Entre bossas e batuques: os processos de ensino-aprendizagem em uma escola de samba

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: SA-3. Etnomusicologia

João Pedro Martins Ortale
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
jpmartinsortale@hotmail.com

Evandro Rodrigues Higa
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
evandro.higa@ufms.br

Resumo. Esta comunicação resulta de um trabalho de conclusão de curso que teve como principal objetivo documentar e analisar os processos de ensino e aprendizagem de uma bateria escola de samba de Campo Grande, MS. Além de uma revisão bibliográfica e pesquisa documental, foram realizadas entrevistas semiestruturadas e etnografia participante. No texto, são abordadas as formas de compreensão de ambientes de ensino musical, especialmente no que se trata das noções de ensino formal, não-formal e informal, com base em discussões abordadas por Prass (1998), Wille (2005), Podestá e Berg (2018). Além disso, é apresentada uma contextualização do cenário histórico, sociocultural e musical de baterias de escolas de samba, embasada em autores como Sandroni (2001). Por fim, são apresentados e analisados os dados recolhidos em campo e articulados com práticas musicais de matriz africana e sua estética, fundamentado majoritariamente em discussões abordadas por Graeff (2015). Com as análises e discussões propostas, visamos contribuir para os estudos e valorização de tais ambientes, de suas práticas musicais e das pessoas que os compõem.

Palavras-chave. Educação musical, Escola de samba, Etnografia, Campo Grande

Title. **Amidst Bossas and Batuques: The Learning and Teaching Processes in a school of Samba**

Abstract. This communication results from an undergraduate project that aimed to document and analyze the teaching and learning processes of a samba school drum section from Campo Grande, MS, Brazil. In addition to a literature review and documentary research, semi-structured interviews and participant ethnography were conducted. The text addresses ways of understanding musical teaching environments, especially regarding the notions of formal, non-formal, and informal teaching, based on discussions by Prass (1998), Wille (2005), and Podestá and Berg (2018). Furthermore, it presents a contextualization of the historical, sociocultural, and musical scenario of samba school drum sections, based on authors such as Sandroni (2001). Finally, the data collected in the field are presented and analyzed, articulated with musical practices of African origin and their aesthetics, mainly based on discussions by Graeff (2015). With the analyses and discussions proposed, we aim to contribute to the study and appreciation of such environments, their musical practices, and the people who comprise them.

Keywords. Musical Education, Samba Schools, Ethnography, Campo Grande

Introdução

Tendo como principal objetivo compreender como se ensina e aprende numa bateria de escola de samba de Campo Grande, MS, esse artigo resultante de um trabalho de conclusão do curso de Música - Licenciatura da UFMS visa explorar algumas das facetas que envolvem esses processos.

No intuito de pesquisar como se aprende dentro de uma bateria de escola de samba, é necessário entender seu funcionamento, como se dão esses processos de aprendizagem e quais fatores podem ou não afetar esses processos. É importante, portanto, definir alguns parâmetros pelos quais serão analisados os dados observados e documentados.

A categorização entre educação formal, não-formal e informal, difundida desde o final da década de 1960, não apresenta amplo consenso entre os autores que a adotam (PODESTÁ; BERG, 2018). Enquanto alguns autores apresentam como fator diferencial a intencionalidade dos processos de ensino, outros destacam os conteúdos abordados ou o ambiente em que ocorrem os processos educacionais (PODESTÁ; BERG, 2018; COSTA, 2014). Essa variedade de significados, bem como suas implicações sociais, dificulta o debate e a construção de consenso sobre essas definições.

Por outra via, mas em diálogo com essas discussões, Luciana Prass (1998) adota o termo etnopedagogia em sua dissertação *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*, partindo da concepção de etnometodologia apresentada por Coulon (1995). Para a autora, a etnopedagogia corresponde ao processo pedagógico desenvolvido no cotidiano dos atores de um grupo cultural, no qual a educação ocorre de forma fluida e contínua, associada aos seus significados, crenças e valores intrínsecos (PRASS, 1998, p. 8-9).

Com isso em mente, neste trabalho utilizamos os termos educação intencional (formal e não-formal) e não-intencional (informal), apresentados por Regiana Blank Wille (2005), que, referenciando Libâneo (2000), apresenta estas duas modalidades de educação, primeiramente discorrendo sobre a não-intencional, ou informal:

> O termo “educação informal” o autor [Libâneo, 2000] considera mais adequado para indicar uma modalidade de educação que resulta do “clima” onde os indivíduos vivem, em que faz parte tudo o que está imbuído na vida grupal e individual. São relações educativas adquiridas independentemente da consciência de suas finalidades, pois não existem metas ou objetivos preestabelecidos conscientemente. (WILLE, 2005, p. 41).

Em seguida, a autora aborda as modalidades de educação intencional:

> As modalidades de educação intencional são definidas nos seguintes termos: educação formal seria aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática, sendo que a educação escolar convencional seria o exemplo típico. A educação não-formal seria aquelas atividades que possuem caráter de intencionalidade, mas pouco estruturadas e sistematizadas, onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não estão formalizadas. (WILLE, 2005, p. 41).

A escolha dessas definições para este trabalho se deu por duas razões principais: 1) foi identificado nas observações do processo etnográfico que essa diferenciação entre educação intencional e não-intencional ocorre de forma muito recorrente na bateria de escola de samba observada e 2) não aparenta haver uma hierarquização intrínseca entre estas formas de ensino. É também importante observar como essas definições não entram em conflito com a via da etnopedagogia escolhida por Prass (1998).

Entre o final de 2024 e o início de 2026, participei e observei os processos de ensaios e ensino na escolinha da Unidos da Vila Carvalho, tocando surdo de terceira no desfile de 2025 e tamborim no de 2026. Dada a experiência prévia do pesquisador com baterias universitárias e sua experiência como percussionista e baterista, foi possível fazer essa exploração de dois instrumentos durante a pesquisa, escolhidos pelo próprio mestre da bateria. Além disso, foram realizadas entrevistas com participantes sobre seu engajamento nesses processos, tanto como professores quanto como alunos. Todas as entrevistas foram realizadas após aprovação pelo Comitê de Ética da UFMS.

Sentimento de comunidade

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Vila Carvalho foi fundado em 1969 por Felipe Duque, o Felipão. Seu segundo presidente foi José Carlos Carvalho, pai de Wlauer Carvalho, atual mestre da bateria e presidente da escola. Fundada com as cores vermelho, branco e azul que remetiam à bandeira do Paraguai, devido à forte descendência de paraguaios no bairro de sua formação, mas posteriormente alteradas para verde e rosa em homenagem à Estação Primeira de Mangueira, do Rio de Janeiro, considerada madrinha da agremiação. A história da escola se confunde com a de sua comunidade, especialmente da família Carvalho, cujos membros — especialmente Wlauer, Vladimir e Wlajones, filhos de José Carlos — participam ativamente na agremiação.

Pudemos observar também a grande importância de três outros integrantes na condução da escola: Wlauer Holsbach, filho mais velho de Wlauer Carvalho, que atua como diretor de

bateria e "braço direito" do pai, Giovana Adilia e Alan Reis, ritmistas próximos do mestre, responsáveis pela direção dos naipes de linha de frente (tamborim e chocalho) e de surdo, respectivamente.

Quando indagados sobre suas primeiras experiências musicais, a maioria dos entrevistados citou a vivência em escolas de samba e na bateria como central em seu fazer musical. Essa ligação com a bateria e o carnaval parece decorrer principalmente do fato de esse ambiente constituir um dos primeiros contatos de muitos integrantes com a prática musical.

Alan Reis (2025) comenta em entrevista que sua introdução à música e ao carnaval ocorreu por meio da família:

> Eu sempre fui envolvido já nesse meio de carnaval desde nascença, desde criança, de muito pequeno, desde os meus zero anos. Minha mãe já... é por parte de família, né? A minha avó era costureira da Cinderela Tradição, José Abrão, né? (ALAN REIS, entrevista, 19 ago. 2025).

Em entrevista, Wlauer Carvalho (2025) também relata como sua trajetória e a de seus irmãos na música se iniciou a partir do envolvimento nos projetos do pai, então dirigente da escola de samba:

> Quando eu nasci, meu pai já estava envolvido já no meio de escola de samba, meu pai foi dos primeiros a ter grupo de samba em Campo Grande. E aí eu e os meus irmãos, o Bibi, o Wlajones, tudo, a gente sempre acompanhou ele tocando, né? (WLAUER CARVALHO, entrevista, 23 mai. 2025).

Questionada sobre experiências musicais anteriores à escola de samba e à Vila Carvalho, Giovanna Adilia (2025) respondeu:

> Não, minha família inteira sempre foi da Vila, então meu primeiro contato sempre foi ali. Eu participei de fanfarra na escola e outras coisas assim, projetos sociais, mas o primeiro e o maior contato sempre foi ali. (GIOVANNA ADILIA, entrevista, 12 ago. 2025).

Essa realidade observada reflete os achados por Luciana Prass (1998), em sua dissertação de mestrado, em que conviveu com integrantes da escola de samba Bambas da Orgia: "as primeiras vivências do mundo do samba e da música ocorrem geralmente no interior das casas, entre parentes e vizinhos" (PRASS, 1998, p. 141).

Além disso, constatou-se que o fazer musical de diversos entrevistados está restrito à escola de samba, sendo que vários não se identificam como musicistas ou não se envolvem com outras práticas musicais fora desse contexto.

Pessoas da comunidade que apresentam interesse no trabalho realizado na Vila Carvalho, buscam participar como ritmistas, na confecção de fantasias, ou mesmo como observadores nos ensaios. Durante as observações as portas da quadra permaneciam abertas, permitindo a entrada de qualquer um interessado, sendo comum a presença de não ritmistas acompanhando os ensaios, cantando o enredo e dançando. Também foi recorrente a presença de crianças acompanhando familiares, que transitavam entre os instrumentos e, ao imitar os adultos, pegavam baquetas e experimentavam a percussão.

Esses pontos observados e mencionados nas entrevistas contribuem para a construção de um ambiente familiar, no qual as pessoas são incentivadas a participar das atividades de diferentes formas, construindo um sentimento de comunidade que perpassa as práticas musicais da escola de samba: "A Vila é uma grande família, a gente fala. O nome, né? Tudo mais. Só que sim, vixe, eu convivo muito com eles. Não só carnaval." (GIOVANNA ADILIA, entrevista, 12 ago. 2025).

A escolinha

Um dos principais processos na escola de samba ao longo do ano, antes mesmo da revelação do samba-enredo e dos ensaios mais intensos para o desfile, é o da escolinha, também presente em escolas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nela, pessoas sem experiência musical ou prática de instrumentos de percussão aprendem o básico, desde como segurar uma baqueta, as técnicas e o *desenho*[1] de um instrumento. A escolinha serve como uma "segunda divisão da bateria", na qual os integrantes podem se "graduar" e eventualmente tocar com a bateria. Em 2025, na Vila Carvalho, as atividades da escolinha começaram em 06 de julho, para o carnaval de 2026, e junto à escolinha, se iniciaram os ensaios da bateria, que envolvem a prática do samba-enredo, das *bossas* e das *paradinhas*[2] que serão executadas. Esse processo se estende até a semana anterior ao desfile, com intensificação dos ensaios (tanto em duração como em frequência) nos meses de janeiro e fevereiro. Percebemos que há um processo de educação intencional, ou seja, há uma estruturação – mesmo que não padronizada – do conhecimento e clara intenção de transmiti-lo.

[1] *Desenho* é um nome geralmente utilizado para se referir aos ritmos "básicos", as chamadas "claves", de cada instrumento.
[2] *Bossas* e *paradinhas* são nomes dados a variações no ritmo tocado pela bateria. Ambos os termos parecem ser utilizados com mesmo significado por vezes. Mais especificamente são pequenos trechos de composição que interrompem o fluxo do samba sendo executado, para a apresentação de frases convencionadas entre um ou mais naipes da bateria.
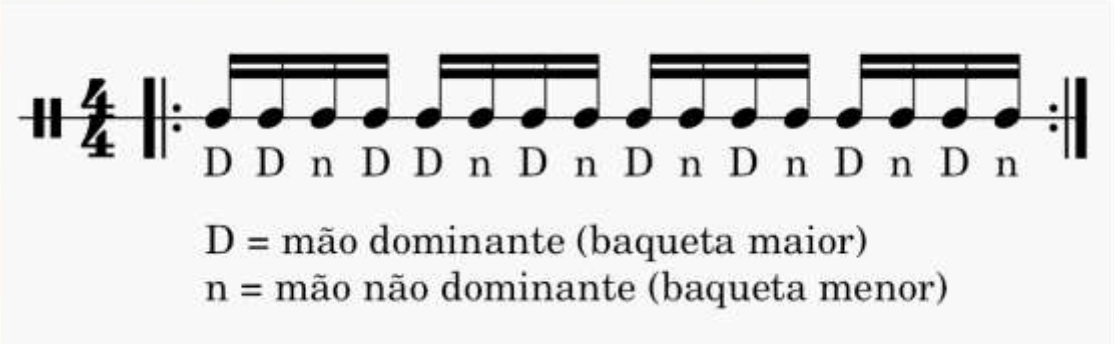
O ensino básico de um instrumento da bateria envolve principalmente aprender o desenho executado com esse instrumento no decorrer do samba. A caixa é geralmente o instrumento de entrada, um dos mais comuns para iniciantes, devido à sua presença e por apresentar poucas variações dentro do samba-enredo, mas é dada a liberdade para cada ingressante escolher o instrumento que mais o interesse:

> Então é muito tranquilo, a pessoa chega lá, fala..., a gente apresenta os instrumentos... Porque não tem como ela escolher sem saber o que quer. E aí a gente apresenta, ela escolhe e a gente começa uma didática lá (GIOVANNA ADILIA, entrevista, 12 ago. 2025).

O processo inteiro de prática dos desenhos é permeado por dois pilares metodológicos: imitação e solfejo. É muito comum aos ritmistas demonstrarem os ritmos no instrumento para os que estão aprendendo, tornando possível a compreensão de possíveis variações de manuseio das baquetas, quais toques a serem executados por qual mão, nuances de onde se bater no instrumento etc. Por mais que esses aspectos não sejam necessariamente cobrados, eles são apresentados, mesmo que não sejam executados pelos ritmistas iniciantes imediatamente.

O desenho mais básico de caixa da Vila Carvalho, chamado pelos ritmistas de partido-alto, pode ser escrito (de forma simplificada) em notação musical em pauta da seguinte forma (Figura 1):

Figura 1 – Desenho simplificado de caixa em pauta tradicional



Fonte: Compilação do autor.

É importante notar que a caixa é tocada com baquetas de tamanhos diferentes, fazendo com que as notas executadas pela mão não dominante do ritmista sejam notas “fantasma” ou “falsas”, ou seja, com menor volume que as executadas pela mão dominante, além disso, os toques da mão dominante não são todos iguais nem igualmente espaçados, alguns são feitos

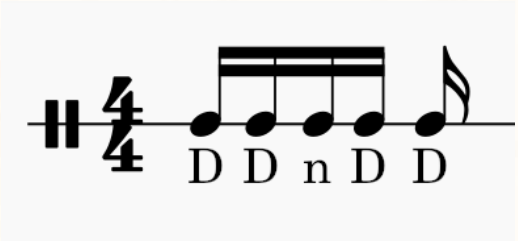
mais próximos ao centro da pele do instrumento e outros mais próximos ao aro, geralmente tocados com uma técnica de *rimshot*[3].

O processo de ensinar o ritmo acima para um novo integrante da bateria pode variar, mas, em geral, parece haver um consenso do processo entre os entrevistados, e esse é bem expressado por Alan Reis quando descreve como foi sua primeira vez ensinando:

> Aí separava o grupo de tal instrumento. Aí separou o grupo da caixa, lá. Aí cada um pega a caixa. Aí **eu ia passando por partes do toque**. "Eu vou começar a ensinar vocês por parte do toque. Tá, isso aqui é a baqueta principal. Isso aqui é a nota falsa. [...] Aí... "Entendeu? Esse toque aqui? '***tá***, ***tá***, ***tá***, ***tá***'". E a pessoa fazia assim. Eu falei "tá, mais ou menos. É assim...", aí eu corrigia, a pessoa fazia certinho. Beleza. Agora vai repetindo. Vai repetindo. **A repetição**. **Repetição**. **Repetição**. **Repetição**. Do mesmo jeito que eu aprendi, **eu fui agregando com as coisas que eu vi também**, das pessoas aprendendo. De outras pessoas aprendendo. Do Wlauer ensinando, e tal. [...] Porque todo instrumento pra você aprender a tocar é prática. É você colocar no ouvido, **é você enjoar daquele toque**. (ALAN REIS, entrevista, 19 ago. 2025, grifo nosso).

Um recurso que é bastante utilizado é a divisão de ritmos em trechos menores no momento da prática. Dividir um ritmo em trechos menores se apresenta como uma estratégia eficiente quando há uma dificuldade de compreensão e execução de algum instrumento. Tendo o exemplo anterior como ponto de partida, é possível se separar o desenho em trechos menores, e de início, é possível apresentar inicialmente as 5 primeiras batidas (Figura 2):

Figura 2 – Trecho do desenho apresentado na Figura 1
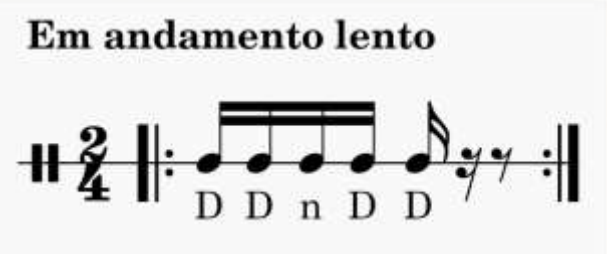


Fonte: Compilação do autor

Essa foi uma estratégia observada em diversas ocasiões, em que o trecho mais difícil e de maior variação em relação ao resto do desenho em específico é isolado e repetido até que seja internalizado. Uma forma de prática que foi observada para determinado agrupamento de notas foi a seguinte (Figura 3):

[3] *Rimshot* é um termo em inglês que poderia ser traduzido literalmente como "acerto no aro" ou "acerto na beira". Esse termo é utilizado dentro e fora do ambiente de baterias de escola de samba para referenciar uma batida da baqueta mais próxima ao canto da pele do tambor, em que se deve acertar a pele e o aro do instrumento ao mesmo tempo, causando um som mais estridente e acentuado.

Figura 3 – Forma de prática do trecho apresentado na Figura 2



Fonte: Compilação do autor

Com a repetição – parafraseando diversos entrevistados, "exaustiva" – de cada trecho de um desenho, é possível internalizar a sonoridade e o movimento corporal necessário para a sua execução, bem como iniciar o processo de construção da memória muscular que tornará o processo mais e mais automatizado.

Com a prática de cada trecho sendo ampliada até o desenho completo, então se inicia o processo de "*loopar*"[4] e de, novamente, repetir o desenho "até enjoar". Principalmente para instrumentos como a caixa, a ideia de *loop*[5] é extremamente importante, dado que não há uma pausa entre as repetições do desenho, ou seja, a noção de onde se inicia cada volta do desenho é crucial para se localizar com o grupo no decorrer do samba.

Com o desenho internalizado em andamento lento, é possível acelerar até que se consiga tocar em um andamento mais próximo do tocado pela bateria normalmente. Essa diferença de andamento é drástica, dado que se pode identificar que os desenhos são apresentados num andamento de aproximadamente semínimas equivalendo a 50 BPM[6], e o samba em si é geralmente tocado num andamento mais próximo de semínimas equivalendo a 140 BPM.

O processo de realizar onomatopeias dos ritmos também é muito comum, dado que em diversos momentos a sonoridade do solfejo pode indicar nuances na forma de tocar que não sejam imediatamente óbvias para os ritmistas que estão aprendendo. Por exemplo, o trecho destacado acima pode ser (e é) apresentado utilizando das sílabas "Tá – ca – ti – ca – tá". É notável como, intencionalmente ou não, as notas executadas com a mão dominante apresentam

[4] *Loopar* seria um estrangeirismo com a palavra em inglês *Loop*, significando aqui tocar algo em *Loop*.
[5] *Loop* é um termo em inglês que poderia ser traduzido como "laço" ou "volta". Num contexto musical, é utilizado para designar algo que se repete do começo ao fim diversas vezes. Algo que está sendo tocado "em *loop*" se refere a algo que é tocado múltiplas vezes sem pausas.
[6] BPM significa "batimentos por minuto".

uma acentuação natural pela distinção da vogal mais aberta utilizada (“a”), enquanto as da mão não dominante (a nota “falsa”) apresentam uma supressão dada pela vogal mais fechada utilizada (“i”), isso reflete a sonoridade esperada do instrumento, e mesmo que não seja algo explícito inicialmente, por meio do solfejo os novos ritmistas já são apresentados e relembrados dessa sonoridade. Essas estratégias dialogam em grande parte com algumas observadas por Santana (2019):

> A estratégia de cantar (solfejar) a batida e convenções é comum durante ensaios e momentos mais pontuais de aprendizado. Diversos pesquisadores discutem esta característica em manifestações musicais de matriz africana. [...] Blacking (2006), Ferreira (2013), entre outros autores, apontam o uso de solfejos dos padrões rítmicos como uma característica inerente a diversas manifestações musicais africanas, afro-americanas e brasileiras. Ari Colares (2011) sugere o uso do solfejo silábico como estratégia de ensino e aprendizagem da percussão brasileira. [...] Complementarmente à execução em andamento lento, uma estratégia utilizada para o aprendizado de uma levada é sua fragmentação em partes menores. Ou seja, um ciclo de quatro tempos é dividido em dois ciclos de dois tempos, por exemplo, e cada parte da levada é trabalhada isoladamente. (SANTANA, 2019, p. 9-10).

Esses métodos didáticos podem ou não ser reconhecidos e empregados de forma intencional por aqueles que os utilizam, mas o fato é que eles foram adquiridos em grande parte de forma empírica, numa mescla de observações de como outros ensinam, orientações desses outros ritmistas e do mestre e da própria experiência dos ritmistas aprendendo esses ritmos, ou em outras palavras: os ritmistas aprendem fazendo, aprendem ensinando e aprendem interagindo (SANTANA, 2014, p.3).

Os ensaios

Enquanto na escolinha os ritmistas são introduzidos aos instrumentos da bateria e o básico de como tocá-los, nos ensaios são trabalhadas as apresentações realizadas no decorrer do ano e o samba-enredo apresentado no próximo carnaval, um processo que, assim como na *escolinha*, apresenta caráter de intencionalidade no aprender: os ritmistas aprendem as bossas e os ritmos que serão executados no decorrer da apresentação. Ao mesmo tempo, esse processo se mescla aos não intencionais e espontâneos: um ritmista que ainda não está seguro sobre a execução de um trecho aprende durante o próprio ensaio, ao observar e imitar outros ritmistas, por exemplo.

É importante ressaltar que a separação entre essas duas modalidades educacionais – intencionais e não intencionais – se torna menos clara nos processos de ensaio. Porém, essa divisão de processos intencionais e não intencionais é diversas vezes observada pelos próprios

integrantes da bateria, como o fato do aprender por convivência e "aguçar o ouvido", por exemplo, que são sempre colocados em contraste com o aprender mais tradicional, passado de uma figura de professor para uma figura de aluno.

Os ensaios na Vila Carvalho compõem a maior parte do processo de aprendizagem para a maioria dos ritmistas, não apenas pelo fato de ser o momento em que realmente se coloca em prática o que fora apresentado na escolinha para ritmistas novos, mas também por ser o momento de maior interação musical entre integrantes da bateria. Os processos de aprendizagem no ensaio não são limitados ao momento em que o mestre reúne a bateria e são repetidas diversas (e diversas) vezes o samba-enredo, mas desde o momento em que se juntam ritmistas na quadra da escola é possível observar momentos de prática individual e em grupo.

Pudemos observar que quase sempre havia um ou mais ritmistas que, antes mesmo do ensaio, já tinha apanhado seu instrumento (os instrumentos sempre ficam expostos e disponíveis para os ritmistas) e ficava praticando sua parte. Comumente, outros ritmistas se aproximavam, alguns com o mesmo instrumento, procurando praticar juntamente sua parte do samba-enredo, outros com instrumentos diferentes, procurando auxiliar na prática ou praticar sua própria parte. Logo se formava um microcosmo da bateria, com quase um instrumento de cada naipe, todos em círculo ou espalhados, mas praticando juntos. Muitas vezes o ensaio começava de forma orgânica como essa, transicionando concretamente para o ensaio "em si" com a aproximação do mestre, que começa a ajudar na execução, fazendo contagens antes das bossas, solfejando e mimetizando os instrumentos.

Em geral, os ensaios se faziam mais necessários para o estudo das bossas do samba-enredo. Em suma, a execução do samba-enredo pela bateria é guiada principalmente pela letra e pela melodia, dado que as bossas são criadas posteriormente baseadas nesses dois aspectos. No decorrer do desfile, o samba-enredo é repetido diversas vezes, do começo ao fim, e ele pode ser executado de duas formas: executando as bossas ou em samba "reto", em que os ritmistas executam majoritariamente os desenhos de seus instrumentos, com menos variações do que nas bossas.

Os ensaios consistiam principalmente de uma prática: a repetição do samba-enredo, sem pausas salvo raras exceções. Esse processo de tocar constantemente por 1h30-2h apresentou um desafio notado de imediato: o desenvolvimento de resistência. Juntamente com os fatores de o samba-enredo ser usualmente tocado num andamento de aproximadamente 140BPM e a maioria dos instrumentos tocar figuras em semicolcheias, é de se esperar que os ensaios apresentem uma grande demanda física dos ritmistas.

Essa forma de repetição sem pausas, além de reforçar a necessidade de resistência por parte dos ritmistas, também faz com que estes estejam sempre praticando os aspectos técnicos de seu instrumento, tornando o ensaio num processo constante de quase imersão na música sendo estudada. E enquanto esses processos generalizados (imersão na música) e específicos (repetição de trechos específicos) ocorrem, perpassando ambos está um processo autocorretor da bateria, em que, na maioria das vezes, o mestre não precisa intervir na prática de algum instrumento em específico, mas os próprios ritmistas do mesmo naipe, com o auxílio dos diretores de cada naipe, quando notam que algum ou alguns deles estão errando, indicam, gesticulando enquanto executam o trecho, gritam instruções entre si, com os ocasionais xingamentos à depender dos ânimos do momento.

"Tocar percussão não é bater, é tirar som"

Um termo que foi citado diversas vezes no decorrer das entrevistas foi o de *feeling*: "Eu sempre comento isso com os caras. Cara, cai pra dentro de uma bateria de escola de samba e você vai ver como que soa. Vai mudar. Muda. O ***feeling*** seu vai aguçar. Entendeu?" (WLAUER CARVALHO, entrevista, 23 mai. 2025, grifo nosso); "Isso aí que a gente chama do ***feeling***, né? É tipo você sente onde vai ser a batida, com o tempo e tudo mais, né?" (VINICIUS MARTINS, entrevista, 12 ago. 2025, grifo nosso); "Mas o interessante é que assim, tem algumas palavras-chaves que fizeram efeito no meu... ***Feeling***. Tem o: 'Ó, o fulano tem ***feeling****'*, tem jeito pra coisa, né?" (VLADIMIR CARVALHO, entrevista, 8 jul. 2025, grifo nosso).

O termo *feeling*, traduzido literalmente do inglês como "sentimento" ou "sensação" tende a não apresentar uma definição muito rígida ou padronizada quando utilizado num sentido musical. No contexto apresentado, parece que está relacionado com um outro termo musical em inglês: *Groove*, muito utilizado num contexto musical popular, e que em termos gerais pode ser amplamente relacionado com aspectos musicais "associados com movimento corporal e dança [7-10], geralmente ocorrendo em resposta a gêneros musicais como *funk*, *soul*, *hip-hop* e música eletrônica" (WITEK et al., 2014, p. 1, tradução nossa).

No caso da Vila Carvalho, *feeling* se apresenta como um termo que abrange principalmente dois significados: o de uma certa musicalidade ou sonoridade de um indivíduo ou grupo e o da prática e a capacidade de "tirar músicas de ouvido". Os dois significados apresentados para o termo indicam uma certa estética musical que é cultivada no ambiente dessa

escola de samba, que foram notados principalmente durante as entrevistas e durante a participação nos ensaios.

Foi difícil encontrar uma definição por parte dos entrevistados para o que seria esse *swing* ou *feeling* citado quando se referia à sonoridade, e muito menos uma fonte para tal sonoridade. Como na citação anterior, em diversas vezes era comparado com outras práticas musicais (principalmente aquelas envolvendo partitura) com termos como "quadrado", "robótico" ou "engessado":

> Se for uma musicista de verdade, que trabalha com partitura, que dá aula de talvez guitarra, bateria, geralmente elas têm mais dificuldade. Ela tá acostumada num modelo mais **engessado**, né?"(VINICIUS MARTINS, entrevista, 12 ago. 2025, grifo nosso)

Wlauer também reforça esse ponto quando comenta:

> É igual o Bibi, ele fala: "Wlauer, se você aprender a partitura, você vai botar tudo que tá na sua cabeça na prática ali, aí não tem pra ninguém. Aí você bota, ensina o pessoal" aquela coisa..., mas daí vai ficar meio robótico, cara, vai ficar **robótico** (WLAUER CARVALHO, entrevista, 23 mai. 2025, grifo nosso).

Esses e outros comentários nos ensaios indicam a possibilidade de essa sonoridade buscada na bateria estar conectada com o que outras pesquisas já associaram à diversos fatores: qualidades *microrrítimicas* encontrada em diversas músicas de matriz africana; variações timbrísticas e de dinâmica na execução de cada batida em cada instrumento; uma fluência de execução dos desenhos e ritmos por parte de cada naipe, bem como uma harmonia entre cada naipe da bateria e sua função dentro desse contexto (GRAEFF, 2014).

Em nosso trabalho de conclusão de curso, exploramos alguns fatores observados como sendo fundamentais no processo de se tocar um instrumento com *feeling* numa bateria de escola de samba, partindo dos que foram considerados mais simples e "individuais" para os mais complexos e "coletivos": 1) aprendizado básico dos instrumentos; 2) aprendizado da sonoridade do instrumento; 3) aprendizado de variações, bossas e breques de cada apresentação; e 4) aprendizado do timbre do seu instrumento com o resto do naipe e do seu naipe em relação aos outros da bateria.

Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo inicial estudar os processos de aprendizado musical que ocorrem dentro de uma escola de samba e contribuir de alguma forma para o estudo desse

aprendizado e da música feita em ambientes semelhantes. Espera-se que fique claro pelo apresentado o quão complexos e multifacetados podem ser esses processos, repletos de nuances que afetam o fazer musical de seus integrantes.

Mas para além do processo de compreensão inicialmente intencionado, há também a expectativa de auxiliar no processo de valorização desses espaços e práticas. De que, por meio dessa compreensão, não apenas se retire dados para análise pontual, mas que se possa apropriar, contribuir e integrar práticas e vivências que auxiliem nos processos fora desse contexto. Que seja possível agregar na própria vivência musical saberes adquiridos e vividos ali. Que se instigue mais vivências como as que foram apresentadas, que se instigue o aumento das trocas e mesclas culturais que já ocorrem, a valorização daqueles que contribuem e vivem essa cultura, e que se instigue o reconhecimento e estudo dessa música para além de seu valor antropológico, para além de sua posição como "apenas" batuque, mas sim como a que representa, nas palavras de Sandroni (2001, p.29), a "música popular brasileira por excelência".

Referências

ADILIA, Giovanna. Entrevista a João Pedro Martins Ortale. Residência da entrevistada, Campo Grande, MS, 12 ago. 2025. Áudio. 0h39m07s. Não publicada

CARVALHO, Vladimir Benedito de. Entrevista a João Pedro Martins Ortale. Sesc Lageado, Campo Grande, MS, 8 jul. 2025. Áudio. 0h37m07s. Não publicada.

CARVALHO, Wlauer Castro. Entrevista a João Pedro Martins Ortale. Vila Carvalho, Campo Grande, MS, 23 mai. 2025. Áudio. 0h49m50s. Não publicada.

COSTA, Rodrigo Heringer. Notas sobre a educação formal, não-formal e informal. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), 3., 2014. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. p. 436–444.

GRAEFF, Nina. "Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda". Revista Música e Cultura, v.9, n.1, outubro de 2014.

MARTINS, Alan Reis. Entrevista a João Pedro Martins Ortale. Residência do entrevistado, Campo Grande, MS, 19 ago. 2025. Áudio. 0h31m15s. Não publicada

PODESTÁ, Nathan Tejada de; BERG, Silvia Maria Pires Cabrera. Educação formal, não-formal e informal: em busca de novos modelos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 28., 2018, Manaus. Anais... Manaus: ANPPOM, 2018.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTANA, Chico. “Reverberações de saberes na batucada de samba”. In: XXIV Congresso nacional da ABEM, 24., 2019, Campo Grande. Anais [...] Campo Grande, 11-14 de novembro de 2019.

SOUZA, Vinicius Martins. Entrevista a João Pedro Martins Ortale. UFMS, Campo Grande, MS, 12 ago. 2025. Áudio. 0h22m28s. Não publicada

WILLE, Regiana Blank. Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 13, 39-48, set. 2005.

WITEK, Maria A. G.; CLARKE, Eric F.; WALLENTIN, Mikkel; KRINGELBACH, Morten L.; VUUST, Peter. Syncopation, body-movement and pleasure in groove music. PLOS ONE, v. 9, n. 4, e94446, 2014.