em que o trabalho das baterias não visam direta e unicamente o lucro, não se configurando também uma relação de mais-valia. Porém, com a dimensão estratosférica atingida pelas escolas de samba<sup>3</sup>, sendo a bateria um setor de amplo destaque das mesmas, ser um ritmista configura um enorme *status* social em determinados contextos, o que aliado a outros fatores de inclusão relacionados com a prática de percussão nas baterias das escolas de samba<sup>4</sup>, leva a formação de um verdadeiro exército de mão-de-obra de reserva, para usar mais um termo marxista, interessado em fazer parte de uma bateria. Com isso, os diretores das baterias passam a ter uma relação de poder sobre o trabalho dos ritmistas por serem os responsáveis por escolher quem ganha a fantasia que possibilita a participação no desfile frente à tanta gente querendo fazer parte do ritual.

Com a exigência da perfeição técnica na execução sonora por parte dos julgadores, a preferência de escolha por parte dos diretores da bateria passam a ser sobre



ritmistas “talentosos” tecnicamente mas principalmente também sobre aqueles que não faltam muitos ensaios, e portanto acabam ficando mais seguros na execução das bossas e convenções mais complexas que mudam a cada ano. Rodolfo Oliveira (2002) descreve detalhadamente a preferência de Macarrão, então diretor da bateria do Império Serrano no carnaval de 2001, por ritmistas que não faltam em detrimento dos talentosos que não têm a mesma disciplina. É preciso ressaltar que, também em estreita relação com a exigência de perfeição técnica, as baterias das escolas de samba realizam uma quantidade enorme de ensaios durante o ano, com periodicidade de uma vez por semana nos primeiros meses, mas chegando a três ensaios semanais quando da proximidade do desfile. Qualitativamente, o trabalho realizado nos ensaios também acaba sendo mais mecanizado, com pouco ou nenhum espaço para criatividade e improviso, se tornando um estímulo frenético à execução técnica. Como consequência desse processo, o trabalho realizado pelos ritmistas vai se tornando cada vez mais limitado e mecanizado podendo se argumentar na configuração de uma exploração da mão-de-obra em troca da participação no desfile.

Interrompo aqui a discussão acerca dessa hipótese por não conter dados suficientes para constatação dessa dinâmica em torno da alienação do trabalho nessa fase da pesquisa. Acompanhei muitos ensaios das baterias além da base teórica em contraposição aos critérios de avaliação observados nos dados fornecidos pela LIESA, mas falta principalmente consultar os ritmistas das baterias das escolas de samba sobre a opinião deles acerca dessa relação política com os seus diretores. Por ora me dou satisfeito por essa hipótese enquanto problematização a ser investigada.

### **Referências:**

ALVES FILHO, Aluizio. O Samba Enredo de “Tiradentes” à “Chica da Silva”: Estrutura, Ideologia e Trajetória. *Revista do mestrado de história*, Universidade Severino Sombria, v.3, p.7 - 38, 2000.

ARAUJO, Samuel. *Acustic labor in the timing of every day life: A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Urbana. Tese de doutorado em Musicologia. University of Illinois, Urbana, 1992.

ARAUJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El oído pensante*, v.1, n.1, p.1 - 15, 2013.

AUGRAS, Monique. A ordem na desordem: a regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de “motivos nacionais”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.8, n.21, p.90 - 103, 1993.



CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 1996.

CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re) corrente na pesquisa etnomusicológica. *Música e Cultura*, v. 3, n. 1, p 1 – 16, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do Samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

LIESA. *Manual do Julgador*. Disponível em: <http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/manual/manual.htm>. Acesso em 29 de Maio de 2014.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo. Boitempo Editorial, 2004 [1844].

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. *Império do samba, uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 222 – 286, 2001.

#### Notas

Todas as notas devem ser incluídas com o **endnotes** (ao final do texto, após as referências).

---

<sup>1</sup> Momento de destaque da Bateria em comparação com o Samba-Enredo, quando a mesma deixa de lado a função de acompanhamento e executa padrões sonoros de alta complexidade que se sobrepõe em evidência ao canto e à sessão harmônica.

<sup>2</sup> Termo recorrente na etnomusicologia para designar os atores pertencentes à prática musical estudada

<sup>3</sup> Os desfiles do grupo especial são transmitidos pela Rede Globo em rede nacional, contam com um público de cerca de 120 mil pessoas na Marquês de Sapucaí e são conhecidos no mundo inteiro atraindo a atenção de muitos turistas.

<sup>4</sup> Para tocar alguns instrumentos de uma bateria não é necessário uma experiência tão extensa como acontece por exemplo em orquestras sinfônicas. Alguns instrumentos com a execução menos complexas como os chocalhos por exemplo possibilitam algumas pessoas que nunca tocaram em uma bateria a estarem aptas a participar de um desfile depois de alguns meses de ensaio.