

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**Curso de Música – Licenciatura**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

Na Pegada de Malandro: as situações de aprendizagem e processos de transmissão musical no naipe de surdo de terceira da bateria da Escola de Samba General Telles.

**Vanessa Ramos de Oliveira Souza**

**v.1**

**Pelotas, 2020**

**Vanessa Ramos de Oliveira Souza**

**Na Pegada de Malandro: as situações de aprendizagem e processos de transmissão musical no naipe de surdo de terceira da bateria da Escola de Samba General Telles.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciando em Música.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lélia Negrini Diniz

v.1

**Pelotas, 2020**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

S719n Souza, Vanessa Ramos de Oliveira

Na Pegada de Malandro: as situações de aprendizagem e processos de transmissão musical no naipe de surdo de terceira da bateria da Escola de Samba General Telles. / Vanessa Ramos de Oliveira Souza; Lélia Negrini Diniz, orientadora. – Pelotas, 2020.

79 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

1. Educação musical e etnomusicologia. 2. Transmissão musical. 3. Tradição oral. 4. Escola de samba. I. Diniz, Lelia Negrini, orient. II. Título.

CDD : 780

**Vanessa Ramos de Oliveira Souza**

Na Pegada de Malandro: as situações de aprendizagens e processos de transmissão musical no naipe de surdo de terceira da bateria da Escola de Samba General Telles.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciando em Música.

Data da Defesa: 25 de junho de 2021.

Banca examinadora:

.....  
.....

Profª Drª Lélia Negrini Diniz

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

.....  
.....

Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina

.....  
.....

Profª. Drª Isabel Bonat Hirsch

Doutora em Política Social e Direitos Humanos pela Universidade Católica de Pelotas.

**Aos meus pais que me incentivam, me apoiam e deram forças para chegar até aqui.**

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente meus pais, Tânia e Willians por toda confiança, amor, incentivo e exemplo de força, garra e determinação. Por sempre acreditarem em mim, e estarem ao meu lado a cada decisão. Agradeço também meus irmãos: Bruno, Matheus, Guilherme, Ghabriel e Mariana, por dividirem a vida comigo e sempre dando forças para que eu nunca desistisse dos meus objetivos.

Aos meus professores do curso de música Clarice Franco, Felipe Martins, Carlos Renato (Popó), Isabel Hirsch, Regiana Wille, Mauren Frey, Luís Fernando Coelho e Rafael Borges, por todos os ensinamentos e momentos de reflexões que puderam contribuir para este momento.

Aos meus companheiros e amigos do curso, Caroline, Guilherme, Thaís e Vitor Hugo que iniciaram esta jornada comigo compartilhando momentos de trocas e de muita alegria.

Aos meus grandes amigos Desirée, Gabriel, Gustavo e Tamiê que sempre estiveram ao meu lado, dividindo momentos significativos, dando força, e me auxiliando ao longo desta trajetória.

Ao professor e amigo José Éverton pelo acolhimento na percussão e na vida, me orientando e me incentivando nesta caminhada.

A escola de samba General Telles, ao Mestre André e todos os diretores e ritmistas da bateria Pegada de Malandro pelo acolhimento, parceria, e pelos momentos de trocas de saberes e de muito aprendizado.

A banca composta pelo professor Luís Fernando Coelho e pela professora Isabel Bonat Hirsch por aceitar convite, me auxiliando nesta etapa final.

A minha orientadora Lélia Diniz por estar junto de mim neste processo, me auxiliando, me fazendo refletir sobre a pesquisa. Também por todo o apoio, cuidado e dedicação neste trabalho.

E por fim, as pessoas com quem convivi ao longo desses anos de curso, que me incentivaram e certamente tiveram impacto na minha formação acadêmica e pessoal. A vocês todos, a minha gratidão!

## Resumo

Souza, Vanessa Ramos de Oliveira. **Na Pegada de Malandro: as situações de aprendizagens e processos de transmissão musical no naipe de surdo de terceira da bateria da Escola de Samba General Telles**. Orientadora: Lélia Negrini Diniz. 2020, 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Música – Licenciatura – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

Esta pesquisa procurou compreender as situações de aprendizagens e os processos de transmissão musical do naipe de surdo de terceira bateria da escola de Samba da General Telles - Pegada de Malandro. As perspectivas que nortearam esta pesquisa tiveram, como suporte, os estudos de autores que trazem o fazer musical dentro de contextos de tradição oral em diálogo com a Educação Musical, dentre eles Arroyo (1999); Queiroz (2005; 2010) e Queiroz e Marinho (2017). Por meio da metodologia etnográfica, foi possível a imersão no contexto e na bateria da escola. Nos resultados da pesquisa, apresento a Escola e a formação da bateria; descrevo as situações de aprendizagens e identifico as estratégias utilizadas nesse cenário. As situações de aprendizagens acontecem, em um primeiro momento, dentro da bateria, em situações de descontração, nas quais os ritmistas aprendem de forma natural e informal. Estratégias como separar por napes, tocar lento, observação e imitação, repetição e o uso da tecnologia são utilizadas para transmitir as levadas e as bossas. Por fim, trago as possíveis contribuições deste trabalho.

**Palavras-chave:** educação musical e etnomusicologia; transmissão musical; tradição oral; escola de samba.

## Abstract

Souza, Vanessa Ramos de Oliveira. **Na Pegada de Malandro: as situações de aprendizagens e processos de transmissão musical no naipe de surdo de terceira da bateria da Escola de Samba General Telles**. Orientadora: Lélia Negrini Diniz. 2020, 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Música – Licenciatura – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

This research sought to understand the learning situations and the processes of musical transmission of the “surdo de terceira” drum section of the General Telles Samba School - Pegada de Malandro. The perspectives that guided this research were supported by the studies whose authors bring music making within contexts of oral tradition in dialogue with Music Education, such as Arroyo (1999); Queiroz (2005; 2010) and Queiroz and Marinho (2017). Through an ethnographic methodology, it was possible to immerse myself in the samba school drum section context. In the results of this research, I present the Samba School and the formation of the drum section, I describe learning situations and identify the strategies used in these scenarios. The learning situations happen, in a first moment, within the drum section, in relaxed situations in which the rhythmists learn in a natural and informal way. Strategies such as separating the drums by sections, slow playing, observation and imitation, repetition, and technology are used to convey the rhythm patterns and breaks of samba. Finally, I bring the possible contributions of this work.

**Keywords:** music education and ethnomusicology; musical transmission; oral tradition; samba school.

## Lista de Figuras

Figura 1 - Apresentação pelo Projeto Guri, Acervo Pessoal. ....	15
Figura 2 - Espetáculo Lendas Amazônicas, Acervo pessoal.....	15
Figura 3- PEPEU em Santa Maria. Acervo PEPEU UFPel. ....	17
Figura 4– Desfile do carnaval de 2019, naipe de caixas da Telles. Acervo pessoal. ....	19
Figura 5– Tabela descritiva dos participantes da pesquisa.....	36
Figura 6- Organograma da hierarquia da bateria. ....	41
Figura 7 Organograma entre mestre, diretor e ritmista da Telles. ....	42
Figura 8 - Transcrição da levada simplificada do surdo de terceira da Telles ..	52
Figura 9- Transcrição da bossa II – Surdo de terceira. ....	53
Figura 10 - Transcrição da bossa III – Surdo de terceira. ....	54
Figura 11- Transcrição da bossa I – Surdo de terceira. ....	54

## SUMÁRIO

<b>Foi com Deus, Maria Rosa</b> .....	<b>11</b>
A herança do samba.....	11
O casamento da MPB com o samba.....	12
Uma futura musicista .....	13
Meu encontro com o PEPEU e com a percussão .....	15
O chamado do carnaval .....	17
Porque uma escola de samba? .....	18
Justificativa .....	20
<b>1. Revisão de Literatura</b> .....	<b>21</b>
<b>2. Referencial Teórico</b> .....	<b>27</b>
<b>3. Metodologia</b> .....	<b>31</b>
Procedimento de coleta dos dados .....	33
Instrumentos de coletas de dados .....	34
Procedimento de análise .....	35
<b>4. Resultados</b> .....	<b>36</b>
<b>4.1 Parte I</b> .....	<b>36</b>
O Carnaval e a Escola do Povo .....	36
<b>4.2 Parte II</b> .....	<b>39</b>
A Pegada de Malandro .....	39
Mestre e diretor .....	40
Instrumentos da bateria .....	41
<b>4.3 Parte III</b> .....	<b>46</b>

Situações e processos de transmissão musical utilizadas nos surdos de terceira.....	46
Situações de aprendizagem .....	46
Processos de transmissão musical .....	50
As estratégias de transmissão musical nos surdos de terceira .....	54
<b>5. Considerações finais .....</b>	<b>62</b>
<b>6. Referências .....</b>	<b>64</b>
<b>7. Apêndices .....</b>	<b>66</b>
<b>8. Anexos .....</b>	<b>69</b>

## Foi com Deus, Maria Rosa

**Toda vez que olho pro espaço  
E vejo as estrelas a brilhar  
Sinto saudades dos olhos dela  
E começo a imaginar**

### *A herança do samba*

“Foi com Deus Maria Rosa<sup>1</sup>”, um samba em homenagem a ela, minha avó. Ao resgatar essa letra amarelada em uma gaveta da minha casa, resgato também a minha herança e a minha relação com o samba e com o carnaval.

Essa herança que foi deixada pelos meus avós paternos deu-se início quando meu tio avô fundou uma escola de samba chamada Unidos da Vila em minha cidade natal - Cachoeira Paulista, SP. Naturalmente meu pai, meus tios e tias, e alguns amigos da família integravam a escola como ritmistas, assistentes, e membros da diretoria.

Com o passar do tempo meu tio avô adoeceu e mudou de cidade para cuidar de sua saúde. Assim, a diretoria da escola passou a ser de meus avós. Meu avô já tinha familiaridade com o carnaval, era assistente da escola, havia desfilado como mestre-sala em outras escolas do Rio de Janeiro, o que ajudou ele e a minha avó no desenvolvimento da Escola de Samba Unidos da Vila.

Assim, a escola teve seu desenvolvimento por anos, até que no ano 1984 minha avó veio a falecer e a escola ficou um ano sem desfilar. No ano seguinte a escola se apresentou com o enredo homenageando Maria Rosa.

Anos se passaram e meu avô por problemas de saúde também se afastou da direção da escola e, como não havia alguém para assumir a diretoria, a história da Unidos da Vila chegou ao fim.

As fotografias e as histórias contadas<sup>2</sup> nos encontros familiares durante minha infância e adolescência me ajudaram, agora, a recontar esta história. Até hoje ouço as histórias do carnaval, e de como minha família era ativamente participante do carnaval de Cachoeira Paulista.

---

<sup>1</sup>Anexo A - Imagem da letra do samba-enredo feito em homenagem à Maria Rosa.

<sup>2</sup> Fotografias no anexo B.

Hoje, percebo que foi uma pena não ter tido a oportunidade de experienciar o carnaval diretamente na minha infância! Segui na música por outros caminhos.

### *O casamento da MPB com o Samba*

A música está em minha vida desde sempre. Olhando para trás posso afirmar que não há momentos em que a música não se fez presente. Nasci em um ambiente onde ela sempre esteve conosco, isso fez com que o meu amor pela música se acendesse.

Tânia, minha mãe, é natural de Minas Gerais. Amante da MPB, me apresentou direta e indiretamente grandes músicos como: Milton Nascimento, Ivan Lins, Flavio Venturini, Djavan, Elis Regina, Tom Jobim e muitos outros nomes da MPB. Willians, meu pai paulista, mas com sua descendência carioca, gosta mesmo é do samba. Não havia um dia em que não escutasse Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Bezerra da Silva, Dicro ou sambas enredos do carnaval carioca na minha casa.

Esse casamento resultou em uma família musical, onde Bruno, Matheus, Guilherme, Ghabriel, Vanessa e Mariana tiveram alguma relação com a música. Meus pais sempre nos motivaram a tocar instrumentos e cantar. Fizemos aulas de música desde criança onde cada um nós escolhemos, de certa forma, instrumentos que tinham a ver com as nossas personalidades. Bruno, meu irmão mais velho, iniciou com o violão, até que chegou no cavaco, um instrumento que ele toca até hoje. Matheus e Guilherme, meus outros dois irmãos, foram para a bateria e percussão. Ghabriel não toca instrumentos musicais, mas gosta muito de música também, e Mariana, minha irmã mais nova optou pela dança.

Com meus irmãos tocando cavaco e percussão, resultou em um grupo de pagode onde meus irmãos e alguns de seus amigos se encontravam para ensaiar e tocar em festas/eventos da cidade. E eu onde estava nisso tudo? Estava apenas os observando de longe, era muito nova, porém gostava demais desses encontros de pagode dentro casa. Mesmo sem ter experienciado o carnaval na escola, o samba estava presente na minha infância.

## *Uma futura musicista*

Aos 7 anos comecei a estudar música no Projeto Guri<sup>3</sup>, onde iniciei com aulas de violino e canto. Diferente dos meus irmãos, fiquei no projeto por 11 anos, neste período fiz aulas de violino, viola, violoncelo, violão, canto além de participar de grupos musicais. Pude cantar e tocar músicas de diferentes regiões do Brasil e também de diversos países e períodos da história. Conheci músicas renascentistas, músicas do período romântico, músicas da cultura africana, músicas nordestinas, andinas, diferentes canções que puderam agregar em meu conhecimento cultural e musical. Aprofundei meus estudos de música em um Grupo de Referência do Projeto Guri<sup>4</sup>, na modalidade de canto coral, com sede em Lorena – SP, onde fui bolsista dos 14 aos 18 anos. Conheci ali um outro mundo musical no qual participei de apresentações em diversas cidades e teatros. Tive oportunidade de experienciar, dos 14 aos 18 anos, coisas que são raras para uma jovem no Brasil.

Acredito que o ambiente musical dentro de casa, as aulas de música, e toda a vivência junto ao Projeto Guri, despertaram em mim essa paixão pela música e, desta forma, eu sempre soube o que queria ser quando crescesse.

---

<sup>3</sup> Projeto Guri: “Mantido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, o Projeto Guri é considerado o maior programa sociocultural brasileiro e oferece [...] cursos de iniciação musical, luteria, canto coral, tecnologia em música [...] para criança anos. Fonte: <http://www.projetoguri.org.br/quem-somos/>

<sup>4</sup> Grupo de Referência do Projeto Guri: [...] “Os Grupos de Referência, como parte do Programa de Incentivo, representam mais um passo na direção do estímulo à profissionalização de alunos e ex-alunos [do Projeto Guri] que desejam seguir o coração e colocar em prática seus sonhos musicais [...] Dentro disso, grande parte dos integrantes dos Grupos de Referência recebem mensalmente, uma bolsa auxílio que garante sua participação nos ensaios e atividades realizadas pelos grupos.” Fonte: <http://www.projetoguri.org.br/grupo-de-referencia/>



Figura 1 - Apresentação pelo Projeto Guri, Acervo Pessoal.



Figura 2 - Espetáculo Lendas Amazônicas, Acervo pessoal.

Em 2017 ingressei na Universidade Federal de Pelotas - UFPel como aluna do curso de Música – Licenciatura. Não sabia ao certo qual área da música queria me especializar. Meu primeiro ano não foi tão produtivo como esperava, estava em dúvidas entre o curso de licenciatura e o de bacharelado em canto. Fui fazendo as disciplinas para saber se realmente era o que eu gostaria de

fazer. Quando cheguei ao terceiro semestre, ainda perdida em relação ao o que fazer, decidi participar dos projetos de extensão do curso de Música-Licenciatura. Os projetos no qual eu participei, somaram em minha formação de maneira significativa.

Fiz parte de três projetos, sendo eles respectivamente: Oficina de Piano UFPel<sup>5</sup>, Musicalização infantil<sup>6</sup> e o Programa de Extensão em Percussão da UFPel - PEPEU. Destaco dentre eles, o PEPEU.

### *Meu encontro com o PEPEU e com a Percussão*

Foi em um concerto na Biblioteca Pública Pelotense em que assisti o PEPEU pela primeira vez. Me emocionei com a maneira que os integrantes do grupo tocavam. Ali não vi apenas performances preocupados em executar uma peça, vi muito sentimento envolvido em cada peça apresentada. Me chamou atenção ver as mulheres do grupo tocando uma peça sozinhas. Foi muito impactante, e ali me senti instigada em fazer parte do PEPEU.

Lembro que no final do concerto eles cantaram uma canção, o que foi algo incomum, pelo fato do PEPEU ser um programa de percussão, neste momento eu vi no grupo uma semelhança do que já havia vivido em outro momento de minha vida, quando eu participava do Grupo de Referência do Projeto Guri, a memória de todos cantando com a mesma paixão pela música me tocou naquele momento.

Contextualizando o PEPEU, Souza (2019, p.60)

No ano de 2013, sob a coordenação do professor José Everton da Silva Rozzini, teve início um conjunto de atividades voltadas a música de percussão em espaços da universidade e da comunidade. Ações estas que envolviam estudantes regularmente matriculados e pessoas da comunidade que não possuíam nenhum vínculo com a UFPel. Naquele ano foram realizadas diferentes atividades como a Noite dos Tambores, as Caminhadas Percussivas que aconteceram no entorno do Centro de Artes e no centro da cidade, e Oficinas de Percussão, dando origem ao Programa de Extensão em Percussão da UFPel, o

---

<sup>5</sup> Oficina de Piano UFPel – É um projeto de extensão em funcionamento desde 2006. Coordenado pelas professoras de Piano do Curso de licenciatura em música Mauren Frey e Sonia Cava. O projeto tem como objetivo levar o ensino de piano para a comunidade pelotense, iniciando um processo de musicalização no instrumento e desenvolvimento de repertório.

<sup>6</sup> Musicalização Infantil – projeto de extensão em funcionamento desde 2008. Coordenado pela professora do curso de licenciatura em Música Regiana Blank Wille. O projeto tem como objetivo possibilitar o contato das crianças com a música, sendo elas neuro típicas ou não, como possibilitar a prática letiva para os estudantes do curso de licenciatura em música.

PEPEU. O programa vinculado ao Centro de Artes, tem como o objetivo relacionar a prática e o ensino da música realizado em sala, nas disciplinas de percussão e grupo de percussão com às práticas coletivas desenvolvidas nas diversas ações de percussão. E, desta maneira criar um elo entre a universidade e a comunidade. (SOUZA, 2019, p.60).

Após essa apresentação um novo semestre se iniciou, ali decidi participar do programa, para que assim pudesse aprender um pouco mais sobre universo da percussão. Meu primeiro contato como membro do grupo foi assistir um ensaio na Sala de percussão do LAPIS<sup>7</sup>. Não havia familiaridade com muitos dos instrumentos da sala de percussão, pois muitos dos instrumentos do grupo são de percussão sinfônica, difícil de se encontrar em nosso cotidiano, sendo encontrado em orquestras e bandas sinfônicas.

Conforme o tempo se passava, aprendia um pouco de cada instrumento e também a sua origem. Três anos se passaram desde minha entrada no PEPEU, além de aprender a tocar muitos instrumentos de percussão, aprendi muito como educadora musical.

O PEPEU não é somente voltado a parte performática, lá acontece outras ações voltadas a percussão e a cultura popular, e a partir de todas essas experiências, pude aprender ainda mais com a percussão e sobre diferentes formas de ensinar e aprender.



Figura 3- PEPEU em Santa Maria. Acervo PEPEU UFPEL.

---

<sup>7</sup> LAPIS – Laboratório de Artes Populares Integradas.

A percussão foi se tornando uma amiga bem próxima a mim, e eu não conseguia ficar distante dela por muito tempo. A sala de percussão se tornou um dos lugares na qual passei muitas horas do meu dia e da minha semana, uma segunda casa, é assim que eu a chamo. Ali, além de estudar os instrumentos, passar as músicas, ensaiar com o grupo, era e é para mim, um local de equilíbrio e conexão.

Tantos anos se passaram, e a percussão que sempre esteve presente na minha família, reapareceu de forma direta para mim dentro do PEPEU. Eu que não havia ouvido o chamado da percussão na minha infância pude, no PEPEU, vivenciar este mundo<sup>8</sup> percussivo e de certa forma, me conectar com a minha história, e com este “espaço social marcado por singularidades estilísticas, de valores, de práticas compartilhadas, mas que interagem com outros mundos musicais” (ARROYO,2002, p.101).

### *O chamado do carnaval*

Fui conhecendo mais da percussão e da cultura popular de Pelotas, assisti a ensaios de bandas de carnaval, escolas de samba, e alguns grupos de percussão da cidade. No início de 2019, recebi um convite do mestre de bateria da Escola de Samba General Telles, conhecida na cidade por TELLES através do meu professor José Everton. O mestre nos convidou para tocarmos no naipe de caixa da bateria, já que o naipe estava precisando de ritmistas para desfilar no carnaval daquele ano.

Me animei com aquele convite e quando cheguei na escola senti que estava onde deveria estar. Por todo o período de ensaios da bateria, pude perceber diversas questões que me chamavam a atenção ali dentro. A maneira como a prática coletiva funcionava entre os ritmistas foi algo que não pude deixar de observar.

Estando inserida em uma bateria de escola de samba, acabei me reconectando com a minha ancestralidade, com Maria Rosa: uma mulher ativa

---

<sup>8</sup>Arroyo em seu artigo intitulado: Mundos Musicais locais e educação musical, nos mostra que os [...] “Mundos musicais (...) significa um espaço social marcado por singularidades estilísticas, de valores, de práticas compartilhadas, mas que interagem com outros mundos musicais, promovendo o recriar de suas próprias práticas, bem como o ordenamento de diferenças sociais.” (ARROYO, 2002, p. 101).

no samba em uma época que mulheres sequer poderiam ter uma oportunidade de tocar um instrumento. Ali queria mostrar que sim! É possível uma mulher tocar um instrumento dentro de uma bateria de escola de samba, e foi exatamente o que fiz. No ano de 2019 desfilei como ritmista de caixa da bateria da Escola de Samba General Telles.



Figura 4– Desfile do carnaval de 2019, naipes de caixas da Telles. Acervo pessoal.

#### *Porque uma bateria de escola de samba?*

Após o carnaval, pude refletir sobre a minha prática, e toda a experiência que tive inserida na escola de samba, a partir disso, surgiram alguns questionamentos: Como se dava o ensino de música naquele contexto? Quais as estratégias que eram usadas para ensinar as levadas<sup>9</sup>? Quais as situações que eram propiciadas para o ensino e aprendizagem das músicas? Como se dá a organização dos naipes? Como o mestre pensava a dinâmica dos ensaios? E como todo esse processo reflete no desfile de carnaval?

---

<sup>9</sup> Levada: padrão rítmico do instrumento. Ao longo do samba os instrumentos executam sua levada.

No mesmo ano em que saí como ritmista da bateria foi o ano que me matriculei nas disciplinas de Pesquisa em Educação Musical<sup>10</sup> (I e II) no curso de Licenciatura em Música. Assim, decidi atrelar minhas reflexões em relação ao carnaval, as experiências dentro da bateria e meus questionamentos à disciplina.

No segundo semestre de 2019, recebi outro convite do Mestre de bateria para participar como ritmista no carnaval de 2020. Como eu já havia tocado caixa no carnaval passado optei por um novo instrumento, seria bom aprender do “zero” um instrumento no qual eu não havia familiaridade, podendo também me desafiar como musicista. A partir daí deu-se início a uma nova etapa, me inseri com um olhar mais atento para as questões que me desafiavam buscar por respostas.

O primeiro movimento que fiz foi conversar com o mestre e apontei alguns de meus questionamentos. Nesta conversa expus meu interesse em realizar uma pesquisa dentro da bateria, e com a sua permissão, começou a minha imersão na bateria com o olhar de uma pesquisadora em exercício. Neste período foram realizadas atividades dentro e fora da escola: ensaios da bateria, eventos da escola, toçadas de carnavais e momentos de socialização entre os ritmistas. Com essa imersão na bateria e na cultura do carnaval, alguns questionamentos continuavam e outros surgiram, tornando-se objetivos desta pesquisa.

Desta forma, busquei **compreender** as situações de aprendizagem e os processos de transmissão musical do naipe de surdos de terceira da bateria Pegada de Malando, da escola de samba General Telles. Para isso, precisei **conhecer** a história da escola de samba e **conhecer** a formação da bateria. Também optei por **descrever** as situações de aprendizagens da bateria, e os processos de transmissão musical do naipe de surdo de terceira, **identificando** as estratégias utilizada para essa transmissão.

---

<sup>10</sup> A disciplina de Pesquisa em Educação Musical I e Pesquisa em Educação Musical II, ministradas pela professora Regiana Blank Wille – tinham como objetivos “Introduzir os alunos à pesquisa em música principais enfoques e abordagens; identificar e analisar as principais abordagens de pesquisa, bem como os métodos e técnicas utilizadas; fornecer subsídios sobre a redação do projeto de pesquisa.” e, “elaborar um projeto de pesquisa”, respectivamente. (PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO, 2006, p. 90 e 101).

## *Justificativa*

No Brasil, por ser um país de dimensões continentais, podemos encontrar diferentes aspectos e singularidades que caracterizam determinadas culturas, como clima, sotaque, a arte, a dança, a música, etc. essas singularidades implicam em “diferentes ensinamentos” e “diferentes aprendizagens” que vão, muitas vezes, de encontro aos padrões estabelecidos.

As sociedades colonialistas impuseram aos vários cantos do mundo seus modelos, saberes e instituições, e igualmente invisibilizaram e minimizaram as formas de ser e de perceber o mundo e a vida, os sistemas epistemológicos e as expressões estéticas de outras culturas e outros grupos sociais. (SANTOS, 2010a, 2010b apud LUCAS et al., 2016, p. 249).

Conhecer as culturas, saber de onde surgiu determinada música, e de quais maneiras os atores se organizam para transmitir seus saberes, é um “diálogo necessário entre os saberes diversos para uma promoção de uma educação brasileira multicultural (LUCAS et al. 2016).

O desafio para estudiosos e educadores que consideram a importância fundamental da força e do poder da música como fenômeno da cultura é promover nas instituições de ensino uma educação musical que, de forma consciente, coerente e contextualizada com a complexidade e os valores que permeiam cada cultura, promovam, de fato, um diálogo entre saberes e entre os diferentes sujeitos promotores desses saberes. Para isso tal diálogo deve ser pautado na diversidade e no direito à igualdade, de tal forma a não estigmatizar determinadas culturas e não relegar saberes historicamente excluídos a pano de fundo das ações educativos- musicais. (LUCAS et al., 2016, p. 242).

Como futura professora de música, considero que conhecer, reconhecer, dialogar e respeitar diferentes realidades, outros saberes, outras formas de ensino e de aprendizagem pode tornar a educação musical mais inclusiva mais abrangente e mais arejada. Em consonância com Pereira, acredito que

[...] Através do trabalho de campo, podemos entender algumas situações de aprendizado e transpor estratégias envolvendo certas atividades, tentando, dessa maneira, ampliar a forma como ensinamos determinados conteúdos. (PEREIRA, 2011, p.63).

## 1. REVISÃO DE LITERATURA

Para a revisão de literatura busquei por estudos que dialogassem com esta pesquisa, procurei por trabalhos que trouxessem o fazer musical dentro de um contexto/cultura de tradição oral, assim como acontece dentro da escola de samba. Desta forma pude ampliar meu conhecimento sobre, de tal modo pude identificar fundamentos teóricos para refletir sobre os dados coletados no trabalho de campo. Um autor me levou a outro e assim fui encontrando embasamento para este trabalho, desta forma apresento os autores e seus estudos.

O primeiro trabalho que encontrei foi na disciplina de Pesquisa em Educação Musical I. Em uma conversa com a professora, mencionei sobre o meu interesse em relação ao objeto de estudo, que se tratava de uma escola de samba, e do fazer musical fora do ambiente escolar. Com isso, fui direcionada para a pesquisa realizada por Luciana Prass (1998), um nome que é referência quando se refere à música na cultura do carnaval.

Sua dissertação sobre os “*Saberes musicais em uma bateria de escola de samba*” buscou “desvelar a etnopedagogia de ensino e aprendizagem musical de uma bateria de escola de samba, através do convívio prolongado com os atores sociais da Bambas da Orgia, uma das escolas tradicionais de Porto Alegre” (PRASS, 1998). A autora traz o conceito de etnopedagogia expressão utilizada pela autora para “nominar os processos de ensino e aprendizagem compartilhados pelos Bambas da Orgia, através dos quais este grupo cultural se organiza para transmitir suas crenças e seus valores associados ao fazer musical”. (PRASS, 1998, p. 9). Através do estudo etnográfico a autora se inseriu como ritmista no naipe de tamborim da escola de samba Bambas da Orgia, da cidade de Porto Alegre RS.

Sendo assim, as formas de ensinar e aprender no Bambas da Orgia surgiam através “da imitação, improvisação, corporalidade, frutos da socialização na cultura do carnaval” (PRASS, 1998).

A partir do trabalho de Prass, procurei por outros trabalhos referentes à cultura do carnaval e ao fazer musical dentro deste contexto.

No ano de 2019 foi realizado o XXIX Congresso da ANPPOM<sup>11</sup>, realizado em Pelotas, onde participei como monitora. Neste congresso reencontrei Chico Santana<sup>12</sup>, supervisor de percussão do Projeto Guri da época quando era membro do grupo de referência da área de canto coral. Em uma conversa informal, partilhei meu interesse sobre o ensino e aprendizagem dentro de uma bateria de escola de samba, com isso ele compartilhou alguns de seus estudos e referenciais teóricos sobre a batucada e os aspectos de aprendizagem neste contexto ampliando, assim, meu conhecimento sobre o tema. Encontrei nas áreas de Teoria, Criação e Prática os trabalhos de MESTRINEL (2015 e 2018) que ressaltam a prática coletiva e a reverberação de saberes dentro do contexto da batucada<sup>13</sup> e o ensino e a aprendizagem coletiva da percussão.

Mestrinel (2015) em seu trabalho de dissertação *A batucada da Nenê de Vila Matilde: Formação, e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana*, assim como Luciana Prass, utiliza do método etnográfico para a sua pesquisa, onde realiza um estudo sobre a bateria da escola de samba da Nenê de Vila Matilde, trazendo contextos históricos e musicais da escola de samba.

O trabalho teve o objetivo demonstrar como as influências do carnaval carioca transformaram o fazer musical do grupo, visando “uma compreensão ampla do universo da escola de samba através do estudo de sua história e de análises musicais de sua bateria”. (MESTRINEL, 2015, p.19). Podemos encontrar nesta pesquisa, classificações e definições dos instrumentos da bateria, como funciona a coordenação da bateria (relação entre mestre - diretores e ritmistas), os aspectos da execução da bateria, entre outros assuntos.

Mestrinel em 2018, expõe em sua tese *Batucada: experiência em movimento*, reflexões relacionadas a três diferentes grupos de batucada no qual estava inserido ativamente. Sendo elas: a escola de samba Nenê de Vila Matilde, Bateria Alcalina e no Bloco União Altaneira. O autor relata alguns aspectos sobre a batucada se debruçando sobre as práticas de batucar, “demonstrando os aspectos flexíveis e integradores inerentes” neste contexto (MESTRINEL, 2018).

---

<sup>11</sup> ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

<sup>12</sup> Chico Santana conhecido neste trabalho como Mestrinel.

<sup>13</sup> Batucada – termo utilizado para tratar da execução do conjunto dos instrumentos de percussão da bateria.

O capítulo intitulado “*Reverberações de saberes*”, traz a questão da aprendizagem dentro da bateria, ressaltando as “formas, contextos e espaços de aprendizagem na batucada”. Ele descreve o aprendizado nos três diferentes grupos, enfatizando o aprendizado como parte de uma reverberação de saberes e conhecimentos que ocorre através de diversos processos como: a oralidade, a corporeidade, a repetição, cantar a batida, fragmentar a batida, o aprender fazendo, ensinando e interagindo.

Na área da educação musical fui a encontro de Arroyo (1999) onde descreve a partir de dois cenários distintos, o ensino e aprendizagem de música. A autora traz o Congado como cenário cultural e o conservatório de música da cidade de Uberlândia/MG como um cenário institucionalizado. Ao decorrer de sua pesquisa, a autora relata a maneira em que os congadeiros aprendiam sua música, que aconteciam através de situações e processos de aprendizagem. Como resultado da pesquisa encontramos a “relevância do olhar antropológico sobre as práticas do ensino de música” (ARROYO, 1999, p.4) possibilitando novas discussões e práticas da educação musical.

O processo de revisão de literatura se ampliou com a disciplina de *Etnomusicologia e Educação Musical*<sup>14</sup> que estava cursando. Os conteúdos e textos discutidos nas aulas trouxeram mais referenciais e me aproximaram ainda mais do tema. A partir disso, comecei a procurar estudos que tratassem do fazer musical nas culturas de tradição oral, e como a música é aprendida dentro destes contextos trazendo, também, o diálogo entre a Educação Musical e Etnomusicologia o que me trouxe aos estudos de Bruno Nettl.

Bruno Nettl em seu livro intitulado: *The study of Ethnomusicology: Thirty-three Discussions*, discorre no capítulo V, como a música é ensinada, ou transmitida. Neste capítulo o autor relata a aproximação da educação musical com a etnomusicologia, trazendo temas-relacionados ao aprendizado de música e a transmissão musical dentro de contextos culturais. Segundo o autor:

[...] Talvez a música tenha um pouco dessa apropriação cultural em todos os lugares, mas embora tenhamos reconhecido sua importância na aprendizagem da cultura, só recentemente começamos a prestar mais atenção à maneira de como as

---

<sup>14</sup> A disciplina ministrada pelo Luís Fernando Hering Coelho, tem como objetivo geral - A partir do histórico da Etnomusicologia compreender a formação do campo de estudo etnomusicológico como disciplina acadêmica, bem como seus métodos e técnicas, relacionando esta disciplina à área da Educação Musical.

peças realmente aprendem música e mal analisamos as maneiras pelas quais os elementos e valores de uma cultura afetam o aprendizado de música.<sup>15</sup> (NETTL, 2005, p. 377) (Tradução minha).

Alguns dos apontamentos de Nettl trouxeram uma melhor compreensão referente ao conceito de transmissão musical. Sabendo que o trabalho se desenvolve dentro da cultura do carnaval, o capítulo deste livro serviu como base para encontrar outros trabalhos que também utilizassem do conceito de transmissão musical nas culturas.

Também na área da Etnomusicologia, Merriam no capítulo VIII *Learning*, do seu livro *The anthropology of music* explicita o aprendizado da música, onde o autor expõe que a aprendizagem musical faz parte do processo de socialização do ser humano, podendo acontecer em diversos meios da sociedade. Merriam ressalta a questão da distinção da educação e escolaridade, o autor enfatiza que “a falta de instituições formais de forma alguma sugere que a educação, em seu sentido amplo, esteja ausente<sup>16</sup>” (MERRIAN, 1964, p.146). Fazendo-nos entender, desta forma, que a educação musical também acontece em outros contextos, sendo escolares ou não escolares.

A partir deste momento, cursando a disciplina de Projeto I, começo a procurar pesquisas e trabalhos nas revistas da ABEM<sup>17</sup> e ANPPOM. Artigos que trouxessem temas relacionados a cultura de tradição oral, escola de samba, aprendizagem, transmissão de saberes, e transmissão musical. Trabalhos que trouxessem o fazer musical fora do contexto escolar. Encontrei trabalhos de Queiroz, pesquisador que desenvolve trabalhos em duas diferentes áreas da música, na Educação Musical e na Etnomusicologia.

Na área da Educação Musical Queiroz (2004) discorre sobre o tema da educação musical e cultura, com objetivo de mostrar e analisar diferentes dimensões do ensino e aprendizagem de música dentro da sociedade. O autor enfatiza a necessidade de uma educação musical que se adapte aos valores de

---

<sup>15</sup> Perhaps music has somewhat of this enculturative function everywhere, but while we have recognized its importance in the learning of culture, we have only recently begun to pay much attention to the way in which people actually learn music, and we have barely looked at the ways in which the elements and values of a culture affect the learning of music. (NETTL, 2005, p. 377).

<sup>16</sup> “the lack of formal institutions in no way suggests that education, in its broadest sense, is absent. (MERRIAN, 1964, p.146)

<sup>17</sup> ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical.

cada contexto social e cultural, para que o ensino de música possa então se relacionar com os diferentes mundos musicais.

Em 2005, em sua tese de doutoramento, o autor apresenta as principais características da performance musical na manifestação cultural do congado em Minas Gerais. Neste estudo, sobre a *Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*, através de um estudo etnográfico, Queiroz concluiu que a performance dos Catopês é caracterizada por aspectos estéticos-musicais que se configuram pela junção da música a dimensões culturais, que envolvem as perspectivas sociais em relação à manifestação, religião, estruturas dos ritos, e os processos de transmissão musical dentro deste contexto.

Um dos capítulos se desenvolve entorno da transmissão musical dentro do contexto de tradição oral dos Catôpes. O autor relata alguns processos e situações de aprendizagem e transmissão musical neste ambiente de tradição oral. Ao estudar a transmissão musical nos Ternos de Catopês, o autor utiliza-se de dois momentos para se tratar da transmissão musical desta cultura: O primeiro momento onde traz “*As situações de ensino aprendizagem musical nos Catopês*”, descrevendo algumas situações onde o ensino e aprendizagem musical acontecem sendo na performance coletiva ou em momentos de ensaios e desfiles. Já no segundo momento, o autor apresenta os “*Processos de transmissão musical* expondo como os processos ocorrem, sendo pela imitação, experimentação, ou pelas correções e ensinamentos.

Queiroz (2010) no artigo intitulado *Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos*, trata da inter-relação entre etnomusicologia e educação musical em estudos da transmissão musical em culturas de tradição oral. Esta pesquisa se desenvolve através de diferentes manifestações culturais de João Pessoa, trazendo conceitos tanto da área da etnomusicologia quanto da educação musical, mostrando que cada vez mais essas duas áreas estão se inter-relacionando. Em relação ao conceito de transmissão musical nos cenários culturais de João Pessoa, e a diversidade cultural da cidade, o autor ressalta:

[...] a diversidade de músicas estabelece formas variadas de transmissão dos saberes musicais. Desta maneira, como já destacado, cada expressão possui características próprias em relação as estratégias, às situações e aos contextos de aprendizagem, constituindo suas formas de transmissão musical

de acordo com seus ideais e valores. (QUEIROZ, 2010, p.122-123).

Desta maneira, podemos compreender que nos contextos populares de tradição oral o modo que a música é transmitida ocorrem de maneiras distintas. Segundo o autor, a transmissão musical acontece por meio de situações e processos, onde cada cultura estabelece e julga como necessárias (MERRIAN, 1964; QUEIROZ, 2010).

Como resultado desta pesquisa o autor evidencia a dinâmica de transmissão musical dentro das culturas de tradição oral, enfatizando que as estratégias utilizadas nas culturas são “fundamentais para determinar os rumos, as transformações e a inserção social das suas práticas em seus contextos de criação, performance e vivência musical” (QUEIROZ, 2010, p.129). Por fim em relação aos diálogos entre a educação musical e a etnomusicologia o autor salienta:

A compreensão dos processos, situações e estratégias de transmissão musical, a partir dos diálogos entre as áreas aqui abordadas, tem favorecido reflexões significativas para o entendimento de dimensões culturais e artísticas que caracterizam a música na sociedade. (QUEIROZ, 2010, p.128).

Queiroz e Marinho (2017) expõem resultados de pesquisas etnográficas realizadas por eles no contexto da embolada da Paraíba, um local onde os músicos aprendem a tocar estando envolvido com a cultura. Muitos acreditam que para ser emboladores, é necessário possuir algum tipo de “dom”, mas os autores enfatizam que esse dom está relacionado a inserção neste contexto social/cultural. No artigo apresentado, os autores também analisam os processos, conhecimentos, situações e saberes da formação musical que ocorre dentro do mundo da embolada e dos emboladores, caracterizando assim os elementos de performance, elementos culturais e a transmissão musical que acontece entre os atores deste contexto. Os “resultados dessa pesquisa, evidenciaram as singularidades da formação musical da embolada, demonstrando que sua caracterização define elementos fundamentais da performance musical desta cultura.” (QUEIROZ & MARINHO, 2017).

Por fim, encontrei em Pereira (2011), “*Uma reflexão sobre a etnomusicologia e educação musical: diálogos possíveis*”, onde o autor traz uma reflexão crítica sobre os conhecimentos relacionados a cultura popular, em específico a cultura afro-brasileira. O autor discorre a fim de entender de que

maneira acontece a transmissão musical em um contexto popular de tradição oral, trazendo, assim como Queiroz (2005), o congado como a manifestação popular, buscando compreender as experiências musicais neste contexto, pensando assim em uma possível prática pedagógica.

Após a revisão desses textos, consegui encontrar através da “transmissão musical”, conceito trazido da etnomusicologia, o referencial que veio ao encontro dos objetivos desta pesquisa. A seguir, apresento o referencial teórico que me permitiu analisar as situações de aprendizagens e os processos de transmissão musical da bateria Pegada de Malandro, mais detalhadamente do naipe de surdo de terceira da bateria.

## **2. REFERENCIAL TEÓRICO**

Neste capítulo abordei a inter-relação entre educação musical e etnomusicologia mostrando os pontos de intersecção entre as duas áreas, o que me permitiu chegar ao conceito de transmissão de saberes musicais, foco desta pesquisa.

A música está presente em diferentes contextos e, podemos presumir que em cada contexto existem formas de ensinar ou transmitir esse conhecimento musical. Portanto, é possível olhar para o campo da educação musical a partir de diferentes perspectivas teóricas, se relacionando com diferentes áreas do conhecimento, como a antropologia, história, sociologia dentre outras áreas, fazendo com que a natureza do campo da educação musical seja complexa. Nesta direção, Figueiredo ressalta:

Se a natureza da área de educação musical apresenta-se de forma múltipla e diversificada, a pesquisa em educação musical também será múltipla e diversificada, podendo ser desenvolvida a partir de diferentes perspectivas metodológicas, valendo-se de diferentes referenciais teóricos que podem estar localizados em diversas áreas e disciplinas, notadamente aquelas relacionadas às ciências sociais. (FIGUEIREDO 2010, p.57)

A educação musical é um campo voltado ao ensino e aprendizagem de música, ela pode aparecer em diferentes espaços da sociedade, tanto em ambientes escolares/acadêmicos ou em ambientes não escolares. Figueiredo destaca, ainda, que a educação musical,

[...] busca compreender de que forma as pessoas aprendem e ensinam música, a partir dos mais variados pressupostos, já que tais atos humanos não acontecem em um vácuo, e sim em um contexto específico, diverso e complexo por natureza (FIGUEIREDO, 2010, p. 157).

Para Queiroz (2010, p. 116), nas perspectivas atuais de educação musical “há, por parte de seus pesquisadores, professores e estudiosos em geral, consciência de que a delimitação da área, enquanto campo de conhecimento e atuação profissional, tem que ser plural”. Os diálogos entre a educação musical e a etnomusicologia têm se intensificado nos últimos anos. Queiroz (2010, p.128) expõe:

Apesar de se constituírem como áreas autônomas da música e de terem focos de pesquisa direcionados para questões específicas de dois campos de estudo, a educação musical e a etnomusicologia têm encontrado diversos pontos de interseção, sobretudo nas abordagens etnográficas de suas investigações. Além disso, compartilham conceitos e diretrizes que visam à compreensão da música e, mais especificamente, em se tratando da educação musical, do seu ensino e aprendizagem, a partir de uma perspectiva abrangente do fenômeno musical. Perspectiva essa que concebe a música como uma expressão humana, constituída pela (des)organização de elementos sonoros e sua integração a diversos outros aspectos sociais. (Queiroz, 2010, p.128).

A afinidade entre essas duas áreas pode estar relacionada por consequência de ambas apresentarem o interesse e a necessidade de entender e “verificar, pelo método etnomusicológico, como a transmissão e aquisição de conhecimentos musicais e como o fazer musical acontecem em determinadas culturas.” (FRAGOSO, 2018, p.164). Da mesma forma NETTL (1992, p.3 apud QUEIROZ, 2005, p.122) afirma que “o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música”.

Merriam afirma que a “cultura em geral é um comportamento apreendido, e cada cultura molda o processo de aprendizagem de acordo com seus próprios ideais e valores<sup>18</sup>” (MERRIAM, 1964, p.145), desta forma, entendemos que cada cultura tem à sua maneira de ensinar/transmitir, aprender/assimilar e fazer música.

---

<sup>18</sup> culture as a whole is learned behavior and each cultura shapes the learning process to accord with itsown ideals and values. (MERRIAM, 1964, p.145).

De acordo com os objetivos desta pesquisa, busquei por conceitos e referências que se aproximassem do fazer musical na cultura de tradição oral do carnaval. Assim, encontro trabalhos que abordam o fazer musical fora do ambiente escolar, em culturas populares, contextos onde a música é calcada na oralidade. Desta maneira, encontro nos referenciais trazidos da área da etnomusicologia os fundamentos para este trabalho.

Hoje, entendo que o “ensino e aprendizagem são somente dois entre os múltiplos aspectos que fazem com que um determinado conhecimento seja transmitido culturalmente, de forma mais ou menos sistemática” (QUEIROZ, 2010, p. 115).

Para melhor compreender o conceito de transmissão musical, busquei em dicionários o significado das palavras transmissão e do verbo transmitir. Desta forma exponho a definição das palavras: “**Transmissão**<sup>19</sup> como: substantivo do verbo feminino. Ação ou o efeito de transmitir, atribuir algo a outrem” e “**transmitir**<sup>20</sup> – verbo direto e intransitivo, atribuir a outrem: transmitiu o recado, e se foi; o professor transmite conhecimento a seus alunos.

Maggi expõe a definição da palavra transmitir:

[...] “transmitir” (do latim trans + mittere) tem o sentido dominante de “fazer chegar alguma coisa a alguém”, inicialmente se referindo a ceder um direito, um bem material e, em seguida, de maneira geral, significando “fazer chegar um elemento físico de um lugar a outro[...] Transmitir então não é mais apenas enviar (mittere), mas fazer passar para o lado de lá, remeter, fazer chegar. Para que haja uma transmissão, é necessário não somente o envio, mas também a recepção, ao menos em termos de possibilidade. (MAGGI, 2008, p. 54).

Podemos entender que palavra transmitir, vem do ato de passar algo **ou** algum tipo de conhecimento de maneira voluntária ou involuntária. Para a transmissão acontecer alguém do outro lado receberá essa ação, sendo uma notícia, recado, saber ou conhecimento. Desta maneira, podemos dizer que transmissão musical é o ato de alguém transmitir um saber ou conhecimento relacionado a música.

---

<sup>19</sup> Fonte: [www.dicio.com.br/transmissao/](http://www.dicio.com.br/transmissao/)

<sup>20</sup> Fonte: [www.dicio.com.br/transmitir/](http://www.dicio.com.br/transmitir/)

O conceito de transmissão, mais especificamente, de transmissão musical é utilizado quando se trata dos processos realizados em contextos populares de tradição oral pois,

[...] a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico [...] os etnomusicólogos tem grande interesse no entendimento de formas utilizadas em uma determinada cultura para a transmissão dos conhecimentos e habilidades relacionados à música [...] (QUEIROZ, 2010, p.115).

Queiroz ressalta ainda que o uso do conceito de transmissão, no contexto das culturas de tradição oral é mais adequado do que o uso do termo ensino e aprendizagem. Sendo assim, considero que através de referenciais, vindos do campo da etnomusicologia, podemos conhecer e compreender os múltiplos aspectos de transmissão musical, tais como, as situações e estratégias que envolvem o fazer musical de determinado grupo.

Sobre isso, Queiroz e Marinho (2017) ressaltam:

Em qualquer processo de formação, na dinâmica das culturas musicais, o conteúdo que vai ser transmitido e as estratégias utilizadas para sua transmissão passam por uma seleção cultural definida pelo grupo ou pela sociedade detentora do conhecimento. De tal forma, as diferentes culturas criam estratégias, momentos e situações particulares para o desenvolvimento e a assimilação dos conhecimentos e saberes musicais. (QUEIROZ & MARINHO, 2017, p. 68).

Arroyo (1999), descreve as situações e os processos de aprendizagem baseando-se nas questões jornalísticas básicas de Seeger onde as situações são vistas como “retratos instantâneos, possibilitando uma impressão inicial do ensino e da aprendizagem da música nos cenários”, e os processos como algo capaz de fornecer “um olhar mais detalhado e denso das situações de ensino e aprendizagem.” (ARROYO, 1999, p.175). Baseando -se então em Seeger a autora contextualiza situações e processo como:

[...] As “situações de ensino e aprendizagem de música” estão relacionadas às questões “onde, quando e quem” [...] os “processos de ensino e aprendizagem de música” estão relacionados as questões “o quê, como, que, para quem, por quê”. (ARROYO, 1999, p. 175).

Na bateria da escola de samba também é desta forma, a transmissão musical acontece em diversas situações. Diferentes estratégias são utilizadas para que a música seja assimilada naquele contexto. Pude observar várias estratégias dentro dos naipes da Pegada de Malandro – a bateria da Telles. A partir dos apontamentos e estudos de (ARROYO, 1999; QUEIROZ, 2005 e 2010; QUEIROZ & MARINHO, 2017) busco compreender as situações de aprendizagens e os processos de transmissão musical no naipe de surdo de terceira da bateria Pegada de Malandro da escola de samba General Telles.

### **3. METODOLOGIA**

Por se tratar de questões sociais, experiências e vivências essa pesquisa possui um caráter qualitativo. Minayo ressalta que a pesquisa qualitativa

[...] responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. [...] A abordagem qualitativa aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas. (MINAYO, 2002, p.21-22).

Com base nos objetivos desta pesquisa que buscam: “compreender e aprofundar os fenômenos, que são explorados a partir da perspectiva dos participantes em um ambiente natural e em relação ao contexto” (HERNÁNDEZ SAMPIERI e colaboradores, 2013, p. 376) optei por uma abordagem qualitativa com um desenho de viés etnográfico. Para Murillo e Martínez o desenho etnográfico:

[...] é abordado com o objetivo de compreender e interpretar uma realidade que interage com um contexto mais amplo, com a finalidade de derivar conhecimento e abordagens teóricas, em vez de resolver problemas práticos como o da investigação ação [...] Se trata de analisar e interpretar a informação proveniente de um trabalho de campo, cujo os dados ( informação verbal e não verbal) consiste em experiências textuais dos protagonistas do fenômeno ou da observação feita em um ambiente natural para compreender o que fazem, dizem e pensam bem como interpretam seu mundo e o que

acontece nele.<sup>21</sup> (MURILLO & MARTÍNEZ, 2010, p. 5) (Tradução minha).

Já Luciana Prass (1998), em sua dissertação de mestrado com o tema também relacionado ao samba, descreve a etnografia como

[...] um método de pesquisa qualitativa, proveniente da Antropologia que, com o intuito de conhecer as concepções e os significados das ações e situações que constituem a cultura dos atores sociais, utiliza-se de um conjunto de técnicas específicas para descrevê-la. (PRASS, 1998, p.5)

A etnografia possui diversas características, uma delas é de ser holística e naturalista, onde o pesquisador reúne uma visão geral do ambiente da pesquisa, levando em conta o ponto de vista interno (a visão dos atores da pesquisa) e o externo, sendo o ponto de vista do pesquisador (MURILLO & MARTINES, 2010).

Outra característica da etnografia é de possuir um caráter indutivo, baseando – se na experiência e exploração do ambiente social, e utilizando da observação participante para obter informações (MURILLO & MARTINES, 2010).

[...]o pesquisador geralmente é um observador totalmente envolvido (convive com o grupo ou mora na comunidade) e passa longos períodos dentro do ambiente ou campo. Deve ir se transformando gradualmente em um membro a mais do ambiente (comer o que todos comem, morar em uma casa típica da comunidade, comprar onde a maioria compra, etc.). Também utiliza diversas ferramentas para coletar seus dados culturais: observação, entrevistas, grupos focais, histórias de vidas, obtenção de documentos [...] vai interpretando o que percebe, sente e vive [...] (HERNÁNDEZ SAMPIERI E COLABORADORES, 2013, p. 509).

Podemos entender a etnografia como uma abordagem que estuda as culturas de determinados locais, analisando aspectos como: vocabulário, pensamentos, crenças, ideologias, músicas que fazem e escutam no ambiente dentre outras coisas.

---

<sup>21</sup> Se aborda [...] com miras a comprender e interpretar una realidad, que interactúa com um contexto más amplio, com la finalidad de derivar conocimiento y planteamientos teóricos más que a resolver problemas prácticos como lo prodría hacer la investigación acción[...]Se trata de analizar e interpretar la información proveniente de um trabajo de campo, cuyos datos (información verbal y no verbal) consisten em experiencias textuales de los protagonistas del fenómeno o de la observación realizada em el ambiente natural para comprender lo que hacen, dicen, y piensan sus actores, además de como interpretan su mundo y lo que en él acontece.

Estando imersa em um novo grupo com pensamentos, ideologias, hábitos, e crenças diferentes das minhas, tornou-se uma experiência nova e de tal maneira difícil para mim. Situações como de pré-conceitos, desigualdade social, de gênero, e a “reverberação dos saberes”<sup>22</sup> dentro da bateria, foram acontecimentos que me fizeram refletir.

A partir da minha participação na bateria Pegada de Malandro, e dos objetivos desta pesquisa, chego com a proposta do desenho etnográfico para este trabalho, onde me tornei uma observadora participante podendo estar melhor inserida dentro do grupo. Com a imersão e o contato direto pude compreender a realidade e o cotidiano dos participantes dentro de seu próprio contexto. Para Minayo a técnica de observação participante

[...] se realiza através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos. O observador enquanto parte do contexto de observação, estabelece uma relação face a face com os observados. [...] A importância dessa técnica reside no fato de podermos captar uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas, uma vez que, observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais imponderável e evasivo na vida real. (MINAYO, 2002, p. 59-60).

Quando o observador também participa da pesquisa, ele fica em um ambiente mais favorável para a observação, diferente de estar de fora, apenas colhendo os dados em determinados momentos, deixando então os “pesquisados” em uma situação desconfortável, o que pode até mesmo dificultar no processo de pesquisa. (MÓNICO, ALFERES, CASTRO & PARREIRA, 2017).

### *Procedimento de coleta de dados*

Minha imersão na cultura do carnaval e na bateria da Telles foi plena. Antes da realização desta pesquisa, já era membro da bateria Pegada de Malandro, desta forma, passava todos os dias da semana (de segunda a segunda) envolvida com o carnaval e, a seguir, com a pesquisa. Além dos ensaios com a bateria da Telles que aconteciam todas as segundas, quartas e

---

<sup>22</sup> Mestrinel (2018, p.206) usa o conceito de reverberações de saberes para explicar o processo de aprendizagem na batucada.

sextas, das 19:30 as 23h, também estava integrando mais duas baterias junto com o mestre e os diretores da Pegada de Malandro, sendo respectivamente a banda de carnaval Kibandaço<sup>23</sup>, e a Escola de Samba Mirim Mocidade do Simões<sup>24</sup>.

Optei por colher os dados apenas dos ensaios da Telles, pensando na extensão desta pesquisa. Desta forma, cada ensaio que se passava, observava além da minha própria prática, a prática de meus colegas de naipe, e todo o processo que passamos para compreender os aspectos musicais como a levada e as bossas<sup>25</sup> do samba de 2020.

Os dados foram coletados ao longo dos 17 ensaios realizados pela Pegada de Malandro, que aconteceram no período de 04 de janeiro de 2020 à 27 de fevereiro de 2020.

### *Instrumentos de coleta de dados*

Para compreender melhor o que acontecia dentro dos ensaios, utilizei algumas formas de registros para que pudesse não apenas me basear em acontecimentos, mas sim em documentos. Utilizei de um diário de campo digital, onde escrevia após o término dos ensaios, também utilizei gravações de vídeos.

Nos diários de campo ficaram registrados minhas observações dos ensaios. Nele escrevi os acontecimentos que me chamavam a atenção em cada ensaio, lá pude levantar os dados; categorizar e realizar as análises.

Os vídeos se tornaram recursos para estudo, observações e referência para as transcrições do meu instrumento. Transcrevi as levadas de todos os instrumentos. As bossas transcritas foram apenas do naipe de surdo de terceira, pelo fato da pesquisa se desenvolver neste grupo. Para as transcrições utilizei de um software para partitura chamado Musescore 3<sup>26</sup>, um programa no qual é possível criar e transcrever arranjos musicais por meio de partituras.

---

<sup>23</sup> Kibandaço – banda carnavalesca da cidade de Pelotas.

<sup>24</sup> Escola de Samba Mirim Mocidade do Simões – Escola de samba mirim da cidade de Pelotas.

<sup>25</sup> Bossa - Também conhecido como breque ou paradinha são convenções que pontuam algum trecho da letra ou melodia, utilizando frases rítmicas em uníssono ou dialogando com os naipes da bateria. (MESTRINEL, 2018).

<sup>26</sup> Musescore – Um editor de partituras para Linux, Microsoft Windows e Mac.

As transcrições se deram da seguinte forma: (i) transcrevi as levadas e das bossas, primeiramente apenas de uso da percepção. (ii) Após a transcrição, assistia aos vídeos catalogados por datas de ensaio, conforme os ensaios se passavam haviam adaptações nas linhas instrumentais. (iii) Transcrevi apenas as últimas adaptações realizadas pelos diretores e pelo mestre. (iv) Comparei as transcrições feita por mim, pelos vídeos registrados nos ensaios para corrigir os possíveis erros.

Para o decorrer deste trabalho, optei em não expor os nomes dos integrantes da bateria, diante disso, utilizei codinomes para os participantes conforme quadro a seguir.

<i>Mestre da bateria</i>	<i>O mestre da bateria da escola</i>
<i>Diretor de Caixa</i>	Diretor do naipe das caixas
<i>Diretor de surdo de 1<sup>a</sup></i>	Diretor do naipe de surdo de 1 <sup>a</sup>
<i>Diretor</i>	Diretor do naipe de surdo de 3 <sup>a</sup>
<i>Ariel</i>	Mulher que entrou no naipe de 3 <sup>a</sup>
<i>João</i>	Menino de 10 anos, ritmista do naipe de 3 <sup>a</sup>
<i>Harry</i>	Garoto de 14 anos, ritmista do naipe de 3 <sup>a</sup>
<i>Felipe</i>	Garoto de 14 anos, ritmista do naipe de 3 <sup>a</sup>
<i>Lucas</i>	Homem que entrou no surdo de 3 <sup>a</sup>

Figura 5– Tabela descritiva dos participantes da pesquisa.

### *Processo de análise*

O processo de pré-análise iniciou-se ainda durante o período de coleta de dados, enquanto acontecia o contato direto com os participantes. Como já tinha uma ideia do que gostaria de pesquisar, a cada ensaio da bateria anotava minhas percepções referente ao grupo em geral, ao meu naipe e ao meu processo de aprendizagem.

De acordo com Bogdan e Biklen (2013), o momento de análise é

[...] o processo de busca e de organização sistemático de transcrições de entrevistas, de notas de campo, e de outros materiais que foram sendo acumulados, com o objetivo de aumentar a sua própria compreensão desses mesmos materiais e de lhe permitir apresentar aos outros aquilo que encontrou. A análise dos dados envolve o trabalho com os dados, a sua organização, divisão em unidades manipuláveis, síntese, procura de padrões, descoberta de aspectos importantes e do

que deve ser aprendido e a decisão sobre o que vai ser transmitido aos outros. (Bogdan e Biklen, 2013, p.205).

Após coleta dos dados foram realizadas diversas leituras do diário, onde separei por categorias que passaram por várias etapas. Neste período, fui buscando por referências que me permitissem olhar de forma mais detalhada para os dados coletados e me dessem suporte para a análise.

A partir deste momento, retorno ao diário de campo, onde passei para a leitura procurando as categorias que emergiam do referencial teórico. A cada nova imersão nos dados, obtinha uma melhor compreensão dos ensaios e das minhas percepções sobre o desenvolvimento do naipe e do meu próprio fazer musical dentro da bateria. Me apoiei nos conceitos de situações de aprendizagem, processos, e estratégias de transmissão musical de Arroyo (1999) para a categorização final dos dados.

## **4. RESULTADOS**

Os resultados e a análise serão apresentadas em 3 partes. Primeiramente apresento brevemente o contexto histórico do carnaval no Brasil e na Escola do Povo - a Telles. Em seguida, apresento a Pegada de Malandro, sua formação e seus instrumentos. Por fim as situações e os processos de transmissão musical e as estratégias que ocorrem dentro do naipe de surdo de terceira.

### **4.1 Parte I**

#### *O Carnaval e a Escola do Povo*

O carnaval brasileiro nasceu de uma brincadeira trazida pelos portugueses. Essa brincadeira baseava-se em jogar todos os tipos de líquidos e pós nos passantes “desavisados” (Gonçalves & Costa, 2000). Essa brincadeira chamava-se Entrudo. A burguesia carioca do século XIX começou a buscar novas maneiras de brincar com o carnaval, criando assim um outro tipo de carnaval: o carnaval do povo.

Desta forma, conforme se passava os anos o carnaval do povo e o carnaval da elite foram se fundindo, surgindo assim os “cordões, ranchos e por fim as escolas de samba” (GONÇALVES & COSTA, 2000, p.9).

“A escola de samba nasceu da necessidade dos blocos<sup>27</sup> carnavalescos de se organizarem, acabando com as brigas e arruaças que ocorriam quando saíam nas ruas” (GONÇALVES & COSTA, 2000, p. 9). Ela é formada de diversas alas<sup>28</sup>, de acordo com Gonçalves & Costa (2000). As primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro foram formadas com abre alas<sup>29</sup>; comissão de frente<sup>30</sup>; mestre sala e porta bandeira<sup>31</sup>; puxadores e versadores (1º e 2º)<sup>32</sup>; ala das baianas da linha<sup>33</sup> e a bateria. O número de alas e os componentes variam conforme aos números de passistas que desfilam. Quanto maior o número de passistas na escola, maiores são as alas e a beleza do desfile.

O carnaval pelotense nasceu como o carnaval brasileiro: sob as influências do entrudo, mas foi se transformando ao longo do tempo. De pertencimento dos brancos - à elite da época -, o carnaval era chamado de “O Grande Carnaval”. Segundo Jesus (2013), o Grande Carnaval representava o luxo, a ostentação e a soberania da elite. Os negros não participavam dessa manifestação, pois os gastos com alegorias, fantasias, e etc. eram por conta dos próprios foliões.

Em 1920 houve uma quebra deste paradigma: o carnaval pelotense deixa de ser posse exclusivamente ou prioritariamente da elite branca, agregando a população, que até então só podiam participar de forma espectadora (JESUS, 2013, p.126). A partir deste momento houve uma transformação no carnaval de pelotas agregando pessoas de diversas classes sociais, deixando de pertencer apenas à elite e passa a ter uma forte influência da cultura popular e africana.

---

<sup>27</sup> Grupo de pessoas que desfilam no carnaval, de forma organizada.

<sup>28</sup> As alas, são como grupos, são formadas por vários integrantes usando as mesmas fantasias. Cada ala faz sua própria coreografia, que contribui para nota final da escola.

<sup>29</sup> Tabuleta com o símbolo, o nome e o enredo da escola, além de agradecimentos à imprensa e autoridades.

<sup>30</sup> Formada pelas pessoas mais importante da escola- atualmente é formada por bailarinos e com uma grande performance de dança.

<sup>31</sup> Levam a bandeira da escola.

<sup>32</sup> O puxador comandava o samba na primeira parte e o versador improvisava a segunda parte.

<sup>33</sup> As baianas desfilavam ladeando a escola e cercadas por homens - geralmente armados com navalhas nas pernas – que protegiam a agremiação.

A abertura para a participação popular, cuja a maioria das camadas de menor poder aquisitivo compunha-se pelos negros que haviam sido escravizados e seus descendentes, integram um rol amplo de características e influencias provenientes dos povos de África (corporeidade, musicalidade, ritmo, instrumentos, visualidade e etc.) rumo uma nova configuração estética do carnaval realizado em Pelotas. (JESUS, 2013, p.127).

Em oito de novembro de 1950, no encontro da rua Alberto Rosa e Dom Pedro II, “[...] nasceu a Escola de Samba General Telles” (CARNAVAL NÚMERO 1, 2019). Levando as cores vermelho e branco, a escola foi fundada pelos seguintes nomes; Alfredo Silva Chagas, Miltom Costa Galtru, Sidney Rodrigues S.A, Valter Leal e Osvaldo Meireles.

A escola conquistou diversos títulos no carnaval de Pelotas, totalizando 21 títulos<sup>34</sup>, sendo o último no carnaval de 2019. Segundo o site Carnaval número 1, a escola foi conquistar seu primeiro título no ano de 1961. Foi neste mesmo ano em que as mulheres passaram a ter uma participação ativa dentro da escola. Até aquele momento, somente os homens podiam ter o envolvimento com a escola de samba o que, de certa forma, acaba se refletindo nos dias atuais pois, ainda se pode observar uma certa minoria na participação de mulheres dentro das baterias das escolas de samba cabendo às ritmistas tocar instrumentos mais leves. Em relação a isso, Prass (1998) observa:

[...] A participação de mulheres na bateria não é vetada, entretanto poucas mulheres participam da bateria, e quando isso ocorre tocam nos naipes considerados leves [...] (PRASS, 1998, p.66).

Ultimamente, a participação das mulheres dentro da bateria da escola vem se transformando. Em 2019, no meu primeiro ano desfilando e integrando a bateria da Telles, pude perceber que a participação das mulheres que compunham a bateria estava nos naipes de chocalhos e algumas no tamborim. Nos naipes um pouco mais pesados como: caixa, surdos (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>) e repiques, era escassa. Já em 2020, o naipe de caixas contou com uma quantidade significativa de mulheres na bateria, as mesmas participantes de um Projeto do

---

<sup>34</sup> Títulos que a escola ganhou no carnaval de Pelotas, organizado cronologicamente: (1961, 1962, 1964, 1966, 1968, 1969, 1972, 1973, 1975, 1977, 1980, 1982, 1984, 1987, 1988, 1990, 2004, 2005, 2006, 2010 e 2019).

PEPEU chamado Oficina de Samba para Iniciantes. Foi através de um monitor do projeto, também diretor de caixa da Pegada de Malandro, que surgiu o convite para integrarem a bateria. Mesmo com as mulheres compondo o naipe de caixas, ainda assim podemos encontrar uma quantidade menor de ritmistas mulheres compondo a bateria Pegada de Malandro.

A escola, atualmente, tem sua sede localizada na rua General Neto 10 – Centro, próximo ao estádio do Xavante<sup>35</sup>, e aos bairros dos Navegantes e Fátima. Tem como seu atual presidente: Carlos Furtado. Em 2020, a Telles, também conhecida como a “escola do povo” – por ser uma escola acolhedora e com a maior torcida da cidade - completa 70 anos de existência. O samba<sup>36</sup> escolhido para representar o enredo deste ano continha versos que foram compostos em outros sambas da escola, suponho que o enredo iria nos contar um pouco sobre a trajetória da escola nesses 70 anos de história.

## 4.2. Parte II

### *A Pegada de Malandro*

A bateria da escola leva o nome Pegada de Malandro – seu símbolo é um malandro com o pandeiro<sup>37</sup> - veio da origem boêmia de alguns de seus fundadores. Ela é formada de pessoas da comunidade, sendo a maioria dos seus ritmistas moradores dos bairros Fátima, Centro e Navegantes. No momento em que a pesquisa foi realizada, a bateria contava com um grupo em torno de 100 ritmistas, na sua maioria homens. Para participar, entretanto, não havia nenhum tipo de critério de seleção seja idade, sexo, ou pré requisito musical. Os ritmistas foram distribuídos nos diferentes napes de instrumentos da escola: chocalhos, tamborim, caixa, surdos (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>), repiques (Mór e corte), e cuícas. O naipe do surdo de 3<sup>a</sup> era composto por um grupo entre 6 à 8 ritmistas.

A organização da bateria é formada hierarquicamente, mas de uma forma horizontal, onde o mestre, diretores e ritmistas realizam trocas significativas de seus conhecimentos e saberes musicais. O mestre é o responsável por toda a

---

<sup>35</sup> Xavante é como foi apelidado o time de futebol Brasil de Pelotas.

<sup>36</sup> Samba enredo da escola ano (2020) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bLUC8R2fzik>

<sup>37</sup> Símbolo da Pegada de Malandro – Anexo C

bateria, onde escolhe alguns ritmistas de sua confiança para constituir a diretoria dos naipes, formando uma bateria de qualidade.

Mestrinel (2009) salienta que o mestre e seus diretores são aqueles que dão a “cara” da bateria, eles que criam as bossas, cuidam da afinação, basicamente são responsáveis pela característica da bateria como um todo. Por isso esse cuidado na escolha de seus diretores de naipe.

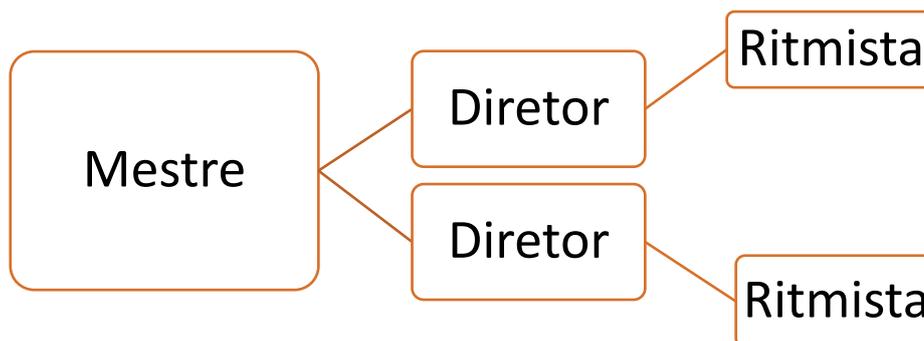


Figura 6- Organograma da hierarquia da bateria.

Fonte: Elaboração da autora, 2020.

### *Mestre e diretores*

O mestre pode ser comparado ao maestro de uma orquestra ele é responsável por coordenar toda a bateria. Mestrinel (2018), descreve as funções do mestre de bateria de uma escola de samba, sobre isso podemos compreender:

[...]O mestre é um mediador, uma pessoa responsável por manter o dinamismo da prática coletiva, o funcionamento ativo da engrenagem rítmica da batucada e fluência das reverberações de saberes dentro dos espaços de aprendizagem de uma bateria. Ou seja, o mestre é um articulador dos processos, e não necessariamente o detentor máximo do conhecimento. Basicamente, o mestre atua em questões ligadas à (i) concepção musical da batucada, (ii) organização e funcionamento do grupo e (iii) regência da bateria. (MESTRINEL, 2018, p. 246).

Para auxiliá-lo, o mestre conta com os diretores de naipe. Cada naipe possui um ou mais diretores que são escolhidos por se destacarem em seus respectivos instrumentos. O diretor por ser o braço direito do mestre, um ritmista que possui uma excelente habilidade em seu instrumento, é capaz de instruir novos ritmistas, cuidando do naipe como um todo. Pode perceber também que

os diretores da Telles possuem uma certa autonomia na criação das bossas do seu respectivo naipe. O mestre, por não ser absoluto, conta com os seus ritmistas mais experientes. São eles os responsáveis pela transmissão das bossas e das levadas. Os diretores também auxiliam o mestre no comando da bateria.

Os diretores também tem como uma de suas funções afinar os instrumentos do naipe, estar à frente dos ritmistas sinalizando as bossas nos ensaios, e manter o andamento do naipe dentro da bateria.

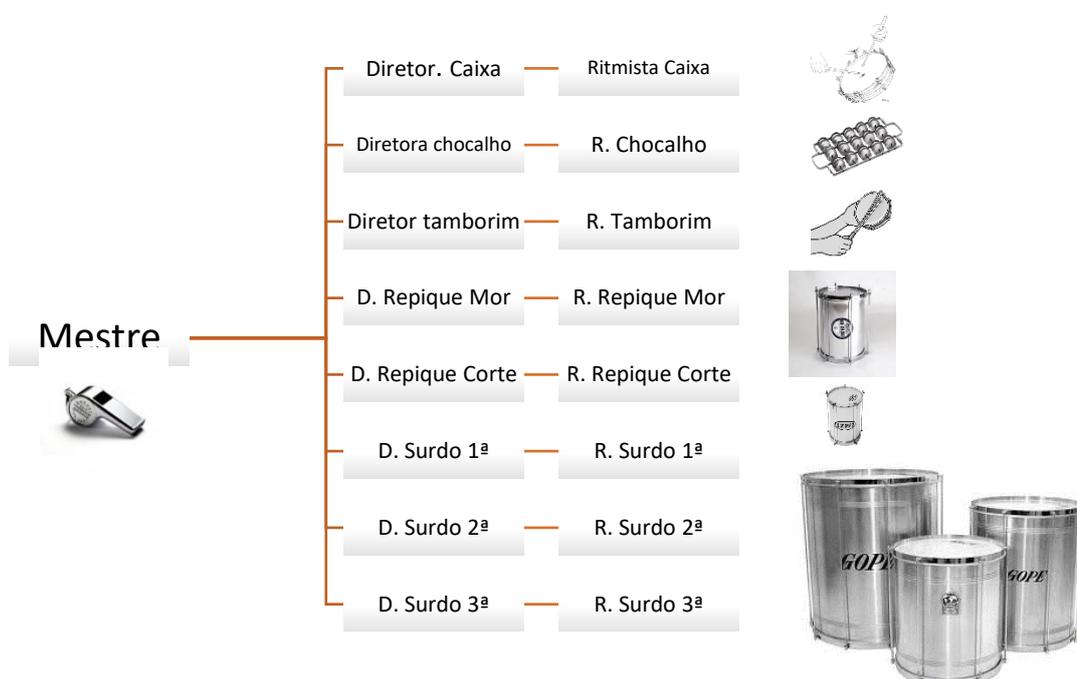


Figura 7 Organograma entre mestre, diretor e ritmista da Telles.

Fonte: Elaboração da autora, 2020.

### *Instrumentos da bateria<sup>38</sup>*

A Pegada de Malandro é formada por 9 naipes de instrumentos, sendo eles os chocalhos, tamborins, caixas, repiques (mor e corte), cuícas e os surdos (1ª, 2ª e 3ª). É necessário conhecermos um pouco dos demais instrumentos da bateria, pois dentro de uma bateria, a música acontece de maneira coletiva, ou

<sup>38</sup> Imagens dos instrumentos no Anexo D.

seja, todos os instrumentos funcionam como engrenagens, e juntos fazem o samba acontecer.

Os naipes da bateria são formados pelos diretores e seus ritmistas. Os instrumentos são todos pertencentes da escola de samba da General Telles, exceto o naipe de cuíca, pois na não há cuícas disponíveis para se aprender na Telles, sendo assim, o naipe das cuícas é formado por ritmistas que possuem seu próprio instrumento. A seguir apresento os instrumentos presentes na Pegada de Malandro e suas funções dentro do samba.

**Chocalhos:** Os chocalhos são instrumentos leves, agudos, revestidos de platinelas, que foi “invenção do mestre André, na bateria Mocidade Independente de Padre Miguel (Rio de Janeiro)” (MESTRINEL, 2009, p.141).

[...]Existem diferentes tipos de chocalhos usados no samba, atualmente o mais comum nas baterias é o chocalho de platinelas. Ele consiste em uma estrutura de ferro com diversas platinelas de metal, pequeninos pratos[...] ao chocar-se uns aos outros produzem um som brilhante e estridente[...] (MESTRINEL,2009, p. 105).

Segundo Gonçalves & Costa (2000, p.14) “os chocalhos são responsáveis por auxiliar as caixas na sustentação do ritmo, mais precisamente na primeira parte do samba e nos refrãos”, dando aquele molho<sup>39</sup> na bateria. É importante deixar exposto que o naipe de chocalhos, também conhecido como ganzás, diferente dos outros naipes da bateria Pegada de Malandro, é o único naipe dirigido e composto por mulheres.

**Tamborim:** Os tamborins são usados assim como o chocalho para sustentar o ritmo junto as caixas, porém, além das caixas o instrumento sustenta também com os taróis e repiques. Diferente dos chocalhos eles fraseiam o samba, criando “desenhos rítmicos pontuando a melodia do samba” (Gonçalves & Costa, 2000, p.14).

[...] Ele consiste de um bojo cilíndrico de 6 polegadas de diâmetro e altura média de 5 centímetros, com pele em um dos lados presa a um aro com pequenos ganchos que tencionam a membrana, geralmente afinada em altura aguda (costuma ser o instrumento membranófono mais agudo das baterias) [...] (MESTRINEL, 2009, p. 104).

---

<sup>39</sup> Molho: termo utilizado entre os ritmistas para dizer quando o som está mais completo, cheio.

Diferente dos outros naipes, os ritmistas do tamborim não compareciam a todos os ensaios da bateria. Geralmente apareciam nos ensaios gerais, porém sempre com o samba estudado.

**Caixa:** A caixa, é um instrumento mais comum em nosso cotidiano, encontrado em bandas de exército, fanfarras, ou até mesmo em uma banda de rock, onde pode estar presente na bateria.<sup>40</sup>

[...] instrumento membranófono com formato cilíndrico. [...] Na pele superior há fios similares a corda de violão chamado bordons que ficam em contato com a membrana e dão um som “chiado” ao instrumento, geralmente afinado em altura média-aguda[...] (MESTRINEL, 2009, p.111).

A caixa utilizada na escola de samba pode ser vazada<sup>41</sup> ou comum. Os ritmistas podem toca-las em baixo (a forma que conhecemos, usadas com talabarte dando mais segurança ao ritmista e tocada com duas baquetas de caixa grandes), ou em cima, “essa forma não utiliza talabarte, a caixa fica apoiada no braço e no ombro, mantida pelo rosto.” (Mestrinel, 2009, p. 111). Somente os caixeiros com mais experiência conseguem tocar a caixa em cima, pois é necessário de resistência física por conta do peso do instrumento.

De acordo com Gonçalves & Costa (2000, p.22), a caixa por executar os desenhos rítmicos, é o naipe que é responsável por identificar a bateria. Também possui a importância no suingue da bateria.

Na Pegada de Malandro, o naipe de caixas possui um número significativo de ritmistas, sendo o maior naipe da bateria, formado por pessoas de todas as idades. Assim como o chocalho, o naipe conta com um número significativo de ritmistas mulheres.

**Repinique:** Também conhecido como repique, é o instrumento responsável pelas chamadas<sup>42</sup> da bateria. “Tem função de apoiar os surdos, se posicionando geralmente junto a eles”. Gonçalves & Costa (2000, p.13).

---

<sup>40</sup> Bateria neste contexto é a bateria comum que conhecemos.

<sup>41</sup> Caixa vazada, é aquela que é aberta nas laterais. Na Telles utilizam somente dessas caixas por questões de qualidade sonora.

<sup>42</sup> Chamadas: O repique é responsável por chamar os outros instrumentos para iniciar o samba, com uma frase, uma introdução rítmica.

[...] é um instrumento cilíndrico de altura média de 40 centímetro, com pele sintética dos dois lados e sistema de afinação igual à dos surdos e caixas [...] Sua afinação costuma ser aguda, seu som é estridente e de grande intensidade [...] o repinique é o instrumento responsável pela “chamada” do samba, quando a bateria inicia o ritmo após introdução rítmica realizada neste instrumento. (MESTRINEL, 2009, p. 112).

No naipe de repiques da Pegada de Malandro, podemos encontrar dois diferentes tipos de repique: o Mór e o de corte. A diferença entre o repique mór e o corte é o tamanho, que interfere no timbre do instrumento, e também a levada, que é diferente. Ambos são responsáveis pela chamada do samba, e executam as mesmas frases nas bossas e cortes.

**Surdos:** Os surdos são divididos em três naites, pela questão das diferenças de timbre cada tambor. Eles são divididos respectivamente, como: – surdo de primeira (marcação), surdo de segunda (resposta) e o surdo de terceira (corte) (MESTRINEL, 2009). Sendo assim, cada naipe de surdos possui um diretor diferente.

“A marcação do samba consiste no beat e do off-beat. Os sambistas falam pergunta e resposta” (PINTO, 2001, p.93), pensando nisso, o surdo de primeira (marcação) será responsável pela pergunta, o off-beat. Em outras palavras, o samba é representado por um compasso binário, sendo assim o surdo de 1ª executará o segundo tempo do compasso. É a partir do surdo de primeira que toda bateria é formada (GONÇALVES E COSTA, 2000).

[...] Surdo de primeira, ou surdo de marcação (de 24 a 29 polegadas). Em geral o mais grave dos três, toca no segundo tempo do compasso binário (tempo forte do samba) e é o alicerce rítmico da bateria. (MESTRINEL, 2009, p. 109 apud Gonçalves & Costa 2000, p13).

Sendo assim, o surdo de segunda (resposta) é responsável pelo tempo 1, o beat, desta forma, respondendo o surdo de primeira. O tamanho do surdo de segunda é um pouco menor que o de marcação, fazendo com que a afinação do instrumento seja um pouco mais alta.

Surdo de segunda, ou surdo de resposta, (de 22 a 26 polegadas). Em geral com a afinação intermediária. Responde à batida do surdo de primeira, tocando no primeiro tempo do compasso. (MESTRINEL, 2009, p. 109 apud Gonçalves & Costa 2000, p13).

O surdo de terceira (ou corte), diferente dos outros surdos, reproduz mais notas em sua levada, criando desta forma, variações rítmicas. Sendo mais semelhante ao repique de corte, Gonçalves e Costa (2000), enfatizam que o surdo de terceira toca a mesma nota do surdo de marcação, mas também executam síncofes. Os autores ressaltam que o papel do surdo de terceira é ser responsável pelo balanço da bateria.

Surdo de terceira ou surdo de corte (de 16 a 20 polegadas). Normalmente o mais agudo. Toca “junto com o surdo de primeira, isto é, com acentuação no segundo tempo, porém executando figuras sincopadas, sendo um dos maiores responsáveis pelo balanço da bateria. (MESTRINEL, 2009, p. 109 apud Gonçalves & Costa (2000, p13).

**Cuícas:** Na Pegada de Malandro o naipe das cuícas é fechado. Os ritmistas não participam de todos os ensaios da bateria, este naipe, em especial se junta a bateria apenas nos ensaios gerais. Os cuíqueiros ensaiam separadamente da bateria pois a escola não possui o instrumento, deste modo, o naipe é composto por um grupo de ritmistas que possuem o seu próprio instrumento.

De acordo com Gonçalves e Costa (2000) as cuícas, assim como, os agogôs, reco-reco, pandeiro entre outros, “são instrumentos utilizados na função rítmica como na improvisação de diferentes frases durante a execução do samba-enredo” (GONÇALVES E COSTA, 2000, p.14), gerando uma liberdade para esse ritmistas.

**Sopapo:** Vale recordar de um outro instrumento que pertencia a bateria da Pegada de Malandro, e hoje em dia não está tão presente, este é o Sopapo. Antigamente escola de samba da General Telles trazia em sua bateria um instrumento conhecido como Sopapo<sup>43</sup>. Esse instrumento foi inserido na cultura do carnaval em meados da década de 50. Surgiu de um encontro de dois carnavalescos, um de Rio Grande chamado Adão, mais conhecido como Pássaro Azul e o outro chamado Boto, carnavalesco da Telles. Foi de “uma construção coletiva intercidades: Rio Grande com Pássaro Azul, teria vindo o instrumento, e de Pelotas com o Boto a técnica de toca-lo.” (MAIA, 2008, p. 73).

---

<sup>43</sup> Sopapo é um tambor, um instrumento afro-gaúcho, feito originalmente com tronco de árvore e couro animal (cavalo ou gado).

[...] A partir desta data, [década de 50] o Sopapo passou a ser usado em todas as escolas e blocos carnavalescos de Pelotas, até meados da década de 1970, quando o carnaval em geral foi se transformando, ganhando a feição atual, espetacularizada, segundo o modelo do carnaval carioca. Esta transformação atingiu principalmente as baterias das escolas, que do mesmo modo passaram a considerar a estrutura das baterias cariocas. Nesta nova estrutura, o Sopapo não está mais presente. [...] (MAIA, 2008, p. 74).

Em 2018 a cidade de Pelotas foi intitulada a Cidade do Tambor de Sopapo pelo decreto nº 6.130. Atualmente o Sopapo não é mais utilizado no carnaval como antigamente, alguns ritmistas ainda desfilam com o instrumento, mas não há nenhum naipe de Sopapo nas baterias de Pelotas, porém o instrumento deixou o seu legado na cidade de Pelotas.

### **4.3 Parte III**

#### *Situações e processos de transmissão musical utilizadas no surdo de terceira*

Podemos dizer que em diferentes culturas, o modo de se ensinar ou transmitir sua música, ocorre de maneira distinta onde cada cultura utiliza situações e processos nos quais jugam como necessárias para sua assimilação (QUEIROZ, 2005; 2017; MERRIAN, 1964).

De acordo com Queiroz, a transmissão do conteúdo musical pode ser realizada de forma metódica ou ao acaso quem determina é o contexto. Em relação a isso, o autor expõe:

Nas culturas de tradição oral, o conteúdo a ser ensinado e as formas utilizadas para o ensino podem ser estabelecidos tanto por situações e processos sistemáticos quanto por estratégias “aleatórias” de transmissão musical. Estratégias que ocorrem mais em função da dinâmica social do contexto da manifestação do que por uma situação e intenção de ensino e aprendizagem previamente estabelecidas. (QUEIROZ, 2010, p. 128-129).

#### *Situações de aprendizagem*

Para Arroyo (1999) as situações de aprendizagens são “os retratos instantâneos” que possibilitam uma impressão inicial do ensino e da aprendizagem do contexto. Essas situações aparecem através do “onde, quando e quem”, e é o caminho de análise que será traçado neste capítulo.

As situações de aprendizagem aconteciam durante os ensaios da bateria; nos intervalos dos ensaios e em eventos em que a Pegada de Malandro se apresentava, eventos esses voltados a cultura do carnaval. Os ensaios eram realizados nas segundas, quartas e sextas feiras, no período das 20h30min até as 22h30min na quadra da escola de samba da General Telles.

A Pegada de Malando é formada por pessoas da comunidade de Pelotas, sendo eles moradores do bairro Navegantes, Fátima, Centro entre outros. Não há pré-requisitos para se tornar um ritmista, apenas o interesse de aprender a tocar um instrumento da bateria. Pude observar que a maioria dos ritmistas são jovens, com faixa etária entre 15 a 30 anos. Na bateria em geral encontramos, homens, mulheres, adultos e crianças, pessoas de diferentes idades e vivências. Na Pegada de Malandro também encontramos ritmistas mais velhos, membros fiéis da escola, aqueles que desfilam todo ano. Entretanto, estes não estão sempre nos ensaios, porém nos ensaios gerais (sextas-feiras) eles estavam presentes.

Em 2020 os ensaios começaram a ser desenvolvidos com frequência a partir do mês de janeiro, encerrando no mês de março do mesmo ano. Ao todo, foram 17 ensaios da bateria, onde houveram ensaios fechados e ensaios abertos. Os ensaios abertos contavam com a presença da comunidade, aconteciam nas sextas-feiras com a participação dos passistas<sup>44</sup> e da harmonia<sup>45</sup> da escola.

No primeiro ensaio da bateria, foi o dia de escolher os instrumentos, assim deu-se início aos trabalhos individuais de cada naipe. Conforme os ensaios se passavam, conseguia observar a vontade que nós, ritmistas, tínhamos para ensaiar. Aquela vontade de tocar, de praticar, sempre estava sempre presente, do início ao fim do ensaio. Na maior parte do tempo estávamos tocando, praticando e explorando os nossos instrumentos e as vezes até outros instrumentos da bateria.

Foram muitos momentos de troca entre os ritmistas da bateria. Sempre trocávamos os nossos saberes musicais. Muitas vezes aprendi com ritmistas de repique a tocar a levada do instrumento, ao mesmo tempo em que ensinava a

---

<sup>44</sup> Passistas: Pessoas que dançam pela escola (Rainha de bateria, madrinha da bateria, mestre sala e porta bandeira, entre outros).

<sup>45</sup> Harmonia: é formada pelo cavaco, violão, sopros e intérpretes (cantores) do samba.

levada do meu instrumento (surdo de terceira). Essas trocas ocorriam nos momentos de descontração, onde usávamos também para sanar as dúvidas referentes ao nosso instrumento, aprendendo com um colega de ou com o próprio o diretor.

Ao longo dos nossos ensaios, foi possível enxergar uma dinâmica onde fomos preparados desde o início quando estávamos focando exclusivamente para a compreensão das bossas e a levada do instrumento, e depois de alguns ensaios, a dinâmica foi se alterando, se voltando a prática coletiva dos naipes e da performance musical.

Em relação a prática coletiva Queiroz (2005), ressalta:

A prática performática coletiva e situações vivenciadas antes, durante e após os ensaios e os desfiles criam momentos em que cada elemento da música, inclusive os extramusicais, pode ser percebido e assimilado inconscientemente, tanto por quem ensina como por quem aprende. Não existe nesse universo uma situação exclusiva de aprendizagem, programada e desenvolvida como tal, mas sim uma heterogeneidade de sistemas naturais de transmissão que se consolidam tanto na performance como nos diversos momentos que a envolve. (QUEIROZ, 2005, p.127).

O nono ensaio foi um ensaio entre a bateria e harmonia da escola. De acordo com minhas anotações no diário de campo, começa a surgir uma dinâmica, voltada para a performance e prática coletiva dos ritmistas. Os ensaios passaram a ser pensados no desenvolvimento da prática do instrumento; para que os ritmistas criassem resistência e o hábito de tocar se movimentando, assim como acontece no dia do desfile de carnaval.

[...] O ensaio foi diferente dos outros, pois tocamos junto com a harmonia várias vezes o samba enredo da escola, sem parar, para já se acostumar, pois será assim que iremos tocar na passarela. (DIÁRIO DE CAMPO, 9º encontro, 24 de janeiro de 2020).

Quando passamos a ensaiar junto com a harmonia da escola, alguns ritmistas apresentaram facilidade na assimilação das bossas, o que era complicado nos primeiros ensaios. Isso acontece pela da referência musical. Ao escutar a letra do samba começamos a ter uma assimilação melhor dos momentos de entrada das bossas, e quanto mais repetíamos, mais fácil era para

aprender a letra do samba e o início das bossas. Quanto mais ensaiávamos, mais fácil era a assimilação.

[...] Chegamos em uma fase que não tem mais nenhum ritmista novo entrando na escola. As dificuldades que aparecem nos nossos ensaios são coisas que devemos acertar treinando, pois já sabemos exatamente o que tem que ser feito [...] (DIÁRIO DE CAMPO, 6º encontro, 20 de janeiro de 2020).

Conforme os ensaios passavam a prática coletiva foi ficando mais presente. Não era mais um momento de pensar no individual, mas sim no coletivo, pensávamos como um naipe. Se algum ritmista apresentasse uma dificuldade, tentávamos orientar, pois se não pensássemos desta forma, isso afetaria o coletivo, tanto o naipe de terceira, como a bateria em geral. Desta maneira, prestávamos mais atenção nas frases, nas dinâmicas, o que gerou uma autonomia dentro do naipe.

[...] Começamos a tocar, e tocamos direto por mais ou menos 45 min, e aquilo me cansou de uma maneira, estava com uma terceira pesado e não aguentava mais toca-lo, até que pedi para o João trocar de instrumento comigo, dali por diante fui conseguindo relaxar e continuar tocando. (DIÁRIO DE CAMPO, 9º encontro, 24 de janeiro 2020).

Sabia que no dia do desfile deveríamos tocar mais de uma hora sem parar, e também nos movimentarmos. Os ensaios passaram a ser neste formato. Tocávamos por horas sem parar, criando uma resistência ao peso dos instrumentos e as rítmicas das levadas, também nos movimentávamos na quadra, para poder se acostumar a tocar andando, como acontece nos desfiles.

Conforme os ensaios se passavam, mas resistência íamos criando. No 10º ensaio o mestre passou a organizar a bateria de outro modo, pensando no desfile. Assim, os ensaios seguintes foram realizados nesta mesma formação, dando um foco maior para a performance coletiva da bateria.

Ao longo dos ensaios, o diretor nos dava cada vez mais liberdade. Diferente dos outros naites, o nosso diretor não ficava o tempo todo nos ensinando. As vezes nós mesmos auxiliávamos os colegas que possuíam alguma dificuldade para lembrar ou executar as bossas. Podemos ver neste exemplo descrito em meu diário:

[...] **Felipe** não conseguia pegar a bossa, e como o diretor nem sempre estava por perto, **João** o ensinava, mostrava pra ele, e

pedia para ele repetir [...] (DIÁRIO DE CAMPO, 5º encontro, 17 de janeiro de 2020).

Quando surgia um ritmista novo no naipe, tínhamos autonomia para passar as frases do instrumento para ele. Essa situação fez com que pudéssemos aprender duas vezes: analisando a nossa própria prática e transmitindo para o outro. Essa autonomia nos fazia refletir enquanto grupo, como o naipe de surdo de terceira, sabíamos que se houvesse alguém com dificuldades, tínhamos que auxiliá-los, para que todos do naipe soubessem executar as bossas, de forma que não prejudicasse o coletivo. Desta forma, aprendíamos tocando, interagindo e transmitindo nossos saberes.

### *Processos de transmissão musical*

Os processos de transmissão do surdo de terceira da Pegada de Malando que serão apresentados a seguir, estão divididos em duas partes: a primeira trazendo o conteúdo que foi transmitido, isto é, a levada e as bossas do samba enredo. E a segunda, apresentando as estratégias de transmissão musical que ao longo da pesquisa foram utilizadas para que as bossas e a levada pudessem ser apreendidas e executadas, focando no fazer musical coletivo da bateria, e em seu objetivo principal, a conquista de mais um título do carnaval pelotense.

**Levada**<sup>46</sup>: A levada é um padrão rítmico que cada instrumento executa. Ela é reproduzida ao longo de todo o samba, exceto nos momentos em que as bossas são tocadas, isto é, momentos de convenções da bateria.

Cada instrumento da bateria possui uma levada<sup>47</sup>, ou seja, cada naipe executa um padrão rítmico ao longo do samba. Desta forma, os diretores da bateria desenvolvem estratégias próprias para transmitir os saberes musicais para seus respectivos naites.

Mestrinel (2018) ressalta:

[A] Levada remete ao caráter cíclico dos padrões rítmicos interpretados nos instrumentos, a um movimento contínuo das figuras musicais, que "são levadas" ininterruptamente do início

---

<sup>46</sup> As transcrições das levadas dos demais instrumentos da bateria estão no Apêndice A e B.

<sup>47</sup> Link de áudio da levada da Pegada de Malandro - <https://youtu.be/jeXcTqDQM4s>

ao final do ciclo e novamente ao início, sucessivamente”.  
(MESTRINEL, 2018, p.95).

Ao observar os instrumentos da Pegada de Malandro, optei por um instrumento com um nível de dificuldade maior, um instrumento que fosse novo para mim. Como havia desfilado tocando caixa no ano anterior, optei por não escolher o mesmo instrumento, desta forma, decidi aprender o surdo de terceira.

O naipe de surdo de terceira, realiza algumas variações em sua levada. Podemos observar na figura abaixo, onde há notas fechadas, (essas com um x em cima), são percutidas com a mão. “Além da baqueta, os ritmistas de surdo de terceira utilizam a mão para produzir som na pele do instrumento” (MESTRINEL, 2008, p. 164). O ritmista de surdo de terceira também utiliza de uma segunda baqueta em momentos das bossas, por conta de algumas notas que necessitam de certa agilidade para serem tocadas.

De acordo com Mestrinel (2018):

O surdo de terceira demanda o conhecimento de um vocabulário rítmico que permita a execução de variações da levada padrão, algo recorrente neste instrumento. Além disso, a mão esquerda pode atuar como uma segunda baqueta, de forma similar ao repinique, exigindo uma técnica de tirar o som da pele (MESTRINEL, 2018, p.228-229)

### LEVADA SURDO 3º TELLES



Figura 8 - Transcrição da levada simplificada do surdo de terceira da Telles.

### **Bossas:**

As bossas são convenções criadas pelo mestre e diretores, podendo ser chamadas também de breques ou paradinha. Tem a função de auxiliar na sustentação do ritmo no desfile (MESTRINEL, 2018; GONÇALVES E COSTA, 2000). Mestrinel destaca:

Os breques são executados em momentos determinados dentro da forma musical do samba enredo. Tais convenções pontuam algum trecho da letra e melodia, criando um efeito musical surpreendente com novas frases rítmicas tocadas em uníssono

ou estabelecendo diálogos entre os naipes. Os breques apresentam características musicais que refletem o estilo de um mestre, combinando ousadia e criatividade na composição das convenções. (MESTRINEL, 2018, p.254).

Além da levada do instrumento, aprender as bossas é um dos processos principais dentro da bateria. É a partir dela que aparecem diferentes estratégias para que haja sua transmissão e assimilação. Na pegada de malandro, as bossas foram sendo criadas e inseridas no samba de maneira orgânica e natural. No samba deste ano foram criadas 3 bossas: (bossa I, bossa II e bossa III).

É importante mencionar que as bossas não foram criadas de acordo com sua numeração, por exemplo, a bossa I foi a última a ser criada, porém leva este nome pelo fato de sua aparição no samba enredo. A bossa I é a primeira a ser tocada, e assim sucessivamente. A seguir apresento a linha do surdo de terceira nas três bossas do samba, em sua ordem de criação.

## BOSSA II

Criação: Mestre e Diretores da Bateria

Transcrição: Vanessa Ramos

♩ = 144

Vencer venceu ....

Subida

Levada

Figura 9- Transcrição da bossa II<sup>48</sup> – Surdo de terceira.

<sup>48</sup> Link de áudio da bossa II, com todos os instrumentos - <https://youtu.be/ypW0Y5BWMNg>

## BOSSA III

Criação: Mestre e Diretores da Bateria

Transcrição: Vanessa Ramos

♩ = 144

10

Figura 10 - Transcrição da bossa III<sup>49</sup> – Surdo de terceira.

## BOSSA I

Criação: Mestre e Diretores da Bateria

Transcrição: Vanessa Ramos

♩ = 144

13

Levada:

23

Figura 11- Transcrição da bossa I<sup>50</sup> – Surdo de terceira.

No ano de 2020, o naipe de surdo de terceira foi formado inicialmente por quatro ritmistas: Felipe, Harry, João e eu. Ao longo desses ensaios surgiam novos ritmistas interessados em aprender o instrumento, mas não eram

<sup>49</sup> Link de áudio da bossa III, com todos os instrumentos - <https://youtu.be/1xSy-Borj7I>

<sup>50</sup> Link de áudio da bossa I, com todos os instrumentos - <https://youtu.be/0V58RSFXrwk>

assíduos, geralmente apareciam nos ensaios gerais. Esse pequeno grupo passou por diferentes processos para assimilar as bossas e a levada do instrumento, o diretor utilizou de diversas estratégias para facilitar esse processo.

### *As estratégias de transmissão musical nos surdos de terceira*

Quando me tornei ritmista de surdo de terceira passei por diferentes processos para conseguir aprender o instrumento, sua levada e suas bossas. Acostumada com um outro modo de aprender, dentro da bateria passei por um processo de desconstrução, me desprendendo de partituras e termos teóricos musicais e me apegando a uma nova maneira de aprender, fazendo, ensinando e interagindo<sup>51</sup> (MESTRINEL,2018).

Ao analisar as bossas transcritas considero que as frases não são tão fáceis de se aprender. Por se tratar de um contexto de tradição oral, não usamos de metodologias específicas ou partituras para aprender a tocar o instrumento. Desta forma, são empregadas estratégias para que possamos assimilar os conteúdos (levada e bossas) fazendo com que a transmissão musical aconteça. Ao longo dos ensaios pude ver que sim, era possível de se aprender sem partitura.

### **Separação dos naipes:**

A primeira estratégia utilizada para transmissão aconteceu quando escolhemos os nossos instrumentos. Nos primeiros encontros, os naipes (caixa, repique, surdos e chocalhos) ensaiavam isoladamente. Cada naipe em um canto da quadra, para que pudéssemos aprender a levada do instrumento.

Após a levada ser passada para nós, o Mestre nos juntava para ouvir como estava soando a bateria de modo geral. Se os ritmistas ou os naipes estivessem apresentando certas dificuldades, no ensaio seguinte continuávamos ensaiando, aprendendo e executando a levada de maneira isolada. Essa

---

<sup>51</sup> Mestrinel traz as três formas fundamentais para o processo de aprendizagem em uma bateria: aprendizagem pela prática (aprender fazendo/tocando), integração dos papéis de aprendiz e tutor (aprender ensinando), e desenvolvimento primordial da habilidade de interação (aprender interagindo) (MESTRINEL, 2018, p. 203).

dinâmica também acontecia quando uma bossa era inserida no samba, ou seja, éramos separados nos momentos de transmissão e nos juntavam para ver o resultado em coletivo.

Em diversos momentos éramos separados por naipe para que pudéssemos aprender. O naipe das caixas geralmente passava um maior tempo isolado dos outros, pelo fato de ser um naipe maior, com muitos ritmistas. Muitas vezes ensaiávamos: repiques, surdos e chocalhos para depois acrescentarem as caixas.

[...] foi um ensaio apenas da bateria, para que limpássemos as bossas do samba. As caixas começaram o ensaio separadamente dos outros naipes. (DIÁRIO DE CAMPO, 6º encontro, 20 de janeiro de 2020).

[...] Iniciamos o ensaio separado das caixas, pois os diretores queriam limpar o naipe. Ficamos com os surdos de 1ª e 2ª, e repiques. Passamos a bossa III. Quando o naipe de caixa ficou limpo, juntamos todos em posição de desfile e passamos as duas bossas do samba [...] (DIÁRIO DE CAMPO, 7º encontro, 22 de janeiro de 2020).

Quando havia necessidade de limpar alguma frase, os naipes também eram separados e trabalhados individualmente, e só nos juntávamos quando os “problemas” se resolviam. Esta forma de separação por naipes nos auxiliava, em um primeiro momento, para a compreensão da nossa linha, ou seja, da nossa levada e das nossas bossas.

A partir do momento que conseguíamos obter uma boa assimilação das frases, começávamos a tocar com os demais ritmistas para obter a sensação do coletivo, prestando atenção em como soava o nosso instrumento junto dos demais. O que facilitava o nosso processo. Após a assimilação, ao tocarmos com os outros naipes começávamos a nos encontrar dentro do samba. Caso houvesse dificuldade por parte de algum ritmista nos momentos de assimilação das bossas, o diretor o ensinava enquanto os outros ritmistas tocavam com o restante da bateria.

### **Tocar lento:**

Uma das estratégias de transmissão musical que acontecia no naipe, era o ato de tocar em um andamento mais lento do que o original. O diretor ao passar a levada ou bossa, diminuía o andamento para que pudéssemos acompanhar e

compreender a célula rítmica, a modo de conseguirmos executar a frase. De acordo com Mestrinel (2018), tocar lento facilita:

No sentido de viabilizar a compreensão e execução de cada batida, os ritmistas costumam começar tocando os padrões rítmicos em andamentos mais lentos. Este recurso é fundamental para que um aprendiz consiga articular seus movimentos corporais de forma fluida e apreender a sequência de gestos necessários para tocar um instrumento. (MESTRINEL 2018, p.225)

No primeiro ensaio da bateria, tive um pouco de dificuldade para compreender a levada do instrumento. Como o surdo de terceira era um instrumento novo para mim, sabia que iria encontrar dificuldades para aprender. O diretor do naipe passou diversas vezes a levada do instrumento, e quando percebeu a minha dificuldade de compreender optou em tocar mais lentamente. Podemos ver o relato no diário de campo:

[...] A primeira coisa que aconteceu neste ensaio, foi aprender a levada do instrumento, onde tive uma certa dificuldade por não possuir o hábito de tirar coisas de ouvido, sou um pouco mais apegada a partitura, mas logo fui pegando jeito. O diretor passava cada frase em um andamento mais lento para que eu pudesse entender. (DIÁRIO DE CAMPO, 1º encontro, 31 de novembro de 2019).

Essa estratégia estava presente na maioria dos ensaios. Geralmente acontecia quando íamos aprender alguma bossa. No quarto ensaio, já estávamos aprendendo a bossa II, neste dia, uma nova ritmista entrou para o naipe. Ela optou pelo surdo de terceira, queria aprender o instrumento, e tocar neste carnaval. Mas neste ensaio, ela teve dificuldades para aprender as frases da bossa e a levada do instrumento. Para auxiliá-la o diretor optou por tocar as frases mais lentamente para que pudesse compreender, e assim aumentando o andamento gradativamente até chegar no andamento correto.

[...] “o diretor tocou a levada bem lentamente, parte por parte, e mesmo assim, a Ariel não conseguiu tocar a levada, e nem as bossas nesse ensaio.” (DIÁRIO DE CAMPO, 4º encontro, 13 de janeiro de 2020).

Neste ensaio, Ariel teve dificuldades para compreender as frases do surdo, com isso, ela decidiu trocar de instrumento, mudando para o naipe das

caixas. Já meu aprendizado referente a bossa II foi outra, tive algumas dificuldades, porém consegui compreender as frases com mais facilidade do que os outros ritmistas. Acredito que muito dessa compreensão vem dos meus conhecimentos musicais já aprendidos no curso de música. A dificuldade que tinha em relação a bossa, era o momento correto da entrada, pois não havia me familiarizado com o samba. Após aprender a letra do samba não tive dificuldades ao executar da bossa II.

A minha maior dificuldade, foi entender a entrada da bossa entrava no samba [pois eu ainda não conhecia o samba enredo do ano], a rítmica para mim não é difícil, e para conseguir entender a entrada, passei a contar os compassos antes da entrada do meu instrumento, logo pude entender também o que os outros instrumentos fazia. Depois disso consegui internalizar e automatizar a entrada, com isso não precisei mais ficar contando os compassos e sim ficar ouvindo as frases dos outros instrumentos/naipes. (DIÁRIO DE CAMPO, 4º encontro, 13 de janeiro de 2020).

Em nosso quinto ensaio, foi o primeiro que fizemos com a harmonia da escola. O ensaio se iniciou apenas com a bateria, onde começamos a passar a bossa II. Neste momento, observei Harry e Felipe e ambos estavam com dificuldades. Harry sabia a frase da bossa, porém tinha dificuldade em executá-la no andamento do samba, já Felipe tinha dificuldades com a frase da bossa.

A estratégia utilizada foi *tocar lento*, e desta vez fragmentando a batida, dividindo a bossa em partes. O diretor fez uma comparação referente a técnica da baqueta deles e de João, como podemos ver em meu diário de campo:

[...] O diretor passou a bossa para os dois da mesma maneira, lentamente, fragmentando a batida, e depois foi acelerando até chegar no andamento certo, porém mesmo assim eles não conseguiam tocar sem atrasar ou embolar [...] O diretor chegou até ele e comparou o jeito dele, com o jeito do João de tocar. E disse: “*Está vendo? a baqueta dele volta, é isso que a sua tem que fazer, tenta aí [...]*” (DIÁRIO DE CAMPO, 5º encontro, 17 de janeiro de 2020).

Podemos analisar, neste caso, que a estratégia de tocar lento não funcionou, pois ao aumentar o andamento da frase um dos ritmistas ainda apresentava dificuldades em acompanhar. Desta forma o diretor notou a tensão do ritmista ao tocar o instrumento, aconselhando então a observar a baqueta do

colega voltando, utilizando o rebote<sup>52</sup>. Ao tocarmos tensionados ou utilizando muita força ao instrumento, a baqueta tende a não possuir um rebote, o que dificulta a execução rítmica em um andamento mais rápido.

### **A repetição:**

A repetição é uma das estratégias mais utilizada dentro da bateria, e consequentemente no naipe de surdo de terceira. Ao repetir as bossas e a levada, podemos observar erros, acertos, maneiras de tirar o som do instrumento e, ao praticarmos inúmeras vezes, adquirimos domínio da técnica, e conseguimos acertar aquilo que não estamos fazendo corretamente e, até mesmo, testar variações rítmicas no instrumento. neste sentido, Mestrinel (2018) destaca:

Cada vez que se toca uma batida, um breque ou um arranjo, retorna-se ao mesmo ponto inicial e a cada recomeço novos aspectos podem ser desenvolvidos. Por exemplo: a cada repetição de um breque, um ritmista terá oportunidade de tocar com mais segurança seu instrumento, poderá observar os movimentos dos colegas de naipe e entender melhor o sinal de regência do mestre para aquele trecho. Na execução das batidas ocorre a mesma coisa: a cada ciclo um ritmista poderá experimentar alguma variação na maneira de segurar a baqueta/instrumento, tentar fazer uma variação rítmica do padrão, escutar como sua levada se encaixa com outras. (MESTRINEL, 2018, p.231).

Ao aprendermos uma bossa, ficávamos repetindo diversas vezes até decorar. Eu prestava atenção nas frases, nos outros instrumentos, até compreender e automatizar, assim não me perderia quando estivéssemos tocando durante o samba.

[...] Quando ele nos ensinou essa bossa, foi diferente das outras vezes, pois ele não fragmentou a frase e fez lentamente. Ele tocou junto com os outros naipes nos mostrando o que acrescentou, e cada vez que eles repetiam a bossa ele fazia junto com a gente, até conseguirmos tocar. DIÁRIO DE CAMPO, 4º encontro, 13 de janeiro de 2020).

---

<sup>52</sup> Rebote: ao tocar a baqueta retorna para o ponto de origem, não ficando na pele do instrumento.

Luciana Prass em seu trabalho sobre os Bambas da Orgia, escola de samba da cidade de Porto Alegre relata em seu diário de campo situações referentes a repetição dentro do naipe de tamborim, no qual estava inserida:

A repetição ajuda muito a memorização. Quando havia erros, repetíamos o todo, sempre o todo. Mesmo que uma pessoa só errasse - no caso de que o erro fosse audível, já que os erros só eram claramente percebidos se o ritmista tocasse nas pausas - repetia-se o todo. Repetia-se muitas vezes [...] (PRASS, 1998, p.99).

As vezes tocávamos a mesma bossa o durante o ensaio todo. Para alguns não era tão bom, pois já sabiam as frases e havia uma vontade de seguir tocando o samba. Mas ajudava os ritmistas que possuíam certas dificuldades, quanto mais repetiam, mais chances de entender e acertar eles tinham. A repetição também dava uma certa segurança para quem já sabia tocar, fazendo com que o ritmista pudesse focar em outros detalhes naquele momento, sendo técnicos ou musicais.

Ao observar essa estratégia podemos perceber que a repetição é uma estratégia comum dentro do mundo musical. Repetimos inúmeras vezes uma peça que estamos estudando, sendo para corrigir erros recorrentes ou até mesmo para desenvolver uma técnica específica. Dentro da Pegada de Malandro não é diferente, a repetição é uma estratégia de transmissão da bateria. Aprendemos por repetição. Quando repetimos uma frase inúmeras vezes conseguimos assimilar melhor, até mesmo decorar. Muitas vezes tive que escutar e cantar a frase para poder compreender. Na bateria o que temos são nossos sentidos, nossa escuta e a nossa percepção, desta forma a repetição é uma das formas de auxiliar na assimilação.

### **Observação e imitação:**

A observação e a imitação são estratégias que acontecem de modo natural dentro da bateria e do naipe. Essa estratégia ocorre em todo o processo de transmissão onde observamos o diretor, o mestre e os colegas de naipe.

No momento de assimilação da levada e das bossas a nossa atenção era voltada somente ao diretor. Aprendemos através da observação e imitação de seus movimentos. Após este momento, a observação estava presente nas

sinalizações, onde ficávamos atentos tanto no mestre da bateria como no diretor do nosso naipe, observando as entradas das bossas, o andamento do samba, como também nas dinâmicas do instrumento.

A observação dos colegas de naipe acontecia com o surgimento de uma dúvida ou dificuldade nos momentos da prática, onde o diretor estava à frente do naipe sinalizando, desta forma, acabamos por observar e imitar os movimentos dos colegas.

Quando começamos o ensaio com a harmonia, chegou mais duas pessoas no surdo, pessoas que ainda não haviam estado presentes nos ensaios, um deles era o Lucas [...] ele estava um pouco perdido. A levada, como é algo padrão em todas as escolas ele já sabia, mas as bossas ele não estava entendendo, e também o diretor não estava conosco, pois estava em cima do palco ajudando a harmonia a firmar o andamento. Como Lucas já me conhecia, me pediu para tocar ao lado dele, para ele observar e pegar a bossa, e assim foi feito, pegou rápido sem dificuldade. (DIÁRIO DE CAMPO, 5º encontro, 17 de janeiro de 2020).

Essa estratégia, diferente das outras, parte de ambos os lados, do mestre, do diretor e dos próprios ritmistas. Podemos entender a imitação e a observação apenas como uma estratégia, pois caminham juntas. Na imitação precisamos observar os gestos, ter uma escuta atenta das frases, para que assim possamos assimilar e executar a bossa, e assim “ver o que o outro está fazendo e como ele faz, e ouvir a sonoridade obtida na execução do instrumento é, indubitavelmente, uma das formas mais utilizadas para a assimilação de conhecimentos musicais” (QUEIROZ, 2005, p. 129).

Ao se referir a imitação dentro da aprendizagem musical, Luciana Prass evidencia:

[...] a imitação engloba uma escuta imitativa que acompanha a observação dos gestos de maneira simultânea, trabalhando interiormente com imagens aurais que são recursos que serão acionados sem a presença do imitado, à medida que o imitador construiu internamente essas referências (PRASS, 1998, p. 158).

A observação está presente em todos os momentos, desde a assimilação das bossas - observando e imitando os movimentos do diretor; na questão técnica - observando a baqueta dos outros ritmistas, se estamos tocando tensionado; e até nos momentos de performance, pois é a partir da observação

dos gestos do mestre e dos diretores que somos conduzidos durante a execução do samba. Essas sinalizações são como uma regência, ou seja, se não estivermos observando, sentindo o andamento, prestando atenção nas sinalizações das bossas, isso pode causar dificuldades no momento da performance.

### **A Tecnologia:**

Outra estratégia de transmissão foi por meio da tecnologia. Havia um grupo no WhatsApp para cada naipe da bateria e um grupo geral da bateria onde todos os ritmistas eram membros. A partir desta rede social eram compartilhados vídeos e áudios dos ensaios. Gravávamos o diretor tocando as partes onde o grupo possuía alguma dificuldade, e depois os vídeos eram compartilhados no grupo do naipe. Os momentos de criações dos diretores também eram gravados, depois postados para que pudéssemos escutar e praticar em casa.

A última parte do ensaio, foi mais um momento de criação, desta vez por parte do mestre da bateria. O Mestre chegou em seus diretores no fim do ensaio com uma nova ideia de bossa [...] passou cada frase dos instrumentos para seus diretores, até todos pegarem [...] O mestre me pediu para gravá-los para que não esquecessem, gravei algumas vezes até sair perfeitamente [...] (DIÁRIO DE CAMPO, 4º encontro, 13 de janeiro de 2020).

Os vídeos também nos auxiliavam quando faltávamos nos ensaios. O mestre compartilhava os vídeos dos ensaios nos grupos. A comunicação entre o mestre, os diretores e os ritmistas por meio da tecnologia era direta, geralmente os recados referentes a ensaios também eram feitos pelos grupos.

O uso da tecnologia era uma estratégia a mais neste processo, onde poderíamos recorrer as gravações em outros momentos do dia a dia. Não praticávamos somente nos ensaios, a partir dos vídeos gravados poderíamos escutar, batucar com as mãos, e utilizar de todas as estratégias a cima nas quais aprendemos dentro da bateria, para praticar e assimilar em nossas casas.

Todas as estratégias criadas pelo mestre de bateria e pelos dos naipes, incluindo o diretor de surdo de terceira, são voltadas em único objetivo: conquistar nota 10 no desfile de carnaval, levando assim, mais um título para a Escola de Samba da General Telles.

No ano de 2020 um novo vírus - (COVID-19) alastrou-se no mundo todo, ocasionando uma pandemia global o que provocou o isolamento social no Brasil e no mundo. Diante disso, os desfiles no Carnaval foram suspensos. Desta forma estamos à espera de mais um carnaval para que possamos conquistar mais um esperado título.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender as situações de aprendizagem e os processos de transmissão musical do naipe de surdo de terceira da Pegada de Malandro, - bateria da escola de samba General Telles. Como objetivos específicos: conhecer a história da escola de samba General Telles, a formação da sua bateria, descrever as situações de aprendizagem e os processos de transmissão musical que ocorrem neste cenário, e identificar as estratégias utilizadas na transmissão musical.

A Telles tem 71 anos de idade, fundada em 1950 por um grupo de amigos boêmios da cidade de Pelotas. A participação das mulheres aconteceu em 1961, 11 anos após a sua fundação, foi neste mesmo ano em que a escola levou seu primeiro título de carnaval.

A bateria durante o período em que esta pesquisa foi realizada contava com um grupo em torno de 100 ritmistas da comunidade, sem distinção de idade, sexo, ou pré requisito musical. Os ritmistas foram distribuídos nos diferentes naipes de instrumentos da escola: chocalhos, tamborim, caixa, surdos (1ª, 2ª e 3ª), repiques (Mór e corte), e cuícas.

Em relação as situações de aprendizagem, foi evidenciado elas ocorrem em diferentes momentos: os nos intervalos dos ensaios com os colegas de naipe e com os demais ritmistas da bateria, e nas trocas de saberes: momentos de socialização em apresentações ou eventos de carnaval.

Os processos de transmissão musical aconteciam através das bossas e da levada do samba. Aprendemos através de algumas estratégias criadas pelo mestre e pelos diretores dos naipes. Foi através da **separação dos naipes**, da

**observação e imitação, da repetição, de tocar lento e do uso da tecnologia,** que os saberes musicais (bossas e levadas) foram transmitidos para os ritmistas e, mais especificamente para o naipe do surdo de terceira ao qual eu fazia parte.

O fazer musical dentro deste contexto acontece por meio de situações, processos e estratégias, onde as estratégias “são fundamentais para determinar os rumos, as transformações e a inserção social das suas práticas em seus contextos de criação, performance e vivencia musical” (QUEIROZ, 2010, p. 129).

Através de situações, e processos para aprender o surdo de terceira na Pegada de Malandro, compreendi que há diferentes mundos musicais e que se pode aprender de diferentes formas. Foi através dos momentos de descontração e socialização presentes nos intervalos dos ensaios, pela separação dos naipes, quando repetíamos uma determinada frase, observando, imitando os movimentos do outro, tocando mais lentamente e, por meio da utilização da tecnologia a nosso favor que encontrei maneiras de um fazer musical dinâmico, não havendo rupturas de conteúdo, que na maioria das vezes faz com que esses saberes cheguem até nós de uma forma descontextualizada. Olhar para as singularidades do fazer musical que acontece nas culturas de tradição oral pode ser um caminho para estimular e renovar a música no contexto escolar.

Finalizando, acredito que por meio de um diálogo entre a Educação Musical e a Etnomusicologia podemos conhecer metodologias voltadas à um fazer musical mais dinâmico no qual os conteúdos musicais sejam aprendidos de formas tão natural e tão musical quanto ao fazer musical que encontrei na Pegada de Malandro.

**“Telles, hoje estou de bem com a vida, e te juro na avenida eternamente vou te amar” [...].**

## 7. REFERÊNCIAS:

- ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. In.: **Em Pauta**, Porto Alegre, vol.13, p.95-122, 2002.
- ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**: Um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- BOGDAN, R.; BIKLEN, S. Investigação qualitativa em Educação: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 2013.
- FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A educação musical no século XX: os métodos tradicionais. **A música na escola**, São Paulo, p.85-87, 2012.
- GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. **O Batuque Carioca**: As Escolas de Samba do Rio de Janeiro. ed. Bilingue: Groove, p. 7-59, 2000.
- HERNÁNDEZ, Roberto Sampieri e colaboradores. **Metodologia de Pesquisa**. Tradução Daisy, Vaz De Moraes; Porto Alegre: Penso, 2013.
- JUNIOR, Sidnei Loureiro Jorge. Pelotas/RS – Escolas de Samba General Telles comemora hoje 69 anos de fundação. **Carnaval nº1**, 2019. Disponível em:<<http://carnavaln1.com.br/pelotas-rs-escola-de-samba-general-telles-comemora-hoje-69-anos-de-fundacao/>>.
- LUCAS, Glauro et al. Culturas musicais afro-brasileiras: perspectivas para concepções e práticas etnoeducativas em música. In: LÜHNING, Ângela; TUNGNY, Rosangela Pereira (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p.239-276.
- MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu**: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MERRIAN, Alan P. Learning. In \_\_\_\_: **The anthropology of music**. 5 ed. Northwestern University Press, Illinois, 1964 p. 145-163.
- MESTRINEL, Francisco. **A Batucada da Nenê de Vila Matilde**: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. Dissertação (mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- MESTRINEL, Francisco. A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina. **REVISTA ABEM**, Rio Grande do Norte, Natal, 2015.
- MESTRINEL, Francisco. **Batucada**: experiência em movimento. Tese (doutor em música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

MINAYO, Maria Cecilia de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; NETO, Otávio Cruz; GOMES, Romeu. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Ed. 21ª Editora Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 2002.

MURILLO, Javier e MARTÍNEZ, Chyntia. Investigación Etnográfica: Métodos de Investigación Educativa em Ed. Especial. **Ed.3ª FMQ**, Disponível em: <https://fundacionmerced.org/bibliotecadigital/listings/investigacion-etnografica-metodos-de-investigacion-educativa-en-ed-especial/> ,2010.

NETTL, Bruno. How do you get to Carnegie Hall? Teaching and learning. In \_\_\_\_: **The study of Ethnomusicology**: Thirty-three discussions. 3 ed. Board of Trustees: University of Illinois, 2015. p.376-389.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África: Revista do centro de estudos Africanos**. USP, São Paulo, p. 87-109, 2001.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais de uma bateria de escola de samba: Uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”**. 1998.211f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou, porque não se aprende samba no colégio). In.: **Em Pauta**, Porto Alegre, vol. 14/15, p. 05-18, 1999.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: Caminhos, fronteiras e diálogos. **ANPPOM**, OPUS. v.16, n.2 p. 113-130. Goiânia, 2010.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: Lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. **ANPPOM**, OPUS. v.23, n.2 p. 62-88, 2017.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação Musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem de música. **Revista ABEM**, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, P.99-107, 2004.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. **Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros**. Tese (Doutor em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador – BA, 2005.

SOUZA, Vanessa Ramos de Oliveira. PEPEU e a Oficina de Samba para iniciantes: como o projeto de extensão em percussão atinge a comunidade pelotense. **Anais do VI congresso de extensão e cultura da UFPel**. p.60-63, 2019.

## **Apêndices**

**Apêndice A – Transcrição das levadas dos instrumentos da Pegada de Malandro**

**LEVADA CHOCALHO**



**LEVADA TAMBORIM 3X1**

Carreteiro



**LEVADA REPIQUE TELLES**



**Levada Caixa (Partido Alto)**



**SURDO DE 1ª (MARCAÇÃO)**

**SURDO DE 2ª (RESPOSTA)**



**SURDO 3º (CORTE)**



## Apêndice B – Transcrição da levada da Pegada de Malandro

### Levada

Transcrição: Vanessa Ramos

$\text{♩} = 144$

Chocalho

Tamborim

Caixa Clara

Repique

Surdo 1ª

Surdo 2ª

Surdo de 3ª

4

Sg.

Tamborim

Cx.Cl.

Repique

Surdo 1ª

Surdo 2ª

Surdo de 3ª

Vanessa Ramos

## **Anexos**

## Anexo A – Letra do samba-enredo em homenagem à Maria Rosa.

G.R.E.S.-Ritmista do samba cachoeira paulista  
Tema 10 anos de glória  
Autoria de Valdir Brasil

Toda vez que olho pro espaço  
E vejo as estrelas a brilhar  
Sinto saudades dos olhos dela  
E começo a imaginar

Foi com Deus  
Foi com Deus Maria Rosa  
Sei que se encontra em bom lugar (Bis)  
Os ritmistas do samba humildemente  
Vem homenagiar

### II

Recapitulando o passado  
Vamos mostrar o que a Escola apresentou  
Em 77 foi o Índio  
Em 78 foi o Pescador  
Daí por diante escravos, ciganos e romanos  
E o Índio novamente  
Os árabes e os imigrantes  
Habita os corações da gente  
Em 85 a Escola não saiu  
Pois Maria Rosa faleceu  
Deixando a Escola entristecida  
A nossa amiga Dona foi com Deus  
Foi com Deus Maria Rosa  
Sei que se encontra em bom lugar  
Os ritmistas do samba humildemente  
Vem lhe homenagiar

**Anexo B – Fotografias antigas da família no carnaval.**



**À direita (no repique) meu pai. – Acervo da família.**



**Meu pai (no agogô) e meus tios – Acervo da Família.**

**Anexo B – Fotografias antigas da família no carnaval.**



**Minha tia e meu avô em um evento de carnaval – Acervo da família.**



**Minha mãe desfilando pela Unidos da Vila – Acervo da família.**

**Anexo B – Fotografias antigas da família no carnaval.**



**Meu avô juntamente da bateria da Unidos da Vila – Acervo da família.**



**Minha avó no carnaval – Acervo da família.**

Anexo C – Símbolo da Pegada de Malandro.



**Anexo D – Imagens dos instrumentos da bateria.**



**Chocalho**



**Tamborim**

**Anexo D – Imagens dos instrumentos da bateria.**



**Caixa vazada**



**Caixa**



**Repique Mór**



**Repique de corte**

**Anexo D – Imagens dos instrumentos da bateria.**



**Surdo de 1ª, 2ª e 3ª.**



**Cuíca**

## Anexo D – Imagens dos instrumentos da bateria.



Sopapo – Acervo PEPEU UFPel