

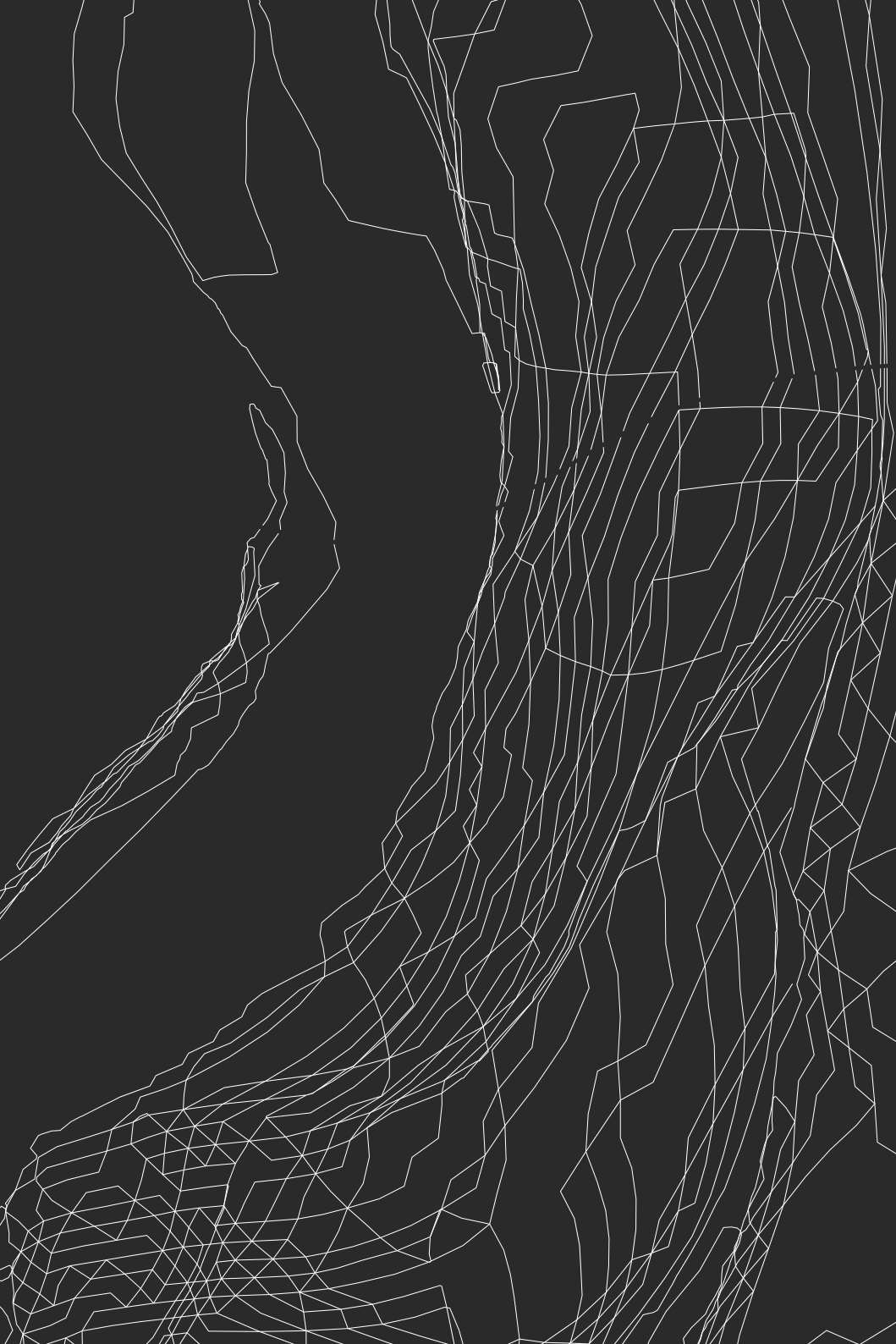
Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

PERFORMANCE E IDENTIDADE:

**As práticas musicais do
bloco carnavalesco Unidos
da Cachorra da cidade de
Fortaleza – CE**

Sidney Monteiro



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

PERFORMANCE E IDENTIDADE:

**As práticas musicais do
bloco carnavalesco Unidos
da Cachorra da cidade de
Fortaleza – CE**

Sidney Monteiro

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n.º 195/2020).



MINISTÉRIO DA CULTURA



Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cella de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Gecíola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giulllianna Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra
Nádia Sousa
Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira
Gabriel de Sousa
Lorena Soares
Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia
Carlos Weiber
Cris Maciel
Lucas Benedecti



© Copyright das(es) autoras(es).

1ª edição. 2025.

Direitos reservados desta edição:

Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão e Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira, Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira, Profa. Dra. Renata Aparecida Felinto dos Santos e Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Daniel Johnson Carvalho Costa

Projeto gráfico / Diagramação / Revisão gráfica

Carlos Weiber, Felipe Braga e Nilo Barreto

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos CRB-3/785

M775p Monteiro, Sidney

Performance e identidade [livro eletrônico]: as práticas musicais do bloco carnavalesco Unidos da Cachorra da cidade de Fortaleza, CE / Sidney Monteiro. - Fortaleza, CE: Editora da UECE, 2025. (Coleção Territórios de Criação; 6)
PDF.

Inclui referências
ISBN: 978-65-83910-30-1

1. Unidos da cachorra (Bloco carnavalesco) - História 2. Carnaval. I. Título.

CDD: 394.25

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria

– Fortaleza – Ceará. Cep 60714-903

Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

À “Mainha”, Maria Cecília *(in memoriam)*,
minha maior apoiadora e inspiração de
vida. Todo meu amor e gratidão.

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, *performance*, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe-

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cella de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

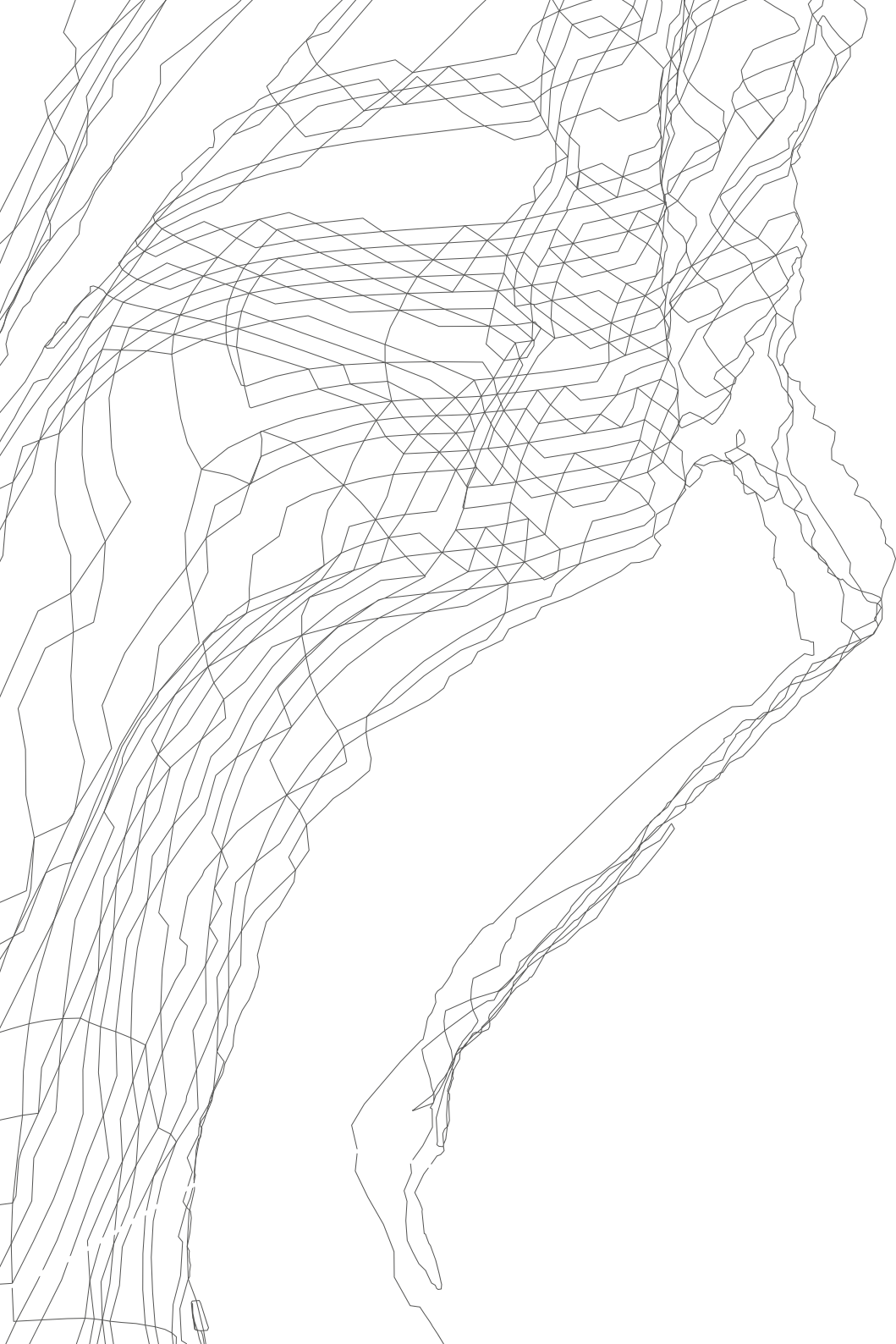
Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações voltadas

para a promoção do conhecimento e da formação em arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar-se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*



Sumário

21	Prefácio
25	Introdução
35	O ciclo carnavalesco de Fortaleza
77	Grêmio recreativo Bloco Carnavalesco Unidos da Cachorra
119	Etnografia das práticas musicais do Bloco Unidos da Cachorra
193	Samba: musicalidade e sociabilidade
249	Performance e identidade
331	Conclusão (dispersão)
341	Referências
352	Galeria de imagens
363	Agradecimentos

PREFÁCIO

É com muita alegria e orgulho que apresento este trabalho que foi selecionado para se tornar livro. Acredito que seja o reconhecimento e o coroamento de uma caminhada árdua, durante os duros anos de pandemia pelo Covid-19, que foi superada com muito esforço, força de vontade, resistência, resiliência e coragem! Não é todo dia na nossa história que temos a chance de acompanhar uma trajetória de superação da morte, do luto, da tristeza, da enfermidade que acaba concretizada neste livro. Este trabalho, ao meu ver, representa tudo isso para o seu autor, Francisco Sidney, e de certa forma também para mim, que acompanhei o processo enquanto sua orientadora.

O trabalho também é um estudo importante para o entendimento da dinâmica do nosso carnaval e dos carnavais do país do carnaval. Depois de muito nos apoiar em ideias estrangeiras sobre a festa do Momo, começamos a elaborar as nossas próprias reflexões sobre este fluxo carnavalesco que nos é tão conhecido, tão familiar, mas que apenas muito recentemente vem sendo pensado em profundidade.

Este trabalho foi desenvolvido dentro da área de etnomusicologia da maneira “clássica” – houve trabalho de campo, imersão do pesquisador no contexto pesquisado por mais de um ano, houve observação participante e o pesquisador desenvolveu vínculos com os sujeitos pesquisados. Traz detalhes sobre a parti-

cipação do pesquisador na bateria do Bloco Unidos da Cachorra, com transcrições musicais, com trechos de entrevistas, links para vídeos e áudios, fotos, detalhes sobre a Escolinha de Ritmistas, tão importante para a manutenção e perpetuação do Bloco como também, para nos mostrar o caminho de um ensino-aprendizagem musical brasileira popular.

Fruto desta intensa convivência temos as reflexões sobre a importância da performance, do momento de “mostrar” e de se saber mostrando na folia pré-carnavalesca de Fortaleza. E para que isto ocorra, um trabalho de identificação vai sendo forjado ao longo dos ensaios durante meses. Os integrantes vão se relacionando entre si, veteranos e iniciantes, com alguma hierarquia, mas com muito respeito e deferência pela experiência. Estabelecem também uma rotina com a música e os instrumentos que tocam, e isso vai sendo acumulado em cada integrante, de modo a forjar nele a identidade do Bloco, a existência, o “ser” do Bloco e do carnaval fortalezense.

O reconhecimento e a admiração estabelecidos com o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro são de crucial importância para demonstrar o poder de contaminação das formas carnavalescas brasileiras dentro do próprio país. Assim, observa-se uma dinâmica específica do carnaval brasileiro, na qual a música desenvolvida na escolas de samba do Rio de Janeiro é resignificada, utilizada de uma nova forma que não envolve competição e sim convivência e confraternização.

Convido a leitora, o leitor a acompanhar-nos nesta leitura momesca que muito tem a nos oferecer para conhecermos melhor os nossos carnavais e podermos refletir juntos sobre os significados profundos que o carnaval tem na nossa cultura. Abram-se as alas!

Adriana Fernandes, PhD.

João Pessoa, Paraíba

Primavera de 2024

INTRODUÇÃO

A cidade de Fortaleza ganhou nas últimas décadas, no mês de janeiro, mais um elemento para torná-la ainda mais atrativa no período de férias, tanto para os residentes na cidade, como para os turistas. Além das já famosas praias do litoral cearense, as festividades do Pré-Carnaval, que ocorrem durante os quatro finais de semana que antecedem o Carnaval propriamente dito, têm atraído cada vez mais adeptos, seja como membro de alguma agremiação carnavalesca ou apenas como público.

Apesar de ter ganhado maior evidência em meados dos anos 2000, o Pré-Carnaval em Fortaleza, com moldes semelhantes aos da festa na atualidade, e com blocos que desfilavam exclusivamente nos sábados que antecederiam o Carnaval, teve início no começo da década de 1980. Entre os blocos precursores desta modalidade está o bloco Periquito da Madame, fundado em 1981, que desfilou pela avenida Beira-Mar, no bairro Praia de Iracema, nos sábados que antecederiam o Carnaval até meados dos anos 1990 (Borges, 2007; Salvany, 2015). Anteriormente a isto, havia apenas algumas apresentações realizadas esporadicamente por grupos, de forma prévia ao Carnaval, para divulgar seus blocos e angariar fundos para o custeio de suas apresentações no período carnavalesco.

Ao longo da década de 1990, o Pré-Carnaval teve altos e baixos. Mesmo com a expansão da festa para outros bairros no início dos anos 2000 e com o surgimento de diversos blocos, hou-

ve uma certa estagnação, acarretando o encerramento precoce das atividades de muitas agremiações de Pré-Carnaval. A partir de 2006, com uma maior participação do poder público municipal, através da implementação de um edital público específico para o evento e a inserção do Pré-Carnaval no calendário oficial da cidade, aliada à iniciativa popular através dos blocos carnavalescos que já existiam e atuavam durante os dias prévios ao Carnaval, a festa ampliou-se consideravelmente e, desde então, tem se consolidado como um dos principais eventos da cidade. Para se ter uma ideia do crescimento do evento Pré-Carnaval em Fortaleza, ao longo das décadas de 1980 e 1990 apenas cinco blocos participaram das festividades. Já em 2020, segundo dados oficiais da Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR), a festa teve a participação de 56 blocos de rua divididos em 12 polos na cidade. Sem contar com as agremiações que desfilam de modo independente, sem a participação em editais ou com alguma outra forma de financiamento público.

Na atualidade, na cidade de Fortaleza, as festividades carnavalescas – Pré-Carnaval e Carnaval – seguem uma estrutura semelhante à maioria dos centros urbanos do país com festas que se espalham por vários espaços da cidade, animadas por agremiações das mais diversas, sendo marcadas por uma diversidade e ainda pela “molecagem” cearense¹. Uma das características mar-

¹ No início do século XX, o Ceará vivenciou um período literário que ficou denomina-

cantes do Pré-Carnaval da cidade de Fortaleza é a espontaneidade com que a festa é realizada, sendo uma iniciativa popular, podendo estar vinculada a diversos grupos pertencentes a diversos segmentos da sociedade.

Durante o Pré-Carnaval, os blocos se ocupam das praças, travessas, ruas e avenidas de diversos bairros nos finais de semana que antecedem o Carnaval propriamente dito. Tais agremiações distinguem-se pelo perfil socioeconômico dos brincantes, pela dinâmica dos espaços festivos e, sobretudo, pelo repertório musical, principal elemento mobilizador da festa. Durante a pesquisa, a partir da aplicação de questionários e conversas informais, constatou-se que o perfil dos brincantes dos blocos que desfilam no Pré-Carnaval na Praia de Iracema é composto, em sua maioria, por pessoas de classe média entre 20 e 50 anos. A presença de crianças e adolescentes tocando nos blocos é bem pequena, mas são encontradas no público, acompanhadas pelos familiares. Já entre o público que acompanha as festividades, do lado de fora do cordão que delimita as agremiações, há um grupo muito mais diversificado social, cultural e economicamente, pois a festa é realizada na rua, transformando o evento em algo mais plural e mais acessível.

do Ceará Moleque, devido aos muitos fatos inusitados que ocorriam, principalmente na famosa Praça do Ferreira, localizada no centro da cidade de Fortaleza, bastante frequentada por estudantes e boêmios na época. Concurso de mentira, vaia ao sol e a eleição do “bode loiô” para vereador da cidade estão entre os casos ocorridos no período (Silva, 2013).

Nesse período festivo, as fronteiras simbólicas da cidade se movem, pois, se no cotidiano as manifestações e os lugares onde ocorrem as apresentações têm pouca visibilidade e funções diferentes, nessa temporada pré-momesca, os olhares da mídia, do poder público e dos habitantes são lançados para essas novas tramas que se desenham em Fortaleza. Alguns bairros da cidade ganharam notoriedade ao longo do tempo por suas festas de Carnaval e seus blocos, como o Centro, a Praia de Iracema e o Benfica.

O bairro Centro foi o núcleo de acontecimento das grandes festividades de Carnaval realizadas na cidade de Fortaleza até fins do século XX. Nele foram realizadas as primeiras brincadeiras do Entrudo, os desfiles das grandes sociedades carnavalescas, corsos e apresentações dos blocos de rua do Carnaval popular, além dos maracatus e escolas de samba em caráter competitivo.

Já no início do século XXI, os bairros Praia de Iracema e Benfica adquiriram notabilidade na promoção do Carnaval, concentrando o maior número de agremiações carnavalescas em suas mais variadas formações e constituindo-se como os dois maiores polos durante as festividades, enquanto o Centro passou a concentrar os desfiles competitivos realizados durante os dias de Carnaval em uma de suas principais avenidas.

As diferentes apropriações e usos ao longo do tempo fortaleceram ou modificaram as paisagens do Centro, da Praia de Iracema e do Benfica, levando tais lugares ao apogeu e à decadên-

cia em alguns momentos na realização do Carnaval fortalezense. Tais transformações e permanências ocorridas ao longo do tempo impregnam-se na identidade e nas formas de atuação de cada bloco existente e/ou atuante nestes espaços.

Em 2003, na rua Marechal Deodoro da Fonseca, no bairro Benfica, foi criado o *Grêmio Recreativo Bloco Carnavalesco Unidos da Cachorra*, fundado por um grupo de amigos admiradores do Carnaval e do samba. Em seu início, o bloco contava com cerca de 15 a 20 integrantes que “batucavam” durante os dias que antecediam o Carnaval. Após duas décadas, o grupo conta com cerca de 200 ritmistas em sua bateria, que desfilam em cortejo nos sábados de pré-Carnaval.

Desde seu surgimento, o bloco notabilizou-se por adotar uma formação percussiva semelhante às famosas baterias de escola de samba do Rio de Janeiro, tendo o samba-enredo como principal estilo/gênero musical executado em suas apresentações, sendo o primeiro da cidade a utilizar esse modelo. O Unidos da Cachorra, seguindo tal padrão, tem sua bateria composta por agogôs, chocalhos, cuícas, tamborins, caixas, repiques e três tipos de surdos (surdo de primeira, surdo de segunda e surdo de terceira) além de um grupo de canto e acompanhamento harmônico com cavaquinho e guitarra elétrica.

No Brasil, esta formação – bateria e samba-enredo – é mais conhecida nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo, onde acontecem os desfiles de Carnaval mais renomados do país. Nos

carnavais destas cidades, acrescentam-se ainda às baterias alas compostas por foliões fantasiados e carros alegóricos. Já na cidade de Fortaleza, os *blocos de bateria* – como irei chamar tais formações neste trabalho – são compostos apenas pela bateria e o conjunto da harmonia. O termo harmonia, diferente do significado dado no contexto das escolas de samba do Rio de Janeiro, que está relacionado à forma como os integrantes das escolas desfilam entrosados ao ritmo e ao enredo, é utilizado pelo Unidos da Cachorra e demais blocos de bateria para designar o grupo formado pelos cantores e pelos instrumentistas que realizam o acompanhamento harmônico através de cavaquinho, violão e/ou guitarra elétrica. Outro fator que diferencia tais blocos das escolas de samba é a execução, além dos sambas-enredo, de músicas populares dos mais variados gêneros e estilos, tais como fazem alguns “blocos de embalo” no Rio de Janeiro, como o Cacique de Ramos, Bafo da Onça, Bangalafumenga e o Monobloco presentes no Carnaval carioca.

Com o passar dos anos, o bloco Unidos da Cachorra se fortaleceu, tornando-se referência no ciclo carnavalesco não apenas no bairro Benfica, mas em toda a cidade, atraindo a cada ano milhares de foliões. Com o crescimento do bloco surgiram diversos problemas de logística, assim como de insegurança na pequena “Rua da Marechal”. Como solução, em 2006, foi decidido que o bloco se mudaria para a Praia de Iracema, que naquele momento havia perdido muitos de seus blocos e seus foliões, perdendo espaço na configuração da festa de Pré-Carnaval na cidade de Fortaleza.

Quase que simultaneamente à mudança do bloco para a Praia de Iracema, a Prefeitura de Fortaleza, em 2006, lançou o primeiro edital público de fomento aos blocos de Pré-Carnaval que, entre outras coisas, começou a repassar verba para custeio dos blocos durante os festejos e a organizar toda a logística da festa. Assim, diversas agremiações atuantes da cidade, dentre essas, o Unidos da Cachorra, foram contempladas com recursos que ajudaram os grupos a se fortalecerem e, conseqüentemente, fortalecerem o próprio Pré-Carnaval da cidade.

A atuação do Unidos da Cachorra está atrelada ao ciclo carnavalesco da cidade de Fortaleza compreendido pelo Pré-Carnaval, período que começa, em geral, um mês antes do Carnaval propriamente dito, e segue até a terça-feira de Carnaval, quando as atividades carnavalescas são oficialmente encerradas. O período do ciclo carnavalesco na cidade é marcado pela presença de blocos de rua, cordões, maracatus, afoxés e escolas de samba que se espalham pela cidade em diversos polos, cada um com sua própria identidade e personalidade.

As principais apresentações do Unidos da Cachorra são os cortejos de Pré-Carnaval, que acontecem nos quatro sábados que antecedem o Carnaval propriamente. Além do período de Pré-Carnaval, ao longo do ano o grupo realiza alguns eventos como sua festa junina, a Festa do Saci (uma festa à fantasia no estilo *Halloween*), concurso de samba-enredo, ensaios da bateria (que podem ser abertos ou fechados ao público), ensaios de rua, além das atividades da escolinha de ritmistas.

A escolinha de ritmistas é onde aqueles que desejam integrar a bateria do Unidos da Cachorra e, por consequência, desfilar no Pré-Carnaval do ano seguinte, aprenderão um dos instrumentos à sua escolha. Tanto os ensaios da bateria quanto as aulas da escolinha são realizados nas tardes de sábado em um estacionamento que o bloco utiliza como quadra de ensaios situado no cruzamento das ruas Dragão do Mar e Almirante Jaceguai bem próximo ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura² (CDMAC).

A partir do exposto acima, o estudo apresentado neste livro buscou responder a seguinte pergunta: como se delineia a performance musical do Bloco Carnavalesco Unidos da Cachorra na contemporaneidade e de que forma suas características revelam sua identidade? Para tanto, a pesquisa estruturou-se sobre três eixos teóricos principais: Carnaval, estudos da performance e identidade. Dentro do eixo Carnaval estão incluídas abordagens historiográficas das vivências carnavalescas na cidade de Fortaleza, desde a prática do Entrudo no final do século XIX até o surgimento e consolidação das práticas do Pré-Carnaval, além, claro, da apresentação da história do Unidos da Cachorra entrelaçada a este plano histórico.

² O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é o maior complexo cultural do Ceará. Vinculado à Secretaria de Cultura do Estado, foi inaugurado em 1999 em uma antiga área portuária de Fortaleza, onde abriga diversos equipamentos como museus, teatro, anfiteatro, cinema, planetário, auditório, bibliotecas, entre outros. Em seu entorno encontram-se diversos bares, cafés, e outros espaços culturais.

Dentro do itinerário metodológico adotado nesta obra, a pesquisa de campo com observação participativa tornou-se a principal ferramenta para a realização da etnografia das práticas musicais do grupo. A escolha desta ferramenta não foi de caráter apenas técnico, mas partiu da própria estruturação do grupo estudado. Toda pessoa que deseja ingressar na bateria do Unidos da Cachorra, tendo experiência musical ou não, precisa, obrigatoriamente, passar pela formação ofertada pelo bloco dentro da escolinha de ritmistas. Deste modo, ao longo do período de pesquisa de campo vivenciei o percurso que todos os membros veteranos também percorreram até ingressarem na bateria: primeiro como público brincante nas apresentações de Pré-Carnaval (janeiro de 2019), depois como aprendiz de ritmista (abril a outubro de 2019) e, por fim, como ritmista (novembro de 2019 até os dias atuais). Assim, este livro é, sobretudo, o relato de um etnomusicólogo apaixonado pelo Carnaval de rua e por sua musicalidade que decidiu lançar um olhar acadêmico sobre as práticas de um bloco carnavalesco que há mais de 20 anos vem trazendo alegria para a cidade nos períodos de Pré-Carnaval.

O CICLO CARNAVALESCO DE FORTALEZA

O Carnaval é considerado umas das festas mais populares e representativas do povo brasileiro. Apesar de não ser criação nossa, ao chegar aqui, trazido pelos portugueses, o Carnaval adquiriu cores e contornos próprios, tornando-se parte da nossa cultura e de uma identidade nacional. O Carnaval está presente em praticamente todo o território nacional, possuindo características distintas a depender da região do país onde é vivenciado, pois ao longo da história cada lugar incorporou elementos regionais próprios nas práticas carnavalescas.

Rio de Janeiro e São Paulo se destacam pelos desfiles das escolas de samba, além dos tradicionais blocos de rua; já no Nordeste, Salvador se destaca pelo uso de tambores e sonoridades ligadas à ancestralidade africana nos seus afoxés e nas batidas dos tambores associados a instrumentos elétricos dos grupos e cantores da *axé music*; enquanto Recife e Olinda estão tradicionalmente associadas aos frevos e marchas carnavalescas que animam os foliões que percorrem a ruas destas cidades acompanhando a música dos blocos.

No entanto, em outros centros, não se tem muita informação sobre os seus carnavais por meio de coberturas de mídias jornalísticas nacionais, o que acaba gerando uma falsa impressão de não haver Carnaval para além dos lugares mencionados acima. É fato que estes carnavais tomam conta da grande mídia e do imaginário da maioria das pessoas quando se pensa na festa no país, mas

mesmo nestes lugares há outras formas de celebração do Carnaval esquecidas em favorecimento das mencionadas aqui (Ferreira, 2004)³. Por isso, não se pode deixar levar pela ideia de que não exista Carnaval em outras cidades pelo simples fato destes não serem divulgados nos grandes meios de comunicação, ou ainda, que pela falta de uma maior exposição venham a ser considerados menos importantes, ou menos atrativos frente aos demais.

Fortaleza está situada no grupo das cidades que têm seus carnavais “ignorados” pela grande mídia nacional e, portanto, indigna de ser incluída no grupo das que realizam o “verdadeiro Carnaval”. Aqueles que se deixam levar por induções tão simplistas como esta esquecem que o Carnaval sempre foi e ainda é feito por pessoas, de forma espontânea, ainda que possa existir grande influência do mercado econômico e da grande mídia, a festa ainda é feita por pessoas que buscam nos dias de Carnaval extravasar e se divertir, seja de que forma for, ao som de que música for; seja se organizando em blocos, em escolas de samba, em cordões ou maracatus, acompanhando trios elétricos ou mesmo assistindo à transmissão dos festejos pela televisão.

³ Desqualificar a “outra” festa sempre foi uma das “armas” mais comuns, e efetivas na batalha pelo Carnaval. Passa-se, com isso, a impressão de que só existe uma maneira de se divertir. No Rio de Janeiro e em São Paulo seriam as escolas de samba, em Salvador, os trios, no Recife, os frevos, ignorando-se que, em cada uma dessas cidades e em tantas outras, existem outras formas de brincadeira que ainda não são consideradas dignas de serem incluídas no “verdadeiro” Carnaval. (Ferreira, 2004, p. 399).

Em Fortaleza, o Carnaval é vivenciado de forma semelhante ao dos grandes centros urbanos do país, com festas que se espalham por toda cidade, animadas por agremiações das mais variadas, cada uma com sua personalidade e identidade próprias. No entanto, ao compartilharem, em muitos casos, seus integrantes, músicos, repertório, público e lugar, as fronteiras entre as agremiações se tornam quase imperceptíveis, o que dificulta uma categorização rígida destas.

Apesar dos termos mais recorrentes em nossa literatura para definir as agremiações carnavalescas de rua – blocos de rua, blocos carnavalescos, blocos de carnaval, cordões etc. – ainda permaneçam, é preciso estar atento às particularidades que caracterizam cada um destes grupos na atualidade e o espaço no qual eles atuam. Um dos fatores que me leva a rever tais conformações sobre as agremiações carnavalescas reside na razão de muitas destas agremiações estabelecerem relações diferentes com a festa na ordem do tempo e do espaço. Alguns blocos, como o Unidos da Cachorra, por exemplo, têm sua atuação no Pré-Carnaval, ou seja, antes do tempo de Carnaval tradicionalmente estabelecido no calendário oficial brasileiro.

Há também blocos que se apresentam após o término dos dias de Carnaval, que alguns chamam de pós-Carnaval ou ainda de ressaca de Carnaval. Muitos blocos hoje em dia não possuem mais a característica do préstito, presente desde os antigos cordões e ranchos ainda no século XIX, realizando suas apresen-

tações em palcos instalados em espaços públicos ou privados utilizando-se, em muitas ocasiões, um aparato semelhante ao utilizado em grandes shows.

A música também mudou. Apesar de muitos blocos manterem-se fiéis ao repertório composto por marchinhas, sambas e frevos, estilos e gêneros consolidados ao longo da história do Carnaval no século XX, muitos outros optam por incluírem em seus repertórios músicas que não estão associados tradicionalmente à festa Carnavalesca. Além disso, há outros que modificam os arranjos originais de músicas diversas para se enquadrarem nos formatos de gêneros tradicionalmente carnavalescos. Em Fortaleza, há o exemplo do bloco Luxo da Aldeia, que possui um repertório com músicas apenas de compositores cearenses tocadas em ritmo de marcha Carnavalesca e frevo, e do bloco Eu Não Sou Cachorro Não, que executa músicas chamadas popularmente de “bregas”.

Na atualidade, o Carnaval oficial de Fortaleza é regido por editais (municipal e estadual) que delimitam a festa (Pré-Carnaval e Carnaval) e categorizam as formas de agremiações que podem participar do certame. Há, portanto, dois grupos: a) Blocos de Carnaval independentes, que compõem o Carnaval de rua que acontece em diversos espaços como praças públicas, ruas e avenidas durante todo o ciclo carnavalesco (Carnaval e Pré-Carnaval); e b) As agremiações carnavalescas que participam do desfile

competitivo durante os dias de Carnaval oficiais, na avenida Domingos Olímpio⁴, tradicional via do centro da cidade.

Segundo o edital carnavalesco de Fortaleza de 2020, o bloco carnavalesco independente caracteriza-se como um grupo composto por foliões que se organizam em blocos que podem estar fantasiados ou não e que se apresentam ao som de gêneros como o samba, batuque, frevo, marchinhas carnavalescas ou estilos similares. Ainda podem se utilizar de instrumentos musicais de sopro, metais e percussão. Já o segundo grupo é composto pelos grupos de maracatu, afoxés, blocos, cordões e as escolas de samba que participam de desfile com caráter competitivo onde os grupos disputam o título de campeão do Carnaval, divididos em suas respectivas categorias.

Diferente dos blocos independentes, os grupos que participam do desfile oficial do Carnaval têm sua estrutura, organização e forma de apresentação bem definidas. Os maracatus cearenses caracterizam-se pela reprodução da corte e da coroação do rei dos reis negros de uma nação africana imaginada. A apresentação remete às festas realizadas pelos então escravizados no período colonial, quando saíam em desfile pelas vias públicas em direção à igreja onde seriam coroados reis e rainhas. Os brincantes usam fantasias que remetem às antigas cortes e pintam seus rostos com tinta preta,

⁴ Avenida do Centro da cidade de Fortaleza onde são realizados os desfiles de maracatus, afoxés, blocos, cordões e escolas de samba que disputam o título de campeão do Carnaval fortalezense.

prática conhecida como “falso negrume”⁵. O desfile das atuais doze agremiações conta ainda com carros alegóricos e alas de baianas, de índios e da corte. A música é cantada por um conjunto de cantores acompanhados por um grupo percussivo composto por bombos, caixas, alfaias, xequerês e o ferros⁶.

Os grupos de afoxés presentes no Carnaval fortalezense são uma espécie de bloco carnavalesco com estreita ligação com religiões de matriz afro, sendo conhecidos também por *candomblés de rua*. Com forte inspiração nos blocos afros do Carnaval baiano, atualmente cinco grupos de afoxés desfilam no Carnaval de Fortaleza. Utilizando indumentárias típicas de terreiros de *Candomblé* e *Umbanda* e munidos de instrumentos específicos (*agbês* e/ou *xequerês*, *agogôs* e *atabaques*) entoam cânticos na batida marcante do *ijexá*, sua devoção às divindades do panteão africano, distribuídos em alas distintas desfilando pela avenida Domingos Olímpio.

⁵ Hoje alguns estudiosos defendem a tese do “pintar-se” como uma forma de resistência à teoria do “branqueamento do Ceará” (afirmativa da ausência de negros em nosso processo de colonização). Outros reportam-se a essa mesma atitude como ação oposta, realizada com o intuito de fazer esconder-se por trás do negrume, para o não reconhecimento pessoal dentro do coletivo. Existe também, com solidez, a ideia da defesa do “negrume” simplesmente como uma máscara artística, instrumento estético de uma manifestação cultural. Resistir, esconder-se ou simplesmente pintar-se para brincar são três caminhos que – cada qual ao seu modo – tentam justificar essa prática recorrente de todos os *maracatus* cearenses, a qual tem se transformado em uma das características mais marcantes desta manifestação no estado do Ceará (Militão, 2007). É preciso deixar claro que esta prática secular presente nos *maracatus* cearenses não está associada de forma alguma à prática do *blackface*, comum durante o período de segregação racial nos EUA.

⁶ Triângulos confeccionados com molas de caminhão, o que lhes confere um timbre característico e uma sonoridade acentuada, destacando-se dos demais instrumentos.

As escolas de samba no Carnaval fortalezense inspiram-se nos tradicionais desfiles das escolas de samba cariocas. Adotando a mesma ideia de um samba-enredo com uma temática para o desfile, utilizam estrutura semelhante aos desfiles cariocas, com a utilização de carros alegóricos, alas, passistas e bateria, mas tudo em menor proporção. No último desfile, realizado no ano de 2020, oito escolas disputaram o título de campeã do Carnaval fortalezense.

No Carnaval da avenida Domingos Olímpio há ainda a disputa entre blocos carnavalescos. As dez agremiações que participam do desfile, precisam adotar um enredo de sua livre escolha e compor uma música tema que deverá ser executada durante a apresentação. Este tipo de bloco assemelha-se aos blocos de enredo, presentes no Carnaval carioca, mas no Carnaval em Fortaleza não se utiliza esta nomenclatura.

A configuração do Carnaval de Fortaleza na atualidade é fruto de intensas disputas e tensões (sociais, econômicas e simbólicas) que são marcas do próprio Carnaval brasileiro, como apontado por Roberto da Matta em sua obra *Carnavais Malandros e Heróis*. Para entender esta miscelânea que é o Carnaval fortalezense é importante lançar um olhar sobre a sua trajetória de sua celebração.

ENTRUDO, SOCIEDADES CARNAVALESCAS E CORSO EM FORTALEZA

Maria Isaura Pereira de Queiroz, em seu livro *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, divide o Carnaval em três fases: o *Entrudo*, trazido pelos portugueses no século XVII e praticado até o século XVIII; o *Carnaval Veneziano*, de 1850 a 1950; e o *Carnaval Popular*, a partir de 1950⁷. O Carnaval fortalezense, assim como a maioria dos grandes centros urbanos brasileiros, seguiu este mesmo percurso, apesar de divisões temporais distintas da utilizada (o primeiro registro de celebração do Entrudo em Fortaleza é do início do século XIX) e não tão bem demarcadas quanto ao exposto pela autora para o caso da cidade do Rio de Janeiro.

Trazida pelos portugueses, a celebração do Entrudo no Brasil adaptou e modificou as brincadeiras, troças e logros vindos da Europa ao gosto e modos dos brincantes locais, adquirindo ao longo do tempo características próprias e uma intensa participação da população em geral. A festa ocorria em meio simples, dominada por relações de parentesco e vizinhança tendo como principais práticas a aspersão de água e outros líquidos através de laranjinhas de cera ou de cuias e seringas de longo alcance; e

⁷ Felipe Ferreira (2004, p. 79), atualiza a prática do Entrudo no Brasil para, pelo menos, 1553, a partir do registro encontrado por Leonardo Dantas Silva sobre a festividade na cidade de Recife naquele mencionado ano.

de farinha de trigo e outros tipos de pós, além do uso de agressões verbais e músicas “grosseiras”.

O Entrudo era praticado tanto nas ruas, com a participação de escravizados e membros das classes mais pobres, chamado de Entrudo Popular, como nas residências das famílias mais abastadas, entre seus membros e convidados, o chamado Entrudo Familiar. Neste último, ainda ocorriam invasões de casas de amigos e familiares (não eram invadidas casas de desconhecidos ou inimigos). No Entrudo Popular em Fortaleza, como apontado por Catherina Oliveira em *Fortaleza: velhos carnavais* (1997), além das brincadeiras com a aspersão de líquidos e pós, existia a figura dos *papangus*, foliões que andavam pelas ruas isolados ou em grupos utilizando máscaras e vestindo camisolões fazendo gracejos e brincadeiras com outros brincantes. A figura do papangu ainda perduraria no Carnaval fortalezense até meados do século XX, agora dentro dos blocos de sujos⁸ que veremos mais adiante.

Os primeiros registros do Entrudo em Fortaleza datam de 1810 mediante crônicas jornalísticas. Durante toda a sua existência, sua prática foi continuamente criticada pela alta sociedade fortalezense pela qual era considerado “o período agudo da loucura”, “a sublevação, a licença, na sua mais alta expressão, o de-

⁸ Bloco de sujos é um termo empregado para designar um grupo de foliões que reinventam livremente suas fantasias com qualquer coisa de modo irreverente, alegre e transgressor, em muitas ocasiões (Oliveira, 1997).

saforo e a porcaria triunfal” ou ainda “uma gargalhada horrenda ao bom senso, uma deposição na praça pública da gravidade humana” (Brígido, 1969 apud Oliveira, 1997, p. 32).

Sobre o período mencionado há poucos registros historiográficos, a não ser as crônicas jornalísticas que eram em sua maioria contrárias à realização do Entrudo em Fortaleza. Dessa forma, com a reprovação das elites econômicas da cidade que relacionavam as práticas do Entrudo a um comportamento primitivo e atrasado, não condizentes com as aspirações de urbanização e crescimento da cidade, além das constantes represálias feita pelas autoridades policiais, o Entrudo não resiste e deixa de ser promovido, desaparecendo gradativamente das ruas de Fortaleza por volta do final do século XIX.

Na mesma época em que o Entrudo começa a declinar, começam a surgir as sociedades carnavalescas que passam a dominar as ruas da capital cearense com seus pomposos desfiles, além de promoverem bailes nos clubes sociais de Fortaleza. Este período se associa à segunda fase do Carnaval brasileiro mencionado por Queiroz (1992), chamado de Carnaval Veneziano, marcado por bailes de máscara, inspirados no Carnaval europeu, e pelos préstitos nas ruas do centro da cidade, ambos organizados por pessoas dos segmentos mais abastados da sociedade.

Influenciada pelo processo civilizatório europeu, a elite buscou organizar formas de diversão que imitassem o Carnaval europeu – branco e bem-comportado –, tentando se distanciar do

que consideravam como desordem ou “africanização” da festa. A criação das grandes sociedades foi a forma que as elites encontraram para cercear a realização do Carnaval popular ligado às práticas de aspersão de líquidos e pós, típicas do Entrudo e, assim, impor a forma que acreditavam ser a mais correta de vivenciar o “verdadeiro” Carnaval, associado aos costumes europeus com seus desfiles em carros abertos e uso de luxuosas fantasias.

As sociedades carnavalescas eram compostas por jovens das elites econômicas locais e eram ligadas aos principais clubes sociais de Fortaleza da época: o Clube Cearense, fundado em 1867, que sediava a sociedade Dragões de Averno, e o Clube Iracema, fundado em 1884, ligado aos Conspiradores Infernais. Nesse período o Carnaval em Fortaleza era brincado principalmente nas ruas, em oposição à preferência dada à casa nos tempos do Entrudo.

Muito embora nos clubes se realizassem bailes carnavalescos e outras inúmeras atividades sociais, o Carnaval era essencialmente exterior, sendo, portanto, os desfiles a modalidade mais utilizada pelas sociedades carnavalescas. Os desfiles eram compostos por membros que andavam a pé ladeados por carros que transportavam outros membros, geralmente mulheres, e na parte final do préstito iam os carros de crítica⁹.

⁹ Borges (2007) menciona que os carros de críticas das sociedades carnavalescas eram usados para criticar costumes ou personagens locais, frequentemente dirigidos aos poderosos, comerciantes e políticos. No entanto, com o surgimento do Carnaval po-

Diferente do Entrudo, neste Carnaval só participavam efetivamente aqueles que pertencessem às camadas superiores com meios para gastar em luxuosas fantasias e nas despesas das atividades das sociedades carnavalescas. Sobre os desfiles realizados pela burguesia na Europa durante o século XIX (mas que se enquadra também na adaptação brasileira), Felipe Ferreira (2004, p. 62) afirma que esse tipo de apropriação das vias públicas “possuía a dupla função de marcar a dominação daquela elite sobre as áreas urbanas e estabelecer um momento de congraçamento entre seus elementos”. A participação popular, portanto, restringia-se a “assistir ao espetáculo, ‘entusiasmar-se’ ou vaiar e de fornecer mão-de-obra para sua realização” (Oliveira, 1997, p. 62). Com o passar dos anos, os desfiles das sociedades carnavalescas vão perdendo seu brilho e o engajamento de seus membros já não é mais tão intenso quanto no início, passando a se dedicarem exclusivamente aos bailes que se tornam mais luxuosos e exclusivos para os mais abastados.

Na década de 1920, os desfiles das sociedades carnavalescas passaram a ser substituídos pelo Corso, que não tinha ligação com nenhum grupo ou sociedade Carnavalesca, e que se

pular em Fortaleza, esses carros desapareceram, já que, conforme observa Galvão (2000), eles existiam principalmente em contextos de rivalidades interclassistas, onde as elites eram as protagonistas dos desfiles. Isso ocorre porque, de acordo com a moral das corporações, uma crítica só é aceita se feita entre pares, nunca de um subordinado a um superior hierárquico (p. 76-77).

estabeleceu como prática até a década de 1940 nas ruas de Fortaleza. O Corso era composto pelo desfile de carros e bondes nas ruas do centro da cidade, além de foliões a pé que acompanhavam das calçadas. Sobre este período, o escritor Otacílio Azevedo (1996) relembra algumas de suas festividades momescas vivenciadas em Fortaleza, quando ele testemunhou caminhões decorados de forma artística, imitando animais, gôndolas e navios, com grupos fantasiados que pareciam fazer parte de um sonho oriental. Os corsos desfilavam entre serpentinas coloridas e nuvens de confetes, enquanto os foliões usavam lança-perfumes que perfumavam o ar.

Catherina Oliveira (1997) detalha que a festa era organizada e extremamente controlada pelas autoridades, tendo hora para iniciar e acabar, geralmente das 16h às 18h, além de se estabelecer o trajeto permitido e os pontos permitidos para estacionar. Também era cobrado um valor para participar do desfile que variava a depender do tamanho do automóvel. Não era permitido andar a cavalo ou montado em outros animais; o uso de máscaras também era proibido após às 18h durante os dias de Carnaval. O descumprimento das normas era passível de multa e até prisão.

Cabe aqui destacar que, apesar da raríssima ausência de registros hemerográficos dando conta da existência de manifestações populares no Carnaval até antes da década de 1930, não significa que não houvesse celebração do Carnaval pelas cama-

das populares. Um desses registros recolhidos por Catherina de Oliveira (1997) provém do jornal *O Diabo*, de fevereiro de 1904, que traz o seguinte texto:

Hoje é o grande dia em que o povo muda de cara e de roupa de papangu d'aquilo que se veste, saindo pelas ruas a perguntar a quem nunca o viu mais gordo – Você me conhece? O Deus Momo cabriola pelo oco do mundo a soltar traques e beber sianinha a fim de encontrar a grande deusa Moma. [...] E os chinfrins rolarão pelas areias, cheios de arrasta-pés dos papangus, tendo as moças fogosas muita goma nos cabelos assaranhados e os vestidos encarnados come-longe ou mané-corninho amarelo e cinto preto que é mesmo o belchobelecho (Oliveira, 1997, p. 140).

Algumas outras pistas da presença e atuação dos populares nas festividades carnavalescas são dadas por Oliveira (1997), quando ela destaca alguns anúncios em jornais da época no período de Carnaval sobre materiais que poderiam ser utilizados no divertimento de pessoas menos abastadas.

No século XIX havia as festividades realizadas pelas Irmandades Religiosas dos Homens Pretos que uniam religiosidade, batuque e cortejo pela cidade em datas religiosas, principalmente

no período natalino, mas que durante o Carnaval acabavam sendo também realizadas em menores proporções. Esta prática daria origem aos grupos de maracatus na primeira metade do século XX (Costa, 2009).

Somente a partir da década de 1930 e mais fortemente na década de 1940 que os jornais passaram a mencionar festas populares no período momesco da cidade de Fortaleza. Também a partir de relatos colhidos em sua pesquisa com antigos foliões, Oliveira (1997) obtém dados da participação popular no Carnaval fortalezense. Esses afirmam que durante o Corso havia a presença de blocos, cordões e sujos; que não apenas assistiam ao desfile, mas que decoravam as ruas com bandeirinhas de papel e que após o desfile dançavam na rua ao som de amplificadores que eram postos em árvores presentes nas calçadas. Citam ainda festas que aconteciam nas casas de prostituição próximas a clubes elegantes, às quais muitos membros da elite iam antes a estas festas, para depois seguirem para seus bailes.

CARNAVAL POPULAR DE RUA EM FORTALEZA

A partir de meados da década de 1930, o Carnaval de Fortaleza passa a ter maior participação das camadas populares efetivamente, não apenas na oferta de mão-de-obra para as elites ou apenas como espectadores do Carnaval dessas, mas agora como protagonistas de suas próprias festas, realizadas por eles

mesmos. Com isto, um dos efeitos foi a descentralização da festa que antes se concentrava no Centro da cidade, até então habitado pelos mais ricos, para outros eixos da cidade, adquirindo ares cada vez mais populares. Houve também a fundação de novos clubes para uma nova classe média e a realização de festas fechadas acessíveis também à classe trabalhadora. Desta forma, o Carnaval fortalezense passou a se dividir em dois segmentos no início do século XX: bailes familiares organizados e destinados ao divertimento das elites, e os festejos de rua, que contavam com todo tipo de manifestação popular, como comenta Vanda Borges (2007):

As novas agremiações do Carnaval de rua eram formadas por pessoas das classes trabalhadoras e de segmentos médios baixos da população, que adotavam uma atitude criativa e expressavam os elementos dos complexos culturais das camadas subalternas da sociedade local, como música, dança, religião e sociabilidade (Borges, 2007, p. 90).

Na primeira metade do século XX, o Carnaval nas ruas de Fortaleza passa a ser dominado pelos grupos populares espalhados em diversos blocos e cordões criados em profusão nas primeiras décadas do século. Um destes grupos foi o bloco Prova de Fogo, fundado em 1935 por um grupo de amigos integrantes

do 23º Batalhão de Caçadores do Exército Brasileiro juntamente com outros comerciários que desfilavam tocando sambas cadenciados, utilizando-se de instrumentos de sopro e de instrumentos de percussão. O referido grupo obteve bastante sucesso e já no primeiro ano de desfile sagrou-se campeão do Carnaval fortalezense. No ano de 1936 foi criado o primeiro grupo de maracatu da cidade, o Az de Ouro, que pôs em evidência no Carnaval de rua da cidade a estética, a musicalidade e a religiosidade ligada à africanidade, objetos de discriminação social e de perseguição policial naquele período.

Tanto o bloco Prova de Fogo quanto o Maracatu Az de Ouro ainda hoje estão em atividade no Carnaval da avenida Domingos Olímpio, tendo apenas alguns anos de hiato ao longo de suas existências. O surgimento destas duas agremiações associada à eleição do primeiro Rei Momo, em 1936, no Clube Iracema, explicitam o momento de ampliação da participação popular no Carnaval trazendo inovação à cena cultural local e demonstra ainda a força mobilizadora e integradora que o Carnaval assumia no âmbito nacional.

A tradição Carnavalesca de Fortaleza se consolidou, conforme Vanda Borges (2007), com o surgimento do Carnaval popular, impulsionado pela criação de agremiações populares e pela participação da classe média no Carnaval de rua. Esse movimento, iniciado no final da década de 1930, renovou a cena Carnavalesca e direcionou os festejos para manifestações de rua e clubes, tirando a exclusividade das elites nos eventos carnavalescos da cidade.

As agremiações do Carnaval de rua que surgiram nesse período eram essencialmente formadas por trabalhadores e pessoas dos segmentos médios e baixos da população. A criatividade e expressividade eram marcas destes grupos que expressavam os elementos dos complexos culturais das camadas subalternas da sociedade local, como música, dança, religião e sociabilidade. Assim, o Carnaval ia, aos poucos, ganhando contornos mais populares, o luxo das fantasias e carros alegóricos dos desfiles das sociedades carnavalescas iam dando lugar à criatividade e à comicidade. Paralelamente, as elites iam se afastando das ruas e consolidando cada vez mais os bailes em clubes privados.

A música e a dança iam adquirindo maior destaque no Carnaval de rua a partir dos anos de 1930. Os dobrados e marchinhas que eram executados por bandas e orquestras de sopro até a década de 1920, tanto nos bailes quanto nos desfiles nas ruas, utilizavam poucos instrumentos de percussão, e o samba, e sua batucada, que agora era presença quase que obrigatória nos carnavais brasileiros, impulsionado pela sua difusão no rádio, necessitava de uma marcação bem definida que só era possível através dos surdos e tambores. Aos poucos “as ruas iam sendo conquistadas pelas marcações percussivas mais fortes e corpos mais flexíveis e ágeis” (Barbosa, 2007, p. 85).

Em 1942 foi criada, por iniciativa do músico Canelinha, a Escola de Samba Lauro Maia¹⁰. Em 1946, o grupo muda de nome e passa a se chamar Escola de Samba Luiz Assunção, nome de outro grande músico cearense, que passa a ser o responsável pela agremiação (Azevedo, 1991). A Escola de Samba Luiz Assunção participou até o Carnaval de 1974, quando então encerrou suas atividades.

De 1930 até meados da década de 1970, diversos blocos e cordões surgiram e entre estes alguns alcançaram grande fama, uns com mais tempo de duração, mas a maioria bastante efêmera, mas que marcaram o Carnaval fortalezense de alguma forma, abrindo caminho para as agremiações que hoje atuam no Carnaval de rua da cidade. O nome das agremiações de rua antecipava o espírito jocoso e irreverente de seus foliões, as quais segundo Borges (2007, p. 97) foram: Cordão das Coca-Colas, Enverga, Mas Não Quebra, Cordão dos Brotinhos, As Coreanas do Samba, Garotas do Frevo, Turma Imperial, Jardim das Fadas, As Balzaquianas, Rei Zulu, A Hora é Essa, Garotos Bronzeados, Aldeia de Iracema, Garotos se Divertem, É Com Esse Que Eu Vou, Zombando da Lua, Turma do Camarão, As Garotas Existencialistas, entre outros. Já os mara-

¹⁰ O nome da escola homenageava o pianista e compositor cearense responsável pela composição de diversas músicas carnavalescas, tendo colecionado ao longo de sua carreira diversos títulos de campeão em concursos de músicas para Carnaval, tanto locais como nacionais.

catus possuíam denominações ligadas à nomenclatura dos naipes das cartas de baralho, similar aos grupos pernambucanos, além de referências a animais, com marcante vinculação religiosa: Ás de Espada, Estrela Brilhante, Ás de Ouro, Rei de Paus e Leão Coroado¹¹.

Borges (2007) observa que, embora os clubes da capital tenham dominado as festividades até a década de 1970, foram as agremiações populares que introduziram inovações significativas no aspecto estético e antropológico do Carnaval. Essas agremiações estabeleceram de forma duradoura a dualidade entre os festejos de clubes e de rua, revelando o universo simbólico das relações de classe na sociedade local.

Os foliões avulsos, que não estavam associados a alguma agremiação, brincavam da forma como podiam. Em geral, saíam às ruas sem fantasia ou apenas com alguns adereços. Já outros usavam fantasias simples, muitas destas remetendo aos moradores de rua da cidade, e por esse motivo foram denominados de “molambudos”, posteriormente de “sujos”, e, dada a sua frequência no Carnaval, foram anunciados como instituição em Fortaleza (Borges, 2007, p. 98).

¹¹ “No Carnaval de Fortaleza havia de tudo um pouco. Um pouco do luso, um pouco do afro, um pouco do índio. Muito, só do caboclo, triste, mas debochado, o tal Ceará Moleque. O povo ficava encantado com o brilho das lantejoulas e a riqueza dos estandartes de veludo dos cordões das Coca-Colas, das Meninas da Lua, das Garotas Sputnik e dos Garotos do Frevo. E foram as Coca-Colas – homens vestidos com saíotes, alguns grávidos – o que restou de bom dos sujos após os anos de chumbo. Era uma referência satírica às jovens que frequentavam as vesperais na Vila Morena, depois Estoril, o velho casarão de outrora Praia do Peixe, hoje de Iracema, para dançar com os militares americanos durante a Segunda Guerra Mundial” (Pires, 2004, p. 22).

Foi nesse período que o Carnaval de rua foi tomando forma e muitas dessas práticas se mantêm até os dias atuais. Práticas do Entrudo como aspersão de líquidos e pós ainda perduram em algumas festas de Carnaval da periferia da Fortaleza, bem como em festas realizadas em outras cidades do litoral cearense. A prática do “mela-mela”, como é conhecida no Ceará, é marcada por batalhas de “goma”¹² entre os foliões que se concentram em lugares e horários previamente definidos, organizados em grupos. Também é comum a prática do mela-mela nas casas ou nas calçadas das residências entre amigos e familiares. Atualmente, além de pós (fécula de mandioca, amido de milho ou farinha de trigo), de líquidos (água e lama) ou mesmo de confetes e serpentinas, há a presença de *spray* de espuma. Em alguns embates de mela-mela também pode ser utilizado água suja, ovo podre, urina e tintas.

A LITORALIZAÇÃO DO CARNAVAL CEARENSE

Nas décadas de 1970 e 1980, a região Nordeste se consolidava como um dos epicentros do Carnaval brasileiro com as festas promovidas pelos órgãos públicos locais em parceria com a iniciativa privada nas cidades de Recife e Olinda e, pelo Carnaval de Salvador, com a hegemonia de blocos privados animados pelos trios elétricos. Impulsionado pelo recente e acelerado crescimento econômico

¹² Fécula de mandioca utilizada para fazer a tapioca.

proporcionado pela intensa industrialização nas décadas finais do século XX¹³, o estado do Ceará busca se inserir também neste novo mercado cultural que se abria.

O Carnaval de rua na capital nesse período passou a ser marcado por uma maior intervenção do poder público sobre a festa, mas no sentido de descentralizar o Carnaval de Fortaleza. A ideia difundida pelos governantes era de fortalecer o Carnaval de cidades do litoral leste e litoral oeste, enquanto se investia cada vez menos no Carnaval de rua da capital. Como resultado, muitos foliões fortalezenses saíam da cidade no feriado, fazendo da cidade um destino de descanso para turistas, longe da agitação que dominava as ruas no período do feriado. O modelo adotado no Carnaval litorâneo foi o de Salvador, devido ao grande sucesso que esse fazia na época com o desfile de trios elétricos, ecoando a moderna música afro-pop.

Assim, o Carnaval litorâneo cearense lançava-se buscando conjugar o trio elétrico e a musicalidade à moda baiana, à praia, às viagens, ao turismo e ao mela-mela, buscando projetar-se no mercado de viagens como uma terceira tendência Carnavalesca no Nordeste. Em menos de uma década essa nova prática se configurou hegemônica no Ceará.

¹³ Na década de 1980, o Ceará manteve um crescimento maior do que as demais unidades da Federação. Na década de 1990, Fortaleza cresceu mais do que as outras capitais nordestinas, apesar da pobreza da sua agricultura e da sua estrutura industrial ainda tradicional. Isso se deve à reorganização territorial do capital no Brasil, com a fragmentação das cadeias produtivas, disseminadas para regiões mais pobres como o Nordeste, onde os salários são mais baixos e as plantas industriais de baixo conteúdo tecnológico, porém integradas aos mercados globais (Bernal, 2004 apud Borges, 2007, p. 155).

Borges (2007) destaca que os grupos econômicos locais aumentaram seus investimentos na indústria cultural do Carnaval, especialmente através do apoio de grandes empresas aos trios elétricos. Esses eventos massivos acabaram por suplantar as tradições carnavalescas anteriores, introduzindo no Ceará o conceito de “Carnaval-participação”. A colaboração entre políticas públicas e privadas de turismo e lazer resultou no “Carnaval litorâneo”, uma estratégia deliberada do governo e da elite empresarial para posicionar o Ceará no mercado turístico nacional com um modelo específico de Carnaval (Borges, 2007, p. 153).

Deste modo, por meio de políticas públicas de turismo o Ceará buscou elaborar um produto diferenciado que consistiu na fórmula do “Carnaval litorâneo”, enquanto à Fortaleza coube o papel designado pelo *trade* turístico de “cidade de descanso” e de centro receptor e distribuidor de fluxos turísticos para o interior do estado. A partir do desinteresse dos governantes em investir no Carnaval de rua de Fortaleza foi inevitável um afastamento de público e de agremiações, ao passo que o Carnaval em algumas cidades litorâneas como Paracuru, Cascavel, Beberibe e Aracati se estabeleceram como polos da folia no estado.

Os anos de 1990 seguem o mesmo padrão de pouco investimento no Carnaval de rua da cidade, em contraponto ao investimento feito nas festas nas cidades do litoral e interior. Somente as agremiações que participavam do Carnaval com-

petitivo da avenida Domingos Olímpio conseguem se manter, a duras penas, e pela insistência dos integrantes dos Maracatus e Escolas de Samba.

O SURGIMENTO DO PRÉ-CARNAVAL

No decorrer das décadas finais do século XX, os fortalezenses foram estimulados por uma campanha promovida pelos meios de comunicação oficiais e independentes, impulsionados pelo Governo Estadual, a aproveitarem o Carnaval promovido pelas cidades do litoral do interior do Estado¹⁴ como Paracuru, Aracati e Beberibe, enquanto alternativa aos carnavais de outras cidades nordestinas como Olinda, Recife e Salvador reconhecidas pelos seus tradicionais carnavais. Assim, aos poucos, Fortaleza passou a ser vista como um lugar de descanso e refúgio das agitações dos dias de Carnaval.

Associado a isso, segundo Borges (2007), havia também o discurso na cidade de que o Carnaval de rua em Fortaleza estaria “morto”, sendo isso utilizado para fomentar ainda mais outras práticas carnavalescas no estado, como as já citadas aqui, deixando para a capital o papel de atuar como centro

¹⁴ Interior, no contexto geográfico cearense, se aplica a qualquer município que não seja a capital Fortaleza ou ainda os municípios que fazem parte de sua Região Metropolitana.

emissor de turismo para tais municípios localizados, principalmente, no “cinturão litorâneo”¹⁵.

Uma das respostas a este cenário, por parte daqueles que queriam vivenciar o Carnaval na cidade, foi a iniciativa de comemorar a folia momesca antecipadamente, aproveitando desta forma, o período em que os foliões fortalezenses ainda estariam na capital. As primeiras ações deste tipo ocorreram entre 1980 e 1982 por meio de uma ação pública da prefeitura de Fortaleza em parceria com a Federação dos Blocos Carnavalescos do Ceará (FBCC). Foram realizadas “batalhas de confetes” que, segundo Borges (2007), tinham como objetivo “reacender” no fortalezense o gosto pela brincadeira, que fora obscurecido pelo próprio Estado através de campanhas de incentivo ao esvaziamento da festa em anos anteriores. As batalhas tinham um caráter eminentemente de festa de bairro, com dezenas de eventos descentralizados.

Vale ressaltar que a prática de se realizar ensaios e apresentações antecedentes ao Carnaval propriamente dito sempre foi bastante comum entre as agremiações carnavalescas. Mas tais eventos eram realizados de forma esporádica e por iniciativa dos próprios grupos, que buscavam através destes eventos estimular novas adesões e arrecadar verba para a realização de

¹⁵ A autora utiliza o termo “cinturão litorâneo” para se referir às praias dos municípios de Paracuru (litoral leste) e Cascavel, Beberibe e Aracati (litoral oeste).

suas respectivas festas durante o Carnaval. Há relatos de que já nas décadas de 1940 e 1950, essa prática era comum entre as sociedades carnavalescas e demais agremiações que “assaltavam” as sedes dos órgãos de imprensa para divulgar seus ensaios e eventos chamados de “grito de Carnaval” (Oliveira, 1997). Portanto, as festas de Pré-Carnaval que se iniciam com as batalhas de confetes mencionadas anteriormente, diferem-se por serem eventos promovidos com o intuito de festejar o Carnaval antecipadamente e que não necessariamente as mesmas apresentações ocorreriam durante o período momesco.

Até o início da década de 1960, antes do golpe militar, era comum a realização de ensaios em praças públicas por blocos de rua nas semanas que antecediam o Carnaval. A partir da década de 1970, com a repressão às festividades públicas de caráter popular, dentre essas, o Carnaval, os eventos pré-carnavalescos restringiram-se às atividades realizadas pelos clubes¹⁶ também com o intuito de divulgar e arrecadar recursos para a realização de seus bailes. Por ser objeto de repressão neste período, não há registros de atividades de Pré-Carnaval por agremiações tradicionalmente ligadas à rua. Sobre este período, Jânio Soares, fundador de um dos maiores blocos de Pré-Carnaval da cidade, em entrevista ao Jornal O Povo, relata que:

¹⁶ Nesse momento, além dos clubes das elites, havia também clubes voltados à classe média e classe operária que promoviam festas de Carnaval em suas sedes.

Em 1970, 1975, havia repressão que não podia haver aglomeração. Na Dom Manuel, eles pegavam as travestis e quem tivesse vestido de mulher e levavam pro camburão. E aí o pessoal deixou de ir pro Carnaval e passou a ir pra Araçati, Paracuru, que lá era livre. Aqui, a repressão era muito forte. O Carnaval acabou, todo mundo saía pra passear fora no Carnaval. Ia pro Rio de Janeiro, pra Bahia, pra Recife, pra São Luís. Aqui mesmo, não tinha. Era tão pouco, era uma pobreza franciscana. Era mesmo só os aficionados (Soares, 2018).

Borges (2007) afirma que, no início da década de 1980, houve uma evasão de foliões tanto dos clubes quanto do Carnaval de rua, apesar do aumento no número de agremiações e participantes. Esse cenário de crise instaurado pela repressão militar foi acentuado por uma gestão incompetente, uma cobertura jornalística burocrática e desmotivadora, além da falta de patrocinadores e das animosidades entre as agremiações e seu relacionamento com a FBCC. Em contraste, no interior do estado, a atividade Carnavalesca estava em plena expansão.

PRÉ-CARNAVAL NA PRAIA DE IRACEMA

Diante desse cenário, ainda na década de 1980, surgem diversas iniciativas de grupos integrantes da classe média, que criam festas de Pré-Carnaval na Praia de Iracema, visando o público boêmio frequentador do bairro. Uma destas iniciativas foi a Banda de Iracema, inspirada no bloco carnavalesco carioca Banda de Ipanema. Criada em 1981, com seus integrantes pertencendo majoritariamente a segmentos da classe média, lançava-se com a ideia de iniciar suas atividades no último sábado do ano que antecedia o Carnaval do ano seguinte, fugindo, assim, da problemática encontrada à época no Carnaval da cidade.

A despeito do grande furor que seu lançamento causou, principalmente na imprensa local, a Banda de Ipanema só saiu no Pré-Carnaval de 1982. Apesar disso, essa iniciativa serviria de abertura para uma nova fase no ciclo carnavalesco de Fortaleza. Ainda em 1982, é criado o bloco Periquito da Madame que viria a ter maior sucesso e durabilidade que seu antecessor. O bloco buscava aproveitar a presença dos foliões na cidade antes que seus integrantes partissem para o interior ou para o Carnaval em outros estados e fizessem sua festa antes do período carnavalesco oficial. Assim, sua atuação restringia-se apenas ao Pré-Carnaval.

Jânio Soares, conta que, no primeiro ano do Periquito, decidiu realizar o evento dois sábados antes do Carnaval, e que o

resultado foi um grande sucesso, sendo divulgado principalmente pelo boca a boca. Ele organizou o evento em um pequeno bufê na Beira Mar, conseguindo reunir um bom número de pessoas. No ano seguinte, ele resolveu inovar confeccionando camisas estampadas, algo que ainda não era comum na época, o que gerou grande repercussão, já que muitos queriam participar fantasiados. O evento era livre, e qualquer pessoa podia brincar, independentemente de comprar a camisa.

Nos anos seguintes, as apresentações passaram a ocorrer dentro do Clube dos Diários, localizado na Praia de Iracema, com uma banda de sopros e percussão que executava marchinhas, sambas e marchas-rancho, com acesso restrito ao público que adquirisse a camisa do bloco. Antes de suas apresentações e ao final delas, a banda saía em cortejo percorrendo um trecho da avenida Beira-Mar onde havia muitas pessoas que não podiam pagar a entrada no clube e ficavam ouvindo de longe a apresentação do bloco.

Com o sucesso que o bloco obteve em suas primeiras apresentações, cada vez mais foliões eram atraídos para o Pré-Carnaval do Periquito da Madame, que em 1986 chegou ao número de 10 mil brincantes, segundo seus organizadores. Outra consequência desse sucesso foi o surgimento de outros blocos de Pré-Carnaval na Praia de Iracema como o “Peru do Barão”, “Brasil Que Merda É Essa” e “O Cheiro É o Mesmo” (Borges, 2007). Além disso, com o crescimento da festa, os blocos passaram a contar

com apoio do poder público através da Empresa Cearense de Turismo S.A. (EMCETUR)¹⁷ que cedia o carro de som e verba para a realização da festa.

Em 1993, a banda Periquito da Madame se transforma em bloco de trio, impulsionado pelo sucesso de outros blocos que passaram a desfilar também na Beira-Mar no período do Pré-Carnaval utilizando trios elétricos como a Bandalheira e o Araboneco (Borges, 2007). O grupo passou a vender mortalhas ou abadás para seus foliões, que passaram a desfilar dentro da corda que delimitava o cordão de segurança dos blocos, semelhante às festas de Carnaval e micaretas de Salvador. Agora os foliões seguiam um trio elétrico em cima do qual se apresentava a Banda Periquito da Madame.

A partir da segunda metade dos anos 1990, o Pré-Carnaval na Beira-Mar foi perdendo espaço, frequentadores e patrocinadores que agora preferiam investir no Carnaval fora de época, criado em 1993, o Fortal, evento privado, que era realizado ao final do mês de julho também na mesma avenida. A realização do Pré-Carnaval dos trios elétricos prosseguiu até 1999, quando sua realização se tornou inviável pelo pouco investimento público e privado na realização da festa. O surgimento do Fortal impactou inclusive a subvenção governamental para as agremiações, que se apresentavam

¹⁷ Empresa de economia mista criada na década de 1970 que tinha como objetivo a coordenação de programas que garantissem o desenvolvimento do turismo no estado e a criação de uma infraestrutura que suportasse a indústria estadual. Foi um dos primeiros órgãos oficiais com ações específicas para o turismo no estado do Ceará (Audifor, 1976 apud Oliveira, A., 2011, p. 4).

no Pré-Carnaval e no próprio Carnaval. Segundo Salvany (2015), pressionado pelo *lobby* do Fortal, em 1998 o prefeito de Fortaleza, Juraci Magalhães, não concedeu verba para a realização do desfile das agremiações do Pré-Carnaval de rua da cidade.

PRÉ-CARNAVAL DO BENFICA

Paralelamente à realização das festividades de Pré-Carnaval dos trios elétricos na avenida Beira-Mar surgem outros blocos fora do polo da praia de Iracema, que alcançaram grande sucesso, como foi o caso do “Quem é de Bem Fica” criado em 1995 no bairro Benfica, situado na região central da cidade. O bloco surgiu de modo espontâneo, através da participação de moradores e frequentadores do bairro que, assim como a Praia de Iracema, tem fama de boêmio por possuir uma grande concentração de bares e restaurantes, além de ter uma grande presença de jovens por sediar dois campi de universidades e escolas secundaristas.

O Quem É de Bem Fica realizou suas apresentações em praça pública e por ruas do bairro, optando por um repertório de marchinhas carnavalescas tradicionais executadas por banda de música. O bloco atuou até o ano de 2000, encerrando suas atividades devido à grande movimentação gerada pelas festividades, que atraía um enorme público às ruas do bairro, associada à falta de apoio governamental na organização do trânsito e envio de policiamento.

Após as experiências dos blocos da Praia de Iracema e de outros bairros como o Benfica sucumbirem frente à falta de apoio governamental e da iniciativa privada, ocorre um hiato na realização de grandes festas de Pré-Carnaval, salvo algumas em pequenas proporções em bairros mais afastados do Centro e das praias. Esse cenário só iria ter uma nova mudança após a primeira metade dos anos 2000. A partir do ano de 2006 é lançado um edital público por parte da prefeitura de Fortaleza para a concessão de verbas para custeio de blocos de rua no Pré-Carnaval. A partir de 2007, o Carnaval da Domingos Olímpio, com o desfile das agremiações tradicionais, passa a contar também com um edital específico para a realização de sua festa. Outro fator importante deste período foi a requalificação da Praia de Iracema, um dos lugares tradicionais na realização do Pré-Carnaval e concentração de grupos carnavalescos da cidade, e que a partir de então se tornou o principal espaço utilizado no Carnaval de rua gerido pelo governo municipal.

POLÍTICAS PÚBLICAS E CULTURAIS E A RESSIGNIFICAÇÃO DO CARNAVAL

O poder público, no decorrer do tempo, esteve de alguma forma ligado ao Carnaval, seja viabilizando espaços destinados aos festejos, disciplinando acesso e o trânsito de pessoas e dos blocos, dos automóveis, o transporte de passageiros ou até mesmo o

controle das práticas carnavalescas através da força policial como vimos anteriormente. O investimento no Carnaval de Fortaleza era feito por meio de repasse para associações e federações que representavam as agremiações carnavalescas que geriam e distribuíam a verba entre seus associados. Mas a verdade é que a principal fonte de financiamento dos blocos foram os próprios foliões, que buscavam se movimentar ao longo do ano com a realização de eventos, com venda de materiais e sorteios para viabilizar as apresentações de suas agremiações. Somente a partir de 2006 a então gestão municipal de Fortaleza resolveu organizar o Carnaval por meio de um edital, que não só visava financiar as agremiações, mas também estabelecer normas e diretrizes que os grupos contemplados pelo edital deveriam se submeter assim como também estabelecer formas de contrapartida.

Um ponto importante a ser ressaltado é que os primeiros editais carnavalescos de Fortaleza foram realizados pelo poder público através da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET), órgão criado em 1985 que respondia pela concepção e implantação de políticas públicas para a cultura, esporte e turismo no âmbito da prefeitura de Fortaleza. A partir de 2008, os editais passam a ser de responsabilidade da recém-criada Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR), desvinculando os festejos de Carnaval da ótica mercadológica do turismo, como nos governos anteriores, e valorizando agora os eventos também pela sua expressão cultural, bem como do próprio mercado cultural.

Juntamente com o fomento, via repasse de verba para os grupos de Carnaval de rua, há também na construção do edital um propósito de controle sobre a festa, sobretudo no controle tanto do seu conteúdo como na escolha dos espaços públicos a serem ocupados e na forma de ocupação pelos blocos e foliões. Isso se evidencia no conteúdo presente na primeira edição do edital de fomento aos blocos carnavalescos, lançado no final de 2006 para o Pré-Carnaval do ano seguinte, que determinava que os projetos deviam incluir músicos de bandas de metais e sopros, charangas e baterias de samba.

Quando o edital delimita de forma tão simplista os blocos de rua a apenas três possibilidades de formação musical escancara que, ou desconhece a diversidade presente no Carnaval, ou deliberadamente exclui outras formas de ajuntamento no Carnaval em favorecimento do que considera formas autênticas ligadas a uma tradição Carnavalesca idealizada. Ao passo que determina o que é tradicional ao Carnaval, também se contradiz, em outro trecho do mesmo edital, quando exige um caráter inovador das agremiações a serem contempladas.

Com esses critérios estabelecidos fica evidente a preocupação da Prefeitura Municipal em estabelecer um padrão organizacional dos blocos dentro do que considera “tradicional” ao Carnaval, com a preferência dada aos grupos que utilizam charangas ou baterias de samba e à utilização de mão-de-obra da comunidade na qual a agremiação está sediada. Ao mesmo tempo que estabe-

lece padrões baseados no que considera tradicional aos festejos de Carnaval, estimula a inovação nas propostas apresentadas pelos grupos pleiteantes, mesmo que dentro de um quadro limitante.

A partir do ano de 2014, o edital que era apenas destinado aos blocos de Pré-Carnaval passou a abarcar todo o ciclo carnavalesco. Deste modo, todas as agremiações que desejassem participar do ciclo carnavalesco de rua organizado pela Prefeitura Municipal deveriam enviar seus projetos para a mesma seleção, mas dentro da proposta deveriam escolher em qual categoria se enquadravam e se desejariam sair nos dias de Pré-Carnaval ou de Carnaval.

Com o êxito do primeiro edital de Pré-Carnaval de rua em 2006, a Prefeitura Municipal passou a realizar, a partir de 2007, um edital específico para as agremiações que participavam do desfile da avenida Domingos Olímpio durante o Carnaval. Até então as verbas eram destinadas à Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará (FACC) que as repassavam para as agremiações que participavam do desfile nos dias de Carnaval.

No edital para as agremiações de Carnaval da avenida Domingos Olímpio, a aprovação da proposta submetida pelos grupos no certame condiciona o recebimento da verba ao cumprimento de diversas normas, que vão desde a estruturação do bloco ao tipo de repertório a ser empregado nas apresentações. Ao não estar alinhada ao que se pede no edital, a agremiação pode não ser classificada e não receber o dinheiro por parte da prefeitura. E caso aquelas aprovadas descumpram o acordado no edital

durante suas apresentações, poderão perder pontos na disputa do Carnaval e sofrer sanções que poderão impedi-las de participar de edições futuras do edital. Caso alguma agremiação queira realizar alguma mudança, trazendo alguma inovação em relação aos conceitos de agremiações citados no edital, deverá apresentar uma justificativa prévia que será analisada por uma comissão técnica indicada pela secretaria.

Portanto, a caracterização de tais agremiações e as definições de sua forma de atuação no Carnaval fortalezense é determinada a partir do que está previsto no edital. Ao se submeterem ao edital da Prefeitura Municipal, passam a adotar uma estrutura idêntica entre si, divididos nas cinco categorias previstas, não sendo permitidas alterações, facilitando sua identificação, mas tolhendo, de certo modo, o lado criativo e subversivo característico de festas como o Carnaval (DaMatta, 1997). Ao mesmo tempo que delimita a forma de atuação das agremiações, o edital exige, em um de seus critérios avaliativos para a concessão de verba, a “criatividade, originalidade, envolvimento com a comunidade na cultura popular de Fortaleza” (Fortaleza, 2019b, p. 9) na proposta elaborada pelos grupos. Logo, mesmo a criatividade incentivada pelo edital precisa estar dentro de certos parâmetros para poderem ser bem avaliadas na disputa pelo título.

Ao contrário das agremiações que participam dos desfiles de Carnaval da avenida Domingos Olímpio, os blocos independentes de rua que se apresentam, tanto no Pré-Carnaval como no Carna-

val, possuem uma maior liberdade em suas composições e formas de apresentação. No edital, tais agremiações são definidas como “grupos de brincantes que se organizam em blocos fantasiados ou não, ao ritmo de samba, batuque, frevo, marchinhas carnavalescas ou estilos similares, tocados em instrumentos de sopro, metais e percussão ao vivo” (Fortaleza, 2019a, p. 2). Diferentemente do edital da avenida Domingos Olímpio, que delimita de forma mais incisiva as características de cada tipo de agremiação participante, a definição de bloco de rua utilizada é mais aberta e deixa espaço para maiores variações, inovações e recriações.

Apesar de o edital especificar alguns gêneros musicais como samba, batuque, frevo e marchinha, tradicionalmente associados ao Carnaval, ao utilizar o termo “estilos similares” dá liberdade para os blocos utilizarem uma variedade de gêneros e estilos que não estejam ligados historicamente ao Carnaval. Muitos blocos acabam por trazer músicas dos mais diversos tipos e as rearranjam para se enquadrarem nos gêneros e estilos especificados no edital. Assim, há blocos que trazem música “brega”, outro que faz releituras de músicas apenas de compositores cearenses, outros que utilizam músicas de forró, rock, sertanejo, MPB, dentre outras, utilizando-se de instrumentos característicos aqueles utilizados nos carnavais, como percussão e grupo de metais. Nas formações musicais também é possível encontrar violão, guitarras elétricas, guitarras baianas, bateria, contrabaixo e teclado. A caracterização de tais blocos se torna mais difícil à medida que

cada agremiação tem bastante liberdade na utilização ou não de fantasias e possibilidade de adoção de diversos gêneros e estilos musicais em seu repertório, sem falar ainda da instrumentação musical utilizada nos conjuntos musicais.

No edital carnavalesco realizado no ano de 2020 foram contemplados 56 blocos, divididos em doze polos oficiais espalhados na cidade. No edital, não há a possibilidade de escolha, por parte da agremiação, do local onde deseja se apresentar, partindo da Secretaria de Cultura a destinação do polo para a apresentação de cada bloco. Deste modo, a SECULTFOR acaba agrupando os blocos, aproximando suas características de apresentação e priorizando os blocos com mais tempo de atuação no Carnaval da cidade. Por outro lado, corta as relações que os blocos possuem com seus locais de “nascimento/criação”, tirando assim um pouco da identidade com a “comunidade” de origem dos integrantes dos blocos. Outra consequência da implantação dos editais de Carnaval em Fortaleza foi o surgimento concentrado dos novos blocos, criados após 2007, próximos aos polos de apresentação, principalmente na Praia de Iracema e no Benfica. Muitos destes grupos até possuem sedes em outros bairros, mas toda a sua atuação (ensaios e apresentações) ocorrem em algum polo determinado pela Secretaria de Cultura do município.

Desde a criação do primeiro edital de Carnaval, ao final do ano de 2006, visando o Carnaval do ano posterior, a presença de blocos de rua independentes, dentro do ciclo carnavalesco, cres-

ceu vertiginosamente. Devido aos investimentos públicos diretamente nas agremiações, na divulgação e promoção da festa com a cessão de estrutura de palcos, som, iluminação e limpeza urbana, os blocos já atuantes naquele momento puderam se fortalecer e o Carnaval pode se expandir para outras áreas da cidade.

Os investimentos no Carnaval da cidade acabaram favorecendo também parcerias com o setor privado no patrocínio do evento e dos próprios blocos. O fomento ao Carnaval com o incentivo financeiro às agremiações possibilitou tanto o fortalecimento dos blocos mais tradicionais, assim como, por consequência, o surgimento de vários novos blocos na cidade, atraídos pelo novo momento cultural que essa estava vivendo.

Na primeira edição do edital do ciclo carnavalesco houve a concessão de uma verba de R\$ 200 mil para ser dividida entre 40 blocos aprovados no certame. Cada agremiação recebeu R\$ 5 mil para auxiliar no custeio de suas apresentações. Ao longo dos anos a verba concedida foi aumentando e o número de blocos contemplados também. No último edital, realizado para o ano de 2020, foram premiados 56 blocos, sendo 48 veteranos (com pelo menos 2 anos de atuação) e 8 estreantes. Os primeiros receberam R\$ 11 mil e os demais R\$ 2.700, totalizando R\$ 550 mil investidos diretamente nas agremiações carnavalescas.

Tabela 1 - Evolução do edital carnavalesco de Fortaleza

Ano	Quantidade de blocos premiados	Valor Total Repassado
2007	40	R\$ 200.000,00
2008	45	R\$ 247.500,00
2009	50	R\$ 300.000,00
2010	50	R\$ 300.000,00
2011	50	R\$ 300.000,00
2012	60	R\$ 360.000,00
2013	-	-
2014	60	R\$ 380.000,00
2015	80	R\$ 420.000,00
2016	70	R\$ 525.000,00
2017	58	R\$ 530.000,00
2018	56	R\$ 550.000,00
2019	56	R\$ 550.000,00
2020	56	R\$ 550.000,00

Fonte: Secultfor.

No ano de 2013 não houve um edital específico para o Carnaval de rua da cidade. O Governo do Ceará, juntamente com a Assembleia Legislativa Estadual, em parceria com a Ambev e o Banco do Nordeste, repassou mediante patrocínio, R\$ 300 mil para 50 blocos de Pré-Carnaval, recebendo R\$ 6 mil cada. Isso se deu pela mudança de governo municipal, onde a gestão antiga não realizou o certame no final do mandato para o ano seguinte.

A partir do estabelecimento dos editais carnavalescos na cidade de Fortaleza, houve um maior investimento por parte da prefeitura na infraestrutura em todo o ciclo carnavalesco, na ampla divulgação pelos órgãos oficiais de cultura e turismo e na criação

de espaços oficiais para a festa. Com isso, houve um aumento no número de blocos de Pré-Carnaval e de agremiações no desfile da Domingos Olímpio e, consequentemente, maior número de foliões, sejam esses moradores da cidade ou turistas que visitam o município no período de férias.

Estes fatores não foram os únicos responsáveis pelo crescimento do segmento festivo do Pré-Carnaval em Fortaleza. Na verdade, os editais vieram apenas lançar mais luz sobre o evento que já vinha sendo realizado na cidade por iniciativa de amantes do Carnaval, como o próprio Unidos da Cachorra, criado em 2003, quatro anos antes da primeira edição do edital carnavalesco. O maior crédito pelo estabelecimento do Pré-Carnaval em Fortaleza como um grande evento na atualidade deve-se em primeiro lugar às agremiações, que ao longo dos anos vêm batalhando por espaço e visibilidade na realização de suas festas, seja nos bairros distantes do centro ou nos principais polos de Carnaval da cidade. A participação do poder público veio ampliar o acesso da festa a um maior público e oferecer a possibilidade de maior crescimento para os blocos.

GRÊMIO RECREATIVO BLOCO CARNAVALESCO UNIDOS DA CACHORRA

DA MARECHAL À IRACEMA ABRIU-SE UMA ESTRADA COLORIDA

No bairro Benfica, região central da cidade de Fortaleza, mais precisamente na rua Marechal Deodoro da Fonseca, surgiu ao final da década de 1990 o bloco Porra da Cachorra, fundado por um grupo de amigos admiradores do Carnaval e de sua musicalidade. O grupo caracterizava-se pela execução de marchinhas carnavalescas utilizando-se de instrumentos de sopro acompanhados por percussão. José de Castro Moreira, mais conhecido por Gildo, morador da rua, acompanhava com entusiasmo da calçada de sua casa, as apresentações do bloco, que se manteve em atividade de 1998 até o ano de 2002.

Após o encerramento das atividades do Porra da Cachorra, Gildo teve a iniciativa de continuar o Carnaval da sua rua juntamente com alguns amigos. Após a adesão dos moradores da rua à ideia do novo bloco, reuniram-se e escolheram por meio de votação o nome “Unidos da Cachorra”. O nome escolhido faz referência ao lugar de seu surgimento, antigamente conhecida como rua da Cachorra Magra. Na primeira metade do século XX, a rua era um corredor que ligava os sítios que havia no Benfica ao

Centro da cidade, além de ser rota de escoamento de carne proveniente do antigo Matadouro Modelo que se localizava no atual bairro Montese. O cheiro de carne e algum eventual pedaço que caía dos carros de transporte atraía muitos cães. Daí a população nomeou a via de rua da Cachorra Magra. Unidos da Cachorra reflete, portanto, o espírito irreverente e moleque não só do cearense, mas também do próprio Carnaval brasileiro, o que se torna um grande diferencial do bloco e uma marca da sua identidade.

No dia 05 de novembro de 2003 surgia então o bloco Unidos da Cachorra, mantendo a tradição Carnavalesca da rua da Cachorra Magra. Em seu início, o bloco contava com cerca de 20 integrantes que batucavam sambas improvisados durante os sábados que antecediam o Carnaval. Tudo era muito informal. Alguns moradores do bairro e amigos se reuniam na frente de sua casa e tocavam samba ao seu modo, sem uma técnica apurada e sem grandes preocupações. A motivação era se reunir e fazer uma festa que celebrasse o espírito carnavalesco de forma livre e espontânea.

Alguns dos instrumentos utilizados pelo grupo (surdo, caixa e repique) eram fabricados pelo Seu Gildo que foi aprendendo por tentativa e erro. Ainda hoje, o presidente fabrica e faz a manutenção dos instrumentos da bateria, além de receber encomendas dos ritmistas para fabricação de seus próprios instrumentos (o meu repique inclusive).

Com pouco tempo de atuação, o bloco se tornou referência no Pré-Carnaval na região do bairro Benfica, atraindo a cada ano

mais e mais foliões. Neste ponto é importante salientar que na rua da Cachorra Magra havia um segundo bloco que dividia o Pré-Carnaval com o Unidos da Cachorra naquela região do bairro. O bloco “Cachorra Magra”, criado em 1999 e em atividade até os dias atuais. O Cachorra Magra caracteriza-se por ser um bloco de sujosembalado por frevos e marchinhas carnavalescas executados por grupo de metais (saxofone, trompete e trombone) acompanhado por instrumentos de percussão como bumbo e caixa.

TENSÕES, CONFLITOS E DISPUTAS NO PRÉ-CARNAVAL DO BENFICA

O bairro Benfica, historicamente, sempre foi referência no lazer dos fortalezenses. Até a década de 1940, no local onde hoje encontramos o prédio da antiga Escola Industrial, atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), ocorriam corridas de cavalo. A poucos metros de distância encontra-se o Estádio Presidente Vargas, construído em 1941, o Ginásio Aécio de Borba, construído em 1979, e a Federação Cearense de Futebol, criada em 1920 (Holanda, 2015). A presença de instituições de ensino como a Universidade Federal do Ceará (UFC), o já citado IFCE e outras diversas escolas secundaristas, públicas e particulares, aliada à tradição de lazer do bairro, faz com que seja intensa a movimentação de jovens nas imediações, faixa etária muito presente no público frequentador de eventos carnavalescos.

O Benfica também é conhecido por sua boemia e festividade, muito graças a grande presença de bares dos mais diversificados, atraindo também um grande número de artistas de diversas áreas, tornando o espaço propício também para o surgimento de manifestações artístico-culturais diversas e espontâneas, entre essas, blocos como o Unidos da Cachorra e outras agremiações carnavalescas.

Ao mesmo tempo, diante de toda a efervescência cultural citada acima, há o contraste pela grande presença de moradores mais idosos, principalmente nas casas que ficam nos arredores das principais praças e nas ruas onde as festividades carnavalescas são realizadas gerando um conflito entre os moradores e frequentadores nos finais de semana e nos períodos de Carnaval. Deste modo, com o crescimento do Carnaval na rua Marechal Deodoro, alavancado pelos dois blocos, Unidos da Cachorra e Cachorra Magra, surgiram também alguns problemas relatados pelos moradores da Marechal. Muitos vinham reclamar com Seu Gildo, devido ao abuso de algumas pessoas que se estendiam para além do tempo da apresentação realizada pelo bloco. Ele relata que alguns moradores começaram a reclamar sobre o evento, apesar de elogiarem a pontualidade do encerramento da bateria. Eles o abordavam, mencionando que, embora a bateria parasse no horário correto, o problema era o comportamento dos jovens no carro de som, que permaneciam no local até tarde da noite consumindo cerveja.

Esse conflito de interesses, entre tranquilidade e agitação, era uma constante nos blocos atuantes na mesma região do bairro Benfica, como ressalta Vasconcelos (2017), e essa problemática influenciou diretamente no curso das atividades carnavalescas no bairro, culminando na mudança de lugar de alguns blocos ou mesmo na extinção de outros. A autora cita alguns dos motivos, como: brigas, o consumo de drogas, a falta de sanitários públicos e o acúmulo de lixo após os eventos, que permanecia durante dias à espera da coleta. Tais motivos levaram ao encerramento das atividades de outro bloco, o “Quem é de Benfica” ao final da década de 1990, sendo que essas motivações ainda influenciam nas atividades festivas ocorridas no bairro. Outro caso citado pela autora foi a transferência das apresentações do bloco “Luxo da Aldeia” do Benfica para o Centro, pois estava sendo processado por diversos moradores das proximidades, devido ao grande pré-carnaval realizado todas as sextas-feiras, frequentado principalmente pela geração mais jovem da cidade.

Assim, como os blocos acima citados, o Unidos da Cachorra precisou se adequar a essa nova realidade e buscar alternativas para continuar a festa idealizada por Seu Gildo. Em meio a problemática mencionada, em meados de 2006, com a intermediação de Felipe Araújo, na época um dos cantores do grupo, o bloco foi convidado a realizar algumas apresentações no Amici’s Bar, situado no entorno do Centro Dragão do Mar, na Praia de Iracema. Felipe Araújo, que na época se apresentava também no bar,

sugeriu ao proprietário acolhê-los no estabelecimento para que pudessem ensaiar ali, e, no Pré-Carnaval, organizariam uma festa vinculada ao local.

A bateria passaria então a realizar os seus ensaios no interior do bar e, em contrapartida, realizaria apresentações dentro ou em frente ao Amici's promovendo o nome do estabelecimento comercial. Foi uma ação que possibilitou a expansão do bloco, que na época não possuía um espaço para ensaios e resolvia ainda a problemática da falta de estrutura e segurança nas apresentações no Pré-Carnaval no bairro Benfica. Os ensaios no novo espaço se iniciaram por volta de outubro de 2006 e seguiram até o Pré-Carnaval do ano seguinte com o primeiro cortejo do bloco na Praia de Iracema.

VEM DOBRANDO A ESQUINA A BATERIA PIONEIRA: MUDANÇA E AUTOAFIRMAÇÃO

Durante os quatro sábados que antecederam o Carnaval do ano de 2007 foram realizados cortejos, cuja concentração aconteceu em frente ao Amici's, bar parceiro, por volta das 16h. Algum tempo depois iniciou-se o desfile pelas ruas do entorno do Centro Dragão do Mar. Após a realização do cortejo, o bloco retornava ao ponto de partida, por volta das 18h30, onde ainda finalizava a apresentação com algumas músicas em frente ao bar. Nesse pri-

meiro Pré-Carnaval de 2007, na Praia de Iracema, a bateria contava com cerca de quarenta ritmistas que tocavam sambas-enredo das escolas de samba do Carnaval carioca. Ver figura 1.

Após a grande repercussão das apresentações da bateria do bloco Unidos da Cachorra no Pré-Carnaval de 2007, atraindo grande público no entorno do Dragão do Mar, o dono do bar, Célio Paiva, resolveu firmar de vez a parceria entre o Amici's Bar e o Unidos da Cachorra. Foi criado um bloco próprio do bar chamado "Bloco Carnavalesco Buoni Amici's", que incorporou a bateria do bloco Unidos da Cachorra. Tal iniciativa foi uma estratégia de marketing e valorização da marca própria do estabelecimento que se aliava ao reconhecimento que a bateria já havia alcançado à época no segmento de samba. Ver figura 2.

A esta altura, o bloco Unidos da Cachorra ainda realizava apresentações em seu antigo local no Benfica, mesmo com o cenário conturbado citado anteriormente. Encerradas as apresentações na praia, os integrantes se dirigiam para a rua Marechal Deodoro, onde continuavam a festa no lugar de origem do grupo. Sobre este período, Mariana do Vale, ex-diretora do tamborim do bloco e à época recém-integrada à bateria, narra:

Era o bloco Buoni Amici's com a bateria da Cachorra. [...] A gente também saía em cortejo, aí era o bloco Unidos da Cachorra mesmo, a gente

saía em cortejo lá na Marechal Deodoro. [...] A gente fazia de tarde lá no Dragão, saía às quatro horas da tarde, terminava às seis e meia, por aí, e aí a gente pegava um ônibus que levava a bateria lá pra Marechal Deodoro e aí lá começava sete, sete e meia e ia até às dez horas da noite. Era um sábado de loucura, mas a gente adorava (risos) (Vale, 2020).

As apresentações aconteceram desta forma nos Pré-Carnavais de 2008 e 2009, quando o bloco então se desligou do Amici's Bar e consequentemente do bloco Buoni Amici's. Após essa separação, ainda em 2009, foi fechada uma nova parceria, agora com o Órbita Bar, situado a alguns metros de distância do local anterior. Assim o bloco Unidos da Cachorra passou a realizar suas atividades dentro do espaço do referido bar e os cortejos de Pré-Carnaval no seu entorno nos anos de 2010 e 2011. A nova parceria era semelhante à anterior. Novamente é criado um bloco sob a organização do bar cedente do espaço, o “De Quem É Esse Jegue”, e o Unidos da Cachorra entrava com a parte musical com sua bateria, além de realizar apresentações no estabelecimento. Ver figuras 3 e 4.

Durante o período da parceria com o Órbita Bar também era realizado o cortejo nas ruas circunvizinhas. A concentração se iniciava ao meio-dia e o bloco saía em cortejo às 14h da frente do bar, retornando depois ao local de partida. Nessa época, a fes-

ta havia crescido significativamente e já atraía um público bem maior comparado ao ano de 2007. De cerca de quarenta ritmistas do primeiro ano saltou-se para mais de cem integrantes que tocavam nesse período em dois dias: às sextas-feiras na Praça do Ferreira, no Centro da Cidade, com o Bloco Unidos da Cachorra, e nos sábados, na Praia de Iracema com o Bloco De Quem é Esse Jegue e a bateria do Unidos da Cachorra.

Vale salientar que após a saída da bateria do Unidos da Cachorra do Amici's, o Bloco do Baqueta assumiu a antiga função do Unidos da Cachorra. Assim, nos sábados de Pré-Carnaval, as imediações do Centro Dragão do Mar ficavam completamente lotadas para acompanhar as baterias do Unidos da Cachorra, dentro do bloco De Quem É Esse Jegue no Órbita Bar, e a bateria do Bloco do Baqueta, dentro do Bloco Buoni Amici's no Amici's Bar, além do recém-criado "Camaleões do Vila" que teve sua primeira participação no Pré-Carnaval de Fortaleza em 2011.

A esta altura, devido à aglomeração das milhares de pessoas que acompanhavam os blocos no entorno do Dragão do Mar, a Prefeitura Municipal passou a organizar o trânsito no local e a delimitar os espaços onde os blocos poderiam se concentrar e desfilar. Também a partir de 2011, a Prefeitura Municipal, através da Secretaria de Cultura, passou a montar um palco no Aterro¹⁸ da

¹⁸ Na Praia de Iracema há uma faixa de areia que foi aterrada para a realização de grandes eventos na orla como réveillon, Carnaval, festas juninas entre outros, chamada Aterro da Praia de Iracema. Um dos lados, oeste, é menor que o outro, sendo cha-

Praia de Iracema com shows de diversos artistas e apresentações das baterias dos blocos ao final de seus cortejos. A partir disso gerou-se um conflito entre o Unidos da Cachorra e o Órbita Bar (estabelecimento ao qual a bateria estava até então associada), pois os donos do bar queriam também apresentações fechadas ao final do cortejo, sendo que a maioria dos brincantes, após a apresentação no Aterro, ficava pela orla para aproveitar as demais apresentações promovidas pela Prefeitura Municipal, inclusive os próprios membros da bateria preferiam não retornar à casa de show. O “De Quem É Esse Jegue” teve sua atuação nos Pré-Carnavais de 2010 e 2011, encerrando suas atividades após este período.

Paralelo às apresentações na Praia de Iracema, o Unidos da Cachorra seguia se apresentando também em seu lugar de gênese, a rua Marechal Deodoro, mesmo com os problemas de infraestrutura e segurança. Como já mencionado anteriormente, após o término das apresentações na praia, a bateria seguia para o Benfica, onde se apresentava durante as noites de sábado. Isso ocorreu entre os anos de 2007 e 2010. Mas uma troca de tiros entre gangues rivais durante o último dia de Pré-Carnaval de 2010 fez com que o presidente do bloco desse por encerrado o ciclo do Unidos da Cachorra na rua Marechal Deodoro de forma definitiva. Após esse episódio, nos anos de 2011 e 2012, o bloco se apresentou nas sextas-

mado popularmente de “aterrinho” e a parte maior, do lado leste, é chamado apenas de aterro ou ainda de “aterrão”.

-feiras de Pré-Carnaval na Praça do Ferreira, outro importante polo de Carnaval, situado no centro de Fortaleza. Ver figura 5.

Foi somente a partir do ano de 2012 que o bloco Unidos da Cachorra passou a participar do cortejo do polo da Praia de Iracema levando seu próprio nome sem apadrinhamento de nenhum estabelecimento. Nessa mesma época, o bloco se instala em um prédio situado à frente do Órbita Bar, nas imediações do Centro Dragão do Mar. O espaço dividia-se entre a quadra de ensaios do Unidos da Cachorra, durante os sábados, e o estacionamento de uma boate que funcionava no prédio ao lado. O bloco permaneceu neste local até o ano de 2021, quando por questões de mudanças contratuais preferiu desocupar o prédio e buscar um novo espaço. Ainda no mesmo ano, mesmo em meio à pandemia da COVID-19, ou seja, sem nenhuma atividade presencial, o bloco se mudou para um espaço bem próximo, mas agora sendo o único ocupante do prédio, tendo maior liberdade para seu uso, não apenas aos sábados.

Mesmo nos primeiros anos na Praia de Iracema estando ligado a bares e tendo sua bateria incorporada a blocos criados por estabelecimentos comerciais, já era perceptível a formação de uma identidade musical no Unidos da Cachorra. Mesmo quando se apresentavam os blocos Buoni Amici's e posteriormente o De Quem É Esse Jegue, o público sempre associava as apresentações ao já conhecido bloco Unidos da Cachorra e sua bateria, chamando a festa de "Pré das Cachorras":

O nome que tinha na nossa camiseta era Bloco Buoni Amici's, mas todo mundo só chamava "As Cachorras". Era "Cachorra", "Cachorra", esse nome é muito forte, né?! E o bloco da Órbita foi a mesma coisa [...] todo mundo só conhecia como "Bloco da Cachorra" (Vale, 2020).

O fato de agora possuir uma sede própria para realização de ensaios e outros eventos, aliado à ausência de amarras comerciais e apadrinhamento de estabelecimentos, consolidou ainda mais o bloco no cenário musical e carnavalesco da cidade, levando a afirmação de uma identidade própria. A não vinculação a espaços que já tinham uma identidade delineada fez com que o bloco tivesse uma maior liberdade criativa e uma maior possibilidade de inovações.

Outro fator que demonstra a liberdade criativa do bloco foi a realização, em novembro de 2011, do primeiro concurso para escolha de samba-enredo do Pré-Carnaval do ano seguinte. O concurso teve como samba campeão a música *Balança, Cachorra* que viria a se tornar o hino exaltação do Unidos da Cachorra.

A partir do seu primeiro desfile independente na Praia de Iracema, no ano de 2012, o bloco resolveu trazer temáticas às suas apresentações. A primeira temática trazida ao cortejo foi a cultura cearense, tema do concurso de samba-enredo. Tanto a camiseta do bloco, confeccionada com a cor predominantemente laranja,

como os adesivos dos instrumentos, estampavam uma arte criada no estilo de xilogravura, remetendo ao regionalismo e fazendo uma homenagem ao centenário de Luiz Gonzaga.

Ainda em 2012 foi produzido o documentário *Cachorra Querida: Um olhar sobre o Pré-Carnaval de Fortaleza*, sob a direção de Gabriel Andrade, que acompanhou os quatro dias de cortejo daquele ano, fazendo o registro da avenida e colhendo entrevistas com alguns integrantes do bloco e importantes nomes ligados à cultura Carnavalesca da cidade. O documentário de duração de trinta minutos teve participações de Fausto Nilo, Paulo Linhares, Nilo Sérgio, Pantico Rocha, Felipe Araújo, dentre outros. Foi exibido em algumas salas de cinema da cidade e atualmente está disponível na plataforma YouTube no canal Gabribas Produções.

Para a edição do Pré-Carnaval de 2013 realizou-se uma nova edição do concurso de samba-enredo do Unidos da Cachorra com o tema “Samba com Sotaque Nordestino”. Nesse ano, o bloco levou para a avenida, a arte do artista plástico cearense AudiFax Rios, dando continuidade à valorização da arte e dos artistas locais. O colorido da arte de Rios estampou camisetas e instrumentos da bateria. Nesse ano, o bloco teve a participação de convidados especiais em suas apresentações na avenida como Mestre Maurão do Monobloco (RJ), Rony Caetano, intérprete do Porto da Pedra (RJ) e de Valéria Mari, passista do G.R.E.S. Unidos da Tijuca (RJ). Ver figura 7.

Já em 2014, a temática do desfile do bloco foi a Molecagem Cearense. O intuito era homenagear o jeito moleque e brincalhão do povo cearense. Na arte que estampava as camisetas e instrumentos da bateria, estavam representados personagens da cultura local como o Bode Ioiô¹⁹, Seu Lunga²⁰ e a tradicional “vaia” cearense, além de personagens do filme “Cine Holliúdy”²¹ e do programa “Nas Garras da Patrulha”²², assim como o humorista Falcão²³, representando todos os humoristas cearenses. Nesse ano, houve a participação nos desfiles do Mestre Nilo Sérgio, mestre de bateria da Portela (RJ), Luciano Japa e Markinhos, di-

¹⁹ Foi um bode “retirante” que teria chegado à Fortaleza fugido da seca de 1915 e que viveu até o ano de 1931. Ele perambulava pela cidade percorrendo cotidianamente um caminho de ida e volta entre a Praia do Peixe (atual Praia de Iracema) e a Praça do Ferreira, daí o nome de Ioiô. Em 1922 foi eleito vereador da cidade em protesto e resistência à velha politicagem local. Devido à popularidade do animal, quando faleceu em 1931, teve necrológico publicado em jornais, foi embalsamado, empalhado e, anos mais tarde, em 1935, doado para o então recém-criado Museu do Estado (Silva Neto; Ascerald, 2016). Em 2019 Bode Ioiô foi tema do enredo “O salvador da pátria” da escola de samba Paraíso do Tuiuti do grupo especial do Rio de Janeiro.

²⁰ Joaquim dos Santos Rodrigues, mais conhecido pelo apelido de Seu Lunga, natural de Juazeiro do Norte, no Cariri cearense, ficou conhecido por dar respostas grosseiras a perguntas consideradas tolas por ele. Por sua fama de “grosso” acabou se tornando personagem recorrente na literatura de cordel (Fonseca; Hanke, 2014).

²¹ Filme de comédia de 2013 dirigido por Halder Gomes que retrata a chegada do cinema numa pequena cidade do interior do Ceará na década de 1970. Haroldo Guimarães, um dos atores que participa da produção, é integrante do bloco Unidos da Cachorra.

²² Programa humorístico de rádio criado na década de 1980 e que desde 2001 possui uma versão para televisão que utiliza bonecos que interpretam esquetes cômicas com sotaque e linguagem cearense.

²³ Marcondes Falcão Maia, mais conhecido por Falcão, é um humorista, ator, compositor e cantor conhecido pelo seu estilo de música brega, cômica e irreverente.

retos de bateria do Salgueiro (RJ), Rony Caetano, intérprete da Portela (RJ), e Skolástica, humorista que em 2014 foi a rainha da bateria do Unidos da Cachorra. Ver figura 8.

No ano de 2015, o Unidos da Cachorra homenageou o centenário do Dragão do Mar. Novamente foi realizado um concurso para a escolha do samba com o enredo “Um Dragão do Mar e a Liberdade.” A arte utilizada neste ano, criada pelo artista Rafael Limaverde, era um dragão elaborado com inspiração nos traços do pintor cearense Chico da Silva. Francisco José do Nascimento, conhecido como Chico da Matilde, ou ainda por Dragão do Mar, está marcado na história do Ceará. Em 1881, o jangadeiro liderou seus companheiros no episódio que ficou conhecido como a greve dos jangadeiros, quando Chico da Matilde e seus companheiros se opuseram a transportar escravos que seriam enviados para as fazendas no Sul²⁴. Um importante espaço cultural situado na Praia de Iracema, local onde o Unidos da Cachorra se instalou, leva o nome de Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em sua homenagem. Ver figura 9.

Ainda em 2015, após doze anos de atuação no Pré-Carnaval da cidade, o bloco foi homenageado pela câmara dos vereadores de Fortaleza em uma sessão solene, reconhecendo sua atuação e

²⁴ No desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, campeã do Carnaval de 2019, Chico da Matilde, o Dragão do Mar, e sua luta contra o comércio de escravos no Ceará são mencionados no samba-enredo da agremiação.

relevância para a cidade. Corre na mesma câmara de vereadores um processo de registro do bloco como patrimônio cultural de natureza imaterial do município de Fortaleza. Ver figura 10.

Em 2016, o bloco fez uma homenagem especial ao artesão Mestre Espedito Seleiro. Nascido em 1939, na cidade de Nova Olinda, interior do Ceará, o artista ganhou notoriedade pelo seu trabalho em couro, com a criação de bolsas, chapéus, selas, carteiras e sandálias, além do tradicional gibão. Mestre Espedito teve seu trabalho exposto em museus, desfiles de moda, na embaixada de Londres e foi homenageado em 2019, no Carnaval da União da Ilha do Governador, escola de samba do Carnaval carioca. A camiseta teve a arte inspirada nas famosas curvas e corações das costuras no couro feitas pelo artesão. Nesse ano, o bloco teve uma grande exposição na mídia local e nacional, sendo matéria de veículos de notícias como a Globo News. Ver figura 11.

No terceiro dia de desfile, o bloco teve a participação especial do músico cearense sanfoneiro Waldonys, no palco do Aterrinho. O músico, que também é aviador e paraquedista, chegou nas areias da Praia de Iracema saltando de paraquedas. Logo depois subiu ao palco, onde cantou e tocou sua sanfona por cerca de quarenta minutos, acompanhado pela bateria do Unidos da Cachorra. O músico já estava na programação artística do polo de Iracema e aproveitou a oportunidade para convidar a bateria para fazer uma participação em sua apresentação. Ver figura 12.

No Pré-Carnaval de 2017, o tema escolhido pelo bloco foi “Diversidade: Sou preto, sou branco, vermelho e amarelo, sou pop, sou rock e samba, gosto do igual e do diferente, sou crença espírito e cosmo”. A temática utilizada neste ano remete a ideia que não importa a cor, sexualidade, crenças ou gostos pessoais, o respeito deve prevalecer e as diferenças celebradas. Em parceria com um dos patrocinadores da época, o bloco trouxe para uma de suas apresentações o cantor Xand Avião. Durante uma parte do cortejo, no último sábado, o cantor participou cantando junto à equipe da harmonia. Outra participação durante o cortejo, foi a da cantora cearense Lorena Nunes, que teve uma de suas músicas, intitulada *Alegria Amarela*, incorporada ao repertório nesse ano. Ver figura 13.

O circo foi o tema do desfile no ano de 2018. Vestidos de palhaços, mágico, malabaristas, bailarinas e trapezistas, o bloco buscou a fusão do lúdico do circo com a alegria da festa do Carnaval, realizando um desfile bem divertido e cheio de cores. À frente da bateria havia alguns artistas de malabares e equilibristas que, junto aos ritmistas com rostos pintados, davam um colorido especial ao cortejo. Ver figura 14.

No Pré-Carnaval de 2019, o bloco homenageou o grande poeta cearense Patativa do Assaré: “Eu sou brasileiro, *fio* do Nordeste, sou cabra da peste, sou do Ceará”. Foi inspirado neste verso da poesia “Cabra da Peste” de Patativa (Assaré, 1978) que o bloco trouxe toda a representação do sertão de Assaré, cidade natal do poeta, para o seu desfile na avenida. Ver figura 15.

No último desfile em 2020, o tema das apresentações foi “Consciência Ambiental”. A escolha do tema visava trazer uma reflexão sobre a ecologia e a importância da preservação do meio ambiente e dos recursos naturais. Após alguns anos, o concurso de samba-enredo voltou a ser realizado para o Pré-Carnaval. Com o título de “Brilha Guaraci, Salve São José, Okê Arô Oxossi”, o bloco arrastou os foliões pelas ruas da Praia de Iracema chamando para prestarmos mais atenção no nosso planeta, ao som de muito samba e da irreverência característica da agremiação. Ver figura 16.

A utilização de temas (enredos) para os cortejos de Pré-Carnaval mais uma vez remete à influência das escolas de samba do Rio de Janeiro. Sempre vale ressaltar que o Unidos da Cachorra não participa de nenhum concurso ou competição, sendo de livre e espontânea vontade a utilização e escolha de temas em seus desfiles. Durante alguns anos houve a tentativa de emplacar sambas-enredos mediante concursos, mas sem muito sucesso, com exceção da primeira edição para o Pré-Carnaval de 2012. A música vencedora *Balança, Cachorra!* se tornou uma espécie de hino do bloco, sendo sempre a primeira música executada nas performances desse.

Desde sua criação no ano de 2003 até o ano de 2020, o bloco havia participado de todos os Pré-Carnavais de forma ininterrupta, seja no seu lugar de origem, na rua da Cachorra Magra no Benfica, seja no Centro da cidade na Praça do Ferreira, seja incorporando sua bateria a outros blocos ou, como é atualmente, com sua sede e identidade próprias. Mas o ano de 2020 ficaria marcado pelo início da

pandemia da COVID-19. Mesmo já tendo casos registrados antes, em 2019, foi em 2020 que a doença teve um aumento exponencial, culminando numa crise global. Para diminuir o impacto das contaminações, governos do mundo todo impuseram o isolamento e o distanciamento social. Estabelecimentos comerciais e autarquias públicas foram forçados a interromper suas atividades. Em 2021, com a diminuição dos casos de contágio após o início da vacinação da população e a progressiva reabertura da economia, o isolamento social continuou sendo a melhor forma de prevenção da transmissão do vírus, aliado ao uso de máscaras e frequente higienização.

Diferentemente de outros segmentos, o consumo de arte – e dentro desta, a música – segue, prioritariamente, vinculado à experiência e à vivência. Entretanto, com os decretos de isolamento social houve o fechamento de museus, galerias de arte, cinemas, teatros, casas de show e bares, espaços onde a arte é consumida. Houve ainda o cancelamento de shows, convenções, feiras, festivais, entre outros eventos artísticos, causando um impacto negativo nos artistas e produtores que dependem diretamente dessas práticas. Em decorrência da pandemia do Coronavírus, os eventos culturais nacionais ou locais tiveram de ser cancelados, entre eles o Carnaval.

Assim, pela primeira vez desde sua fundação, o Unidos da Cachorra não saiu às ruas da Praia de Iracema em 2021. Em julho de 2020, o bloco Unidos da Cachorra realizou uma *live*, modalidade de evento virtual transmitido por plataformas de *streaming* que ganhou notoriedade durante o período de isolamento social.

Nessa apresentação, o grupo de palco, formação reduzida da bateria, tocou durante três horas as músicas mais icônicas do repertório do bloco em uma barraca de praia da cidade. Novamente em 2021, no mês de agosto, o bloco voltou a realizar uma apresentação nessa mesma modalidade. Ver figura 17.

O Unidos da Cachorra desde sua criação tem mostrado uma capacidade de se adaptar a situações variadas. Mas isso não fez com que o bloco se descaracterizasse. Pelo contrário, fez com que cada vez mais a identidade das “Cachorras” se firmasse, tornando sua bateria referência na cidade. Mesmo hoje, com o crescimento da festa e o surgimento de vários outros blocos de samba que se apresentam no mesmo circuito na cidade, há uma parcela significativa do público frequentador que se refere à festa como o “Pré das Cachorras”, mostrando a força e importância que o bloco adquiriu ao longo de sua história.

VEM CACHORRA QUE EU QUERO TE VER: O GRUPO DE PALCO

O Unidos da Cachorra ganhou notoriedade principalmente pela atuação no Pré-Carnaval de Fortaleza, mas acabou, ao longo de sua trajetória, extrapolando os limites da festa. O bloco passou a ser procurado em outros momentos, fora do ciclo carnavalesco, para realizar apresentações das mais diversas, tanto de cunho privado como público. Assim, a diretoria do bloco teve a inicia-

tiva de criar o grupo de palco, um conjunto em número reduzido para se apresentar em festas, shows, casas noturnas, festivais, entre outros. Para fazer parte do grupo de palco são convidados, em geral, os ritmistas mais antigos e com maior destreza em seu instrumento, além de também contar com a maioria dos diretores de naipe, quando a participação deles é possível, e do mestre de bateria. A equipe de harmonia tem a mesma composição usual com cantores acompanhados por cavaquinho e guitarra elétrica.

A formação do grupo de palco pode variar conforme o tipo e tamanho da apresentação, tendo o número de integrantes proporcional à festa e ao que o contratante desejar. Sua composição mínima é formada por um surdo de primeira, um surdo de segunda, dois surdos de terceira, cinco caixas, dois repiques, três tamborins, dois chocalhos, um agogô e uma cuíca, além dos cantores (no mínimo dois), um cavaquinista, um guitarrista (guitarra elétrica) e o mestre de bateria. Uma equipe de apoio também é convidada para dar suporte ao grupo durante as apresentações. No grupo de palco há alguns ritmistas fixos e outros que são convidados conforme a necessidade da apresentação. Os ritmistas que se apresentam nestas formações de palco recebem cachê, o que não ocorre com apresentações da bateria completa no Pré-Carnaval ou ensaios abertos. O Unidos da Cachorra não possui sonorização e iluminação próprias e, para tais apresentações, terceiriza este serviço ou o próprio contratante fica responsável por providenciar.

A primeira grande apresentação do grupo de palco do Unidos da Cachorra ocorreu no ano de 2009 no festival Ceará Music²⁵ em um espaço montado dentro do evento, chamado de “Espaço Arcos da Lapa”, patrocinado pela cerveja Antártica, e que remontava ao reduto da boemia carioca, caracterizada por apresentações de grupos de samba. Nesse espaço houve diversas apresentações de artistas e grupos, tanto locais como nacionais, ligados ao samba, samba rock e *eletrô-funk*. Ver figura 18.

Ainda em 2009, o bloco participou do evento “Fortaleza em Férias”, realizado no mês de dezembro no Centro Dragão do Mar. A partir de então o Unidos da Cachorra tem realizado apresentações com o seu grupo de palco em casas de show da cidade, festivais e eventos culturais públicos, dividindo palco com grandes nomes da música como Roberta Sá, Sérgio Loroza, Sambô e Jorge Ben Jor.

O grupo participou da gravação da música “O Mundo Melhor de Pixinguinha” juntamente com Sérgio Loroza, uma das faixas do disco em homenagem ao músico cearense Evaldo Gouveia. O disco ainda teve as participações de Elba Ramalho,

²⁵ O Ceará Music foi um festival musical realizado de 2001 a 2012 na cidade de Fortaleza com apresentações de artistas nacionais e internacionais de pop-rock em sua maioria, mas que também abrigava apresentações de diversos outros gêneros e estilos musicais em seus vários palcos e espaços espalhados dentro do espaço do evento.

Lenine, Dominguinhos e Zé Renato. No ano de 2014, o Unidos da Cachorra foi convidado a participar do CD promocional intitulado “Arena Memória: Canções Show de Bola”, gravado em virtude da copa do mundo de futebol que seria realizada naquele ano no Brasil, tendo a cidade de Fortaleza como uma de suas sedes. Ainda em razão do evento futebolístico, a bateria do Unidos da Cachorra participou da gravação do videoclipe da música “Voa Canarinho” regravada pelo cantor cearense Marcos Lessa para a promoção da Copa do Mundo FIFA.

Em 2019, o grupo de palco do Unidos da Cachorra participou do espetáculo musical “A Ópera do Malandro”, uma obra de Chico Buarque de Holanda, reeditado pela companhia de arte e dança The Bizarts. Foram três dias de apresentação no palco principal do Theatro José de Alencar em Fortaleza. Ver figura 19.

Com o grupo de palco, o Unidos da Cachorra consegue expandir sua atuação para além do ciclo carnavalesco, levando sua música a diversos espaços fora desse contexto. Adotando um formato mais comercial, o bloco consegue ter mais uma forma de renda para a realização de seus eventos próprios e para a organização do desfile no Pré-Carnaval, ponto maior de atuação da agremiação.

LARANJA E VERDE, TANTAS ROSAS, UM SOTAQUE ORIGINAL: A ESCOLINHA DE RITMISTAS

No início da existência do bloco havia uma espécie de ensino e aprendizagem colaborativa dos instrumentos da bateria, pois, até então, a maioria dos poucos integrantes não possuía conhecimento algum dos instrumentos percussivos de uma escola de samba. Deste modo, os poucos que tinham alguma técnica instrumental iam replicando no formato de executar, observar e repetir. Em 2006, quando a bateria estava em processo de transição do seu lugar de origem, a rua Marechal Deodoro da Fonseca, no bairro Benfica, para a Praia de Iracema, na orla da cidade, deu-se início a uma iniciativa que logo se tornaria uma escola de ritmistas dentro do bloco Unidos da Cachorra. Esta iniciativa tinha o intuito de expandir a bateria, ensinando aos pretensos integrantes o básico de cada instrumento que compunha a bateria do bloco na época, além de aperfeiçoar a técnica dos já membros da bateria.

A escolinha de ritmistas funcionava no formato de oficinas instrumentais práticas aos sábados no prédio do Amici's. No início, as aulas eram realizadas na base da imitação, os que sabiam tocar um pouco serviam de espelho para os que queriam aprender, assim como era desde o surgimento do bloco. Nesse momento já havia alguns ritmistas que se destacavam e passaram

a assumir a função de diretores de naipe. Deste modo, cada diretor passou a se responsabilizar apenas pelo ensino do instrumento de seu naipe e assim, de forma colaborativa, gradualmente, os alunos iam dando seus primeiros toques:

Tinham algumas pessoas que sabiam tocar e eu fiquei lá olhando e tentando fazer o que eles estavam fazendo. Ele (Carlinhos) botava uns vídeos lá pra gente assistir, sabe? Ele mesmo dizia: “Olha eu não sou professor, eu não sei ensinar, mas tem uns vídeos aqui do pessoal do Rio de Janeiro...” E tome vídeo pra gente assistir e ficávamos tentando (Vale, 2020).

Após o primeiro Pré-Carnaval da Cachorra na Praia de Iracema houve uma intensa procura de pessoas querendo fazer parte da bateria. Ficou decidido pela diretoria que, desde então, para qualquer pessoa interessada poder ingressar na bateria do bloco teria de passar pela escolinha. A partir de uma grande demanda de pessoas interessadas em ingressar na bateria, a escolinha foi então oficializada sob o nome de “Baqueta Clube de Ritmistas” pelo então diretor de tamborim, Carlos Henrique, conhecido como Carlinhos, com o apoio do mestre de bateria da época, Paulo André. O Baqueta Clube de Ritmistas, apesar de estar ligado ao bloco Unidos da Cachorra,

foi uma iniciativa independente do então diretor de tamborim, mas que servia de apoio ao bloco.

Além das oficinas em formato de “aulões” coletivos que aconteciam nas tardes de sábado no Amici’s com todos os naipes juntos, havia ainda sessões em estúdio com os naipes separados, as quais ocorriam de forma esporádica. Outra forma de ensino da bateria que era bastante utilizada eram os workshops. Nessa modalidade eram convidados mestres de bateria de algumas escolas de samba do Rio de Janeiro e outros músicos envolvidos com o samba, quando então ministravam oficinas de instrumentos e ensinavam as levadas e paradinhas realizadas por suas agremiações de origem. Entre esses mestres de bateria e diretores de naipe das escolas de samba do Rio de Janeiro estavam: Mestre Nilo Sérgio da Portela, Mestre Ricardinho da Paraíso do Tuiuti, Mestre Maurão da Viradouro, Mestre Átila do Império Serrano, Mestre Jonas da Mocidade, Celso Alvim e Júnior Teixeira do Monobloco. Ver figuras 20 e 21.

Após o Pré-Carnaval de 2008 houve um desentendimento entre os diretores. Carlinhos, criador da escolinha e detentor do nome Baqueta Clube de Ritmistas, separou-se da bateria e fundou um bloco que passou a levar o nome da antiga escolinha. Como a experiência do Baqueta no ano de 2007 foi muito proveitosa, o bloco decidiu continuar a iniciativa e comandar sua própria escolinha de ritmistas, seguindo o mesmo formato utilizado até então, porém passando a utilizar sua marca própria.

Desde sua criação até os dias atuais a escolinha de ritmistas mantém-se ativa e funcionando nos mesmos moldes iniciais, mas com um diferencial, como explica Mariana Vale, quando indagada sobre o que mudou na atuação da escolinha de ritmistas:

De lá pra cá mudou a expertise das pessoas dando aula. Que era tudo muito, assim, era tudo copiado e, assim, nem sempre era tudo certo. A gente tentava fazer o mais correto possível, mas a gente dependia muito dos workshops, das pessoas que vinham de fora ensinar a gente. Dependíamos muito mesmo. A gente consumia muito do aprendizado vindo do Rio, certo? E hoje não. Hoje os nossos instrutores, nossos diretores, eles já têm total competência pra ensinar igual ao povo do Rio (de Janeiro) (Vale, 2020).

Ainda segundo a diretora do tamborim, hoje os diretores e instrutores adquiriram maior conhecimento musical instrumental e desenvolveram metodologias próprias no repasse desses conhecimentos para os alunos da escolinha:

Nossos instrumentos estão melhores. Nós temos uma maior quantidade, então a gente pode abrir mais vagas na escolinha. Nós temos mais pessoas

pra ensinar. Antigamente, só os diretores ensinavam e hoje em dia a gente forma já instrutores pra auxiliar. Então hoje em dia tem muito mais pessoas capacitadas pra ensinar (Vale, 2020).

Hoje em dia alguns diretores do Unidos da Cachorra são convidados para dar oficinas em outros blocos e até nas escolas de samba do Rio de Janeiro. A própria Mariana Vale desfilou inúmeras vezes na escola de samba Portela a convite de Mestre Nilo, tendo ela recebido alguns prêmios de performance. Assim, quando alguns mestres ainda vêm ministrar oficinas na escolinha, verifica-se muito mais uma questão de respeito e reconhecimento pelo trabalho, além da troca de experiências.

Ao longo de sua atuação, a escolinha de ritmistas do Unidos da Cachorra adquiriu grande importância para o bloco e três fatores reforçam essa afirmação. Primeiro pelo fato de ser a porta de entrada para novos integrantes, pois para ingressar na bateria precisa-se aprender um instrumento durante o ano letivo da escolinha e ser aprovado ao final desse na seletiva; segundo, pelo fato de promover uma constante formação dos integrantes da bateria através do intercâmbio com músicos experientes de outros grupos, além da promoção de alguns ao cargo de instrutor(a); e terceiro, por ter se tornado uma das principais fontes de arrecadação do bloco através da cobrança das mensalidades, juntamente com a venda de instrumentos e acessórios necessários à prática instrumental como baquetas e talabartes.

A escolinha hoje funciona de forma semelhante à de seu momento inicial. As aulas acontecem na atual quadra de ensaios do bloco aos sábados, das 15h às 17h. Em geral, as aulas se iniciam no mês de abril de cada ano, marcando o início do ciclo de preparação do bloco para o Pré-Carnaval do ano seguinte, e seguem até o mês de novembro, quando acontece a “peneira”. A peneira é uma espécie de teste seletivo individual dividido por naipes. Ela é realizada em um estúdio, onde cada aluno deverá executar alguns movimentos para a diretoria de naipe, instrutores e para o mestre de bateria. Para a aprovação, em geral, é necessário que o aluno realize a levada básica de seu instrumento em andamento moderado, algumas viradas²⁶ e, em alguns casos, algumas bossas²⁷. Em caso de aprovação o aluno está apto a ingressar oficialmente na bateria.

A peneira sempre existiu na escolinha da Cachorra, sempre, desde a primeira escolinha. Não era só fazer a escolinha e entrar. Sempre teve esse teste desde o começo. Não é novidade de agora não. Porque a gente percebeu que tinham pessoas dedicadas e outras que estavam ali só por

²⁶ As viradas são recursos de contraste mais suave dentro da própria execução da estrutura rítmica que geralmente serve para ressaltar mudanças de sessão dentro do samba-enredo ou sua finalização.

²⁷ As bossas ou paradinhas são execuções sonoras bastante diferenciadas da estrutura rítmica geral. Acontecem quando os instrumentos deixam de executar as suas linhas rítmicas e tocam uma sessão rigidamente ensaiada com caráter solístico.

pura diversão, sem comprometimento. Então chegava no final do ano e aí? A pessoa passou o ano faltando, sem saber nem pegar direito na baqueta e vai desfilar com a gente? Então a gente pensou desde o começo em fazer esse teste que a gente chama de peneira (Vale, 2020).

O ingresso oficial de um iniciante no bloco é marcado pelo “batismo”. O batismo ocorre na quadra do bloco, no primeiro ensaio após o encerramento das seletivas. O evento é marcado por uma espécie de ritual de saudação dos membros veteranos da bateria, que formam um corredor por onde, um por um, os novos membros devem passar assim que forem convocados pelo nome. Enquanto fazem o trajeto são ovacionados pelos demais e lhes são oferecidas bebidas alcoólicas diversas (para os já maiores de idade). Ao final do percurso, dois membros da bateria vestidos de sacerdotes entornam diretamente na boca dos “noviços” doses de cachaça. Vale salientar aqui que a ingestão das bebidas alcoólicas é totalmente opcional, não sendo algo imposto ao aluno. Passado o ritual, os até então alunos agora tornam-se membros oficiais da bateria do Unidos da Cachorra.

A escolinha não tem um cargo de direção, sendo organizada de forma coletiva pelos diretores de naípe, mestre de bateria e diretoria executiva. As aulas são ministradas pelo diretor ou diretora de naípe e um ou mais instrutores escolhidos pelos seus

diretores. Cada diretor e instrutor tem a liberdade de elaborar sua própria metodologia e plano de ensino. O que se pôde perceber durante as observações das aulas ministradas na escolinha é que, apesar de ocorrer em um espaço de certo modo “formalizado”, como uma agremiação Carnavalesca, o ensino do instrumento acontece de forma bastante informal, acompanhando o nível dos alunos e adaptando-se às necessidades do bloco.

SAMBA EM TEMPOS DE PANDEMIA

No ano de 2020, em decorrência da pandemia de COVID-19, as aulas foram inicialmente suspensas. No entanto, no mês de maio, por iniciativa da diretoria do bloco, deu-se início as aulas, porém sendo adotado o modelo remoto, com essas sendo transmitidas pela internet. Àquela altura muitas instituições de ensino já estavam utilizando esse meio para a realização das aulas e o bloco resolveu então aderir ao modelo para manter as suas atividades, pois mesmo com as restrições impostas pelo distanciamento social, muitas pessoas estavam procurando as aulas da escolinha. Assim, os diretores encararam o desafio de ministrar aulas de instrumentos de um bloco de samba à distância e com a maioria dos alunos não possuindo instrumento próprio. Como não havia naquele momento ideia de quando a pandemia iria acabar e de quando os encontros presenciais da escolinha retornariam, resolvi fazer a observação deste período de aulas remotas que é descrito a seguir.

No dia 2 de maio de 2020, a escolinha teve sua aula inaugural com todos os alunos de todos os naipes juntos na mesma sala virtual por meio de um software de videoconferência. Antes do início da aula propriamente, houve um bate-papo de cerca de 15 minutos do Mestre Dênis com Felipe Araújo falando um pouco sobre a história e a atuação do grupo. Ver figura 22.

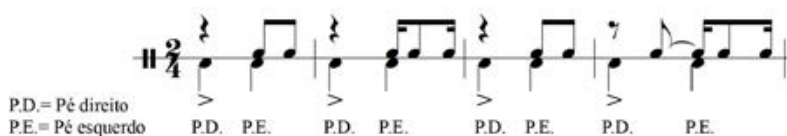
Nesse dia o Mestre Bruno foi convidado para comandar a aula. Ele trabalhou exercícios de coordenação motora simulando baquetas com colheres de pau e a pele do instrumento com fundo de panelas ou caixas de sapato, objetos que a maioria disporia em suas residências. Através do exercício proposto foi trabalhado, além da coordenação motora, a pulsação com a execução de oito batidas alternadas entre tempo, com a mão direita, e contratempo, com a mão esquerda seguindo a marcação do tempo realizada pelo mestre. Para facilitar a fixação do exercício, os alunos eram incentivados a solfejar junto com a execução. Os tempos eram contados de 1 a 4 e os contratempos iam intercalando os números com a vogal “e”, ficando da seguinte forma: “1 e 2 e 3 e 4 e”. Todos executavam juntos o exercício observando o mestre e em seguida eram convidados a tocar sozinhos para avaliação do Mestre Bruno.

Conforme os alunos iam assimilando o exercício, Mestre Bruno acrescentava variações na execução com a acentuação de alguma nota. Da mesma forma, os alunos imitavam e depois eram convidados a realizarem o exercício sozinhos. Ao total, en-

tre alunos, diretores e instrutores, participaram 72 pessoas desta aula inaugural que teve a duração de duas horas.

A partir do sábado seguinte as aulas seriam separadas por naipe. Cada naipe através de sua diretoria e instrutoria elaborou uma estratégia própria para a ministração destas aulas. Nas aulas que pude acompanhar de cada naipe, pude perceber a inventividade de cada diretor(a) para solucionar a problemática dos alunos não terem instrumentos em casa. Na aula de marcação que pude assistir, no caso o primeiro dia de aula do naipe, não houve a utilização de nada que simulasse o instrumento como na aula inaugural com painéis e colheres. O diretor e os instrutores conversaram um pouco sobre a função de cada surdo, os tipos de macetas utilizadas na execução dos instrumentos da marcação e a forma correta de utilizar o talabarte. De forma prática trabalharam a noção de pulso utilizando o próprio corpo. O exercício proposto, então, foi que cada aluno ficasse de pé e, parados, simulassem uma caminhada onde o pé esquerdo pisaria de forma mais leve no chão enquanto o direito de mais forte, simulando tempo fraco (tempo 1) e o tempo forte (tempo 2), respectivamente, característicos do samba. Após isso, com a boca, passaram a solfejar a levada do surdo de terceira utilizando a sílaba PÁ. Foi pedido que os alunos treinassem durante a semana o exercício para ser demonstrado na aula seguinte.

Partitura 1 - Levada do surdo de terceira (linha superior)



Fonte: Próprio autor

O naipe observado em seguida foi o de tamborim. A essa altura, a maioria dos alunos já possuía o próprio instrumento. Por ser um instrumento menor e mais barato com relação aos demais da bateria, foi mais fácil a aquisição do mesmo pela maioria. Além disso, foi incentivado a todos que comprassem peles mudas, que são feitas de uma espécie de trama plástica que emite um som abafado e que assim poderia ser tocado livremente nas casas dos alunos, facilitando principalmente para aqueles que moravam em apartamento.

Nessa aula, estava sendo trabalhada a levada do instrumento, observando-se a postura das duas mãos, a que segura o tamborim e a que segura a baqueta, e a condução dentro do tempo. Para este último, a instrutora utilizava um metrônomo, para que todos se guiassem pela sua marcação do tempo. O exercício era executado da seguinte forma: para cada tempo eram realizadas quatro batidas, ou seja, quatro semicolcheias. As duas primeiras notas eram percutidas com a pele do tamborim virada para o executante e a baqueta no sentido descendente.

te, enquanto a terceira nota era tocada de forma invertida, com a pele contrária ao executante e a baqueta no sentido ascendente. A quarta semicolcheia era executada da mesma forma que as duas primeiras. E assim seguia-se executando o exercício por quatro tempos e outros quatro tempos de pausa. Inicialmente, a instrutora acompanhava todo o grupo, cerca de 23 alunos, e logo depois cada aluno executava sozinho.

Partitura 2 - Levada do tamborim



Fonte: Próprio autor

Enquanto os alunos realizavam a execução, a instrutora e a diretora de naipe iam realizando observações relativas à postura e ao ritmo. Nesse momento não eram ainda cobradas as acentuações que existem na levada do tamborim, sendo apenas exigido a execução dentro do tempo solicitado, em torno de 60bpm, e a postura ao segurar o instrumento. Ao final foi solicitado aos alunos que gravassem vídeos com a execução da levada e que eles enviassem ao longo da semana para o grupo de WhatsApp criado para a escolinha de tamborim, para que pudessem ser avaliados pela diretora e instrutores.

A aula que se observou em seguida foi do naipe de caixa. Como alternativa ao uso do instrumento propriamente, foi sugerido aos alunos o uso de um *pad*, uma peça de madeira cilíndrica de tamanho menor que o diâmetro da caixa coberto por uma fina camada de borracha. A peça possui um par de alças de tecido que serve para prendê-la a uma das pernas, evitando que o objeto se mexa à medida que é percutido através das baquetas. As baquetas utilizadas para percutir o *pad* são as convencionais, de madeira com pontas arredondadas, utilizadas na execução da caixa. Todos os alunos compraram as baquetas e o *pad* através de um lojista na plataforma Mercado Livre por indicação dos instrutores da escolinha.

O exercício proposto aos cinco alunos presentes na aula de caixa foi a execução do que chamam de “trenzinho”. O trenzinho consiste em um desenho rítmico básico utilizado pelas caixas na execução do samba. Compõe-se em uma sequência de oito batidas divididas em dois grupos, ou seja, quatro sonoridades de mesma duração por cada tempo. Essas batidas deveriam ser tocadas com as baquetas alternadas, começando pela mão direita acentuando-se, ou seja, deveriam ser tocadas com mais intensidade que as demais a primeira e quarta batida de cada um dos dois grupos de batidas. Para facilitar a assimilação era pedido que ao executarem o exercício, solfejassem as notas utilizando números de 1 a 4 para marcar os tempos e os contratempos utilizando a vogal “e”, semelhante ao exercício

proposto na aula inaugural descrito anteriormente, mas reforçando as batidas acentuadas. Solfejando fica: UM - e - DOIS - e - TRÊS - e - QUATRO.

Partitura 3 - Exercício “Trenzinho” repassado aos alunos na aula remota do naipe de caixa

D - Mão direita
E - Mão esquerda

1 e 2 e 3 e 4 e 1 e 2 e 3 e 4 e

Fonte: Próprio autor

No sábado seguinte a aula observada foi a do naipe de agogô. Como alternativa à ausência do instrumento propriamente, foi sugerido o uso de quatro colheres, que simularam as quatro campânulas do instrumento, e uma faca, que simularia a baqueta. As colheres deveriam ser presas com fita adesiva na extremidade do cabo, para facilitar o manuseio, com a parte larga das colheres alinhadas imitando as campânulas do agogô que seriam percutidas pela faca simulando a baqueta. A ideia surgiu de uma das instrutoras que conta que no período em que estava aprendendo e ainda não possuía seu agogô improvisou o instrumento utilizando os talheres. Desta forma, resolveu trazer essa solução para

as aulas remotas da escolinha de agogô, já que seria improvável alguém não possuir tais objetos em casa. Ver figura 23.

O agogô utilizado nas escolas de samba é um instrumento percussivo composto por quatro campânulas feitas de metal, graduando o tamanho de uma menor para uma maior, presas entre si por uma espécie de cabo feito do mesmo material. Cada campana ao ser percutida por uma baqueta de madeira emite uma nota diferente. No agogô utilizado pelo Unidos da Cachorra as notas emitidas são: fá - boca 1 (menor), ré - boca 2, sol - boca 3, mi - boca 4 (maior), portanto a numeração é crescente em paralelo com o tamanho das campanas (menor número, menor campana, som mais agudo; maior número, maior campana, som mais grave). Como as colheres ao serem percutidas não emitem notas como o agogô, foi necessário que as alunas solfejassem a melodia do fraseado que estava sendo ensinado. À medida que iam executando a batida nas colheres, a instrutora solfejava junto. Desta forma, elas iam treinando o fraseado rítmico do movimento e assimilando através do canto da instrutora a melodia. Aos poucos, iam sendo encorajadas a cantar juntamente com a instrutora enquanto percutiam as colheres e posteriormente a tentar realizar sozinhas a batida junto ao solfejo. Nesse dia foram repassadas duas levadas de escolas de samba do Rio de Janeiro, uma da Imperatriz Leopoldinense e uma do Império Serrano.

Partitura 4 - Levadas do agogô repassadas na aula remota**Levada Imperatriz Leopoldinense****Levada Império Serrano**

Fonte: Próprio autor

O naipe de chocalho foi o próximo a ser observado. Nessa aula foram inicialmente discutidos os vídeos que cada aluno enviou durante a semana da execução de exercícios. Para as aulas de chocalho foram disponibilizados os instrumentos do bloco, pois, segundo a diretora do naipe, seria praticamente impossível simular o som e principalmente o peso e tamanho do instrumento. Para ela, tais características do chocalho são essenciais para a sua execução, por exigir bastante do físico do executante. Deste modo, foram agendados horários para que cada um dos alunos pudesse buscar um chocalho para uso nas aulas.

Então mais difícil, mais difícil mesmo é aprender a tocar com resistência no tempo certo. O

chocalho não é um movimento reto. Ele tem batidas fortes no meio de batidas médias, com batidas leves. [...] Não é um movimento pra frente e pra trás. [...] Tem o toque acetinado que a gente dá em cada tocada, porque tem a tocada samba-enredo com 135 batimentos por minutos. Temos o Partido Alto que a gente toca a 100bpm, né? E outros ritmos como a cavalgada do Forró quando a gente canta música *Pagode Russo*, né? Então ele tem as tocadadas diferentes e isso é mais difícil (Melo, 2020).

Especificamente no dia observado, as instrutoras estavam repassando o movimento de dança de uma bossa presente no samba-enredo da Portela do ano de 2012. Como mencionado no capítulo inicial, a coreografia é elemento essencial ao naipe de chocalho, associada à execução do instrumento, o que fazia necessária uma aula dedicada exclusivamente ao movimento de dança de bossa. Enquanto uma das instrutoras cantava o trecho da música sobre o qual a bossa é executada, outra instrutora executava os movimentos dos braços. Nesse dia não houve execução por parte dos alunos, que apenas observaram e tiraram dúvidas sobre os movimentos da bossa.

A última aula remota da escolinha em 2020 que pude observar foi a do naipe de cuíca. Nesse ano, apenas um aluno matriculou-se na escolinha na cuíca. Além do aluno, estavam presentes a diretora de naipe e um instrutor que observava a execução da levada básica do instrumento realizada pelo aluno. Por se tratar apenas de uma pessoa, a aula consistiu em observar a sua execução e corrigir alguns erros de sonoridade e ritmo. O aluno já possuía instrumento, além de ser vizinho de condomínio do instrutor do naipe, o que facilitava o aprendizado, pois o aluno sempre que possível recebia suporte presencial do instrutor no condomínio que moravam.

A aula toda transcorreu com a execução da levada básica da cuíca por parte do aluno e a correção pela diretora. No ensino da levada não eram repassadas noções de compasso, tempo forte e fraco ou acentuações. A aprendizagem era feita através da repetição. Sobre a levada, a diretora conta que: “A gente usa o mesmo ritmo que os outros (blocos), usamos a ideia de tocar igual, em uníssono. A batida é meio que universal da cuíca para baterias de escola de samba” (Bezerra, 2020). Segundo Iracema Bezerra, essa levada é conhecida como “3 por 2”. Essa numeração se refere aos cinco sons graves que se apresentam agrupados em três e em dois, intercalados por sons agudos. São três sons graves seguidos, um som agudo, e depois dois sons graves seguidos e um som agudo.

Partitura 5 - Levada da cuíca repassada na aula remota da escolinha



Fonte: Próprio autor

As aulas no modelo remoto da escolinha de ritmistas seguiram até o mês de setembro, sempre nos sábados à tarde. No mês de outubro de 2020, houve a retomada das aulas presenciais após autorização, mediante decreto estadual que liberava pequenas reuniões com determinado número de pessoas seguindo os protocolos sanitários. Deste modo, as aulas presenciais foram retomadas e os alunos que iniciaram o aprendizado remotamente puderam ter contato com os outros naipes. A estrutura das aulas presenciais seguiu o mesmo padrão das relatadas no primeiro capítulo, com a primeira parte separada em naipes e na segunda metade com todos juntos. As aulas presenciais seguiram até o final do mês de novembro e tiveram que ser novamente suspensas devido à nova alta no número de infecções por COVID-19 na cidade de Fortaleza. A diretoria decidiu, então, não retomar as aulas remotas e esperar que as aulas presenciais pudessem voltar a acontecer. Somente ao final de agosto de 2021, cerca de nove meses após a paralisação, o bloco retomou as aulas presenciais da escolinha de ritmistas com o mesmo grupo de alunos que iniciaram em 2020, mas em número bem menor se comparado aos matriculados no ano anterior, seguindo as regras sanitárias e de distanciamento social devido à pandemia ainda vigente.

ETNOGRAFIA DAS PRÁTICAS MUSICAIS DO BLOCO UNIDOS DA CACHORRA

Apesar deste estudo estar enquadrado em uma perspectiva metodológica da Etnomusicologia, que tem entre suas principais ferramentas a etnografia, a adoção da observação participante se deu também pela própria estrutura adotada pelo Unidos da Cachorra.

Com mais de duas décadas de atuação no Pré-Carnaval de Fortaleza, as atividades do bloco são bem definidas e estruturadas, não somente durante o Pré-Carnaval propriamente dito, mas também com várias outras atividades realizadas ao longo do ano. Para mim, só eram conhecidas as atividades relativas ao cortejo de Pré-Carnaval e as aulas da escolinha, mas de forma muito superficial. Então foi necessário realizar uma investigação prévia do calendário do bloco e conversar, ainda que informalmente, com alguns ritmistas antigos para poder traçar estratégias de inserção no campo.

Um fator fundamental na estruturação desta pesquisa de campo foi a obrigatoriedade, para aqueles que desejam integrar a bateria da agremiação, de passar pela escolinha de ritmistas do bloco. Ao final do ano, em caso de êxito na aprendizagem de um dos instrumentos, os alunos então passariam a integrar o corpo do bloco como ritmistas. Assim, no primeiro momento, foi realizada uma observação participante, onde assumi o lugar de espectador, de público que acompanha as apresentações do bloco, sem uma interação direta com os membros desse (salvo com o presidente da agre-

miação e alguns diretores, nos meses de janeiro e fevereiro de 2019). Em um segundo momento passaram a ser realizadas observações participantes, agora com uma interação direta com a bateria, através do meu ingresso na escolinha de ritmistas, entre os meses de abril e novembro de 2019. Por fim, após o período de aprendizagem na escolinha, passei de um *outsider* para um *insider* (Nettl, 2005), observando agora o grupo como membro integrante da bateria no naipe de repique, de dezembro de 2019 a fevereiro de 2020.

Inicialmente, a coleta em campo estava prevista para se encerrar apenas no Pré-Carnaval de 2021, mas devido à pandemia da COVID-19, as atividades do bloco foram suspensas por volta de março de 2020 e as pesquisas *in loco* consequentemente tiveram que ser interrompidas. Deste modo, cabia apenas a realização de entrevistas via *web* conferência, realizadas durante o transcorrer de 2020 e 2021 e a observação das aulas remotas da escolinha de ritmistas de maio a agosto de 2020.

Neste estudo, em decorrência da estruturação da pesquisa de campo, foi inevitável ocorrer uma maior imersão devido à necessidade de aprendizagem de um instrumento musical na escolinha de ritmistas para poder ingressar na bateria de fato. Assim, para além de uma descrição objetiva das observações das práticas musicais do bloco Unidos da Cachorra, a pesquisa de campo se transformou em verdadeira “experiência de campo” como citada por Timothy Rice (1997). A adoção desta abordagem, vivenciando a trajetória de um expectador e pretendo ritmista até chegar a

integrante da bateria, proporcionou-me uma visão mais clara e objetiva da estruturação e organização do bloco e de sua performance, além da vivência de situações que só são experimentadas por aqueles que estão dentro da agremiação.

O que se procura observar em uma pesquisa de campo varia conforme os sujeitos, o tipo de interação entre os sujeitos e dos sujeitos com o pesquisador. O lugar e o contexto sociocultural onde a prática de observação ocorre também influencia no tipo de abordagem e nas ferramentas a serem utilizadas e, conseqüentemente, na forma de obtenção dos dados. Dentro das observações em campo realizadas nesta pesquisa, foram focadas as práticas musicais dos ritmistas durante os diversos momentos de performance do grupo: apresentações nos Pré-Carnavais, ensaios, apresentações em eventos organizados pelo bloco, shows em eventos privados e aprendizagem na escolinha de ritmistas. O Pré-Carnaval tem data pré-fixada, ocorrendo sempre nos quatro sábados que antecedem o início do Carnaval; as atividades da escolinha de ritmistas ocorrem aos sábados dentre os meses de abril a novembro²⁸; e os demais eventos não possuem datas pré-fixadas, sendo determinadas ao longo do ano.

Através da análise dos dados obtidos por meio de fotografias, vídeos e registro em diário de campo, alinhada ao corpo conceitual da pesquisa, buscou-se um melhor entendimento da

²⁸ Em 2019, as atividades da Escolinha de Ritmistas iniciaram um mês após o término do ciclo carnavalesco, no mês de abril, portanto, para os anos subsequentes ainda não havia uma definição do período exato de duração das aulas.

performance da bateria e uma delineação da identidade musical do bloco Unidos da Cachorra no ciclo carnavalesco na cidade de Fortaleza, objetivos principais deste estudo.

“EU” PESQUISADOR E PÚBLICO – ENSAIOS ABERTOS E CORTEJOS NO PRÉ-CARNAVAL DE 2019

As primeiras observações em campo ocorreram entre os meses de janeiro e fevereiro de 2019 nos ensaios abertos e nas apresentações oficiais do Pré-Carnaval de Fortaleza. Os ensaios abertos são assim chamados quando ocorrem na frente da quadra de ensaios com a rua fechada para acomodar maior público. Em algumas ocasiões o ensaio inicia na quadra e próximo ao seu fim a bateria vai para o lado de fora junto ao público. Os ensaios abertos são preparatórios para as apresentações oficiais do Pré-Carnaval, quando é repassado o repertório, acertadas algumas bossas e viradas, e se iniciam logo após o ingresso dos novos ritmistas oriundos da escolinha no ano vigente, ocorrendo sempre aos sábados²⁹. Ver figura 24.

No mês de janeiro de 2019, pude acompanhar três ensaios abertos que aconteceram nos dias 05, 12 e 26 daquele mês. Cheguei à quadra de ensaios pouco antes do horário marcado, às 16 horas, e encontrei um número baixo de ritmistas. Mas à medida que o

²⁹ Mais à frente, ainda neste capítulo, todo esse processo é detalhado.

tempo avançava, outros integrantes chegavam e iam tomando seus postos. Para iniciar, a bateria executa o mesmo ritual. É realizado o “esquenta”, uma espécie de chamada geral aos ritmistas, quando os “repiques de bossa”³⁰ executam uma sequência de frases que são prontamente respondidas pelo restante da bateria em formato de pergunta e resposta. Ao final da sequência do esquenta, os repiques realizam a “subida”³¹, que demarca o início do samba propriamente com todos os instrumentos realizando suas levadas.

Em Fortaleza, os meses de dezembro e janeiro costumam ser bastante quentes, pois estamos em pleno verão e é também período de férias escolares. Então, em um ensaio de um bloco carnavalesco às 16 horas de um sábado, nas férias, é de se esperar que haja muita ingestão de bebida para aguentar tamanho calor, sobretudo bebidas alcoólicas. As bebidas, principalmente a cerveja, são elementos quase que inseparáveis no fazer musical observado no bloco, onde a maioria dos integrantes possui entre 25 e 50 anos. Percebi que quando se fazia uma pausa no ensaio, formava-se uma grande fila em frente ao *freezer* onde se vendiam as cervejas. Essa venda de bebidas é uma das formas de arrecada-

³⁰ O naipe de repique divide-se em dois grupos: repique de bossa e repique de levada. O primeiro é formado por quatro a seis repiqueiros responsáveis pela execução dos solos e convenções (chamados de bossa ou paradinha), além das subidas e esquentas, enquanto o repique de levada, composto pelos demais integrantes do naipe, é responsável pela condução do samba através da execução de sua levada base.

³¹ Subida é quando a bateria retorna após a execução de um solo ou bossa e esse retorno é marcado por fraseados característicos do repique de bossa.

dação de verba pelo bloco e destina-se ao custeio do aluguel da quadra e do sistema de som utilizado nos ensaios ao longo do ano. Aproveitei para ajudar o bloco nesse momento.

No primeiro ensaio, realizado no dia 05 de janeiro, antes mesmo do momento da chamada, foi realizado um momento de oração, pois uma integrante do naipe de agogô, estava com problemas graves de saúde. Havia no momento inicial cerca de 50 integrantes do bloco na quadra e pouco mais de 10 pessoas apenas assistindo.

Nesse primeiro momento de observação e interação maior com a bateria aproveitei para realizar algumas observações sobre a instrumentação do bloco. Os ritmistas da bateria se dividiam em sete naipes: cuíca, agogô, tamborim, chocalho, caixa, repique e marcação, sendo esse último formado pelos surdos de primeira, segunda e terceira. Os naipes, de modo geral, se organizam nesta sequência apresentada, com os menores mais à frente e os maiores, chamados de cozinha, ao fundo da bateria. Cada naipe possui um diretor responsável pela organização, afinação e regência dos integrantes do naipe. Os diretores, posicionados à frente de seus respectivos naipes, repassam aos seus comandados os direcionamentos do mestre de bateria, que fica em um posto mais elevado para facilitar a visualização, além de utilizar o som do apito para chamar a atenção dos diretores e demais ritmistas para alguma convenção ou correção de andamento. A regência do mestre de bateria acontece de forma intensa com a utilização dos braços para condução do andamento e a sinalização com as mãos indicando bossas específicas, viradas, subidas e finalizações.

No repertório utilizado pude reconhecer alguns sambas bem conhecidos de algumas escolas de samba do Rio de Janeiro como *O amanhã* (1978) e *É hoje* (1982) – União da Ilha do Governador, *Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu* (1994) – Estação Primeira de Mangueira, *Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós* (1989) – Imperatriz Leopoldinense, com andamentos variando entre 130bpm e 140bpm. Os sambas executados na parte inicial do ensaio possuíam andamentos mais lentos e à medida que o tempo ia passando os sambas iam ficando mais acelerados. Em alguns momentos, o mestre de bateria interrompia a execução da música para a correção de alguma bossa que não tivesse sido bem executada ou chamar a atenção de algum naípe que esteja deixando “cair o ritmo” (diminuindo a velocidade, o andamento da música).

Nesse primeiro ensaio houve um momento em que a bateria foi organizada nos grupos de naipes, cada um formando um círculo e a marcação formando duas filas com os integrantes olhando para o centro da quadra. Era um momento de ajuste mais fino onde cada diretor deveria repassar alguma convenção nova ou fazer ajustes na levada. Depois entendi melhor que essa organização ocorre também pelo fato de muitos integrantes serem novatos, recém-integrados à bateria, oriundos da escolinha, e ainda não conhecerem bem o repertório do grupo.

À medida que o ensaio transcorria, mais pessoas iam chegando para assistir e outros ritmistas também iam chegando e assumindo seus postos na formação da bateria. No final da tarde, a parte destinada ao público dentro da quadra já estava cheia. As

mesas que haviam sido postas no início já haviam sido retiradas para acomodar mais pessoas. Ao cair da noite, já próximo ao fim do ensaio, músicas de outros gêneros, mas executadas em estrutura de samba, começaram a entrar no repertório da bateria. Por volta das 19h, ao som de *Evidências*, música sertaneja de sucesso da dupla Chitãozinho e Xororó, a bateria passa a caminhar em direção à área externa, em frente à quadra, com o público acompanhando e cantando junto ao grupo. Já do lado de fora, a bateria retoma os sambas-enredos e executam mais algumas músicas até encerrar o ensaio com algumas bossas. Encerrado o ensaio, os surdos de marcação têm suas peles afrouxadas e são guardados em uma sala dentro da quadra. Os ritmistas ainda ficam nas calçadas do entorno da quadra se confraternizando, conversando, uns comendo e outros bebendo, já ansiando pelo próximo sábado.

Quando cheguei no sábado seguinte, encontrei o trecho da rua em frente à quadra fechado para a passagem de carros. O ensaio aconteceria inteiramente na parte externa, na rua, em frente à quadra, ao que o bloco denomina de “ensaio de rua”. Grades foram posicionadas delimitando os espaços da bateria e do público, caixas de som estavam sendo colocadas na calçada e alguns vendedores ambulantes já estavam a postos com suas caixas térmicas. Pela movimentação desde cedo já aparentava que o público nesse dia seria bem maior. Os instrumentos da marcação já estavam posicionados em seus lugares na formação da bateria enquanto o presidente do bloco, Seu Gildo, apertava as peles de couro dos surdos e ouvia se os instrumentos estavam afinados com o toque de

uma baqueta. Os ritmistas que iam chegando já apresentavam uma postura diferente do ensaio anterior. Procuravam seus colegas de naipe e se apressavam para afinar seus instrumentos.

Nesse dia houve uma maior padronização nas roupas dos integrantes da bateria. Os ritmistas veteranos vestiam as camisetas utilizadas no Pré-Carnaval anterior, enquanto os novatos recém-integrados à bateria vestiam a camiseta utilizada durante o ano na escolinha. Todos usavam branco na parte inferior da vestimenta. Parecia-me que os ritmistas viam aquele ensaio, por ser na rua e ter uma maior visibilidade, como uma apresentação oficial. O número de ritmistas nesse ensaio já era superior ao anterior, com cerca de 70 a 80 pessoas numa contagem superficial.

Passados poucos minutos das 16 horas já estavam todos em formação de bateria e o mestre pronto para iniciar o ensaio. O clima de calor era o mesmo do ensaio anterior, com muito sol, mas que não impedia que muitas pessoas estivessem desde o início do ensaio para acompanhar. Entre o público era notável a presença de pessoas com camisetas de outras agremiações carnavalescas da cidade, como o Camaleões do Vila e Bloco do Baqueta, além de camisetas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Nota-se que entre o público desse sábado há uma maior presença de integrantes de uma “comunidade de apreciadores do samba” na cidade, pessoas que vieram cientes do que iriam encontrar. O repertório executado foi praticamente o mesmo do ensaio anterior, o que já era esperado por se tratar de um ensaio de “apronto” para os cortejos Pré-Carnaval. Ver figura 25.

O clima do Carnaval já contagiava tanto a bateria como o público. Era notória a energia empregada pelos ritmistas na execução dos instrumentos. Sorrisos, poses para fotografias e uma interação maior com o público marcaram esse ensaio que se estendeu até pouco mais das 19h30. O último ensaio aberto de 2019 ocorreu no dia 26 de janeiro e seguiu a mesma estrutura do primeiro ensaio relatado, acontecendo dentro da quadra, finalizando com a bateria tocando na rua em frente ao local.

Apesar de os três ensaios terem as mesmas finalidades, pude perceber algumas diferenças sutis, principalmente na postura e na adesão maior, tanto de ritmistas quanto do público. Sem dúvidas, o fato de tocar na rua, já experimentando um pouco da energia das apresentações oficiais do Pré-Carnaval, deu uma motivação maior aos envolvidos, fosse o público, fosse os integrantes da bateria. A maior presença do público acompanhando a apresentação também parece ter influenciado na postura e empolgação dos ritmistas do bloco.

Entre um intervalo e outro dos ensaios, eu aproveitava para conversar informalmente com alguns integrantes da bateria e tirar algumas dúvidas que iam surgindo à medida que observava a performance do bloco. Essas primeiras informações colhidas, juntamente com as anotações de minhas impressões, serviram para traçar os próximos passos na pesquisa em campo.

No dia 02 de fevereiro de 2019, ocorreu o primeiro cortejo de Pré-Carnaval. Como mencionado anteriormente, a prefeitura de Fortaleza desde o ano de 2006 tem organizado o ciclo carna-

lesco, formado pelo Pré-Carnaval e o Carnaval, mediante editais que estimulam financeiramente as agremiações carnavalescas. A prefeitura ajuda com dinheiro e determina a programação nos polos espalhados pela cidade, além de ceder toda a estrutura de som, palco, segurança e limpeza nos locais determinados.

O Pré-Carnaval na cidade de Fortaleza acontece durante o mês que antecede o Carnaval de fato. Inicialmente ocorria apenas nos sábados, mas com a expansão das festas e o surgimento de novos blocos, as apresentações passaram a ocorrer, oficialmente, de sexta-feira a domingo nas semanas que antecedem o Carnaval. No ano de 2019, o Pré-Carnaval aconteceu entre os dias 01 e 24 de janeiro em nove polos pela cidade com a participação de 56 blocos ao todo. O Unidos da Cachorra participa do polo do aterro da Praia de Iracema juntamente com outras 10 agremiações. Dessas agremiações que se apresentaram no aterro, cinco são blocos de bateria com formações semelhantes ao bloco Unidos da Cachorra e desfilaram todos os quatro sábados. São eles: bloco Camaleões do Vila, Bloco do Baqueta, Bonde Batuque e bloco O Cheiro. As outras agremiações eram blocos de afoxé e um bloco de maracatu que abriam as apresentações no palco principal. Em 2019, no polo da Praia de Iracema, os blocos de bateria concentraram-se no Aterro e desfilaram por um percurso de pouco mais de 600 metros na avenida Beira-Mar com destino ao Aterro. No final desse percurso havia um palco montado no qual os blocos encerravam

seus desfiles com uma apresentação que durava cerca de trinta minutos. Os cortejos tiveram início às 16h com um intervalo de cerca de 40 minutos entre as saídas de um bloco e outro. Apesar do curto trajeto, cada agremiação levava cerca de três horas para finalizar o cortejo.

No dia 02 de fevereiro, primeiro cortejo oficial do Pré-Carnaval 2019, o Unidos da Cachorra foi o primeiro bloco a desfilar. A concentração iniciou por volta das 15h e a medida em que os integrantes da bateria iam chegando, recebiam pulseira de identificação e fichas para consumo de água e cerveja, disponibilizados pelos blocos através de seus patrocinadores. As cores predominantes do bloco são o laranja e o amarelo e essas se faziam presentes nas camisetas utilizadas pelos ritmistas, enquanto os diretores de naipe utilizavam camisetas com dois tons de verde e o mestre de bateria e o presidente do bloco uma camiseta de cor preta. Todos utilizavam bermudas, shorts ou saias de cor branca. Muitas ritmistas utilizavam adornos com flores nas cores do bloco em suas cabeças, além de utilizarem maquiagem também nas cores do bloco, enquanto os homens utilizavam chapéus ou bonés de livre escolha. Apenas o naipe da cuíca havia combinado que os homens utilizariam o mesmo tipo de chapéu preto de feltro. Essa escolha se deu devido ao tema que o bloco trazia para a festa daquele ano: “Eu sou brasileiro, filho do nordeste, sou cabra da peste, sou do Ceará”. Essa frase é um trecho da poesia *Sou Cabra da Peste* de Patativa do Assaré, famoso poeta popular cearense, que

tinha sua imagem conhecida pelo chapéu preto e óculos escuros. Por isso a escolha do uso do chapéu preto pelos integrantes do naipe da cuíca da bateria.

À frente da bateria havia um painel móvel com a arte oficial do Pré-Carnaval, empurrado por dois funcionários da prefeitura, que demarcava o início do desfile. Logo atrás vinha um caminhão equipado com geradores de energia e o sistema de som com inúmeras caixas de som fixadas em sua parte traseira da carroceria. Ligados à mesa de som, também localizada na carroceria, ficavam o cavaquinho, a guitarra elétrica e os microfones. Nesse dia havia quatro cantores, três homens e uma mulher. Dois dos cantores também tocavam os instrumentos harmônicos. Após a equipe da harmonia ficava o mestre de bateria e em seguida os ritmistas dispostos em filas horizontais de frente ao mestre na seguinte ordem, de frente para trás: cuícas, agogôs, tamborins e chocalhos; depois caixas, repiques e marcação intercalados. Havia nesse dia entre 120 e 140 ritmistas.

Além dos ritmistas há ainda o grupo de apoio formado por ritmistas que ainda não desfilam ou que já desfilaram por algum tempo ou ainda por pessoas que não integram a bateria, mas que são consideradas “amigos da bateria”. Eles ajudam a organizar filas, transportar os instrumentos, distribuir equipamentos, dar água para os ritmistas, entre outras atribuições. Além disso, uma integrante do grupo de apoio empunhava o estandarte do bloco à frente do corpo de ritmistas. À medida que a apresentação trans-

corria, o estandarte passava por outras mãos, inclusive de pessoas integrantes do público que acompanhava. Na parte de trás da bateria ficava um outro caminhão onde eram vendidas bebidas, água e cerveja, além de produtos alusivos ao bloco como bonés, camisetas e bolsas. Todo o desfile era delimitado por cordas que eram seguras por funcionários da prefeitura, separando o público, que acompanhava das calçadas, do bloco. Ver figura 26.

Enquanto o bloco desfilava no meio da rua, nas calçadas laterais, o público se espalhava os acompanhando desde a largada. Outros preferiam ficar parados para ver todos os blocos em sequência. À primeira vista o público era formado principalmente por adultos, entre 20 e 40 anos, muito semelhante ao encontrado dentro do próprio bloco.

A apresentação iniciou, assim como nos ensaios, com um esquentado puxado pelos repiques e respondido pelos demais naipes. Ao final do esquentado foi cantado o hino de exaltação do bloco como abertura oficial do cortejo. Apesar do curto percurso, de pouco mais de 500 metros, o desfile teve duração de três horas. O carro de som percorria o trecho bem devagar e em alguns momentos também realizava paradas, mas a bateria continuava a tocar. Além disso, o próprio bloco realizava alguns intervalos de cerca de 15 a 20 minutos para os ritmistas descansarem e se hidratarem. Diferentemente das escolas de samba tradicionais de outras cidades, os blocos de samba de Fortaleza possuem apenas a formação da bateria, sem outras alas, além disso, o desfile não

tem sua passagem regulamentada em 65 minutos como na Sapucaí³², por exemplo, mas sim, três horas, em um clima muito quente, com muito sol, e durante o dia.

O repertório foi composto, assim como nos ensaios, por sambas-enredo e músicas populares de outros gêneros executadas em estrutura de samba. Dentre os sambas executados estavam os sambas *Tambor* (2009) – Salgueiro, *Ratos e urubus, larguem minha fantasia* (1989) – Beija-Flor, *Vira virou, a Mocidade chegou* (1990) – Mocidade Independente de Padre Miguel, entre outros. Entre os demais gêneros tocados em estruturas de samba estavam algumas músicas como *Evidências* – Chitãozinho e Xororó, *Mulher de fases* – Raimundos, *Aluga-se* – Raul Seixas, *Eva* – Rádio Táxi e *O que é, o que é* – Gonzaguinha. O set com as músicas populares em estrutura de samba é geralmente executado próximo ao fim das apresentações. Essas músicas, apesar de estarem em estrutura de samba e com andamento mais acelerado do que as versões originais, ainda assim são mais lentas que os sambas-enredo executados. Portanto, acredito que a colocação desse set na parte final serve também como um descanso para os ritmistas. Após a execução da seção com músicas populares em estrutura de samba, a bateria retorna para os sambas-enredos, mais um ou

³² A Avenida Marquês de Sapucaí, localizada na região central da cidade do Rio de Janeiro, é o local onde as escolas de samba da cidade realizam os desfiles oficiais percorrendo a distância de 1700 metros delimitada por arquibancadas, camarotes e estrutura para cobertura de TV – espaço este denominado de Sambódromo.

dois, até que se encaminhe para o encerramento do cortejo.

Um fato a ser ressaltado é a constante interação dos cantores com o público e com os integrantes da bateria. Haroldo Guimarães, um dos cantores do bloco, é também ator e humorista, então sempre que interage com o público se utiliza da típica “molecagem” cearense realizando brincadeiras interativas e contando algumas piadas. Essa molecagem está presente, por exemplo, no samba-hino do bloco, do qual Haroldo é um dos compositores, quando em um trecho menciona a típica vaia cearense e sempre que o referido trecho é executado o cantor faz questão de enfatizá-la. O trecho mencionado diz o seguinte:

Da Marechal à Iracema
Abriu-se uma estrada colorida
Do peito o batuqueiro tira o tema,
Poema de molecagem dá um grito na avenida
(iêi)
(Trecho do samba-hino *Balança, Cachorra!*)

Assim, após a última frase do trecho acima, toda a bateria e o público emitem uma sonora vaia gritando “iêi”. O uso dessa vaia não está associado somente ao deboche, mas também como manifestação de alegria, de extravasamento.³³

³³ Essa vaia típica está associada ao evento ocorrido em 30 de janeiro de 1942, quando

Ao anoitecer alguns ritmistas acendem luzes de *led* presas aos seus instrumentos ou em adereços de cabeça e chapéus, dando um colorido a mais à performance. O desfile se encerrou por volta das 19h com uma paradinha puxada pelos repiques na avenida Beira-Mar na altura do palco montado no Aterro. Os integrantes ficam concentrados na lateral do palco, em um espaço reservado, aguardando para subir ao palco e encerrar, de fato, a apresentação, enquanto um grande público já se encontra no local.

Nesse dia, devido a um atraso na programação, o bloco só subiu no palco já perto das 20h. Um número reduzido de ritmistas subiu ao palco, já que ele não comportaria todo o corpo da bateria. Já no palco, a bateria se dispõe de forma diferente do chão. À frente, no lado direito, ficam os chocalhos e no lado esquerdo os tambores e as cuícas com microfones captando seus sons. Essa disposição depois foi explicada pela diretora do chocalho em entrevista. Ela se dá pelo fato de o naipe de chocalhos ter muitas coreografias, além da levada do instrumento, assim como os tambores chamando a atenção do público através do movimento. Os demais instrumentos se dispõem atrás intercalando-se. No fundo do palco, em um tablado elevado, estava um instrumentista de cada naipe da cozinha (caixa, repique e surdos) com um microfone direcionado para cada um desses naites.

na Praça do Ferreira, importante espaço do Centro da cidade de Fortaleza, a população que lá estava reunida começou a vaiar o sol que resolvera aparecer em meio ao clima nublado que prenunciava a chuva em um período de estiagem (Matos, 2000).

A apresentação no palco durou cerca de 30 minutos. Iniciou com o hino do Unidos da Cachorra e seguiram-se alguns outros sambas do repertório do cortejo. Encerrada a apresentação, os instrumentos da marcação foram levados até um caminhão que os levaria de volta à quadra de ensaios. A maioria dos ritmistas ficou após a apresentação para prestigiar os demais blocos e aproveitar os shows que aconteceriam mais tarde. Ver figura 27.

No cortejo realizado no sábado seguinte, dia 09 de fevereiro, a estruturação foi a mesma. Não houve alterações significativas. O número de ritmistas foi praticamente o mesmo, havendo alguma ou outra ausência, ou presença. Só um dos cantores que estava presente no sábado passado não esteve no dia 09. O horário, o repertório, a divisão dos *sets*, primeiro com músicas de samba-enredo e depois com músicas populares em ritmo de samba, o mapa da bateria, as roupas e indumentárias foram as mesmas do cortejo anterior. Por motivos pessoais, no dia 16 de fevereiro não pude comparecer ao desfile.

O último cortejo do Pré-Carnaval de 2019 aconteceu no dia 23 de fevereiro. Novamente o Unidos da Cachorra abria o cortejo dos blocos de samba às 16h. Nesse último dia os integrantes da bateria poderiam ir fantasiados livremente (à sua escolha) o que o bloco chama de “Pré-Carnaval à fantasia”. O único item do vestuário obrigatório ainda era a camiseta oficial do desfile. De resto poderia se usar qualquer item. Então o bloco estava mais colorido do que nunca. Havia fantasias de piratas, bailarinas, cangaceiros, mágicos, além do uso de perucas coloridas, chapéus, muito glit-

ter, entre outros adereços. Na concentração ajustavam os últimos detalhes de suas roupas, faziam pinturas no rosto, ajustavam os instrumentos, afinando-os e os decorando com luzes *leds* coloridas. Alguns naipes tinham seus integrantes utilizando o mesmo tipo de peça de roupa, como as mulheres do tamborim que vestiam saias verdes, enquanto as mulheres do chocalho usavam saias amarelas. Nesse último dia percebi um número bem maior de ritmistas. Alguns que em nenhuma das outras apresentações havia visto. Ao perguntar a um dos integrantes da diretoria sobre esse fato, ele ressaltou que, por ser um dia mais livre, alguns ex-integrantes estavam ali para participar também. De fato, era perceptível uma maior animação dos ritmistas, apesar de aquele ser o último dia de apresentação.

O cortejo iniciou como os anteriores com a chamada e em seguida o samba hino do bloco. Em um momento durante o desfile foi anunciado que dentro do espaço do bloco estava o mestre de bateria da escola de samba Mangueira do Rio de Janeiro, Wesley. Ele foi convidado a conduzir a bateria por um momento junto ao mestre Bolinha, mestre de bateria da Unidos da Cachorra. Nesse instante os surdos passam a realizar um toque em uníssono semelhante ao praticado na Mangueira, onde só existe o surdo de primeira, e a música *Atrás da Verde e Rosa só não vai quem já morreu*, do Carnaval de 1994, é então cantada. Após a execução da música, o mestre Wesley se despede e o mestre do Unidos da Cachorra retoma o seu lugar. Ver figura 28.

O cortejo então segue como de costume até que já próximo do fim da tarde as nuvens começam a escurecer e anunciar a chuva. Certo tempo depois a chuva começa a cair. Muitas pessoas que acompanhavam o desfile saíram em busca de guarida enquanto outros ficavam e seguiam firmes prestigiando o cortejo. Os integrantes do naipe das cuícas colocaram sacolas plásticas ou toucas de banho sobre o couro do instrumento a fim de protegê-lo. Os demais integrantes da bateria seguiam impassíveis à chuva que desabava naquele momento. O som e os demais equipamentos que ficavam em cima do caminhão à frente da bateria foram cobertos com lonas. A chuva, que aparentava que iria se prolongar, acabou por cessar em pouco mais de dez minutos. O público que havia dispersado retornou se juntando aos demais para acompanhar o cortejo que já se encaminhava para seu fim.

Já quase em frente à área de dispersão dos blocos, a bateria parou e então o naipe de caixas iniciou uma bossa só dele. Os instrumentistas desse naipe se posicionaram em duas filas, uma de frente à outra e executaram a bossa sob o comando de seu diretor. Ao final, a bateria retornou ao samba e se encaminhou para a parte final da apresentação. O fim do cortejo foi novamente marcado pela execução de algumas bossas. Dessa vez houve a execução de mais do que uma, como se a bateria não quisesse encerrar o último cortejo. Ao final da apresentação na rua, uma parte dos ritmistas subiu ao palco para encerrar a apresentação. Encerrado o

show, os integrantes desciam do palco com a expressão de dever cumprido, já pensando no primeiro ensaio para o Pré-Carnaval do ano seguinte.

“EU” PESQUISADOR E APRENDIZ DE RITMISTAS - ESCOLINHA DE RITMISTAS 2019

Passadas exatas sete semanas do último cortejo de Pré-Carnaval, dá-se início no dia 13 de abril de 2019 às atividades do ano letivo da escolinha de ritmistas do Unidos da Cachorra. Nesse intervalo de quase dois meses, busquei me aproximar mais de alguns diretores do bloco e me apresentar de modo mais formal aos que ainda não tinham ciência da pesquisa em andamento, além de buscar elucidar algumas dúvidas relativas ao cortejo passado e sobre as próximas ações do bloco.

Por volta do fim do mês de março, o bloco inicia a divulgação das inscrições para a escolinha de ritmistas de 2019. A propaganda acontece principalmente nas redes sociais, Instagram e Facebook, e no site oficial do bloco, além da divulgação feita pelos próprios membros da bateria aos seus amigos e familiares.

As aulas da escolinha são pagas e o dinheiro arrecadado através delas serve para o custeio de alguns serviços utilizados pelo bloco, como aluguel da quadra de ensaios e pagamento do sistema de som utilizado nos ensaios e apresentações. Além dis-

so, a direção do bloco dá uma ajuda de custo para os instrutores de cada naipe. Os valores das mensalidades da escolinha em 2019 variavam entre R\$ 360,00 e R\$ 720,00 parcelados em até 6 vezes. Pagando em 3 parcelas o valor era diminuído e à vista o valor ficava ainda menor. Além das parcelas, o aluno também precisava contribuir com uma matrícula. No total, foram matriculados 64 novos alunos na escolinha de 2019.

Tabela 2 - Valores pagos pelos alunos na escolinha de ritmistas 2019

Matrícula: R\$ 35,00 - até início das aulas (13 de abril) R\$ 50,00 – após o início das aulas		
Mensalidades:		
Cuica, Chocalho, Repique e Surdos (1ª, 2ª, 3ª)	Tamborim	Agogô e Caixa
6 x R\$ 110,00	6 x R\$ 120,00	6 x R\$ 60,00
3 x R\$ 190,00	3 x R\$ 200,00	3 x R\$ 100,00
à vista R\$ 460,00	à vista R\$ 560,00	à vista R\$ 230,00

Fonte: Próprio autor.

Tabela 3 - Alunos matriculados na escolinha em 2019

Instrumento	Alunos matriculados
Cuica	3
Agogô	4
Tamborim	11
Chocalho	5
Caixa	18
Repike	10
Surdo de 1ª	4
Surdo de 2ª	4
Surdo de 3ª	5
TOTAL	64 alunos

Fonte: Próprio autor.

O aluno matriculado recebe a camiseta da escolinha. Os instrumentos musicais são disponibilizados pelo bloco para uso durante as aulas, não sendo necessário levá-los, porém, os acessórios pessoais como talabartes, baquetas, macetas, entre outros, precisam ser adquiridos por cada aluno. Tais acessórios são vendidos pelo bloco em sua lojinha, mas o aluno fica livre para comprar em outros lugares, se assim preferir.

Como mencionado anteriormente, para que alguém possa ingressar na bateria da Unidos da Cachorra é necessário passar antes pela escolinha de ritmistas e ao final do ano letivo precisa passar por uma seletiva chamada de “peneira”, pela qual, em caso de aprovação, passa a integrar oficialmente o corpo de ritmistas. Deste modo, como parte da estratégia traçada para a pesquisa de campo, de percorrer o mesmo caminho dos ritmistas, eu me inscrevi na escolinha. Dentre os instrumentos presentes na bateria do bloco Unidos da Cachorra, a minha escolha para aprendizado foi o repique. Esse instrumento foi um dos que mais me chamou atenção durante as observações nos cortejos de Pré-Carnaval, tanto pela sua sonoridade como pela função de “convocar” a bateria através das chamadas e subidas.

No sábado, 13 de abril, cheguei cedo à escolinha para a aula de abertura de 2019. A quadra de ensaios estava cheia. A nós, alunos matriculados na escolinha, não haviam sido repassadas maiores informações de como seria a primeira aula, apenas que todos deveriam estar lá às 16h. Passados dez minutos das 16h, a bateria

se encontra com seus integrantes oficiais a postos e começa a tocar. A apresentação dura cerca de 30 minutos. Após isso, o mestre de bateria Dênis chama à frente os diretores de naipe juntamente com seus instrutores que serão responsáveis pela ministração das aulas da escolinha. Um a um todos foram apresentados. Para cada naipe há um diretor e um ou dois instrutores da escolinha³⁴. Depois disso houve um intervalo de cerca de 20 minutos.

Após o intervalo, a bateria volta a tocar e, depois de algumas músicas, o mestre de bateria pede que nós, alunos, procuremos o naipe em que estávamos matriculados e nos misturemos aos ritmistas. Após todos se posicionarem, os integrantes da bateria se agacham dando destaque aos novos alunos e em seguida há um rufar dos instrumentos saudando os “filhotinhos”, apelido dado aos alunos da escolinha. Segundo o mestre, essa foi uma forma de dar boas-vindas aos pretensos ritmistas, além de fazer esses sentirem um pouco da energia de estar em uma bateria de samba. Após um segundo intervalo, a bateria segue tocando até mais ou menos às 18h20, quando se encerra o primeiro dia da escolinha.

Nos dias que se seguiram, fomos adicionados a grupos de mensagem no *WhatsApp* separados por cada naipe. Nesse grupo eram repassadas informações sobre as aulas, postados vídeos gravados pelo diretor e instrutores, vídeos do *YouTube* com práticas

³⁴ No capítulo em que apresento a história da escolinha de ritmistas, também apresento os diretores de naipe e seus instrutores.

no instrumento, além de servir para a interação entre os alunos.

No sábado seguinte, dia 20 de abril de 2019, não houve aula. Segundo o calendário de atividades do bloco repassado aos alunos, todo mês haveria um sábado de folga, sem aulas. Assim, a primeira aula da escolinha, de fato, só ocorreu no sábado seguinte, dia 27 de abril. A aula iniciou às 15h com os naipes separados e formando círculos espalhados pela quadra de ensaios.

No naipe de repique, escolhido por mim para aprendizagem, em um primeiro momento da aula, os instrutores se apresentaram e em seguida cada aluno falou seu nome e um pouco de si. No caso do repique, o diretor Anderson Florêncio Batista estava, nesse ano, dividido entre a diretoria do instrumento, na qual já atuava desde 2016, e o naipe da marcação, que assumira em 2019. Ele passou a acumular essa função porque o antigo diretor havia deixado o posto, de modo que Anderson, juntamente com o mestre de bateria Dênis Brito, passou a dividir a função de diretor da marcação. Assim, as aulas do repique estavam sob a responsabilidade dos instrutores Juliana Passos e Rodrigo Portela. Rodrigo já havia sido diretor de repique em anos anteriores. Após algum tempo afastado do bloco retornou e agora ensinava na escolinha juntamente com Juliana que também fazia parte do repique de bossa.

Após a apresentação de todos, os instrutores passaram a apresentar o instrumento repique. Foram descritas as partes do instrumento e sua função na bateria, a postura ao segurar o instrumento, os tipos e tamanhos de baqueta e a empunhadura des-

sa também foram mostradas. Após essas primeiras explicações, Rodrigo começou a tocar o instrumento pedindo que ouvíssemos com atenção a diferença entre cada som que era emitido, em um exercício de apreciação. Mas antes que pegássemos os repiques, passou um exercício de assimilação da pulsação utilizada por ele. Então entregou um triângulo e um pandeiro infantil a dois de nós alunos, para que tentássemos acompanhá-lo à medida que executava a levada básica do repique. Assim o fez até que todos pudessem realizar a atividade. Ver figura 29.

Realizada essa primeira atividade, enfim passamos ao repique de fato. A postura é novamente repassada e é recomendado o ajuste do talabarte de todos de modo que o instrumento fique na altura correta para a sua execução. Primeiramente é trabalhada a mão da baqueta com três toques em regiões diferentes da pele. Os sons da pele percutida vão sendo explorados sob a direção dos instrutores: o som mais grave ao percutir o centro do instrumento, o som médio na pele mais próxima à borda e o *rimshot*, quando a pele e o aro são percutidos simultaneamente, produzindo um som mais agudo. O ritmista precisa realizar, portanto, uma trajetória com a baqueta sobre a pele, partindo do centro, primeiro toque, indo para a borda da pele, segundo toque, e um toque simultâneo no aro e na pele (*rimshot*) com a lateral e com a ponta da baqueta.

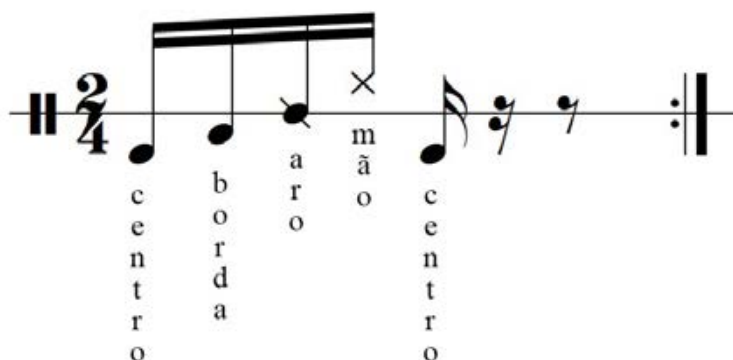
Após repetirmos algumas dezenas de vezes os três toques da baqueta, passamos então ao som emitido pela percussão da

mão contrária à baqueta na pele, ao final dos três primeiros toques da baqueta, resultando em quatro toques. Sem ainda pensar em pulsação, vamos tentando executar livremente o exercício proposto. Confesso que, apesar da minha experiência instrumental, senti dificuldades, principalmente na execução do *rimshot* e em obter um som limpo com a mão esquerda. A aula segue assim até o primeiro intervalo, próximo das 16h.

No retorno do intervalo, o mesmo exercício que havia sido passado agora é executado em conjunto, com todos os alunos do repique tocando simultaneamente ainda em um andamento bem lento. Em seguida, um outro exercício nos é proposto. Os mesmos quatro toques da levada deverão ser tocados, mas com o acréscimo de mais um toque grave (baqueta no centro da pele) ao final destes. Como forma de auxílio na assimilação do exercício, os instrutores utilizavam as sílabas: tu – cá –lá – cá – tu. Primeiramente apenas os cinco toques, sendo as quatro primeiras semicolcheias no primeiro tempo (baqueta-centro, baqueta-borda, baqueta-borda/aro, mão) e mais uma semicolcheia no segundo tempo (baqueta-centro) com o restante do compasso em pausa. Esse exercício foi repetido inúmeras vezes até que a maioria fosse conseguindo realizar.

Posteriormente, para registrar na partitura, grafiei a nota mais grave abaixo da linha, a nota média grafada logo abaixo da linha, a nota aguda grafada sobre a linha e a nota emitida pelo toque da mão grafada acima da linha.

Partitura 6 - Exercício repique A



Fonte: Próprio autor.

À medida que eram passados os exercícios dentro do naipe do repique, tentei também observar os demais naipes espalhados pela quadra. Mesmo à distância deu para notar uma certa conexão entre os naipes. Todos estavam passando a levada básica de seus instrumentos. A essa altura, já se ouvia apitos vindos de outros círculos, realizando a marcação do pulso. Dessa forma, todos os naipes, mesmos separados em seus círculos, tentavam tocar no mesmo andamento, embora alguns ainda estivessem com dificuldades. Percebi que, em cada naipe, aqueles com mais dificuldades para acompanhar os demais na execução rítmica, eram separados e formavam um círculo menor com um dos instrutores os acompanhando.

Em seguida foi passado um novo exercício. Na verdade, uma variação do anterior. Agora o exercício seria composto por

quatro compassos, sendo os dois primeiros iguais ao exercício anterior. Já no terceiro, a levada seria executada sem as pausas, ou seja, oito semicolcheias (baqueta-centro, baqueta-borda, baqueta-aro, mão, repete), e o quarto compasso igual aos dois primeiros. Os instrutores recomendavam sempre “cantar” o exercício usando as sílabas já apresentadas. Então o exercício ficou dessa forma: *tutalacatu, silêncio, tutalacatu, silêncio, tutalaca, tutalaca, tutalacatu, silêncio*.

Partitura 7 - Exercício repique B - Tutalacatu



Fonte: Próprio autor.

Apesar de haver notas de som médio e o *rimshot* para além do grave, no primeiro momento os instrutores enfatizavam que o som emitido não era o mais importante, mas sim o lugar onde a baqueta percutia. Assim, o aluno deveria se preocupar em tocar no centro, próximo ao aro e no aro e borda juntos.

O ato de repetir e observar onde a baqueta tocava na pele eram mais cobrados. A mão esquerda também não era muito exigida. Assim, nessa primeira experiência percebi que a maior preocupação por parte dos instrutores era inculcar a subdivisão do ritmo executado pelo instrumento e o andamento, mais do que a sonoridade emitida.

A maioria dos alunos não possuía instrumento. Assim, o exercício passado para casa foi de praticar o que fora ensinado em aula, porém utilizando alguma almofada, ou capa de caderno, ou balde, ou panela, ou qualquer objeto que pudesse simular minimamente a pele do instrumento, sempre repetindo as sílabas juntamente com cada toque percutido.

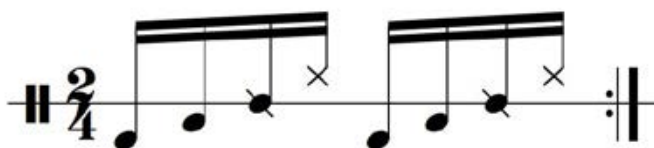
Pelo que pude perceber, com exceção de dois alunos que vinham de outro bloco de bateria da cidade e um outro aluno que era irmão de um ritmista do repique da bateria do Unidos da Cachorra, os demais não possuíam prática ou alguma familiaridade com o instrumento. Mesmo com minha formação instrumental (piano de formação acadêmica) e um certo conhecimento de percussão (muito pela prática em outros grupos populares da cidade), ainda assim, senti dificuldades na emissão das notas de maneira mais clara e limpa. Ao longo da semana até o encontro seguinte, treinei os exercícios da aula anterior em casa, utilizando a baqueta percutida em uma mesa.

No sábado seguinte, a organização da escolinha foi a mesma, com os naipes separados e formando círculos espalhados pela quadra e na calçada, na parte externa. No naipe do repique, cada aluno teve de demonstrar o resultado do treino durante a semana. Cada um individualmente deveria executar os exercícios da aula anterior. À medida que os alunos iam executando os exercícios, a instrutora ia corrigindo e falando a cada um o que precisava melhorar. Graças aos treinos durante a semana não tive muitos erros a serem corrigidos.

Nesse dia, além dos alunos, havia também integrantes da bateria que estavam ali para dar uma força, sendo que alguns que estavam com dificuldade também aproveitavam a aula para praticar. Após todos executarem os exercícios individualmente, o grupo passou a tocar junto, seguindo a marcação dos tempos pela instrutora Juliana Passos. Seguiu-se assim até o final da primeira hora.

Na segunda hora ocorreu o mesmo que na aula passada, quando os naipes, mesmo separados, executavam seus respectivos exercícios num mesmo andamento comum a todos. As matrículas ainda estavam abertas, então havia também novos alunos com relação aos dois primeiros dias de escolinha. Assim, novamente círculos menores eram formados com os alunos com dificuldade na execução do exercício juntamente com os novatos que não participaram da aula anterior. O foco agora era a levada ou batida do repique, que consiste basicamente no exercício repassado anteriormente, só que agora sendo executado sem pausas, com uma sequência de oito toques – oitos semicolcheias – em cada compasso, quatro em cada tempo.

Partitura 8 - Levada repique



Fonte: Próprio autor.

Os alunos tocavam junto em andamento lento, utilizando-se do solfejo para auxiliar na execução. Em alguns momentos os instrutores pediam que cada aluno tocasse individualmente, em outros momentos aos pares. Para auxiliar na condução do andamento, o instrutor tocava um surdo, ajudando na marcação dos tempos.

Encerrada a aula, o mestre Dênis avisa a todos que um convidado estava chegando e que quem quisesse poderia ficar para uma terceira parte. O convidado era o mestre Nilo, mestre de bateria da escola de samba da Portela do Rio de Janeiro. Pelo que pude apurar, o mestre Nilo possui uma ligação antiga com o bloco, já tendo realizado várias oficinas dentro da escolinha de ritmistas, além de realizar o intercâmbio, levando instrumentistas do Unidos da Cachorra para desfilar no Carnaval do Rio de Janeiro. Nesse momento, na quadra, havia vários ritmistas veteranos que vieram para uma espécie de “mini oficina” com o mestre carioca.

Mestre Nilo utilizou o espaço para ensinar uma bossa da Portela do Carnaval de 2017. Primeiro, o mestre solfejou como a bossa soava como um todo e em seguida passou instrumento a instrumento. Para cada naipe ele executava a parte que a eles cabia, ajudado por alguns integrantes que já dominavam a bossa. Cada parte era repetida várias vezes até que os diretores e instrutores assimilassem. À medida que estes conseguiam aprender iam repassando aos demais integrantes dos naites. Depois de um certo tempo, os integrantes assumiram formação de bateria e co-

meçaram a treinar em conjunto. Isso seguiu-se até por volta das 18h30 quando, após um breve intervalo, o grupo assumiu a formação de bateria para que todos juntos treinassem a música com a bossa. Assim se seguiu até quase o final do ensaio, com apenas a execução da música da Portela sob a orientação do mestre Nilo e quando que era necessário havia uma intervenção para a correção da execução da bossa. Por volta das 19h, foram executadas algumas outras músicas da Portela e o ensaio foi encerrado com um mini cortejo na frente da quadra. Ver figura 30.

No sábado seguinte havia alguns alunos recém-inscritos na escolinha e alunos que haviam faltado à aula passada. Devido a isso, os instrutores decidiram reforçar o que havia sido passado anteriormente sobre a levada. O exercício consistia na execução da levada em andamento lento, buscando emitir cada uma das notas bem “limpas” através da percussão com a baqueta (grave, médio e agudo) e o “tapa” com a mão contrária na pele.

Na segunda hora de aula, os instrutores passaram a trabalhar as viradas de 1 e de 2, que são sinalizações sonoras de transição, ou seja, muda-se um pouco a estrutura rítmica (levada) que estava sendo realizada – faz-se a virada, para logo em seguida voltar para a estrutura rítmica (levada). As viradas são executadas em uníssono, ou seja, todos os naipes realizam o mesmo fraseado ao mesmo tempo. Essas viradas eram, basicamente, o exercício passado nas aulas anteriores com o acréscimo de um toque ao final e um outro toque para recomençar a levada. As vi-

radas 1 e 2 são iguais, mudando apenas o retorno à levada por alguns instrumentos (no próximo capítulo será detalhado).

Partitura 9 - Virada de 1 e de 2 para o repique



Fonte: Próprio autor.

O treino consistia na execução da levada em andamento lento e após a indicação dos instrutores se executava a virada. O sinal para a virada de 1 era o dedo indicador erguido e o sinal da virada de 2 era o dedo indicador e o médio erguidos. Aos poucos, o andamento era acelerado, mas ainda mantendo uma velocidade relativamente baixa para os alunos. Por fim, os instrutores repassaram a virada de 3, que consiste na execução da virada de 1 (dois primeiros compassos) acrescida do primeiro exercício repassado (tu-cá-lá-cá-tu) executado por duas vezes (compassos 3 e 4) e então se retorna à levada. O sinal indicativo da virada de três era o dedo indicador, o dedo médio e o dedo anelar erguidos. Até o final da aula seguiu-se com o treino das três viradas junto à levada.

Partitura 10 - Virada de 3 para o repique

Fonte: Próprio autor.

O sábado seguinte, dia 01 de junho de 2019, marcou o retorno dos ensaios da bateria. Até então só estavam acontecendo as aulas da escolinha e a partir dessa data, após as aulas, a bateria iniciaria os ensaios gerais. A aula iniciou como nos dias anteriores, com os naipes separados e espalhados, tanto dentro como fora da quadra de ensaios. Nesse dia, a aula contou com a presença de Mestre Bruno Rocha, multi-instrumentista carioca que passou por algumas escolas de samba do Rio de Janeiro, entre essas a Imperatriz Leopoldinense, União da Ilha do Governador e Vila Isabel. Bruno já há algum tempo vem à Fortaleza ministrar oficinas e nesses encontros acabou se aproximando do Unidos da Cachorra. Quando vem para passar uma temporada na cidade, sempre se faz presente nos ensaios do bloco ajudando os diretores e, vez ou outra, assume a condução da aula ou ensaio geral.

Enquanto as aulas eram ministradas, Mestre Bruno ia passando em cada naipe e observando a condução da aula. Em um momento ou outro intervia auxiliando na execução do exercício proposto pelos instrutores de naipe. Em outros momentos se utilizava de um surdo para fazer a marcação do ritmo enquanto os alunos realizavam o exercício. Por ser o primeiro ensaio geral do

ano, muitos veteranos aproveitaram para chegar cedo e participar também da aula da escolinha.

A segunda hora da aula teve uma dinâmica diferente. Todos os ritmistas agora estavam dentro da quadra formando um grande círculo lado a lado com seus companheiros de naipe veteranos e novatos. Em um primeiro momento, Bruno trabalhou o andamento. O exercício consistia em tocar uma nota, cada um em seu instrumento, em um primeiro pulso e nos três demais pulsos ficar em silêncio. Após algumas repetições, o mestre trocava a nota para o pulso dois e os demais pulsos ficavam em silêncio. Repetiu a mesma dinâmica até que se fizesse isso com os quatro pulsos. Depois o mestre passou a variar e combinar os pulsos nos quais seriam tocadas as notas. Primeiro e segundo pulso, primeiro e terceiro, primeiro e quarto e assim por diante ia fazendo variações e, simultaneamente, acelerava, aos poucos, o andamento. Ver figura 31.

Passado o primeiro momento, agora o mestre passou a conduzir a bateria com cada naipe executando sua levada básica. O foco da aula agora eram as viradas e as finalizações. Como muitos naipes ainda não haviam treinado muitas variações, foram treinadas apenas as viradas de 1, 2 e 3 e três finalizações. Ao seu sinal com as mãos e apito, a bateria deveria realizar a virada ou finalização indicada. As finalizações utilizadas foram: a tradicional (irei chamá-la de A) que consiste na virada de 1 e fecha no tempo forte do compasso, indicada com os braços se cruzando; somente fechando com todos os instrumentos tocando uma nota final no

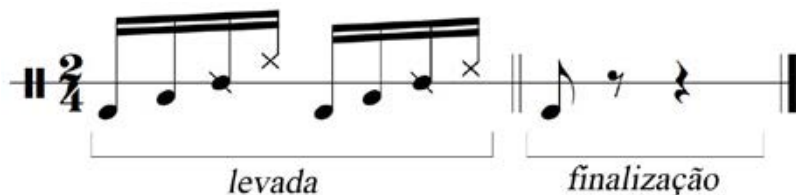
primeiro tempo do compasso (irei chamá-la de B), indicada com as duas mãos erguidas se fechando; e uma outra, indicada com um dos punhos cerrado sendo segurado pela mão contrária com ambas as mãos erguidas acima da cabeça, a qual é composta por uma frase feita em uníssono pela bateria (irei chamá-la de C).

Partitura 11 - Finalização A



Fonte: Próprio autor.

Partitura 12 - Finalização B



Fonte: Próprio autor.

Partitura 13 - Finalização C



Fonte: Próprio autor.

A aula seguiu conosco praticando esses elementos mencionados até o seu final. Terminada a aula, fomos convidados a permanecer e acompanhar o ensaio geral já para irmos nos acostumando ao “clima” da bateria. Alguns dos alunos que já estavam mais adiantados foram chamados para participar também do ensaio. Um fato também a ser salientado, foi a presença de uma equipe de TV local, cuja realizava filmagens para uma reportagem que ressaltava o início oficial das atividades carnavalescas para o ano seguinte. A equipe realizou filmagens durante toda a aula da escolinha e durante o ensaio fez uma entrada ao vivo em um telejornal local.

A partir do sábado seguinte as aulas passaram a ter uma dinâmica diferente. A primeira hora continuava ocorrendo com os naipes separados e na segunda metade da aula os naipes se juntavam na parte interna da quadra. Na primeira metade, o naipe do repique continuou com os treinos da levada e das viradas já aprendidas até o momento. Dentro da quadra ficavam sempre os naipes de repique, caixa e tamborim. Assim, a essa altura as aulas acabavam por ser coletivas entre esses naipes. Porém, outro motivo para essas aulas coletivas era que as viradas eram as mesmas para caixa e repique e o tamborim geralmente as complementava. Geralmente, o naipe de caixa puxava o andamento e o repique e tamborim seguiam. Quando um dos instrutores de um naipe indicava uma virada, os outros naipes também realizavam. Pelo que pude perceber não era nada com-

binado, mas sim para aproveitar a prática em conjunto com instrumentos diferentes.

Na segunda metade da aula todos os naipes agora ficavam juntos dentro da quadra. Os alunos ficavam dispostos em duas grandes filas, uma de cada lado da quadra, agrupados pelos naipes. A condução da aula passou a ser feita pelo mestre de bateria Dênis, ainda com o auxílio dos instrutores e diretores, que ficavam junto aos seus alunos auxiliando. As aulas consistiam agora na aprendizagem de repertório. Eram escolhidas músicas com andamento mais lento e que continham as viradas mais simples aprendidas até então pelos alunos. Assim, a segunda parte da aula virava uma espécie de ensaio geral da escolinha.

Além de repassar o que já havia sido aprendido nos naipes, o mestre nos ensinava as bossas. Como dito anteriormente, a bossa é uma execução diferenciada das levadas, onde os instrumentos deixam de executar suas batidas características e tocam uma sessão de caráter de solo. Já nessa primeira aula/ensaio, o mestre comunicou que a escolinha iria participar da apresentação na festa junina do bloco, que aconteceria dia 13 de julho de 2019. O Arraiá da Cachorra é uma das festas tradicionais do grupo, que no período junino realiza um evento misturando os gêneros nordestinos com a bateria de samba.

As músicas que seriam executadas pelos alunos da escolinha seriam o hino exaltação do bloco e a música *Liberdade, Liber-*

dade, Abre as Asas Sobre Nós, samba-enredo clássico da Imperatriz Leopoldinense do Carnaval de 1989. Portanto, a partir desse dia até a apresentação na festa junina, a segunda parte das aulas da escolinha seria dedicada ao aprendizado e prática das bossas e viradas presentes nas duas músicas.

Arraiá

O São João da Cachorra é uma tradicional festa do bloco, realizada desde 2010, com a ideia de tocar músicas típicas das festas juninas nordestinas utilizando os instrumentos de bateria de samba e com as estruturas rítmicas de samba. Há uma seleção interna, feita pelos diretores e mestre de bateria com os ritmistas mais experientes, para formar o que chamam de “grupo de palco” juntamente com os cantores e harmonia. Foram contratados um baixista e um sanfoneiro para integrar o grupo de palco no São João.

Desde a sua primeira edição acontece uma apresentação dos alunos da escolinha no evento. Essa é uma iniciativa para que eles tenham a primeira experiência de tocar com formação de bateria em público. Além da apresentação dos alunos da escolinha e do grupo de palco do bloco, há sempre shows com grupos locais de forró. Em 2019, houve a apresentação dos grupos Paratodos, Kbra da Peste, da dupla Preto e Café e da cantora

Iara Pâmela. O evento foi realizado no dia 13 de julho na casa de shows Kukukaya e os ingressos custavam R\$40 a inteira e R\$ 20 a meia entrada. Durante o dia, por volta das 14h, houve a passagem de som. Fomos convidados a, juntamente com os veteranos, comparecer no período da tarde para realizar alguns ajustes nos detalhes finais das apresentações, como afinação dos instrumentos e marcação de posições. Para os alunos da escolinha houve ainda uma mini aula conduzida pelo mestre Dênis repassando as bossas e viradas.

A casa de shows abriu às 20h com a venda de comidas típicas e som ambiente. Por volta das 21h houve a apresentação do grupo Paratodos. A apresentação dos alunos da escolinha iniciou pouco depois das 23h. Os alunos, caracterizados com roupas de tecido xadrez e chapéus de palha ou feltro, estavam dispostos em frente ao palco, com o mestre à frente e os diretores e instrutores próximos aos naipes para sinalizar e dar qualquer auxílio se necessário. No palco estavam o grupo de palco, a harmonia e os cantores, além de alguns diretores que auxiliavam na regência, repassando o que o mestre indicava à escolinha na parte inferior. Ao redor dos alunos da escolinha estavam parentes e amigos com celulares e câmeras registrando e prestigiando o que seria a primeira apresentação em público para a maioria dos alunos.

A primeira música executada foi *Balança, Cachorra* e em seguida *Liberdade, Liberdade, Abre as Asas Sobre Nós*. A apresentação dos alunos durou em torno de 10 minutos e logo em seguida o

grupo de palco iniciou sua apresentação. Ver figura 32.

No repertório do grupo de palco havia músicas de diversos gêneros tradicionais das festas juninas nordestinas como forró, baião, xote e marcha junina, todas executadas com os instrumentos da bateria de samba. Ao contrário de suas apresentações usuais, nesta, em específico, não há a execução de samba. Somente são executados gêneros e estilos ligados à tradição junina como os mencionados anteriormente. Apenas a escolinha executa dois sambas-enredo em sua apresentação. A apresentação durou cerca de uma hora e em seguida houve os shows da dupla Preto e Café e da cantora Iara Pâmela. O evento encerrou por volta das quatro horas da manhã.

Escolha do samba-enredo 2020

No mês de outubro, ocorreu o concurso de samba-enredo para o Pré-Carnaval de 2020. O regulamento foi lançado em setembro com a temática “Consciência Ambiental: Quando Guaraci, Oxóssi e São José se encontram no Pré-Carnaval” e premiaria o samba vencedor com valor de mil reais. Foram selecionados três sambas finalistas e a apresentação desses em quadra aconteceu no dia 19 de outubro. Nesse dia, a aula da escolinha iniciou mais cedo, às 14h30, e durou um pouco menos, cerca de uma hora e meia. Por volta das 16h30, a bateria começou uma mini apresentação, que durou meia hora e serviu como chamamento ao público que iria

prestigiar a escolha do samba-enredo 2020. Como visto no capítulo anterior, antes desta edição para o Pré-Carnaval de 2020, houve outras três edições do concurso de samba-enredo realizadas para os Pré-Carnavais de 2012, 2013 e 2015.

Para julgar os sambas finalistas foram convidados alguns sambistas da velha guarda de Fortaleza, como Descartes Gadelha, fundador de alguns blocos de Carnaval, escola de samba e maracatus da cidade. Os alunos da escolinha foram convidados a permanecer junto à bateria e, sob a regência de Mestre Bolinha, acompanharam os sambas-enredo finalistas. Era uma oportunidade dos alunos praticarem em conjunto na formação de bateria, o que seria exigido na seleção (chamada de “peneira”) que se aproximava. Como os sambas estavam sendo ouvidos pela primeira vez e havia alunos da escolinha junto à bateria no acompanhamento, foram utilizadas apenas viradas e finalizações mais simples. O samba vencedor foi *Consciência Ambiental* de autoria de José dos Santos Aires, o Zé do Cavaco:

A natureza pede socorro
Acorda população
Consciência ambiental é nossa obrigação
Brilha Guaraci, salve São José
Okê arô Oxossi nosso povo é de fé
Não vamos fugir dessa luta

Em busca de salvar a natureza
Respeitando o tema deste samba
Faça sua parte um gesto de nobreza
Sei que os maus espíritos que rodeiam nosso chão
Vendendo nossa mata causando poluição
O brilho de Jacy ilumina a esperança
Anhangás e Jurupari
Não fazem parte desta dança
Cachorra a pioneira do Pré-Carnaval
Na noiva do sol é patrimônio cultural.

Peneira e Batismo

Passado o evento do São João com a primeira apresentação dos alunos da escolinha, as atenções se voltaram para a preparação para a peneira. A peneira consiste na seleção dos alunos que irão se juntar à bateria do bloco e sair no próximo Pré-Carnaval. Em geral, na peneira pede-se o básico do que foi ensinado em cada naipe, como as principais viradas e finalizações, mas a depender do nível da turma se exige um pouco mais, incluindo-se algumas bossas.

Para ajudar na preparação para a seletiva, ao longo dos meses de agosto, setembro e outubro aulas extras passam a ser realizadas em um estúdio, ou na própria quadra do bloco, em

algum outro dia da semana, conforme o diretor de naipe e instrutores acharem necessário aos seus instrumentistas. As aulas em estúdio aconteciam com os naipes separados das 19h às 21h. Desta forma, cada diretor e instrutores podiam fazer um treino específico e focar nas dificuldades que os integrantes de cada naipe enfrentavam e no que seria cobrado na peneira. Já as aulas na quadra aconteciam com o naipe da marcação, repique e caixa. Os instrumentos da marcação, por serem tambores grandes e de difícil locomoção, ficam guardados em uma sala na própria quadra da bateria, então era melhor pagar o aluguel da quadra por um dia a mais na semana, no caso a segunda-feira, do que transportar todos os surdos para um estúdio para realizar os ensaios do naipe. A caixa e o repique, por comporem a “cozinha” juntamente com os surdos, se juntavam ao treino.

No repique, além dos treinos com a “cozinha,” ainda eram marcadas algumas aulas em estúdio para repassar algumas bossas e viradas do repertório da bateria. Nos estúdios, não somente os alunos da escolinha participavam, como também os ritmistas veteranos, como forma de apoio aos mais novos ou, no caso dos que estavam mais afastados dos ensaios e com pouca prática, para que retomassem a “forma”. Em um desses encontros em estúdio, foi ensinada uma das bossas presente no samba-enredo da Portela de 2017, *Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar?* Por ter um nível maior de dificuldade se fazia necessário sessões em estúdio para repassá-la. Antes do ensaio no estúdio, o diretor

do repique enviou no grupo de WhatsApp dos alunos, um vídeo no qual ele executava a bossa, assim os ritmistas já poderiam ir treinando em casa, além de tirarem as dúvidas antes do estúdio.

Esta bossa estava sendo estudada por todos os naipes então, nos sábados, era a oportunidade de praticar em conjunto durante a segunda parte das aulas da escolinha. Àquela altura, além das aulas em estúdio e na quadra durante a semana, nos sábados, os alunos da escolinha poderiam participar do ensaio geral que acontecia após a aula. Os alunos que ainda não tinham maior desenvoltura com o instrumento ficavam na parte de trás da bateria, observando e tentando reproduzir o que era tocado pelo seu naipe. Já os alunos mais avançados eram convidados pelos instrutores e diretores a ficarem junto ao seu naipe no meio da bateria. As aulas e ensaios seguiram desta forma até o final do mês de outubro.

As peneiras estavam marcadas para acontecer na primeira semana de novembro de 2019. Ao longo da semana, os naipes realizaram sua seletiva no estúdio onde costumeiramente ocorriam os ensaios. A peneira do repique aconteceu no dia 6 de novembro. Durante a semana, no grupo de WhatsApp, os alunos procuravam tirar suas dúvidas com os instrutores e o diretor, além de trocarem vídeos que ajudassem nos treinos em casa. Dos 12 alunos que iniciaram a escolinha de repique, apenas cinco chegaram até a etapa da peneira. Apesar do número alto de desistências, mais de 50%, a quantidade de ritmistas que entraram está dentro da média anual, conforme informou a diretoria do bloco.

Na seletiva do repique estavam o diretor de naipe, os instrutores e o mestre da bateria. Eles iriam julgar o desempenho dos alunos individualmente na execução da levada em andamentos variados, viradas (de 1, de 2, de 3 e de 4) e finalizações. À medida que iam terminando sua seleção, os alunos ficavam esperando em uma sala na recepção, enquanto os demais eram convocados a entrar no estúdio. Após terminarem suas provas, todos foram chamados de volta para o estúdio onde o mestre, juntamente com o diretor, iria dizer o resultado da seleção.

Todos os cinco que chegaram até lá e fizeram a peneira, conseguiram ser aprovados e assim passaram a integrar oficialmente a bateria do bloco Unidos da Cachorra. Além de mim, que pela formação musical tive facilidade de assimilar o que fora repassado na escolinha, havia outros com experiência musical entre os aprovados. Dois já tinham prática no repique por passagem em outro bloco de bateria, outro já havia realizado outras duas edições anteriores a escolinha, e um outro já havia recebido treinamento antes da escolinha por seu irmão que fazia parte do naipe de repique. Ver figura 33.

No sábado dessa mesma semana, no dia 9 de novembro de 2019, foi realizado o batismo dos novos ritmistas aprovados na peneira. Mas antes da “cerimônia” iniciar, por volta das 15h, houve a última peneira, a da marcação. Pela dificuldade de transporte dos instrumentos do naipe para estúdio, a peneira só pôde ser realizada nesse dia na quadra. Ao todo, contando todos os

naipes, foram aprovados 33 alunos, sendo esse número a média anual de novos integrantes, conforme relato da diretoria.

Pelo que pude perceber no período em campo, muitos ritmistas que não conseguem ser aprovados na peneira procuram a escolinha novamente no ano seguinte no mesmo naipe ou, na maioria dos casos, mudam de instrumento. Inclusive em entrevista com os diretores, alguns relataram que isso aconteceu com eles e que alguns só entraram depois de três anos tentando, se encontraram em um naipe e depois conseguiram chegar ao posto de diretor.

Ao comando do mestre Dênis Bolinha, os novos integrantes, junto aos veteranos, se misturaram na formação da bateria na quadra por volta das 17h. O mestre dirigiu algumas palavras aos aprovados, parabenizando e falando um pouco das novas responsabilidades de cada um. Após cerca de uma hora de ensaio, o mestre pediu que se formasse um corredor pelos ritmistas veteranos. Eles ficaram perfilados tocando seus instrumentos enquanto cada um dos novos integrantes aprovados era convocado a percorrer o trajeto formado pelos veteranos. Um a um era chamado pelo nome. Uns levavam o seu instrumento e iam tocando, outros mais desinibidos dançavam, uns mais tímidos apenas caminhavam apressadamente. Ao final do corredor, dois integrantes da bateria vestidos de padre abençoavam e batizavam os novos ritmistas servindo-lhes uma dose de cachaça. Aos que não ingeriam bebida alcoólica era feito apenas um “sinal de bênção”. Após todos passarem pelo ritual, agora devidamente batizados, os rit-

mistas retornam à formação de bateria e tocam mais algumas músicas antes que fosse encerrado o ensaio.

“EU” PESQUISADOR E RITMISTA – PRÉ-CARNAVAL 2020

Ensaaios técnicos e ensaios de rua

No dia 16 de novembro de 2019, ocorreu a abertura oficial do ciclo do Unidos da Cachorra visando o Pré-Carnaval de 2020, com um ensaio geral de rua que já contava com os novos membros. Nesse dia, o ensaio aconteceu em frente à quadra, com a rua fechada e contou com a presença do público, tendo, durante a semana, ampla divulgação nas mídias sociais do bloco. Apesar de ser o primeiro ensaio oficial para o Pré-Carnaval do ano seguinte, muita coisa nova já estava sendo repassada e treinada nos últimos ensaios, como inclusão de novas músicas no repertório e novas bossas. Estes ensaios serviam para fazer ajustes técnicos, organizar a distribuição dos naipes com os novos integrantes, ensaiar músicas novas, coreografias novas e sentir a recepção pelo público.

O ensaio estava marcado para iniciar às 16h, mas horas antes na quadra já havia integrantes do bloco. Diretores e o próprio presidente do bloco faziam ajustes nos instrumentos, afinando-os

e deixando-os já separados. Próximo ao horário marcado para o início do ensaio, o presidente, com a ajuda de outros integrantes da marcação, leva os instrumentos para a rua e os posiciona conforme mapa da bateria. Enquanto isso, o sistema de som era testado. Havia caixas de som distribuídas nos quatro cantos que delimitavam o espaço da bateria. Um pequeno tablado reservado ao mestre de bateria estava posicionado em frente ao local onde a bateria estaria posicionada. Ao seu lado esquerdo ficariam os cantores e instrumentistas do cavaquinho e guitarra. Na calçada, ao lado do portão de entrada da quadra, estava montada uma “banquinha” do bloco onde eram vendidos produtos do bloco, como camisetas e bonés, cerveja e água.

Pouco depois das 16h, os integrantes da bateria já estavam posicionados para dar início a apresentação. No início, o público que foi acompanhar ainda era pequeno, mas, aos poucos, conforme o calor ia diminuindo, iam chegando mais pessoas. O público que acompanha estes ensaios de rua, por ser parado e sem cortejo, geralmente vão em pequenos grupos e levam sua própria bebida em *coolers*, se espalhando pelas calçadas que delimitam o espaço da bateria.

A estrutura da apresentação do bloco nesses ensaios é praticamente a mesma daquela já descrita no início, referente a 2019. A performance começa com o “esquentar” no formato de pergunta do repique de bossa e resposta do restante da bateria. Depois que a bateria inteira sobe, o mestre vai conduzindo a levada e

realizando algumas viradas e bossas mais simples. Após algum tempo a bateria para e então o mestre de bateria interage com o público falando um pouco sobre o bloco e do que se trata aquele ensaio. Em seguida, a bateria inicia novamente tocando agora o repertório do ensaio.

O repertório durante o ano de teve algumas músicas incluídas, tanto nos sambas como nas músicas populares em estrutura de samba. Entre os sambas que passaram a fazer parte do repertório estavam o samba-enredo *História pra ninar gente grande* da Estação Primeira de Mangueira (RJ) Elza Deusa Soares do G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel (RJ). O grande diferencial deste último estava na inclusão de um timbal na bateria durante a execução da música, novidade no bloco. Assim, um dos integrantes da bateria assumiu a função de tocar esse instrumento sempre que a música fosse executada pelo bloco. Durante as últimas semanas, a música foi bastante ensaiada nos sábados e foi uma das mais executadas durante o ensaio geral desse dia. No set das músicas populares em estrutura de samba, houve a inclusão da música *A Praieira* de Chico Science e Nação Zumbi e as músicas *Beat It* e *Smoothie Criminal* de Michael Jackson. Apesar de ser ainda o primeiro ensaio na rua, era notória a empolgação dos ritmistas, principalmente dos novatos, por estarem tendo a experiência de tocar agora como um membro oficial do grupo, mas também dos veteranos, que desde janeiro não tinham ensaios de rua como esse. Ver figura 34.

Um fato importante que pude notar é que os ensaios ao longo do ano servem para estabelecer uma frequência e assegurar a participação do ritmista no cortejo no Pré-Carnaval seguinte. É algo que acontece informalmente, não sendo uma diretriz do bloco. Isto ocorre devido a ritmistas que ficam muito tempo afastados dos ensaios e aparecem somente nos últimos ensaios antes do Pré-Carnaval. O grande problema é que durante o ano várias músicas novas são incluídas no repertório. Novas bossas são ensinadas, mudam-se diretores de naipe e tudo isso interfere diretamente na performance do bloco e, estes ritmistas, que não vivenciam tais processos ao longo do ano, não conseguem acompanhar e podem atrapalhar a harmonia do naipe e da bateria. Iracema Bezerra, diretora da cuíca, reitera afirmando que:

[...] o ritmista não precisa ser um excelente ritmista, ele tem que ter interesse em estar ali. Porque não adianta a pessoa tocar pra caramba e não ir a nenhum ensaio. [...] E essa insistência de a pessoa comparecer ao ensaio não é só porque tem que comparecer, é porque a gente está ensaiando coisas novas. Aí uma pessoa não ensaia de jeito nenhum, aí quando ele resolve aparecer num belo dia a gente vai colocar uma música que ele nunca ensaiou. Aí eles ficam olhando com cara de tacho para mim. E eu tenho que

parar de fazer qualquer coisa com os outros, de estar regendo, de estar mostrando, dizendo qual é a levada ou a bossa, ou o que for, para ensinar para ele o que nós estamos fazendo. É muito ruim, entendeu? Porque se ele estivesse ensaiando, eu não precisaria estar parando para fazer aquilo. Eu podia, inclusive, estar tocando. [...] É uma brincadeira séria. A gente sempre fala isso. Não, eu quero ter ritmistas bons, muito bons. Também eu acolho aqueles que nem são tão bons, mas tem interesse de aprender, interesse de estar ali, de compartilhar os momentos de sábado com a gente (Bezerra, 2020).

Assim como a diretora da cuíca, alguns outros membros do bloco entrevistados por mim, quando se referiam à atividade do grupo, diziam se tratar de uma “brincadeira com responsabilidade”. Ou seja, os diretores não irão cobrar do ritmista uma excelência na execução do instrumento, mas exige-se compromisso com o bloco e nisso inclui-se a participação nos ensaios e eventos ao longo do ano.

Nas semanas seguintes, os ensaios retornaram para dentro da quadra. A partir da definição do repertório do Pré-Carnaval 2020 foram realizados ensaios técnicos visando o aperfeiçoamento das bossas e convenções das músicas novas. Também foram realizados testes para o mapa da bateria. O mapa da bateria fornece

a disposição dos instrumentos na formação de bateria a partir da quantidade de instrumentos em cada naípe. Para isso, é necessário se ter um número, se não definitivo, mas aproximado, de ritmistas que irão tocar. Só podem participar dos cortejos de Pré-Carnaval aqueles ritmistas que estiverem em dia com a mensalidade do bloco e tiverem participado dos ensaios nos últimos meses.

Como mencionado anteriormente, o Pré-Carnaval oficial da cidade inicia-se quatro semanas antes do Carnaval propriamente dito. Mas no bloco Unidos da Cachorra acontece uma espécie de “pré” do Pré-Carnaval, que são ensaios de rua realizados na frente da quadra do bloco durante os quatro sábados que antecedem o Pré-Carnaval, semelhantes ao mencionado acima, mas agora com uma estrutura maior e realizando uma espécie de abertura das férias na cidade de forma não oficial. O primeiro ensaio de rua aconteceu no dia 28 de dezembro de 2019 e pela proximidade do final do ano foi chamado de “Pré-Réveillon” em suas divulgações nas mídias sociais. Os demais ensaios de rua aconteceram nos dias 04, 11 e 18 de janeiro de 2020. Para os ensaios de rua foi confeccionada uma camiseta com a temática do próximo Pré-Carnaval, com a cor laranja predominante para os ritmistas, cor verde para os instrutores e diretores de naípe e na cor preta para o mestre de bateria e para o presidente. Essas camisetas deveriam ser utilizadas em todos os ensaios a partir daquele dia até antes do cortejo de Pré-Carnaval em conjunto com a parte de baixo da vestimenta na cor branca.

Pelo que pude perceber, para uma grande parte dos integrantes da bateria esse formato de apresentação é considerado melhor que o próprio cortejo do Pré-Carnaval. Alguns acreditam que o fato de ter um contato mais próximo e direto com o público dá uma motivação maior, além de estarem tocando em “casa”. Sobre essa diferenciação dos dois tipos de apresentação, a diretora de chocalho, Bárbara Lia Melo fala que:

[No cortejo de Pré-Carnaval] tem sempre aquela tensão que você não consegue ter tanto prazer. E o prazer que eu sinto é ver nas pessoas de fora, ver nos foliões a alegria deles. E no ensaio de rua a gente fica parado. Elimina, assim, 50% da tensão do desfile em si. E a gente consegue ver o rosto das pessoas. Consegue ali tá mais perto, né? A gente toca parado em frente a nossa casa. E é mais improvisado. Então é um momento que... Eu sinto mais prazer nos ensaios abertos do que no pré efetivamente, né? (Melo, 2020).

Acredito que a grande presença de público, tanto nos ensaios de rua como nos cortejos de Pré-Carnaval, esteja relacionada ao período de férias e ao aumento no número de turistas que visitam a cidade nesta época, tornando as atividades públicas do bloco numa espécie de abertura não oficial das férias. Aliado a

isso, o fato da bateria da Unidos da Cachorra ser a primeira bateria a tocar no entorno do Dragão do Mar e, estar nas apresentações da Praia de Iracema desde o primeiro edital da Prefeitura de Fortaleza de 2006 até hoje, concedeu à apresentação do bloco o status de “tradição.”

O público nesses ensaios é bem diversificado, havendo um equilíbrio entre a presença de homens e mulheres. Em dois dos quatro ensaios de rua apliquei questionários que visavam estabelecer um perfil do público que participa deste tipo de evento. Das 36 pessoas que responderam, 19 eram mulheres e 17 homens com idade variando entre 25 e 69 anos, mas a maioria, 25 pessoas, tinha entre 30 e 40 anos. Estavam lá a convite de amigos e/ou familiares e afirmaram também ter gosto e afinidade com o estilo de música tocado pelo bloco. Muitos também relataram o desejo de participar do bloco como ritmistas e os instrumentos mais citados para serem aprendidos foram o tamborim e os surdos.

Há, de fato, uma diferença de postura dos integrantes da bateria nas duas modalidades mencionadas de apresentação. Durante o cortejo no Pré-Carnaval é perceptível que há, além da tensão mencionada pela diretora de chocalho, uma formalidade nas ações do bloco relacionada às normas instituídas pela Secretaria de Cultura do município. Há também uma menor interação com o público que acompanha o bloco, separado da bateria por cordas

e seguranças. Além disso, o público fica mais disperso entre os que decidem acompanhar o bloco durante todo o cortejo, ou em uma parte do cortejo, e os que preferem ficar parados em algum ponto do calçadão e ver todos os blocos que por ali passarão. Já nos ensaios de rua, a proximidade do público com a bateria é bem maior, chegando até a, em alguns momentos, devido ao grande número de pessoas nas calçadas, haver uma invasão do espaço delimitado aos ritmistas.

Existe um menor rigor e formalidade na apresentação da bateria nos ensaios de rua. No início da apresentação, o bloco se organiza conforme o mapa de bateria, mas à medida que o ensaio vai transcorrendo, os ritmistas acabam mudando de lugar sem serem repreendidos pelos diretores de naipe, como acontece no início da apresentação. O consumo de bebidas é livre para os ritmistas durante os ensaios, enquanto nos cortejos oficiais a ingestão de bebida alcoólica é vetada durante a apresentação, sendo liberada apenas nos intervalos que o bloco faz durante o trajeto. Em alguns momentos, ritmistas de outros blocos que se fazem presentes no público são convidados a participar do ensaio, tocando algum instrumento cedido por um ritmista do bloco, mostrando a flexibilidade da apresentação no formato do ensaio de rua. Já no cortejo de Pré-Carnaval só participa do desfile quem é ritmista do bloco.

PRÉ-CARNAVAL 2020

Em 2020, o ciclo carnavalesco de Fortaleza prestou, através da prefeitura, uma homenagem ao artista Chico da Silva com o tema “Fortaleza em cantos e cores de Chico” pela sua importância na história das artes plásticas no município, e pela comemoração de seu 110º aniversário natalício.³⁵ Todos os polos tinham em sua decoração o estilo de pintura do artista homenageado em banners, balões de publicidade, painéis e nos palcos. O edital de 2020 contemplou 56 projetos de blocos de rua, entre veteranos e estreantes, com o montante de R\$ 550 mil, divididos entre apresentações no período do Pré-Carnaval e no Carnaval de 2020. Dos 56 projetos contemplados, 48 foram de blocos veteranos, com quatro desfiles ou apresentações, e oito blocos estreantes, com um desfile ou apresentação. As apresentações ocorreram nas sextas, sábados e domingos entre os dias 24 de janeiro e 16 de fevereiro, divididas em 12 polos espalhados pela cidade, sendo dois desses dedicados ao público infantil.

Nos sábados de 25 de janeiro e 01, 08 e 15 de fevereiro, houve o Pré-Carnaval oficial no polo da Praia de Iracema sob organização da Secretaria de Cultura de Fortaleza.

³⁵ A Prefeitura de Fortaleza instituiu em 2020, por meio da Secultfor, o “Ano Chico da Silva”, a partir do decreto nº 14.574 de 27 de dezembro de 2019. Entre os projetos que prestaram homenagem ao artista estão o Ciclo carnavalesco 2020 e a 71ª edição do Salão de Abril. Fonte: https://www.fortaleza.ce.gov.br/images/0101/Coletiva_pr%C3%A9-Carnaval_2020-compactado_1_compressed_compressed.pdf. Acesso em: 07 jul. 2021.

Neste polo se concentram os desfiles dos blocos de bateria de samba. Em 2020, foram cinco blocos que participaram do cortejo: Baqueta, Bloco Cheiro, Bonde Batuque, Camaleões do Vila e Unidos da Cachorra. A sequência de cortejos se iniciava por volta das 15h45 com um intervalo de 30 minutos entre um bloco e outro. Cada bloco desfilava por cerca de 3 horas percorrendo um trecho de aproximadamente 1 quilômetro, o qual terminava no palco montado nas areias da Praia de Iracema. Com relação ao Pré-Carnaval do ano anterior, houve uma alteração no sentido do cortejo, devido a obras que estavam sendo realizadas em uma parte do calçadão da avenida Beira-Mar que concentra a feira de artesanato local. A concentração aconteceu no aterro, o cortejo se deu pela avenida Historiador Raimundo Girão, encerrando-se no Aterrinho, ao lado do palco montado na praia.

Apesar dos cortejos terem previsão de iniciarem somente às 15h45, muito antes desse horário o local da concentração estava repleto de ritmistas. Neste espaço, as diretorias do bloco finalizam os últimos detalhes da apresentação com a entrega de “fichas” (vales) de água, cerveja e vinho, além da afinação dos instrumentos e contagem dos instrumentistas para verificação do mapa de bateria. Além disso, muitas ritmistas maquiavam umas às outras e realizavam ajustes nos adereços de cabeça enquanto aguardavam o início da apresentação. Enquanto isso, Seu Gildo realizava os últimos ajustes na afinação dos instrumentos do naipe de marcação.

Na verdade, os preparativos para o primeiro cortejo iniciaram alguns dias antes. Na quinta-feira, antes do primeiro sábado de desfile, houve um encontro em um bar da cidade para a entrega das camisetas que seriam usadas nos cortejos de Pré-Carnaval. Junto a isso realizou-se também a adesivagem e troca da pele dos instrumentos. Os que não puderam ir nesse dia, o fizeram no próprio sábado na concentração, antes do desfile.

O Unidos da Cachorra foi o segundo bloco a desfilar, iniciando o cortejo por volta das 16h15. Poucos minutos antes de iniciar a apresentação, os diretores organizavam os ritmistas conforme o mapa de bateria. O esquema de distribuição dos naipes utilizado pelo bloco segue a mesma estrutura básica utilizada nas escolas de samba do Rio de Janeiro, sendo adaptado à quantidade de instrumentistas de cada naipe. Sobre o mapa de bateria, o diretor de marcação, Anderson Florêncio, diz que:

Se você olhar o mapa da bateria, em uma visão de cima, você vê um quadrado na parte da frente da bateria: cuíca, agogô, tamborim e chocalho, todos em filinha, bem bonitinho. Aí você vê outro quadrado que é a cozinha, bagunçada feito o cão: marcação, caixa, repique, terceira, aquela doideira toda. Mas porque ela é bagunçada?

Porque ela que vai ditar o ritmo, então você tem que ter aquele equilíbrio. Mistura repique com caixa aqui pra esse som desse lado ser ouvido igual a esse (Batista, 2020).

Anderson explica ainda que, por exemplo, para cada jogo de marcação (surdos de primeira, segunda e terceira) precisa-se de uma média de sete caixeiros. “Se tem pouca caixa você só irá escutar o peso das marcações, o grave engole o agudo” (Batista, 2020), explica o diretor. Como solução para equilibrar a sonoridade entre instrumentos graves e agudos, desloca-se da cozinha uma dupla da marcação, primeira e segunda, e a põe na parte da frente junto ao naipe de tamborim. Isto, além de resolver um problema de equilíbrio de sonoridades, ajuda o mestre de bateria, que fica posicionado à frente do corpo de ritmistas, distante dos naites integrantes da “cozinha.”

Na formação da bateria há um corredor livre, que a divide ao meio, deixando um espaço para o tráfego dos diretores de naipe e dos instrumentistas do pedal, além de facilitar a visão do mestre do todo da bateria. O pedal é composto por um caixeiro, um ritmista de surdo de terceira e um da cuíca, que são responsáveis pela condução do ritmo enquanto o cavaquinho realiza a harmonia para o vocalista cantar as primeiras estrofes do samba. Somente após uma virada a bateria começa a tocar e os instrumentistas do pedal retornam aos seus lugares.

O início da apresentação do Unidos da Cachorra é feito, como de costume, com um “esquentá” puxado pelos repiques de bossa e respondido pelo restante da bateria. O naipe de repique divide-se em repique de bossa e repique de levada. Os primeiros são responsáveis, como o nome sugere, por executar bossas e todos os esquentas e subidas dentro da bateria, enquanto os ritmistas de repique de levada são responsáveis pela sustentação do ritmo no naipe, mas que, em algumas bossas específicas do naipe, também a executam. O repique de bossa, posicionado na zona central da cozinha, sempre é composto por um número par de ritmistas. No caso da bateria do Unidos da Cachorra no Pré-Carnaval de 2020, havia dias com quatro e outros com seis repiques de bossa, enquanto outros 18 ritmistas integravam o repique de levada, com esse número variando para baixo em alguns dias de cortejo.

Após o momento da chamada, inicia-se a execução do samba-hino do bloco, a música “Balança, Cachorra”, primeiramente com o pedal, voz e cavaquinho. Somente após uma virada, a bateria começa a tocar e os instrumentistas do pedal retornam aos seus lugares. A apresentação se inicia com o bloco ainda parado. Apenas após a execução de algumas músicas que, então, a bateria começa a andar, mas sempre a passos lentos, pois como visto, é pouco menos de 1 quilômetro a ser percorrido em cerca de três horas sob forte calor.

O repertório do Unidos da Cachorra é composto, em sua maior parte, por sambas-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro. São geralmente sambas que foram campeões do desfile

carioca ou que tenham se tornado populares, mesmo sem ter sido vencedores, das mais variadas épocas e de várias escolas diferentes. As músicas tocadas na parte inicial do cortejo são sambas mais famosos e conhecidos pelo público apreciador, geralmente aqueles que foram campeões de samba-enredo nos desfiles do Rio de Janeiro, e normalmente em andamento mais lento. Nesse sentido, há uma nítida gradação no repertório, onde as músicas de andamento mais lento são executadas primeiro e à medida que o desfile vai transcorrendo as músicas mais aceleradas e com bossas mais elaboradas vão sendo executadas.

Entre os sambas-enredo campeões presentes no repertório do Unidos da Cachorra estão alguns como: *Liberdade! Liberdade! Abra as asas sobre nós* – Imperatriz Leopoldinense (1989), *Peguei um ita no Norte* – Salgueiro (1993), *Pará, o mundo místico dos Caruanas, nas águas do Patu-Anu* – Beija-Flor (1998), *Brazil com “z” é pra cabra da peste, Brasil com “s” é a nação do nordeste* – Mangueira (2002) e *A Vila canta o Brasil, Celeiro do Mundo* – Vila Isabel (2013).

Alguns sambas que não foram campeões do desfile carioca, mas ganharam grande popularidade também estão no repertório do bloco como: *Aquarela brasileira* – Império Serrano, *O amanhã – União da Ilha do Governador, Sonhar não custa nada, ou quase nada* – Mocidade Independente de Padre Miguel (1992), *E por falar em amor, onde anda você?* – Portela (2009), *Gaia, a vida em nossas mãos* – Salgueiro (2014) e *Elza Deusa Soares* – Mocidade Independente de Padre Miguel (2020).

Não há sambas de desfiles de outras cidades, como São Paulo, por exemplo, que também têm destaque nacional, mostrando a grande influência do Carnaval carioca na formação da identidade musical do bloco Unidos da Cachorra. Isso é reforçado pelo fato de, em entrevistas realizadas, boa parte dos integrantes do bloco ter relatado que o pouco conhecimento sobre o samba-enredo que possuíam foi adquirido assistindo aos desfiles das escolas cariocas transmitidos pela TV. Muitos ritmistas também se assumem torcedores de algumas dessas escolas de samba do Rio de Janeiro, tendo alguns deles ido participar do desfile carioca, tocando na sua escola de preferência. Assim, quando alguma música de sua escola favorita é executada no repertório, há consequentemente uma maior empolgação na execução.

Além dos sambas-enredo das escolas cariocas no repertório do Unidos da Cachorra, também estão presentes músicas populares de outros estilos musicais, que são executadas em samba como *Fogo e Paixão* – Wando, *Mulher de Fases* – Raimundos, *Sonífera Ilha* – Titãs, *Toda Forma de Amor* – Lulu Santos, *Do Seu Lado* – Jota Quest, *Uma Noite e Meia* – Marina, *Taj Mahal* – Jorge Ben, *Aluga-se* – Raul Seixas, entre outras. Quando este bloco de músicas é executado, sempre mais perto do final do desfile, é um dos momentos de maior interação com o público e de maior empolgação também, tanto do público como dos ritmistas.

O público que acompanha o evento se espalha pelas calçadas que delimitam o cortejo na avenida Beira-Mar, ge-

ralmente reunido em grupos. Ele se divide em quatro categorias, determinadas pelo seu grau de engajamento, dado o que pôde ser levantado pelos questionários e pelas observações em campo, sendo: a) Aqueles que são apreciadores do bloco, que compram camiseta, boné e outros itens e acompanham a bateria durante todo o trajeto, do começo ao fim; b) Aqueles que acompanham apenas uma parte do desfile do bloco e retornam a um mesmo ponto para acompanhar os blocos que vêm em seguida; c) Aqueles que ficam parados em um ponto estratégico onde possam acompanhar todos os desfiles de todos os blocos; d) aqueles que estão apenas de passagem e resolvem assistir um pouco das apresentações.

A partir do levantamento das respostas aos questionários aplicados, foi possível perceber que o público era composto majoritariamente por adultos com idade entre 30 e 40 anos. Não há uma predominância de gênero, sendo bem equilibrada a quantidade de homens e mulheres. A maioria se disse apreciadora do gênero samba, que já acompanhava os festejos de Carnaval na cidade, ressaltando ainda que, se fosse possível, gostariam de participar de algum bloco como ritmista de bateria.

Há uma troca entre público e ritmistas da bateria, especialmente quando certas músicas têm um maior impacto sobre eles, levando-os a reagir de forma mais efusiva e a tocar seus instrumentos com maior entusiasmo. Essa ação acarreta numa resposta também do público que se contagia pela maneira mais empolgada com que

os integrantes do bloco tocam. O puxador do bloco, o cantor principal, também é responsável por manter um diálogo constante com o público, funcionando como uma espécie de termômetro. Caso o público responda positivamente aos seus pedidos de levantar os braços, ou cantarem juntos, ou dançarem, ou interajam com suas brincadeiras, é sinal de que a apresentação está agradando.

Além dos ritmistas que compõem a bateria, há os músicos do carro de som. O naipe da Harmonia, como é denominado este grupo, é responsável pelo canto e pelo acompanhamento harmônico das músicas performadas pelo bloco. Na Harmonia do Unidos da Cachorra há um cavaquinista e um guitarrista que acompanham uma cantora, Edilane Oliveira. Os dois músicos instrumentistas também cantam. O cavaquinista, Alexandre Pereira, conhecido como Japão do Cavaco, canta os sambas-enredo juntamente com Edilane Oliveira, enquanto o guitarrista, Luciano Saraiva, é responsável por cantar as músicas populares em ritmo de samba. Luciano também é o diretor do naipe de Harmonia.

Além desses três integrantes citados, em algumas ocasiões, outros cantores são convidados a participar, tanto de ensaios, como dos cortejos de Pré-Carnaval. Felipe Araújo, um dos primeiros cantores do bloco, participou esse ano como um dos puxadores do bloco durante os quatro dias de cortejo. Outros cantores que já fizeram parte da Harmonia do bloco participaram em alguns dos dias de cortejo. Haroldo Guimarães, que participou

do primeiro dia, Leonardo Fontenele, que participou do segundo e do terceiro dia, além do cavaquinista Chico do Cavaco, que também já foi membro do bloco e diretor de Harmonia, tocou no terceiro e quarto dia juntamente com o Japão do Cavaco.

Dentro do espaço delimitado pelas cordas, além dos ritmistas e músicos do carro de som, também estavam presentes alguns diretores executivos, o presidente do bloco, o grupo de apoio e alguns convidados dos patrocinadores do bloco. Apesar de grande parte dos diretores executivos também serem ritmistas da bateria ou ainda acumularem a função de diretor de naipe, alguns não faziam parte do corpo de ritmistas ou estavam afastados para se dedicarem a sua função executiva.

Quanto aos patrocínios, além dos oficiais do evento ligados à Secretaria de Cultura da Prefeitura de Fortaleza, cada bloco é livre para negociar patrocinadores próprios. O Unidos da Cachorra teve alguns patrocínios, como marcas de bebidas, rede de supermercados, loja de óculos esportivos e consultório odontológico. Os convidados dos patrocinadores ficavam na parte de trás, depois da cozinha e antes do carro de apoio que fechava o espaço do bloco, enquanto os diretores executivos e grupo de apoio se espalhavam nas laterais, na parte da frente ou atrás dos ritmistas, dando o suporte necessário.

Nos cortejos de 2020, em relação ao que pude acompanhar do ano anterior, houve algumas inovações como, por exemplo, a presença de passistas à frente do grupo de ritmistas. Duas moças e um rapaz sambavam e interagiam com o público durante todo

o cortejo. As passistas foram contratadas pelo bloco, enquanto o rapaz, que era parente de um ritmista do bloco, participou por espontânea vontade. Além destes, em alguns momentos dos quatro dias de desfiles, o Rei Momo do Carnaval de Fortaleza, Gil Barata, se fazia presente e se juntava aos demais à frente do bloco.³⁶ Ver figuras 36 e 37.

Os cortejos têm duração, em média, de três horas para cada bloco. Ao longo do desfile acontecem pequenos intervalos que os ritmistas utilizam para descansar, reidratar-se e confraternizar-se com os colegas que ficam afastados em outros naipes ou, ainda, com amigos e parentes que acompanham o bloco. Esse momento também é bastante utilizado para fazer os registros fotográficos. Em pequenos grupos, os ritmistas posam para fotógrafos cadastrados no evento ou para a câmera de seus próprios celulares.

Ao final de cada cortejo, os blocos se concentram ao lado do palco principal montado no Aterro da Praia de Iracema. Lá, cada bloco ao encerrar o desfile ainda realiza uma apresentação que dura entre 20 e 30 minutos. O número de ritmistas que sobe ao palco é reduzido, pois o espaço do palco não comporta todos. Assim, os diretores de naipe selecionam, momentos antes, quem subirá ao palco, dando preferência aos mais experientes e aos que estejam menos cansados do percurso.

³⁶ Anualmente é realizado um concurso para a escolha da realeza do Carnaval de Fortaleza, organizado pela Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do Estado do Ceará (ACECE), com apoio da Prefeitura de Fortaleza.

No palco, o bloco assume um posicionamento diferente do cortejo. A disposição dos naipes muda para priorizar mais a estética visual. Assim, em cima do palco, o naipe da harmonia fica bem à frente com os cantores, tendo a possibilidade de uma interação direta com o público que acompanha das areias da praia como em um show. Juntamente com a harmonia ficam os naipes de tamborim e chocalho por terem bossas próprias, além de coreografias, danças e movimentos com o próprio instrumento. Para reforçar a questão do visual, os ritmistas utilizam fitas de luz led fixadas em seus instrumentos, dando um brilho maior e chamando mais atenção para a apresentação. Logo atrás dos tambores e chocalhos ficam as cuícas e os agogôs e em seguida ficam intercalados os instrumentistas das caixas, repiques e surdos. Por todo o palco são espalhados microfones para a melhor captação do som dos instrumentos. Ver figura 38.

Os quatro dias seguem a mesma dinâmica da primeira apresentação, havendo algumas pequenas alterações no horário de saída do cortejo do bloco e algumas participações que ocorreram. O segundo dia de cortejo teve a participação de Ronny Caetano, integrante do corpo de cantores da escola Mocidade Independente de Padre Miguel. Neste dia, Ronny integrou o grupo da Harmonia durante todo o cortejo e participou em algumas músicas durante a apresentação no palco. No quarto dia de apresentação, o bloco teve a participação do antigo mestre de Bateria, Nando, durante a regência de algumas músicas tanto no chão quanto no palco.

No quarto dia, como já mencionado na descrição do ano anterior, é o dia de ir fantasiado. Neste último dia de Pré-Carnaval, os ritmistas ficam livres para utilizar adereços e fantasias, sendo obrigatório apenas o uso da camiseta oficial do bloco e que os adereços não cobrissem a logo do bloco e as marcas dos patrocinadores estampadas nas camisetas. Assim, houve naipes que resolveram padronizar suas fantasias e/ou adereços, enquanto outros naipes deixaram seus ritmistas livres. Alguns resolveram se inspirar na temática do bloco em 2020, que envolvia a preservação do meio ambiente. O naipe de repique, por exemplo, resolveu se inspirar no mar para elaborar sua fantasia. Assim, foram confeccionados adereços de cabeça utilizando conchas e estrelas do mar para as mulheres, enquanto os homens utilizaram viseiras com o símbolo da reciclagem. Ambos os adereços continham luzes *led* na cor azul que eram acesas ao cair da noite.

No quarto dia também houve um acontecimento inesperado. Aconteceu um pedido de casamento entre duas integrantes do bloco. O cortejo parou para ouvir o pedido de casamento de Ana Cristina, ritmista do tamborim, para Lorena Nunes, ritmista do chocalho. Durante o pedido, que era surpresa, todos os ritmistas se agacharam, deixando o casal à vista de todos. Ver figura 39.

A proposta de vivenciar os mesmos passos que a grande maioria dos integrantes do bloco Unidos da Cachorra proporcionou uma compreensão mais abrangente de todo o processo de

performance do bloco. Iniciar como um espectador, do lado de fora da corda, na calçada, acompanhando todo o trajeto durante quatro dias, possibilitou-me perceber o gestual do mestre de bateria e diretores e a resposta dos ritmistas, a interação dos ritmistas com o público, a equipe técnica responsável pela organização do bloco, pelo som, pela limpeza.

A possibilidade de vivenciar o bloco de dentro, como aluno da escolinha e depois como ritmista desfilando no cortejo de Pré-Carnaval, ponto de culminância de todo um ano de preparação, proporcionou um melhor entendimento de questões importantes na prática coletiva, como colaboração, entrosamento a partir do conhecimento de todos os naipes e o estreitamento de laços com os integrantes do bloco, que apenas como audiência não seria possível. Ao longo do ano de 2019, como aluno da escolinha, mesmo estando presente por mais tempo em um naipe, havia uma interação entre todos os alunos de todos os naipes e, posteriormente, com o início dos ensaios da bateria, houve também uma integração com os instrumentistas veteranos.

Pelo que pude observar, o contexto, frequentemente, foi de descontração e amizade entre todos. Como mencionado por praticamente todos os entrevistados durante o período em campo, o Unidos da Cachorra é uma grande família. Como alguns disseram, é uma brincadeira, mas uma brincadeira com responsabilidade. O grande intuito do bloco, acredito que seja o de se divertir com ami-

gos tocando samba. Em muitos casos, a música e a sua execução podem passar “despercebidas” para quem a executa. Não que isso seja ruim, muito pelo contrário, as relações estabelecidas entre os ritmistas, o ambiente de descontração e a liberdade entre eles acaba favorecendo o desenvolvimento das habilidades musicais através das trocas, pois retira um pouco do peso da excelência na execução do instrumento pelo ritmista. Como dito anteriormente pela diretora da cuíca, que acredito também ser o pensamento de todos os diretores de naipe, o ritmista da Cachorra não precisa ser um exímio percussionista, mas ele precisa ter interesse e vontade de estar ali, aprendendo e compartilhando os momentos.

De fato, para fazer parte do bloco, o integrante precisa dedicar todas as tardes de sábado. O ciclo para o Pré-Carnaval de 2020 teve ao todo, de abril de 2019 a fevereiro de 2020, trinta e nove sábados juntando aulas da escolinha, ensaios de bateria e cortejos, além dos demais eventos realizados pelo bloco ao longo do ano e ensaios extras durante a semana. Diante disso, muitos acabam levando seus familiares, esposas, maridos, filhos e amigos, o que favorece também o clima de amizade e cria um laço familiar entre os integrantes do bloco.

Durante o período de pesquisa de campo pude notar por diversas vezes momentos de solidariedade entre os integrantes da bateria. Sempre que alguém estava necessitado de alguma ajuda de qualquer natureza, seja material, de saúde, necessitando de

algum auxílio na resolução de problemas pessoais, entre outros, a diretoria do bloco comunicava através dos grupos de mensagem e rapidamente alguém se prontificava a ajudar. Durante a pandemia da COVID-19, que eclodiu logo após o ciclo carnavalesco de 2020, isto se amplificou. Vários vendedores ambulantes dependiam dos ensaios aos sábados na quadra para a venda de suas mercadorias. Para muitos foi um período difícil financeiramente. Uma dessas pessoas foi a Tia Cris, moradora da Comunidade do Poço da Draga, situada nas proximidades da quadra de ensaios do bloco, e que já está há anos vendendo bebidas durante as apresentações do Unidos da Cachorra, sendo considerada também uma própria integrante do grupo. Com a paralisação dos ensaios e dos demais eventos no entorno do centro cultural Dragão do Mar, Tia Cris não tinha de onde prover o sustento de sua família. Assim, os integrantes do bloco passaram a arrecadar cestas básicas e doá-las para a vendedora.

Muitos integrantes da bateria ou familiares de ritmistas contraíram a COVID-19 e o bloco se prontificou a ajudar a todos, seja com o contato de algum ritmista que fosse da área da saúde para auxiliar na forma que fosse possível, ou com momentos de oração realizados via web conferência.

É importante salientar que, com a paralisação das atividades do bloco, a pesquisa de campo que tinha previsão de encerramento no Pré-Carnaval de 2021 teve também de ser paralisada. Sem Carna-

val em 2021 e sem previsão para a realização em 2022, muitos dados que seriam coletados para a análise, sobretudo da performance, não puderam ser colhidos como planejado inicialmente, afetando consequentemente as análises. Assim, as análises nesta pesquisa ancoram-se no material coletado durante as aulas da escolinha de 2019, os ensaios no ano de 2019 e início de 2020 e, no Pré-Carnaval de 2020.

SAMBA: MUSICALIDADE E SOCIABILIDADE

Apesar de no repertório do Unidos da Cachorra estarem contidas músicas de diversos gêneros, o principal condutor de sua performance é o samba, mais especificamente o samba-enredo. Desde sua fundação, o bloco tem o samba e a percussão como elementos centrais em sua prática e, em toda sua evolução enquanto bloco, passou pela experimentação e vivência do samba e a evolução desse. Assim, refletir sobre a estética musical do bloco passa necessariamente pelo estudo do samba-enredo e das baterias de escolas de samba. Deste modo, neste capítulo são discutidos o desenvolvimento do samba-enredo enquanto estilo musical e gênero social, os blocos de bateria, criados por inspiração nas baterias das escolas de samba cariocas, e a estética musical da bateria do Unidos da Cachorra.

ENREDOS DO SAMBA

O samba transcende a música, pois seu fazer é essencialmente coletivo, necessita do outro, promovendo, assim, uma socialização entre seus praticantes. Carneiro (1974) citado por Fernandes (2001) afirma que a palavra samba era utilizada para definir “diferentes tipos de música introduzidos e praticados pelos escravos africanos, que poderiam ser encontrados desde o Maranhão até

São Paulo, formando uma espécie de região do samba” (Fernandes, 2001, p. 42). De forma prática, o termo samba significa, ao mesmo tempo, a festa ou lugar onde é praticado (ir ao samba), a música (ouvir o samba, tocar o samba) e a dança (sambar).

Enquanto gênero musical, o samba possui diversos estilos com características próprias e ligadas ao seu lugar de apresentação. Há, por exemplo, o samba-chula, samba raiado, samba de breque, samba de terreiro, de partido-alto, tornando o samba um “meta-gênero” e mais do que isso “um ambiente socio musical onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela” (IPHAN, 2014, p. 23). De modo geral, o samba, enquanto música, pode ser caracterizado como um:

[...] tipo de canção popular na qual os versos são acompanhados basicamente por instrumentos de percussão (pandeiro, surdo, tamborim, cuíca, repique, reco-reco, ganzá etc.) e cordas dedilhadas (cavaquinho, banjo, violão de 6 e de 7 cordas), aos quais pode ser acrescida uma infinidade de instrumentos solistas ou acompanhadores (metais, madeiras, teclados, cordas, foles), de acordo com a intenção estética e possibilidades de execução (IPHAN, 2014, p. 24).

Enquanto gênero social, carrega consigo inúmeras tensões e conflitos que o cercam desde suas origens no início do século XX, quando ainda era tido como marginal, até os dias de hoje, absorvido pelo mercado fonográfico e midiático. Inicialmente, o samba estava ligado fortemente às comunidades negras do Rio de Janeiro no início do século XX e nos terreiros e quintais das tias baianas, entre as mais famosas a Tia Ciata. Estes redutos funcionavam como núcleo de resistência em uma espécie de rede de solidariedade entre os moradores das redondezas, na sua maioria negros livres que conquistaram o direito de vender sua força de trabalho, empregados primordialmente na estiva nos cais (BASTOS, 1996; IPHAN, 2014). Provavelmente vêm daí as raízes de coletividade e de trocas sociais tão perceptíveis que ocorrem dentro das diversas práticas de samba.

No dossiê elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para fundamentar a salvaguarda das matrizes do samba no Rio de Janeiro, três estilos/subgêneros são dados como fundamentais para a construção do samba enquanto gênero musical e elemento da cultura brasileira: o samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo.

Resumidamente, o samba de partido-alto caracteriza-se, principalmente, pela alternância entre um coro, que canta um refrão fixo, e por pelo menos dois solistas, que improvisam a segunda parte em cima da temática da primeira parte. A parte rítmica percussiva, feita muitas vezes apenas em um instrumento, fica em segundo plano, pois o importante é ouvir o canto e o improviso dos solistas.

O samba de terreiro é caracterizado essencialmente pelo seu contexto, seu lugar de apresentação. As canções desta modalidade de samba são cantadas nos terreiros (relacionado ao quintal, ao subúrbio, às quadras de escolas de samba) e descrevem em suas letras, em geral, elementos do cotidiano dos seus compositores, casos de amor e o enaltecimento de suas escolas.

O samba-enredo nasce dentro das escolas de samba, criadas a partir da década de 1920. “Ao longo do tempo ele adquiriu características próprias, como a capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma ‘história’ – o enredo – que se desenrola durante o desfile” (IPHAN, 2014, p. 10). Ele é fundamental para as escolas de samba, pois a evolução e harmonia dos desfiles dependem de sua animação e cadência.

O samba-enredo carrega em si características comuns com o samba de partido-alto e o samba de terreiro, como, por exemplo, a presença de um refrão e a inclusão de experiências e sentimentos dos sambistas. Através de sua história, o samba-enredo se consolidou como uma estética específica de samba, vinculada essencialmente ao desfile carnavalesco, com uma estética que associa a sonoridade marcante dos instrumentos das baterias às canções marcadas por sua narratividade. E ainda:

O samba-enredo, mais do que simplesmente um tipo de temática ou finalidade para o sam-

ba, consolidou-se através de sua história como uma estética específica de samba. Baseada na estrutura do desfile carnavalesco, essa estética associa a sonoridade pujante da bateria da escola de samba com uma forma de canção que se caracteriza sobretudo por sua narrativa, que aos poucos se tornou imperativa na composição de sambas destinados aos desfiles (IPHAN, 2014, p. 36).

As escolas de samba foram criadas dentro das comunidades negras no início do século XX, concebidas como “espaços de reunião, troca de experiências, estabelecimento de redes de solidariedade, criação artística e festa” (IPHAN, 2014, p. 9). Segundo Felipe Ferreira (2004, p. 329), teriam surgido “através da articulação das muitas influências negras de macumbas, candomblés e batuques, temperadas pelos encontros de grupos carnavalescos pelas ruas do Rio de Janeiro e de toda uma gama de interesses políticos, sociais e econômicos”. Portanto, uma escola de samba, enquanto espaço físico e simbólico, guarda em si uma diversidade de elementos com estreita ligação com a cultura negra do início do século XX: suas formas de interações sociais dentro das comunidades e entre as comunidades com a cidade, sua religiosidade e musicalidade ligadas a uma ancestralidade africana, além de toda sorte de conflitos e tensões que permea-

ram sua origem e consolidação décadas depois, como um dos grandes gêneros musicais e demarcador de uma identidade não apenas carioca, mas nacional.

Dos ranchos carnavalescos, as escolas de samba herdaram a estrutura básica: carro abre-alas, alegorias, casal de mestre-sala e porta-bandeira e a utilização de enredos para os desfiles. Segundo Oscar Bolão (2010), a diferença principal entre as duas formas de agremiação estava na música e no acompanhamento. Nos ranchos carnavalescos eram utilizadas orquestras de sopros convencionais que tocavam um repertório composto por marchas, enquanto as escolas de samba se valiam de um grupo de percussão para tocar o samba.

A primeira escola de samba surgiu no Rio de Janeiro em 1928, no bairro do Estácio de Sá, com o nome de “Deixa Falar”. Ao Estácio não coube apenas o feito de criar a primeira escola de samba, mas também de “modernizar” o samba que até então tinha grande influência rítmica do maxixe. Nas figuras abaixo estão os padrões rítmicos ligados ao Maxixe e o novo padrão criado pelos bambas do Estácio, chamado por Sandroni (2001) de *Paradigma do Estácio*, que se tornaria base para construção rítmica do samba desde então.

Partitura 14 – Evolução do padrão rítmico do samba

The musical score is divided into four staves, each representing a different instrument or vocal part in a samba ensemble. The first staff, labeled 'Samba amaxiado', shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff, 'Paradigma do Estácio', features a more complex melodic pattern with many beamed sixteenth notes. The third staff, 'pandeiro ou ganzá', displays a dense, repetitive rhythmic pattern using eighth notes with accents. The fourth staff, 'surdo', shows a simple, alternating pattern of half notes and rests.

Fonte: Adaptado de IPHAN (2014).

Entre as inovações está a criação do surdo³⁷ por Alcebiades Barcelos e a instituição da marcação no samba, que passou a ser primordial em qualquer formação de ritmistas de samba. Com tais inovações, o samba-enredo se torna mais batucado e com linhas rítmicas bastante elaboradas que se constituem como “sotisticadas elaborações rítmico-tímbrico-melódico-harmônicas” (Bastos, 1996, p. 7). Diniz (2012) acrescenta que:

O tipo de samba apresentado pelos compositores do Estácio marcou definitivamente o perfil do gênero nas décadas seguintes. Esse samba

³⁷ O primeiro surdo foi criado utilizando uma lata grande de manteiga fechada em um dos lados com couro de cabrito.

batucado, sem a influência orquestral característica do maxixe e com temática da malandragem, aos poucos ganharia terreno nas ondas do rádio, mas com introdução instrumental, sem improvisação na segunda parte (era hábito o sambista criar a primeira parte e vários outros inserirem a segunda), e com temas de interesse geral (em detrimento dos assuntos da malandragem) (Diniz, 2012, p. 104).

Com a repercussão dos feitos do pessoal do Estácio, diversos blocos carnavalescos foram criados já utilizando a nova configuração percussiva, tendo em seguida passado a se denominar também de escolas de samba. Data de 1932 o primeiro desfile oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro, realizado na Praça Onze, central a diversos bairros ocupados pela população pobre e redutos de agremiações carnavalescas. O desfile competitivo acirrou ainda mais as diferenças entre as agremiações naquele momento, assim como estimulou ainda mais o surgimento de outras tantas.

À medida que as escolas e os seus desfiles passaram a atrair um grande público e turistas, o samba mudou de status social e deixou de ser alvo de perseguição e repressão, que até então era bastante comum. O samba passa a ser aceito e consumido cada vez mais pelas camadas médias da população. Com isso, diversos músicos integrantes destas agremiações ingressaram

no mercado fonográfico, com alguns atingindo grande sucesso dentro do mercado da música comercial. Das escolas de samba saíram grandes músicos que foram responsáveis pelas primeiras gravações de samba, como Cartola da Mangueira, Ismael Silva, Paulo da Portela, Donga e Armando Marçal de Ramos.

Nos primeiros anos de existência das escolas de samba, o samba-enredo era composto por um refrão cantado por um coro enquanto os mestres-de-canto realizavam improvisos na segunda parte baseados no tema do refrão. Os sambas-enredo, como hoje conhecemos, ganham seus contornos a partir da virada dos anos de 1940 para 1950, quando passam a ser inteiramente compostos previamente e se tornam, de fato, grandes narrativas e sua extensão acaba aumentando também. Outra mudança estrutural se deu no andamento utilizado durante os desfiles. Até meados da década de 1970, o samba era mais dolente, cadenciado, favorecendo a evolução e harmonia da escola.

Essa aceleração representa um agudo afastamento das características musicais do samba, uma vez que andamentos exageradamente rápidos mascaram as nuances rítmicas da levada da bateria, reduzem o potencial de interpretação dos cantores e escondem a riqueza dos caminhos melódicos e harmônicos, além de trazerem significativas consequências coreográficas. Todo esse

processo representa um afastamento das matrizes do samba-enredo, que se tornou prática cada vez mais voltada para o comércio do Carnaval e menos para a atividade cultural relevante no contexto das escolas (IPHAN, 2014, p. 40).

Os sambas-enredo compostos pelas escolas de samba possuem um caráter funcional, na medida que são elaborados com um objetivo específico, obedecendo a um padrão estrutural e que, à medida de seu desenvolvimento, vão se adaptando às novas realidades e contextos. As mudanças mais acentuadas ocorreram após a década de 1970, quando por limitação do tempo reduzido de desfile, devido à transmissão da TV e da imposição da gravação de um disco com as músicas das agremiações, fez-se com que o samba-enredo tivesse seu andamento acelerado e suas letras reduzidas para caber no novo formato. Souza (2015) afirma que o ingresso na indústria cultural e fonográfica teve, pelo lado positivo, a possibilidade da transposição dos limites do Carnaval, pois os discos com os sambas-enredo eram, talvez, a única oportunidade para muitos terem contato com a música das escolas de samba, servindo também para que aqueles que iriam assistir aos desfiles pudessem escutar e aprender previamente as letras dos sambas.

Ainda na década de 1970, as escolas de samba abriram-se a outras camadas da população – principalmente à classe média – diversificando cada vez mais sua forma de atuação e transpondo os limites do Carnaval, ingressando na indústria cultural e fonográfica com a gravação anual de um disco com os sambas-enredo das agremiações. Esses fatores fizeram com que as escolas de samba vissem:

[...] seus antigos ensaios de quadra, frequentados até então apenas pelos seus integrantes e moradores das comunidades, transformarem-se em um local de convívio, deixando de ser um ensaio propriamente dito para tornar-se um grande baile ao som da bateria (Ferreira, 2004, p. 370).

Atualmente o concurso das escolas de samba do Rio de Janeiro é composto por 73 escolas, divididas em seis grupos: Grupo Especial, Série Ouro, Série Prata, Série Bronze, Grupo de avaliação e Livres. Em média, uma escola de samba do grupo especial conta com até 4000 integrantes que se dividem em diversas alas, um casal de mestre-sala e porta-bandeira, alegorias, destaques, comissão de frente, bateria, rainha de bateria e

intérpretes do samba. Sobre a bateria, ela conta com não mais que doze instrumentos percussivos diferentes, dentre os quais os mais comuns na atualidade são os surdos (de primeira, de segunda e de terceira³⁸), caixa de guerra, malacacheta, repique, tamborim, cuíca, pandeiro, agogô, chocalho e atabaque.

Aqui não me propus a realizar um estudo aprofundado sobre escolas de samba, suas baterias e os sambas-enredo, pois já há uma vasta produção acadêmica que se debruça sobre isso de forma mais aprofundada, dentre estas destaco os trabalhos de Augras (1998), Fernandes (2001), Vizeu (2004) e Coelho (2009). A ideia aqui, entretanto, foi situar histórica e socialmente o samba-enredo, principal gênero musical executado pelo Unidos da Cachorra, como forma de contextualização para o estudo das práticas musicais do bloco pesquisado. Isto posto, as características e funções dos instrumentos da bateria serão discutidos mais detalhadamente em comparação com a bateria do Unidos da Cachorra mais à frente.

³⁸ A Estação Primeira de Mangueira tem como uma de suas marcas o não uso de um surdo de terceira. É utilizado um único surdo para marcação e cabe ao repique realizar a função de preenchimento que seria do surdo de terceira.

As influências das escolas de samba cariocas no Carnaval de Fortaleza

No início da década de 1960, as agremiações carnavalescas de Fortaleza conviveram com uma indisposição do poder público no incentivo à festa. Conforme aponta Borges (2007), nos anos de 1961 e 1962, a prefeitura adiou até às vésperas do Carnaval a concessão de subvenção aos grupos e no ano de 1963, a gestão municipal não promoveu o Carnaval e tampouco repassou verbas para as agremiações. Após a instauração da ditadura militar em 1964, o cenário se agrava ainda mais, com as agremiações carnavalescas e demais manifestações de cunho popular sendo vigiadas e ainda mais controladas pelo Estado.

Os anos que se seguiram foram de total esvaziamento da festa nas ruas de Fortaleza, sem apoio financeiro e operacional por parte da prefeitura. Além disso, o poder público passou a exercer cada vez mais controle das manifestações populares nas ruas, o que acabou criando formas de segmentações da festa e do público folião. Tais medidas acabaram por favorecer o crescimento do Carnaval dos clubes e a saída de parte da população para outras cidades no estado onde eram realizadas festividades carnavalescas, ou ainda em outros estados como Pernambuco e Bahia.

A partir deste panorama, as tradições carnavalescas e a realização da festa passaram a ser questionados por diversos

segmentos da sociedade. A imprensa, que nunca foi simpática às celebrações populares na rua, reforçava em matérias jornalísticas a ideia de não haver Carnaval em Fortaleza. Entretanto, as agremiações de rua seguiam na resistência e buscavam alternativas para sua manutenção e para a realização de suas atividades.

Nesse período, limiar entre as décadas de 1960 e 1970, o modelo de Carnaval carioca estava em alta, com suas escolas de samba, alegorias suntuosas, imponentes fantasias e um batuque contagiante. Era quase que inevitável a chegada e instalação desse padrão nas agremiações, muito estimulada pelas transmissões em TV dos desfiles e a ampla venda de discos, com gravações dos sambas-enredo das escolas de samba cariocas e cobertura jornalística. Sobre essa fase do Carnaval fortalezense, Sérgio Pires (2004, p. 19) comenta que “os grupos carnavalescos não eram grêmios recreativos (como as escolas de samba do Rio de Janeiro), não tinham sedes nem vida comunitária, seus integrantes vinham de diversos bairros e só reuniam para *brincar* o Carnaval”. Assim, pelos anos que se seguiram, ocorreu uma transformação de diversos blocos para o formato de escolas de samba na cidade.

Como desdobramento da expansão do modelo carioca em Fortaleza, houve a criação de um regulamento pela prefeitura – contaminado pelo modelo carioca – que deveria ser seguido pelas agremiações. Este novo regulamento premiava elementos que até então não eram habituais nas apresentações das agremiações do Carnaval fortalezense, como comissão de frente, porta-bandeira

e mestre sala, além de adereços e bateria, ao mesmo tempo que desclassificava quem desfilasse utilizando baliza³⁹, formação musical de orquestra, entre outros elementos bastante comuns até aquele momento nas disputas carnavalescas da cidade.

Como resultado dessa expansão do modelo carioca de festa Carnavalesca, houve o surgimento de diversas escolas de samba nas décadas de 1960 e 1970, destacando-se entre essas: a Ceará Moderno, sendo o primeiro grupo a mostrar, de forma organizada, uma bateria formada apenas por instrumentos de couro e metais; a Escola de Samba Alencarina, criada a partir da dissolução da Ceará Moderno; e a Ispaia Brasa, que surgiu como bloco de embalo, mas depois veio a se autodenominar escola de samba. Esta última se destacou bastante e alcançou grande prestígio durante seus dez anos de existência. Além dessas, a Escola de Samba Luiz Assunção, mencionada anteriormente, ainda estava em atividade e se adaptou ao padrão das escolas de samba do Rio de Janeiro, deixando de lado o ritmo mais “duro” e marcial que até então era empregado pelo grupo. Ainda houve a conversão de blocos de embalo para escola de samba, como foi o caso do bloco Turma do Camarão, fundado em 1949, que mudou para Escola de Samba Império Ideal no ano de 1966 e que até hoje está em atividade no Carnaval de Fortaleza.

³⁹ Termo emprestado das bandas marciais que tanto se refere ao objeto (bastão), quanto à pessoa que o maneja quando está à frente da corporação para realizar o balizamento.

Algumas dessas agremiações desfilavam com centenas de integrantes que se organizavam em alas, com fantasias e alegorias inspiradas em sambas-enredo, buscando inspiração nos desfiles cariocas. A batucada executada pela bateria chamava a atenção, atraía a admiração dos foliões e dava oportunidade às pessoas comuns, sem formação técnica musical, de participar da bateria tocando um instrumento percussivo, ainda revelando seu grande prazer em se exibir para o público (Pires, 2004).

A partir do acirramento das disputas com os grupos de maracatu pelo título de campeã do Carnaval, as escolas de samba de Fortaleza passaram a convidar integrantes das escolas de samba do Rio de Janeiro para reforçar musicalmente suas baterias. Aos poucos alguns elementos das agremiações cariocas foram sendo incorporados no Carnaval de Fortaleza, além daqueles impostos pelo regulamento carnavalesco, que substituíram antigos hábitos e elementos típicos do Carnaval local. Sobre esse panorama, Borges (2007) afirma que:

Segmentos médios da sociedade, cuja experiência de Carnaval atrela-se às festas nos clubes, desvencilhados da tradição, perpassados pelo anseio de modernização, com um sentido prático do fazer carnavalesco, buscam nas escolas de samba um canal de expressão estética e econômica que reflita os novos sentidos da vida urba-

na: a rapidez, a velocidade, a densidade e muitos trajetos a serem percorridos, como enredos, temas, brilho, estrutura (alas etc.), profissionalização, homens e mulheres engajados num objetivo quase impessoal (Borges, 2007, p. 152).

Todo esse cenário descrito retrata o Carnaval-exibição, realizado no centro da cidade com os desfiles das agremiações vinculadas a então Federação dos Blocos Carnavalescos do Ceará (FBCC)⁴⁰. Dessa, participavam os grupos de maracatu, as escolas de samba, e blocos e cordões, que disputavam em suas categorias e na categoria geral o título de campeão do Carnaval de Fortaleza. Já o Carnaval de modo espontâneo, vivenciado nas ruas e praças públicas, sem caráter competitivo, praticamente inexistia, pois o investimento restringia-se apenas ao Carnaval oficial promovido pela FBCC. Isso se intensificou com a litoralização do Carnaval e o escoamento de recursos para a realização do Carnaval fora da capital.

Mesmo com todas as adversidades, pouco investimento público e pouca visibilidade pelos meios jornalísticos, o Carnaval competitivo da avenida Domingos Olímpio permanece até hoje. Ao longo do tempo se modificou e se adaptou às mudanças, como

⁴⁰ Após o ano de 1982 mudou o nome para Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará.

a submissão aos editais de incentivo às agremiações carnavalescas de Fortaleza. No último desfile realizado em 2020 participaram 7 agremiações: Escola de Samba Unidos do Acaracuzinho (campeã), Tradição da Bela Vista (2º lugar), Escola de Samba Imperadores da Parquelândia (3º lugar), Escola de Samba Corte no Samba, Escola de Samba Barão Folia, Escola de Samba Império Ideal, Escola de Samba Colibri, Escola de Samba Girassol de Iracema.

OS BLOCOS DE BATERIA

Unidos da Cachorra

Como mencionado anteriormente, o momento em que o bloco Unidos da Cachorra se estabelece no entorno do Centro Dragão do Mar na Praia de Iracema, tradicional bairro associado ao Carnaval da cidade, foi, exatamente, o mesmo momento em que o primeiro edital público de incentivo ao Carnaval na cidade de Fortaleza foi lançado. Desde a primeira edição em 2007, o bloco Unidos da Cachorra participa e tem sido contemplado durante todos os anos com a verba repassada pela prefeitura municipal, sendo este fator preponderante no estabelecimento do bloco ao longo dos anos.

No Carnaval de rua da cidade de Fortaleza não há uma denominação específica para cada tipo de agremiação e elas são chamadas apenas de bloco carnavalesco, as próprias agremiações

assim se autodenominam. Na prática, o que os difere é a forma de atuação, o espaço no qual se apresentam, o perfil dos brincantes, a dinâmica da performance e o repertório musical. Além disso, algumas iniciativas acabam gerando um certo padrão que passa a ser seguido por outras agremiações. Este é o caso do que denomino como “bloco de bateria”.

Quando o bloco Unidos da Cachorra decidiu adotar uma formação musical composta por instrumentos de bateria de escola de samba, semelhante às formações presentes no tradicional Carnaval carioca, e pela execução de sambas-enredo em seu repertório, assim como músicas de outros gêneros musicais com arranjo de samba, acabou criando uma tendência que passaria a ser seguida por outros blocos que viriam a surgir e por blocos tradicionais que mudaram sua forma de atuação para se enquadrar neste novo nicho.

Há de se ressaltar que no próprio Rio de Janeiro há formações similares ao formato adotado pelo Unidos da Cachorra, seja pela adoção de instrumentos de escola de samba, seja pelo repertório, que funde samba com outros gêneros musicais, ou seja, pela saída ocorrendo no Pré-Carnaval ou no pós-Carnaval, como exemplos o Monobloco e o Bangalafumenga.

Com o enorme apelo da mídia, mediante a transmissão em grandes canais televisivos dos desfiles das escolas de samba cariocas, as apresentações destas agremiações transcenderam os limites do ritual, transmutando a festa em um “‘Carnaval-espetáculo’, um

produto consumido durante todo o ano pela comunidade Carnavalesca e pelos demais setores da sociedade” (Prass, 1998, p. 74). Assim, por volta dos anos 1990, várias escolas de samba do Rio de Janeiro passaram a realizar também apresentações em shows e eventos dos mais diversos ao longo do ano, fora do período de Carnaval. Para tanto, essas agremiações criaram o chamado grupo-show, bateria-show ou mini bateria, que seria uma formação reduzida da escola de samba, a qual seria responsável por apresentações em atividades e eventos ao longo do ano nos quais a agremiação seria convidada. Estas formações são compostas, entre outros elementos, por mestre-sala e porta-bandeira, passistas e a bateria em tamanho reduzido.

Com o sucesso das baterias-show, vários blocos teriam então surgido no Rio de Janeiro inspirados em tais formações. Conforme Gregory (2012) aponta em seu estudo, agremiações como o Monobloco, por exemplo, seriam uma das crias inspiradas nos grupos de palco das escolas de samba e que se distinguiriam dos blocos de embalo tradicionais, pelo fato de serem blocos profissionais, criados com o intuito de se inserirem no mercado cultural para além do Carnaval. Tais blocos, como Monobloco (2000) e Bangalafumenga (1998), trouxeram, ainda, segundo Gregory, duas novas modalidades de consumo no Carnaval de rua carioca e que se expandiram para outras regiões do país: a primeira seria a constituição de oficinas de percussão para a formação de novos ritmistas e a segunda foi a criação do bloco-show, em alusão às bateria-show mencionadas anteriormente.

Mesmo sem ter sido citada diretamente nas entrevistas coletadas com integrantes do Unidos da Cachorra, é notória a influência dos blocos-show e mais especificamente do Monobloco na formação do bloco aqui estudado. Quando o Unidos da Cachorra foi criado em 2003, o Monobloco já havia alcançado uma certa notoriedade nas grandes mídias e já possuía um disco lançado no ano anterior. Além disso, a estrutura do bloco Unidos da Cachorra é muito semelhante à do Monobloco, mudando apenas a disposição dos naipes, na rua e no palco, e a quantidade de instrumentos por naipe. Outro elemento que aproxima os blocos é a formação musical através de oficinas e workshops.

Desde 2006, quando o Unidos da Cachorra se mudou para a Praia de Iracema, foi instituída a escolinha de ritmistas que objetivava formar novos instrumentistas para o bloco, assim como no Monobloco. O repertório também é bastante similar nos dois blocos, com a presença de sambas-enredo das escolas de samba cariocas e músicas populares em formato de samba. E finalmente, a criação de um grupo de palco pelo Unidos da Cachorra, similar ao bloco-show, para apresentações ao longo do ano em eventos diversos. Soma-se ainda a tudo isso, a vinda do mestre Celso Alvim, mestre de bateria do Monobloco, e outros diretores de naipe e de integrantes do bloco Bangalafumenga, bem no início da trajetória do Unidos da Cachorra na Praia de Iracema, para ministrarem oficinas de percussão aos alunos da escolinha de ritmistas.

Bloco do Baqueta

No ano de 2006, foi criado o Baqueta Clube de Ritmistas que surgiu como oficina de percussão para a formação de novos ritmistas dentro do bloco Unidos da Cachorra. No ano seguinte, o então diretor de tamborim do bloco e criador da escolinha resolveu se desligar do Unidos da Cachorra e criar um outro bloco que levaria o nome da então oficina. Surgiu assim em 2007 o Bloco do Baqueta, que passaria a atuar no mesmo lugar que o Unidos da Cachorra ocupava até então no Amici's Bar. O grupo que adota as cores azul e roxo segue ativo no Pré-Carnaval da cidade desde sua criação. Ver figura 40.

Camaleões do Vila

Já em 2010 surgiria mais um bloco adotando o mesmo formato de bateria e executando sambas-enredo. O Camaleões do Vila surgiu da iniciativa de Tiago Nóbrega, dono de um bar na cidade, o Vila Camaleão, conhecido por apresentações de grupos de samba e pagode. Além da inspiração na iniciativa bem-sucedida do Unidos da Cachorra e depois do Baqueta, o bloco passa a ter como mestre de bateria um ex-integrante do Unidos da Cachorra, Leandro Marechal, que até hoje está à frente da bateria, estreitando ainda mais as relações entre os blocos. As cores do bloco são o verde e o branco. Ver figura 41.

Bonde Batuque

O Bonde Batuque foi criado em 2012 sob a regência do Ecinho Ponce, músico percussionista de samba, seguindo a mesma linha dos antecessores, utilizando-se de bateria de escola de samba e com o samba-enredo como gênero musical principal executado. O Bonde Batuque emprega o azul e o branco como cores oficiais. Ver figura 42.

Bloco Cheiro

O quinto bloco que se enquadra na categoria de bloco de bateria é o bloco Cheiro, criado em 1992. O tradicional bloco, com atuação na Praia de Iracema há quase trinta anos, passou a adotar nos últimos anos o mesmo formato dos blocos de bateria, passando a desfilar também na avenida Beira-Mar. O Cheiro tem as cores vermelho e branco como principais. Ver figura 43.

Estrutura dos blocos de bateria

Ressalto que a nomenclatura bloco de bateria não é utilizada por nenhuma das agremiações. Este termo foi criado aqui neste estudo com o objetivo de delinear as principais características

do bloco Unidos da Cachorra, além de que, como tais características também são seguidas pelos outros quatro blocos atuantes no mesmo polo de Pré-Carnaval de Fortaleza, também estendo o termo às demais agremiações: Grêmio Recreativo Bloco Carnavalesco Camaleões do Vila, Bloco do Baqueta, Bloco Bonde Batuque, Bloco Cheiro.

Isto posto, como principais características desse tipo de formação, destaco o uso de instrumentos de percussão típicos de escola de samba (agogô, chocalho, cuíca, tamborim, caixa, repique e surdos); instrumentos harmônicos como cavaquinho, violão de sete cordas e guitarra elétrica; adoção do samba-enredo como principal gênero musical executado e outros gêneros musicais com arranjo e andamento de samba-enredo; e a execução de outros gêneros/subgêneros musicais como o baião, a ciranda e o afoxé em sua estrutura original.

Quanto à instrumentação, há algumas diferenças entre cada agremiação. As caixas, por exemplo, no Unidos da Cachorra, Bonde Batuque e Cheiro são tocadas “em baixo”, ou seja, na altura da cintura e com as duas baquetas percutindo a pele do instrumento de cima para baixo. Já no Camaleões do Vila e no Bloco do Baqueta, as caixas são tocadas “em cima”, ou seja, apoiada lateralmente em um dos ombros, segura por um dos braços e percutida com duas baquetas na pele que fica virada para o ritmista. Quanto aos instrumentos harmônicos, todos utilizam o cavaquinho. O Camaleões do Vila e o Bloco do Baqueta utilizam também

o violão de sete cordas, enquanto o Unidos da Cachorra utiliza uma guitarra elétrica juntamente com o cavaquinho⁴¹. Algumas baterias têm inserido, recentemente, o timbal em seu corpo instrumental, a exemplo do Unidos da Cachorra e do Camaleões do Vila. A depender do formato da apresentação também podem ser inseridos outros instrumentos percussivos ou harmônicos.

Outro fator preponderante na caracterização dos blocos de bateria é o lugar de apresentação. A avenida Beira-Mar na Praia de Iracema é um tradicional espaço onde os blocos carnavalescos se apresentam. Assim, o lugar foi escolhido pela prefeitura municipal para receber o maior e principal polo do ciclo carnavalesco da cidade. Nas areias da Praia de Iracema, em um espaço com faixa de terra ampliada, conhecido como Aterro da Praia de Iracema, é montado o palco que receberá as maiores atrações locais e nacionais durante o evento. Este mesmo palco marca o final do percurso realizado pelos blocos de bateria e onde cada agremiação encerra sua apresentação com um mini show de cerca de 20 minutos.

O perfil dos integrantes dos blocos de bateria na cidade é composto, majoritariamente, por pessoas entre 20 e 50 anos, pertencentes à classe média, com nível superior. Segundo levantamento em questionário aplicado durante esta pesquisa, há muitos profissionais da saúde como médicos e enfermeiros, profissionais

⁴¹ Nos cortejos de rua esses instrumentos são ligados a um equipamento de som fixado na carroceria de um caminhão que vai à frente da bateria.

da educação básica e superior (pública ou privada), engenheiros, advogados, arquitetos, comerciantes e profissionais liberais das mais diversas áreas. Mas há também pessoas de menor poder aquisitivo que trabalham, em sua maioria, no setor de serviços e comércio. A presença de crianças e adolescentes é bem pequena. Dentro do Unidos da Cachorra, durante o período vivenciado durante a pesquisa de campo, havia apenas três ritmistas entre 10 e 16 anos.

Todos os blocos mencionados, com exceção do bloco Cheiro, ministram oficinas de percussão ao longo do ano em formato de escolinhas, sendo uma das marcas deste tipo de agremiação. O Bloco do Baqueta surgiu, inclusive, de uma oficina percussiva criada inicialmente em parceria com o bloco Unidos da Cachorra. Posteriormente passou a ser independente e criou um bloco com os primeiros alunos formados pela escolinha. O Camaleões do Vila, por exemplo, em sua descrição no Facebook, coloca em primeiro lugar o ensino da percussão e depois a atuação do bloco no Carnaval: “Somos uma escola de percussão e um bloco de Carnaval de Fortaleza, Ceará!” e segue: “[...] o Bloco Camaleões do Vila é uma BATERIA SHOW para apresentações em eventos, além de ser um BLOCO CARNAVALESCO que desfila anualmente no Pré-Carnaval da Praia de Iracema.” (Camaleões do Vila, [destaques do autor]).

Aqui cabem mais alguns pontos sobre o Bloco Cheiro. É o mais antigo dos citados acima, tendo sido criado no ano de 1992. O diferencial do Bloco Cheiro para os demais está na forma de atuação do bloco. A agremiação tem sua sede na Praia de Iracema e

regularmente desfilou pelas ruas do bairro nos dias de Carnaval. Com o crescimento do Pré-Carnaval, o Cheiro passou a desfilar também antes do Carnaval e nos últimos anos passou a desfilar na avenida Beira-Mar juntamente com os demais blocos de bateria.

O Bloco Cheiro se caracteriza por ter bateria e executar sambas, mas de forma mais variada, não ficando restrito ao samba-enredo. Em sua maioria, o bloco é composto por moradores da comunidade local. Apesar da orla da capital ser habitada, em sua maioria, por pessoas de classe média alta, há, incrustadas entre os grandes edifícios, pequenas comunidades remanescentes dos antigos pescadores que habitavam o bairro em décadas passadas. É este público que compõe a maior parte dos integrantes da bateria e das pessoas que acompanham as apresentações do Cheiro.

Contudo, a inserção do bloco no circuito dos blocos de bateria no Pré-Carnaval da cidade acabou também atraindo pessoas de outros bairros e classes sociais para assisti-lo ou para tocar junto à sua bateria. Além, claro, de conseguir arrecadar mais recursos para a realização dos desfiles através do edital de Carnaval de rua e de possíveis patrocínios. Por não ter uma formação continuada durante o ano para formação de novos integrantes, o ingresso na bateria do bloco Cheiro é mais livre para aqueles que desejam participar das apresentações no Carnaval. Assim, é comum, integrantes de outras agremiações carnavalescas participarem também dos desfiles do bloco.

Ao assistir uma apresentação de algum dos blocos de bateria da cidade de Fortaleza é fácil encontrar elementos que as

aproximem das escolas de samba do Rio de Janeiro, pelo menos do ponto vista musical. O samba-enredo é dominante nos repertórios das agremiações e, em sua maioria, são sambas advindos das escolas cariocas.

A partir da vivência dentro do Unidos da Cachorra e, consequentemente, na cena dos blocos de bateria da cidade de Fortaleza, onde há um grande fluxo de pessoas e troca de conhecimentos, pude perceber que há uma certa afinidade entre alguns blocos de bateria com escolas de samba do Rio de Janeiro ou, pelo de menos, de seus presidentes e mestres de bateria. Por exemplo, dentro do Unidos da Cachorra, as caixas executam a levada característica da Mocidade Independente de Padre Miguel. Ao indagar sobre esse fato aos diretores do naipe e mestre de bateria, eles afirmam que a escolha de utilização dessa batida em específico foi do diretor de naipe da época e que acabou se tornando também uma das marcas que diferencia o bloco dos demais na cidade.

A afinidade do mestre de bateria com alguma agremiação carioca pode influenciar também na formação do repertório de cada bloco. O que se percebe é que são escolhidos sambas-enredo que tiveram maior repercussão, ultrapassando os limites do Carnaval em que foram executados na Marquês de Sapucaí, sendo frequente também em rodas de samba e presente nos repertórios de grupos de samba e/ou pagode. A relação com o Carnaval carioca se estreita ainda mais quando não se percebe a presença de sambas-enredo de escolas de samba

de São Paulo, por exemplo, mesmo com o crescimento dessas a partir de maior investimento e da transmissão de seus Carnavais em rede nacional.

Outro fator que aproxima as escolas de samba do Rio de Janeiro dos blocos de bateria da cidade de Fortaleza se dá pela vinda de muitos mestres e diretores de bateria das escolas cariocas e de blocos-show durante o período de consolidação deste segmento em meados dos anos de 2010. No momento em que os blocos de bateria davam seus primeiros passos no samba-enredo, foi a presença destes mestres, em oficinas realizadas pelas agremiações locais, que forneceu o conhecimento técnico-instrumental e formal do samba. E cada mestre ou diretor ensinava a forma que aprendeu e que ensinava em suas escolas de origem, o que acabava influenciando diretamente a atuação dos blocos recém-fundados e que ainda buscavam criar uma identidade musical própria.

Ainda hoje, mesmo com os blocos de bateria bem estruturados e com suas propostas rítmicas bem delineadas, há a vinda de mestres das escolas de samba do Rio para ministrarem oficinas e trocarem experiências. Há casos em que integrantes dos blocos de bateria de Fortaleza são convidados a irem ao Rio de Janeiro levar um pouco da experiência do Carnaval da cidade. Ou ainda há aqueles ritmistas que viajam à capital carioca para desfilar na avenida saindo junto a uma bateria de escola de samba, trazendo consigo a experiência que será compartilhada com os colegas de bloco.

A BATERIA DO UNIDOS DA CACHORRA

Como mencionado nas seções anteriores, o bloco Unidos da Cachorra tem como referência para sua performance a musicalidade das escolas de samba do Rio de Janeiro. Dessas, foram importadas a bateria e sua estruturação básica, adaptando, porém, à realidade técnica e financeira do Unidos da Cachorra. Ao longo de sua história, a bateria do bloco Unidos da Cachorra foi se modificando e se adaptando às constantes transformações ocorridas no âmbito do contexto de sua performance, das modificações estruturais e organizacionais, mudança de bairro, aluguel de um espaço para transformação em quadra de ensaios e as constantes negociações com o poder público. Nas próximas seções me deterei aos aspectos estruturantes da atuação da bateria em específico: (1) apresentação dos seus instrumentos e suas respectivas funções; (2) organização da bateria durante a performance; (3) e os ritmos.

Instrumentos da bateria e suas funções

Das batucadas, rodas e festas promovidas nos quintais das tias baianas no início do século XX na periferia do Rio de Janeiro, vieram os instrumentos que acompanharam e conduziram as diversas formas de samba. Seja nos terreiros, em mesas de bar ou em quadras de escolas de samba, em cada ocasião há uma diferente

composição instrumental. Outra influência na instrumentação do samba adveio dos cultos de candomblé e umbanda com a participação dos ogãs (responsáveis pelo setor rítmico nos terreiros) que incorporaram à prática percussiva do samba muitas das características dos toques de santos próprios de sua prática religiosa.

Na atualidade, as baterias das escolas de samba são compostas por até doze tipos de instrumentos percussivos com a presença de membranofones (percutidos, na sua grande parte, ou friccionado) e idiofones (entrechoque e percutido). Cada um possui sua função específica que, no conjunto da bateria, forma a sonoridade típica das escolas de samba e que se estende a outras agremiações que se utilizam de formação similar, como os blocos de bateria.

Há algumas variações possíveis entre uma escola de samba ou outra, assim como também nos blocos de bateria, mas alguns instrumentos são essenciais, estando presente em todas as formações. Entre os instrumentos fundamentais estão os chamados “pesados”, integrantes da “cozinha”: surdos, repiques e caixas.

O surdo é o maior e mais pesado instrumento da bateria e o mais grave. É um tambor cilíndrico feito de metal e fechado pelos dois lados por pele animal. Sua execução é feita pela percussão de uma das peles por uma maceta de madeira com a ponta revestida por matéria que suaviza os golpes e facilita o rebote. Tem a função de estabelecer o compasso binário e a marcação do tempo (andamento).

Divide-se em três tipos: o surdo de primeira – maior dimensão, cerca de 70 cm de diâmetro de circunferência, e afinação mais tensa que vai resultar em um som forte e profundo (grave), toca no segundo tempo do compasso; surdo de segunda – menor que o surdo de primeira, cerca de 60 cm de diâmetro, mas com afinação mais frouxa o que vai resultar em um som mais tênue e um pouco mais agudo, executa a nota do primeiro tempo do compasso; surdo de terceira – menor dimensão dos três, cerca de 50 cm de diâmetro, sendo tocado nos contratempos entre os surdos de primeira e de segunda e tem o som mais agudo dos três.

O repique, também chamado de repicado ou repinique (Rio de Janeiro), ou de ripa (São Paulo), é um tipo de tambor de afinação aguda, o qual é executado utilizando uma baqueta e a mão contrária da baqueta. Os repiques utilizados no Unidos da Cachorra possuem, por padrão, 12 polegadas de diâmetro e 31 cm de altura (podendo variar um pouco para mais ou menos). O corpo cilíndrico do instrumento é confeccionado em alumínio e têm duas peles sintéticas, uma de cada lado. A baqueta utilizada na execução dos repiques é feita de madeira marfim ou maçaranduba, lisa (sem cabeça).

Dentro das baterias podem ser encontrados os chamados repiques mor, que possuem um tamanho maior que o repique convencional, chegando próximo da dimensão do surdo de terceira. Esse possui uma afinação mais grave e uma maior sonoridade, sendo utilizado apenas pelos integrantes do grupo de repique de bossa. O repique de bossa é responsável por realizar as

chamadas, subidas, esquentas, além de ter liberdade para realizar improvisos (chamados de floreios), enquanto o repique de levada, como o nome sugere, executa a levada ou batida.

A caixa tem um diâmetro semelhante ao repique (pode ser maior ou menor), mas com o corpo mais curto, cerca de 15 cm. Seu corpo de metal é revestido em ambos os lados por peles de nylon, sendo a superior atravessada por bordões – cordas de metal ou nylon – que dão uma sonoridade mais estridente e mais ruidosa – devido à ressonância contra os bordões –, e a sua percussão é feita com o uso de duas baquetas de madeira com as pontas arredondadas. Assim como o repique de levada, a caixa tem a função de preenchimento entre as notas da marcação e ajuda na condução em conjunto com as marcações. Ver figura 44.

Os outros instrumentos essenciais nas baterias são os chamados “leves” ou miúdos: tamborim, chocalho e cuíca. O tamborim é um tambor de tamanho bastante reduzido, circunferência de 6 polegadas e altura de 4 cm, com apenas uma pele de nylon presa em um dos lados. Sua sonoridade é bem aguda, sendo emitida através da percussão da pele por uma baqueta flexível de plástico. Com um timbre metálico e com bastante brilho, tem maior liberdade e flexibilidade em sua execução, com a realização de diversos desenhos rítmicos

A cuíca é um membranofone cuja sonoridade é produzida pela fricção (com um pano úmido) de um gambito de madeira preso à pele de couro por dentro do corpo cilíndrico do instru-

mento. Tem circunferência variando entre 8 e 10 polegadas, a depender da preferência do executante por uma sonoridade mais aguda ou mais grave.

O chocalho é um idiofone de entrechoque, composto por um conjunto de duas ou três fileiras de platinelas fixadas a um corpo de alumínio. Sua sonoridade é produzida pelo movimento de vai e vem dos braços para frente para trás que faz as platinelas se chocarem umas nas outras. Ver figura 45.

O agogô é um idiofone feito de aço composto por duas ou quatro campânulas que quando percutidas por uma baqueta de madeira emite seu som. O diferencial deste instrumento é que cada uma das campânulas tem uma afinação, assim é possível realizar diversos desenhos rítmico-melódicos. Este instrumento está presente em quase todas as escolas de samba do Rio de Janeiro, assim como na bateria do Unidos da Cachorra. Ver figura 46.

Alguns outros instrumentos podem ser incorporados nas baterias de escola de samba como o pandeiro, o tam tam, o reco-reco, xequerê, pratos, atabaque e timbal. Alguns são inseridos por ocasião do enredo, dando ênfase a algum trecho da música ou são colocados de maneira fixa por vontade do mestre de bateria. O timbal e o atabaque têm sido bastante utilizados nos últimos desfiles de escolas como Mangueira, Grande Rio, Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel entre outras, assim como em alguns blocos de bateria de Fortaleza como o próprio Unidos da Cachorra e o Camaleões do Vila.

A partir do exposto percebe-se que as escolas de samba e blocos estão sempre procurando inovar. Trazendo, introduzindo ou removendo instrumentos de sua composição para tentar se diferenciar das demais, demarcando uma identidade não só pelo uso de determinados instrumentos, mas pela forma de tocá-los, que acaba sendo também um diferenciador entre as agremiações. “A invenção e reinvenção de novos instrumentos de origens diversas em busca de novas sonoridades é parte do exercício criativo dos sambistas, do seu patrimônio” (IPHAN, 2014, p. 73).

Organização dos instrumentos da bateria

Os instrumentos da bateria se organizam em naipe e são eles que, juntos, em harmonia, darão a “cadência” e o “ritmo” do samba. Cada um dos instrumentos forma um naipe. Assim, dentro da bateria do Unidos da Cachorra há sete naipes percussivos: marcação (surdo de primeira, segunda e terceira), repique, caixa, tamborim, agogô, chocalho e cuíca. Há um oitavo naipe constituído pela harmonia, cuja é composta pelos instrumentos harmônicos: cavaquinho, guitarra elétrica e o grupo vocal. Cada naipe tem à frente um diretor responsável por toda sua organização, desde a musicalidade até gerenciamento de conflitos entre os integrantes. Durante as apresentações eles podem ser identificados pela cor da camisa que difere da dos demais ritmistas, pela repetição do

gestual do mestre de bateria e uso de apito para chamar a atenção do naipe. O mestre de bateria tem a função de coordenar todos os diretores de naipe e o diretor musical e também se difere dos demais na apresentação pelo seu posicionamento à frente de todo o corpo de ritmistas, e pela cor de sua camisa, que é única.

Durante as apresentações que acontecem na rua (ensaios de rua e cortejos de Pré-Carnaval), há uma disposição padrão, adotada pela bateria do Unidos da Cachorra, que se assemelha ao padrão adotado pela maioria das escolas de samba e blocos de bateria. Mais à frente ficam os naipes de cuíca, agogô, chocalho e tamborim, enquanto na parte de trás se entrelaçam os médios graves, caixa, repique e surdo de terceira, ladeados por filas de surdos de primeira e segunda. O mestre de bateria fica à frente de toda a bateria e utiliza o apito e um gestual para reger os instrumentistas. Ver figura 47.

Para as apresentações durante os cortejos de Pré-Carnaval é utilizado um mapa de bateria que contém a exata localização de cada integrante da bateria. O mapa é elaborado ainda nos ensaios de rua preparatórios para o Pré-Carnaval, onde é testado, podendo haver modificações para os cortejos. A bateria é dividida ao meio, longitudinalmente, deixando um corredor para que o mestre possa ter uma visão dessa, além de servir de passagem para os diretores, que precisam se locomover a todo instante, e para o pedal. A formação do pedal, composto por caixa, surdo de terceira e cuíca, é formada quando se inicia uma música após uma

parada da bateria. Como o nome sugere, consiste em uma base rítmica com a levada dos três instrumentos que a compõem, para o grupo de canto e de harmonia iniciarem a execução da música.

Na figura 48 acima temos a disposição da bateria na avenida com os surdos de 1ª e de 2ª dispostos nas laterais, na parte de trás e à frente da cozinha, fazendo com que todos os naipes consigam ouvir a marcação do samba, inclusive o mestre de bateria. Na parte da cozinha, os círculos brancos são as caixas e os círculos amarelos são os repiques que se intercalam com os surdos de 3ª. O repique de bossa está representado pelos quatro círculos amarelos próximos ao corredor e logo à frente desse ficam as caixas responsáveis pelo pedal, que estão ao lado do surdo de 3ª que faz o pedal.

Nas apresentações que acontecem no palco, após os cortejos e, em algumas apresentações do grupo de palco, a disposição muda. A bateria fica agora disposta em filas com os naipes de tamborim e chocalho mais à frente, seguidos pelos agogôs e cuícas e na parte de trás as marcações juntamente com caixas e repiques.

O ritmo

Dentro do universo da cultura popular e de suas manifestações musicais, alguns termos ganham uma conotação diferente com relação à música que segue os padrões formais da teoria musical. O termo ritmo é convencionalmente visto dentro da métrica

como “uma distribuição ordenada dos valores” ou ainda como “uma relação entre as durações das notas executadas sucessivamente” (Med, 2017, p. 126). Mas ele assume outros significados quando visto dentro de uma escola de samba, por exemplo. Além de englobar o sentido descrito acima, o ritmo passa a se referir também à orquestração ou ainda a um estilo musical.

Um exemplo disso é o uso do termo para designar a forma estilística a ser usada quando dizem que irá se tocar a música Evidências, por exemplo, em ritmo de samba. Quando se fala da levada ou batida de um instrumento, também é utilizado o termo ritmo, quando alguém sai do andamento determinado dizemos que está fora do ritmo. Assim, no entendimento de Bastos (1996):

[...] a categoria ritmo parece se evidenciar mais pontualmente, indicando em espécie os aspectos durativo-prosódicos da corrente musical (pois o Hino Nacional, embora mudando de caráter, continuará Hino Nacional em sua execução em samba, bolero etc.), vistos como variáveis de uma equação na qual melodia, harmonia e tudo o mais são constantes. [...] Quer dizer, a categoria “ritmo”, na música popular brasileira, é simultaneamente toda abrangente (orquestral) – definidora de uma unidade musical em

particular, como uma canção, por exemplo, e específica, determinante da identidade de gênero, identidade que aponta o caráter da produção musical (Bastos, 1996).

Deste modo, no contexto das baterias de samba, ritmo é “a denominação utilizada para a organização sonora principal executada durante a apresentação. Não apenas o parâmetro ritmo dessa organização principal, mas a sua denominação em si” (Amorim, 2014, p. 37). Nesse mesmo contexto, Samuel Araújo (1992)⁴², afirma que o ritmo é entendido, portanto, como sinônimo de *batida* ao afirmar que:

[...] a superposição de determinadas partes individuais das quais cada uma delas é atribuída a um conjunto de instrumentos diferentes e consiste basicamente em ciclos tímbrico-rítmicos recorrentes. Esta última é distinguida individualmente por insiders pelo termo *batida*. (Araújo, 1992 apud Amorim, 2014, p. 37).

⁴² ARAÚJO, Samuel. Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro. Urbana, 1992. Doutorado em Musicologia. University of Illinois, Urbana, 1992.

É preciso entender ainda que não há distinção pelos integrantes de uma bateria sobre estas determinações de ritmo. O uso do termo é irrestrito e engloba as diversas possibilidades descritas anteriormente, como: o que é tocado (a música em si ou um gênero musical), a levada ou batida específica de cada instrumento, tocar dentro da métrica e sem sair do andamento, entre outros. Este entendimento sobre o que é ritmo dentro de um bloco carnavalesco é construído na experiência e através da oralidade, assim como na própria prática, ao escutarem uma determinada música e, naturalmente, conseguirem perceber as estruturas básicas que a compõem e transpô-las para os seus instrumentos.

Após as considerações anteriores sobre a instrumentação da bateria e da concepção de ritmo dos *insiders*, são apresentadas a seguir transcrições de alguns dos ritmos (estruturas rítmicas) que compõem a bateria do Unidos da Cachorra vivenciados no período de pesquisa em campo. Utilizo a grafia tradicional em partitura, auxiliada por legendas, quando necessário. Todavia, tenho ciência de que a notação tradicional em partitura não consegue traduzir a complexa musicalidade e as nuances contidas na execução de cada instrumento presente na bateria, portanto, tais transcrições servem somente para indicações rítmicas para o leitor. Como forma de preencher o espaço que a partitura não cobre, estão disponibilizados *hiperlinks*⁴³ para a apreciação audiovisual dos trechos transcritos.

⁴³ Os hiperlinks estão inseridos diretamente no texto através de destaque na cor azul nos termos referentes aos vídeos. Ao clicar, o leitor é direcionado à plataforma do YouTube.

Primeiramente, vemos as batidas dos instrumentos do grupo dos “pesados” ou da “cozinha” composta pelos surdos, repiques e caixas. O naipe da marcação é composto pelos três surdos: de primeira, de segunda e de terceira, que ao tocarem juntos criam a sonoridade específica da marcação. Os surdos de primeira e segunda têm a função de fazer a marcação do tempo para a bateria, por isso, apesar de executarem apenas uma nota por compasso durante a levada, é preciso que seu o marcador tenha um bom controle sobre o andamento e a intensidade imposta no tocar. O surdo de terceira realiza os contratempos ou os cortes entre as notas dos surdos de primeira e segunda (daí também ser conhecido como surdo de corte) como forma de preenchimento.

A batida da caixa utilizada no Unidos da Cachorra é a mesma utilizada pela escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Tanto a batida da caixa como a batida do surdo de terceira são executadas em dois compassos ou 4 tempos, enquanto os surdos de primeira e de segunda, assim como o repique, executam suas levadas em apenas um compasso. A diferença é que enquanto os surdos executam uma nota e uma pausa por compasso, o repique executa quatro notas em um único tempo, ou seja, oito notas em um compasso.

Na batida da caixa as notas são tocadas alternando as baquetas, sendo acentuadas algumas notas que dão o swing para a batida. Já o repique tem algumas variações de notas onde cada nota emitida na batida tem uma sonoridade diferente. Na leva-

da do repique, a primeira nota é o grave, tirada quando se toca no centro da pele, a segunda nota é o médio, tirada ao se tocar na pele mais próxima da borda, a terceira nota é o *rimshot*, que consiste em uma nota mais aguda retirada ao percutir a baqueta próximo à borda e, ao mesmo tempo, no aro (borda) do instrumento, enquanto a última nota é emitida ao se tocar a pele com a mão contrária à baqueta.

Partitura 15 – Levadas dos instrumentos da cozinha

The musical score is for five instruments: Caixa, Repique, Surdo de 3ª, Surdo de 2ª, and Surdo de 1ª. The time signature is 2/4. The score consists of four measures. The Caixa part is a continuous eighth-note pattern. The Repique part has four notes labeled 'grave', 'médio', 'rimshot', and 'alto'. The three Surdo parts have a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Fonte: Próprio autor.

O repique, como já mencionado, tem uma função solística dentro da bateria. Dentro do naipe há outro grupo formado por quatro a seis ritmistas mais experientes que tocam as subidas e esquentas. Esses ainda têm a liberdade de fazer improvisos em momentos de breves pausas após as viradas, os chamados “cacos”.

Dentro do repertório do grupo há três subidas básicas – subida pequena, subida grande e subida muito grande – que são as mais utilizadas, mas além dessas existem inúmeras outras subidas.

Partitura 16 – Subidas



Fonte: Próprio autor.

Nas baterias de samba, a cuíca é tocada emitindo duas notas: uma grave e outra aguda, apesar do instrumento ter a possibilidade de emitir maior variação de alturas. O som da cuíca é emitido com a mão que fica dentro do tambor, friccionando, para frente e para trás, o gambito no interior do corpo do instrumento com um pano umedecido em água, além da mão que fica do lado de fora, a qual vai liberar a pele ou abafá-la. A nota grave é emitida quando se fricciona o gambito e se deixa a pele solta, enquanto a nota aguda é emitida quando se fricciona o gambito e pressiona-se a pele. Assim como nos surdos, na cuíca utiliza-se pele de

couro. A cuíca em muitas agremiações é tocada de modo livre, privilegiando floreios e improvisos durante a sua execução, já no Unidos da Cachorra a levada da cuíca é fixa, o mesmo padrão utilizado em várias escolas, chamado de “três por dois”, pois no fraseado rítmico se destaca ao ouvido dois grupos de três notas.

O agogô utilizado nas baterias de samba de Fortaleza é constituído de quatro campânulas com tamanho e afinações distintas. Adoto a numeração de um a quatro, da menor para a maior, ou seja, da mais aguda para a mais grave, para facilitar o entendimento. A campânula 1 é afinada em fá (nota mais aguda), a 2 em ré, a 3 em lá e a 4 em mi (nota mais grave). Por sua capacidade de executar melodias, existem muitas possibilidades de levadas, possibilitando que algumas escolas criem desenhos próprios como demarcadores de uma originalidade e criatividade. Alguns fraseados são tão executados que se tornam padrão para muitos grupos. A levada de agogô utilizada como padrão pelo Unidos da Cachorra é a mesma do Império Serrano.

Apesar de adotar o padrão mencionado, na prática do agogô também são executadas outras batidas utilizadas por outras escolas. Assim, se a música a ser executada for a da Portela, por exemplo, o fraseado utilizado vai ser o da Portela. O grande problema reside no fato de algumas escolas não utilizarem o agogô, tendo a diretora resolvido, para o naipe não ficar parado nas músicas da Salgueiro, por exemplo, criar um fraseado para as músicas dessa escola de samba. A diretora do naipe explica

que mesmo que não se saiba todas as batidas que existem, nada impede de utilizar outros fraseados de outra agremiação, pois as batidas seguem um padrão rítmico utilizando nove notas dentro de 2 compassos. Assim não ocorrerá choque ao se utilizar uma levada de uma escola na música de outra.

Basicamente, a batida do chocalho tem uma função de preenchimento devido ao conjunto de oito notas por compasso que se seguem de forma contínua no decorrer da música. Há acentuações presentes na 1^a, 4^a, 5^a e 8^a semicolcheia de cada compasso, as quais são emitidas jogando-se com mais força o instrumento para frente ou para trás. O chocalho é um instrumento que fisicamente exige muito do ritmista, pois possibilita a inclusão de movimentos corporais e passos de dança em sua execução, o que torna ainda mais física sua prática. Uma peculiaridade do naipe é que cada ritmista deve possuir seu próprio instrumento, pois eles são confeccionados sob medida a depender do tamanho dos braços e da força do executante.

O tamborim, dentre os instrumentos da bateria, é o que mais possui variações em sua execução. Além da batida reta, chamada de carreteiro, o tamborim executa diversos desenhos ao longo das músicas. Aliás, o carreteiro acaba sendo menos tocado do que os desenhos. A batida é executada com a percussão de uma baqueta de plástico na pele de cima para baixo e uma nota de baixo para cima com o instrumento sendo girado.

Partitura 17 – Levada dos instrumentos agudos

Cuica
 Agogô
 Chocalho
 Tamborim

V friccionar para fora
 ■ friccionar para dentro

V virar o instrumento e percutir a pele ao contrário

Fonte: Próprio autor.

O samba-enredo tem uma forma padrão ABCD: primeira estrofe (primeira do samba) – primeiro refrão (refrão do meio) – segunda estrofe (segunda do samba) – segundo refrão (refrão final ou refrão de cabeça). Quando um samba-enredo é executado, sempre se inicia pelo último refrão, também chamado de refrão exaltação, porque é nesta parte que as escolas citam a si mesmas na letra da música.

As viradas são momentos breves de interrupção do ritmo que servem para marcar a mudança de seção do samba. A virada de 1 e a virada de 3 servem para indicar a primeira estrofe e a virada de 2 indica a segunda estrofe. Para a entrada nos refrões são utilizados fraseados no tamborim ou surdo de terceira. No repertório da Cachorra, além das viradas de 1 a 3 é bastante utilizada a virada de

4 para a entrada em refrão de algumas músicas. Nas viradas, todos os instrumentos, com exceção dos surdos, fazem o mesmo desenho rítmico, mas utilizando as variações de notas de cada levada.

Partitura 18 – Virada de 1 e 2

The musical score is titled 'Partitura 18 – Virada de 1 e 2'. It consists of four staves, each with a 2/4 time signature. The first staff is labeled 'Chocalho, tamborim, cuica, caixa e repique' and shows a complex rhythmic pattern in the first measure, followed by a series of notes in the second measure. The second staff is labeled 'Surdo de 3ª' and shows a simple pattern. The third staff is labeled 'Surdo de 2ª' and shows a simple pattern. The fourth staff is labeled 'Surdo de 1ª' and shows a simple pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Fonte: Próprio autor.

As viradas de 1 e de 2 em si são idênticas, mudando apenas o retorno às levadas de cada naipe. Após a virada de 1, o tamborim realiza um desenho composto de quatro grupos de tercinas, em cima de quatro tempos dentro de dois compassos, finalizando com mais uma nota no primeiro tempo do compasso seguinte. Após isso, entra em pausa por mais dois compassos até que entre no carreteiro. O chocalho permanece em pausa após a virada, retornando junto com o carreteiro do tamborim. O surdo de terceira toca, no mesmo período de quatro compassos, apenas os contratempos até que retome a sua levada base. A virada de 1 tem a função de marcar o retorno à primeira sessão do samba.

Após a virada de 2, o tamborim e o chocalho ficam em pausa por pelo menos oito compassos. Após isso vem o desenho específico de cada música, ou se não houver retorna-se à levada.

Partitura 19 – Volta da virada de 1 (tamborim e surdo de 3ª)

Final da virada de 1

Retorno à levada

Tamborim

Surdo de 3ª

Surdo de 2ª

Surdo de 1ª

Fonte: Próprio autor.

Nas viradas de 3 e de 4 o retorno é igual ao da virada de 1, com o surdo de terceira e o tamborim realizando desenhos próprios e o chocalho em pausa.

Partitura 20 – Virada de 3

Chocalho, tamborim, cabaça e repique

Surdo de 3ª

Surdo de 2ª

Surdo de 1ª

Fonte: Próprio autor.

Partitura 21 – Virada de 4

The musical score is for a percussion ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes five parts: Chocalho e tamborim, Cuíca, caixa e repique, Surdo de 3ª, Surdo de 2ª, and Surdo de 1ª. The second system includes five empty staves. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, indicating a complex rhythmic pattern. The first system shows the initial rhythmic development, while the second system shows the continuation of the pattern.

Fonte: Próprio autor.

As finalizações, como o nome sugere, têm a função de encerrar a música através de uma convenção. As bossas são execuções sonoras contrastantes com a estrutura rítmica geral, quando os instrumentos deixam de executar as suas linhas rítmicas e to-

cam uma sessão rigidamente ensaiada com caráter solístico.

Há duas finalizações mais utilizadas pelo Unidos da Cachorra. A primeira, que chamei de finalização A, é similar à virada de 1 e 2, porém, ao invés de retornar para a batida, os instrumentos param de tocar ao final da virada. O seu sinal é feito com o mestre cruzando e descruzando os braços acima da cabeça, como se fosse uma despedida, ou o simples gesto de tchau com uma, ou as duas mãos. A que denominei de finalização B, que na bateria da Cachorra é chamada de “explosão” ou só “fechar”, consiste em uma finalização fechando de forma acentuada com uma nota no primeiro tempo do compasso seguinte. O mestre sinaliza fechando as mãos, ou uma das mãos, acima da cabeça.⁴⁴

As apresentações do Unidos da Cachorra se dividem em ensaios na rua ou na quadra, práticas dentro da escolinha de ritmista, e os cortejos de Pré-Carnaval. Para todas as formas de apresentação, é montado um repertório a partir do contexto da exibição. Assim, há um rol de sambas e músicas de outros gêneros e estilos que são de conhecimento dos ritmistas do bloco, por serem executados por muitos anos ao longo da existência da agremiação. Para uma nova música ser inserida neste rol, há antes diversos ensaios técnicos para que os arranjos, viradas e bossas, sejam repassados aos ritmistas.

Dentro das bossas executadas, escolhi para transpor a que

⁴⁴ As transcrições para partitura das viradas estão contidas no capítulo 2.

está presente no samba-enredo da Portela 2017, *Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar*, bastante estudada nos ensaios técnicos e durante a escolinha 2019 da qual participei, sendo também executada como forma de solo dos repiques no cortejo do Pré-Carnaval de 2020.

**Partitura 22 – Desenho para repique da bossa
do samba-enredo da Portela de 2017**



Fonte: Próprio autor.

Com relação ao repertório, dentro da lista de sambas-enredo não há uma lógica na sua escolha, variando por diversos motivos, entre eles a simpatia do mestre ou diretores com uma determinada escola poderá influenciar na seleção de músicas desta agremiação; músicas que tenham sido campeãs do Carnaval do Rio de Janeiro e que por isso tiveram grande repercussão; músicas que, mesmo que não tenham sido vencedoras, tiveram um grande acolhimento popular, entre outros motivos. Augras (1998) afirma que:

Os sambas-enredo de maior sucesso passaram a ser os de mais fácil memorização. O grande público, submetido ao constante assédio das emissoras de rádio, tornava-se juiz da excelência dos sambas já divulgados antes do Carnaval. Consagrava-se um processo circular, pelo qual o melhor samba-enredo era na verdade o mais divulgado, e vice-versa (Augras, 1998, p. 85).

Abaixo seguem três tabelas contendo as músicas utilizadas nas performances do bloco no período da pesquisa de campo. Foram divididas em três grupos: sambas-enredo campeões, sambas-enredo não vencedores e músicas de outros gêneros.

Tabela 4 - Sambas-enredo campeões do Carnaval carioca executados no ciclo 2019-2020

Samba-enredo	Agremiação	Ano
<i>Kizomba, festa da raça</i>	Unidos de Vila Isabel	1988
<i>Liberdade! Liberdade! Abra as asas sobre nós</i>	Imperatriz Leopoldinense	1989
<i>Vira, virou, a mocidade chegou</i>	Mocidade Independente de Padre Miguel	1990
<i>Peguei um ita no Norte</i>	Salgueiro	1993
<i>Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu</i>	Mangueira	1994
<i>Pará, o mundo místico dos Caruanas, nas águas do Patu-Anu</i>	Beija-flor	1998
<i>Brasil com “z” é pra cabra da peste, Brasil com “s” é a nação do nordeste</i>	Mangueira	2002
<i>Áfricas, do berço real à corte brasileira</i>	Beija-Flor	2007
<i>Tambor</i>	Salgueiro	2009
<i>A Vila canta o Brasil, Celeiro do Mundo</i>	Vila Isabel	2013
<i>Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar?</i>	Portela	2017
<i>Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu</i>	Beija-Flor	2018
<i>História pra ninar gente grande</i>	Mangueira	2019

Fonte: Próprio autor.

Tabela 5 - Sambas-enredo não vencedores do Carnaval carioca executados no ciclo 2019-2020

Samba-enredo	Agremiação	Ano
<i>Aquarela brasileira</i>	Império Serrano	1964
<i>O amanhã</i>	União da Ilha do Governador	1978
<i>É hoje</i>	União da Ilha do Governador	1982
<i>Ratos e urubus, larguem minha fantasia</i>	Beija-Flor	1989
<i>De bar em bar, Didi, um poeta</i>	União da Ilha do Governador	1991
<i>Sonhar não custa nada, ou quase nada</i>	Mocidade Independente de	1992
<i>A Viradouro canta e conta Bibi, uma homenagem ao teatro brasileiro</i>	Viradouro	2003
<i>Candaces</i>	Salgueiro	2007
<i>E por falar em amor, onde anda você?</i>	Portela	2009
<i>A lenda das sereias e os mistérios do mar</i>	Império Serrano	2009
<i>Imperatriz adverte: sambar faz bem pra saúde</i>	Imperatriz Leopoldinense	2011
<i>E o povo na rua cantando é feito uma reza, um ritual</i>	Portela	2012
<i>Cordel branco e encarnado</i>	Salgueiro	2012

Fonte: Próprio autor.

Ao total, foram registrados 31 sambas-enredo das escolas de samba cariocas no repertório do Unidos da Cachorra. Desses, 13 são sambas-enredo campeões e 18 não vencedores. As escolas que possuem maior número de sambas no repertório do grupo são: Acadêmicos do Salgueiro com oito sambas e Beija-Flor com cinco. O repertório de sambas-enredos do bloco é muito maior do que o apresentado aqui, mas como mencionado anteriormente, dentro do recorte temporal de 2019 e início de 2020, essas foram as músicas performadas pelo Unidos da Cachorra.

**Tabela 6 – Músicas de outros gêneros
executadas no ciclo carnavalesco 2019 - 2020**

Música	Artista ou banda	Gênero ou estilo
<i>Toda forma de amor</i>	Lulu Santos	Pop Rock
<i>Sonífera ilha</i>	Titãs	Pop Rock
<i>Eva</i>	Rádio Táxi	Pop Rock
<i>Do seu lado</i>	Jota Quest	Pop Rock
<i>Mulher de fases</i>	Raimundos	Rock
<i>Billie Jean</i>	Michael Jackson	Pop
<i>Smooth Criminal</i>	Michael Jackson	Pop
<i>A praia</i>	Chico Sciense e Nação Zumbi	Rock
<i>Uma noite e meia</i>	Marina Lima	MPB/Pop
<i>Taj Mahal</i>	Jorge Ben Jor	MPB/Soul
<i>Pais Tropical</i>	Jorge Ben Jor	MPB/Soul
<i>Não quero dinheiro</i>	Tim Maia	R&B/Soul
<i>Coisinha do Pai</i>	Beth Carvalho	Samba

Fonte: Próprio autor.

Com relação a músicas de outros gêneros e estilos, há uma predominância de músicas de rock, pop ou pop rock. Em geral, elas são agrupadas em *sets* (ou *pot-pourri*, ou *medley*) formando blocos de três a cinco músicas. Nesses blocos, a guitarra elétrica é uti-

lizada junto com o cavaquinho na harmonia. A maior parte destas músicas é rearranjada em ritmo de samba, mas há outras que são tocadas em seus estilos originais, como o caso dos forrós e frevos.

Estes blocos de músicas possuem uma função estratégica nas apresentações do bloco. Os sambas-enredo possuem andamentos acelerados, entre 130 e 145 bpm, e tocar nessa velocidade, com instrumentos pesados, em um clima quente à luz do dia se torna muito exaustivo. Então os *sets* de outros estilos servem para aliviar um pouco o andamento, que cai para algo em torno de 120 e 130 bpm, permitindo os ritmistas descansarem um pouco do andamento frenético do samba-enredo.

Um detalhe a ser ressaltado é que, quanto mais antigo o samba, menos ele terá arranjos mais elaborados. Não por ausência de elaboração, mas porque, quando essas músicas foram inseridas no repertório, o bloco ainda não tinha ritmistas com o domínio técnico atual. As músicas mais recentes inseridas no repertório, como, por exemplo, *Elza Deusa Soares*, do Carnaval de 2020 da Mocidade Independente de Padre Miguel, foi inserida com quase todos os seus arranjos originais, mostrando a evolução técnica do bloco.

Ao longo da atuação da bateria do bloco Unidos da Cachorra pode-se notar que ela foi se adaptando e se adequando às novas realidades que surgiam. Inicialmente, a bateria possuía apenas instrumentos da marcação, caixas, repiques e tamborins. Com o decorrer do tempo, os demais naipes foram sendo intro-

duzidos enquanto o bloco e seus ritmistas iam se consolidando musical e tecnicamente. Nesse mesmo sentido, o repertório também vai sendo incrementado todos os anos com novos sambas-enredo e músicas de outros gêneros. Com o tempo, algumas músicas entram em desuso enquanto outras mantem-se presentes, mas a qualquer momento as “esquecidas” podem ser trazidas de volta às apresentações.

PERFORMANCE E IDENTIDADE

Neste capítulo, as duas primeiras seções servem para estabelecer um corpus teórico sobre as duas das principais temáticas que norteiam a pesquisa: performance e identidade. Inicialmente, é realizado um breve levantamento sobre alguns dos autores e trabalhos pioneiros no estabelecimento da performance como um campo de estudo na antropologia e no teatro. Em seguida, é feito um entrelaçamento entre os estudos da performance e da identidade à luz de alguns estudiosos da temática, incluindo a área de etnomusicologia. Por fim, na última seção, a performance do G.R.B.C. Unidos da Cachorra é analisada segundo os conceitos de performance e identidade elencados nas duas primeiras seções.

ESTUDOS DA PERFORMANCE

A performance tem sido objeto de diversos estudos nas últimas décadas nos campos das ciências sociais (antropologia, sociologia, linguística) e das artes (principalmente teatro e música). Como apontam Langdon (2006)⁴⁵ e Ribeiro (2017)⁴⁶, o uso do termo

⁴⁵ A autora realizou pesquisa buscando identificar as abordagens teórico-metodológicas da ideia de performance nos estudos antropológicos brasileiros entre 2005 e 2006.

⁴⁶ Em seus estudos o autor levantou cerca de 150 pesquisas que apresentassem metodologias e/ou dimensões epistemológicas próximas à etnomusicologia sobre performance musical na cultura popular no Brasil.

performance em pesquisas realizadas no Brasil nos últimos anos, tanto no campo da antropologia como no campo da música, respectivamente, possuem conotações diversificadas, estando seu significado prático vinculado ao objeto estudado, sua linguagem e contexto. O termo performance é comumente empregado em uma grande parte destes estudos interdisciplinares relacionando-se a desempenho, ação ou competência. Em tais estudos, vê-se o significado da performance sendo criado durante o próprio ato performático, sendo que, em muitos casos, o foco dos estudos recai sobre como as performances dão suporte à produção de significado.

A conformação de um corpus teórico e metodológico, desenvolvido ao longo dos anos, principalmente por antropólogos e teatrólogos, levou à consolidação da teoria da performance. Auslander (2008) argumenta que toda resposta dada para questões que se levantem a respeito de performance, ou uma ideia de performance, que seja utilizada para dar sentido a várias práticas e formas de expressão, constitui-se em uma teoria da performance.

Para Marvin Carlson (2010), uma das importâncias do estudo da performance está no papel que ela tem de reforçar as suposições de uma determinada cultura ou fornecer possíveis suposições alternativas, assim como pensam alguns dos estudiosos sobre o Carnaval elencados anteriormente. Performance implicaria, portanto, não apenas o fazer e o refazer, “mas uma auto-consciência sobre o fazer e o refazer por parte dos performers ou es-

pectadores”, uma implicação de grande importância para nossa sociedade altamente consciente (Carlson, 2010, p. 221).

Carlson (2011) alerta não ser possível realizar o estudo de uma performance de forma inteiramente objetiva, tanto porque seria uma tarefa extremamente difícil, ou quase impossível, mas também porque tais fenômenos só se fazem compreendidos através de participação direta, “de uma rendição do eu para se tornar outro” (Carlson, 2011, p. 173). O autor sugere uma participação ativa do etnólogo na elaboração das narrativas da performance, pois somente “[...] por meio da performance pode a performance ser compreendida”. (*Ibid.*, p. 173). Ainda acrescenta que:

[...] o antropólogo contemporâneo tem a responsabilidade não apenas de estar atento ao caráter proteiforme e híbrido da sociedade que ele está estudando, como também do fato de que seu estudo contribui em alguma medida para o processo de hibridização em curso (Carlson, 2011, p. 181).

Sobre o estudo da performance na atualidade, Krüger (2011) afirma que “é interessante destacar que a noção de performance surge, seja em sua emergência no campo artístico, seja no campo teórico, como um conceito que busca ultrapassar barreiras e englobar diferentes eventos, fenômenos e contribuições analí-

ticas diversas” (Krüger, 2011, p. 1-2). Apesar de não haver uma conceituação fechada sobre performance que abarque a diversidade de áreas ou um modelo específico para sua análise, isto não se torna um problema. Pelo contrário, essas abordagens muitas vezes se associam irrestritamente, abrindo-se a probabilidade de os diversos fenômenos performáticos serem conceituados e analisados por diferentes prismas conceituais e metodológicos e inseridos em seu próprio contexto.

A performance nas ciências sociais e no teatro

Os primeiros estudos de performance remontam à tese defendida por Erving Goffman (2002), onde o autor elaborou uma teoria de representação de papéis sociais dentro da ótica dramatúrgica invocando “linguagem” e imagens derivadas do teatro. Em seus diversos trabalhos demonstrou a natureza performativa dos encontros face a face. Ele defendia que nós, consciente e inconscientemente, encenamos diferentes tipos de performances no decorrer de cada dia e que o “público”, quem quer que esteja interagindo conosco em um dado momento, é implicitamente convidado a participar e responder à impressão que está sendo promovida na performance.

Performance seria, no entendimento deste autor, qualquer atividade realizada por um indivíduo em momento de interação com um ou mais observadores. A performance poderia ser verbal, mas

também poderia incluir pistas não verbais, como a linguagem corporal e expressões faciais. Goffman considera a performance como:

[...] a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo, e as suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho [performance] diante delas (Goffman, 2002, p. 9).

Na performance pensada por Goffman, um sujeito tenta influenciar o outro durante uma interação e espera que este responda à impressão criada como se tratasse de uma representação precisa. Quando um indivíduo se apresenta diante dos outros, ele enfatizará por todos os meios disponíveis os aspectos socialmente aceitáveis e desejáveis de si mesmo. Essa ênfase na relação entre o performer e o público observador demonstra que, para o autor, o ato performático distingue-se de um comportamento comum.

Seguindo esta linha de raciocínio, Richard Bauman desenvolveu juntamente com outros antropólogos contemporâneos, entre estes Dell Hymes e Charles Briggs, na década de 1970, a *Antropologia da Performance* como consequência de diversos estudos sobre ritual, teatro e interação social. Bauman esteve na vanguar-

da dos folcloristas que desviaram seu foco do texto e, valendo-se das disciplinas de antropologia, linguística e crítica literária, direcionou suas energias para a arte verbal e o momento de performance. Dentro da antropologia da performance, alguns gêneros performativos como ritual, teatro, dança, festas narrativas, esportes, movimentos sociais e políticos e encenações do cotidiano passaram a ser foco dos estudos (Langdon, 2006, 163).

Em sua tese, Richard Bauman buscou desenvolver o conceito de arte verbal como performance baseando-se no entendimento de performance enquanto um modo de fala, um fenômeno comunicativo. A arte verbal é concebida como uma manifestação que apresenta uma visão integrativa da tradição e que tem a linguagem como principal meio de comunicação. Para Bauman, a arte verbal teria a capacidade de:

[...] compreender tanto a narração do mito quanto o discurso esperado de certos membros da sociedade sempre que abrem a boca, e é a performance que os une de maneiras específicas e variáveis da cultura, maneiras que devem ser descobertas etnograficamente dentro de cada cultura e comunidade (Bauman, 1975, p. 5, tradução do autor).

Os gêneros de arte verbal estão presentes e são executados em todas as culturas. Como exemplos de gêneros de arte verbal podemos destacar: mitos, lendas, contos populares, provérbios, enigmas, piadas etc. Alguns gêneros de arte verbal acontecem muitas vezes em contextos muito específicos, como no caso do folclore, que pode ser entendido como partes da cultura disseminadas através do tempo e do espaço por processos criativos, incluindo transmissão visual, oral, gestual e material.

A performance, na perspectiva de Bauman, é essencialmente um modo de uso da linguagem, uma maneira de falar. Para ele, encarar a:

[...] performance como um modo de comunicação verbal consiste na assunção de responsabilidade frente a uma audiência para a amostragem de uma competência comunicativa. Essa competência repousa no conhecimento e habilidade para falar socialmente de modo apropriado (Bauman, 1975, p. 293, tradução do autor).

O performer imputa-se à responsabilidade perante uma audiência por uma demonstração de competência comunicativa – o conhecimento e a habilidade de falar de maneiras socialmente apropriadas. Assim como Goffman, Bauman também foca tanto

no performer quanto no espectador. Ambos os autores contribuíram profundamente na fundamentação do estudo da cultura expressiva na atividade situada e identificando a dinâmica social única de desempenho. Sobre esta relação performer x audiência, Bauman afirma que:

A performance envolve da parte do performer a assunção de uma responsabilidade em relação a uma audiência pelo modo em que a comunicação é desenvolvida, acima e além de seu conteúdo referencial. Do ponto de vista da audiência, o ato de expressão por parte do performer é marcado como sujeito à avaliação pelo modo como é feito, pela relativa habilidade e eficácia da exibição de competência do performer (Bauman, 1975, p. 293, tradução do autor).

Bauman, como aponta Ribeiro (2017), “apresenta uma perspectiva focada em culturas expressivas entendidas como tradicionais, buscando compreender a comunicação como algo que tanto se constitui socialmente quanto constrói a sociedade” (Ribeiro, 2017, p. 273). Os objetivos dos estudos verbais seriam identificar os gêneros particulares de performance de um grupo, e de como as pessoas os constroem e produzem e ainda quais

os processos comunicativos presentes nestes a partir de padrões, funções e significados de suas práticas (Langdon, 2006, p. 167). Nesta perspectiva, a performance é considerada um evento comunicativo onde a função poética é dominante e ela tem a capacidade de ressaltar “o modo de expressar da mensagem e não o conteúdo da mensagem” (ibid., p. 57).

Em seus estudos, Bauman discute as especificidades culturais da natureza da performance, os dispositivos metacomunicativos utilizados para codificar a performance, os padrões de performance, tanto em esferas públicas como privadas, a dinâmica da performance e como esta é moldada pelos indivíduos. Assim, pensar na performance como uma arte verbal implica pensar em duas frentes: a ação artística, ou seja, o ato performático em si; e o evento artístico, envolvidos neste o performer, o público e o contexto, e as relações entre os três.

Interessado em se aprofundar na natureza social da performance, Victor Turner desenvolveu um conceito de performance resultante da convergência entre suas pesquisas antropológicas sobre os rituais – inspirado nos trabalhos anteriores do antropólogo Arnold Van Gennep – e o seu próprio interesse pelo teatro como fonte de conceitos e metáforas para entender a vida social. Os rituais, segundo o autor, possuem a capacidade de suspensão do fluxo da vida ordinária e de desestabilizar relações pré-determinadas pela estrutura social. Ele concebe ritual como qualquer comportamento formal para ocasiões não entregues à rotina tec-

nológica – meio pelo qual um grupo social supre suas necessidades materiais – tendo como referência a crença em seres místicos ou poder (Turner, 2005, p. 49).

Um dos problemas mais visíveis nas teorias dos rituais é a sua concepção como um tipo de ação especial e/ou como um momento substantivamente diferente. Assim, os ritos “fazem coisas”, “dizem coisas”, “revelam coisas”, “escondem coisas”, “provocam coisas”, “armazenam coisas”. [...] os ritos seriam momentos especiais construídos pela sociedade (DaMatta, 1997, 71).

Dessa forma, deve-se pensar em ritual de modo a transcender apenas os fenômenos tidos como sagrados, ao passo que se deve também buscar perceber o que torna uma conduta individual ou coletiva em um ritual, e não meramente um modo de agir (Peirano; Ramos, 1973, p. 2).

Turner desenvolve o interesse pelas performances culturais na medida em que passa a transpor o modelo de análise dos rituais em sociedades tradicionais – suas pesquisas iniciais foram sobre o povo *Ndembu* na região da África Central – para sociedades em larga escala. As performances culturais, segundo ele,

reencenam modelos tradicionais de representação e dão lugar a uma criatividade que desestabiliza esses mesmos modelos. Turner (2012), portanto, define performance da seguinte forma:

Entendo a performance ritual como uma fase distinta do processo social na qual os grupos se ajustam às alterações internas (se trazidos pelas pessoas ou facções dissidentes e conflitos de normas ou pelas inovações técnicas ou organizacionais), e se adaptam ao meio externo (social e cultural, assim como físico e biológico). Desse ponto de vista, o símbolo ritual torna-se um fator de ação social, uma força positiva no campo da atividade (Turner, 2012, p. 216).

A fim de estabelecer uma compreensão da performance ritual, o autor passa a realizar um estudo sobre os símbolos, tanto os verbais como os não-verbais, presentes nos rituais utilizando-se da simbologia comparativa. A simbologia comparativa, segundo Turner (2012):

[...] está envolvida na relação entre símbolos, conceitos, sentimentos, valores, noções etc., associados entre si pelos usuários, intérpretes ou

exegetas: em suma, tem uma dimensão semântica, pertence ao significado na linguagem e no contexto. Seus dados são principalmente retirados dos gêneros culturais ou subsistemas da cultura expressiva (Turner, 2012, p. 216).

Todo rito é considerado por Turner como um processo concebido em três fases distintas, a saber: primeiro, a suspensão de uma ordem estrutural; segundo, uma crise dessa ordem; e, por fim, um desfecho que pode resultar em rompimento ou retorno ao status anterior. Dentro desta análise, o autor encara a experiência do ritual baseado na noção de *liminaridade*. Como os rituais tendem a ocorrer em transições sociais e culturais, como ritos de iniciação ou puberdade, os participantes são seres liminares (ou pessoas limiares), ou seja, estão “no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas por lei, costume, convenção e cerimonial” (Turner, 1991, p. 95). Não são nem uma coisa, nem outra, estando em uma posição intermediária, transitória, um estado de suspensão.

Este estado de suspensão, onde os sujeitos encontram-se fora da estrutura social, dá origem ao que Turner denomina de *communitas*: forma que se opõe à estrutura social vigente; uma antiestrutura construída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que partilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados. “Os sujeitos liminares agrupados pela

communitas são marcados pela submissão, silêncio e isolamento, considerados como tábula rasa em relação à nova posição social a ser assumida após a conclusão do ritual de passagem” (Noleto; Alves, 2015, s.p.). O poder da *communitas* tende a ser reconhecido em sociedades pré-letradas e pré-industriais, por meio de rituais regularmente programados que invertem ou suspendem papéis e hierarquias. A ambiguidade do status e a intensidade da experiência da *communitas* são acompanhadas por uma variedade de símbolos que podem abranger todo o mundo das relações da sociedade, na medida em que ocorre:

a liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade etc., dos constrangimentos normativos incumbidos de ocupar uma sequência no status social, desempenhando uma multiplicidade de papéis sociais e sendo conscientemente membro de alguns grupos, como família, linhagem, clã, nação etc., ou de afiliação com algumas categorias de persuasão social como classe, casta, divisão sexual ou idade (Turner, 2012, p. 240).

Posteriormente, Turner, em uma aproximação com o universo teatral, transpõe o método de análise dos rituais tradicionais para a compreensão dos “dramas sociais”, definidos “[...] como

situações capazes de evidenciar o caráter dinâmico da estrutura social, moldados tanto pela experiência como pelos enquadramentos convencionais” (Borges, 2019, p. 2). Nos dramas sociais eram analisados os seguintes processos: ruptura, crise, reparação e reintegração. Agora o entendimento de performance, defendida por Turner, está associado à experiência. Ele busca demonstrar como a performance dá forma à experiência, [...] “uma vez que esta se constitui por fases que associam emoções mobilizadas no momento presente às memórias de experiências passadas, articulando-as e renovando-as” (Ibid, p. 2).

Ao analisar os dramas sociais utilizando-se de analogia com os rituais das sociedades pré-industriais, Turner considera as artes desenvolvidas no ocidente como sendo “liminoides” – semelhante, mas sem ser idêntico ao liminar – pois ainda que não cheguem a estremecer a estrutura social vigente, elas interrompem o fluxo do cotidiano:

Nas ditas sociedades complexas de “alta cultura”, o liminoide não é apenas retirado de um contexto de rite de passage, é também “individualizado”. O artista solitário cria o fenômeno liminoide, a coletividade experiencia símbolos liminais. Isso não significa que o produtor de símbolos liminoides, ideias, imagens, faz apenas em ex nihilo; significa apenas que ele é pri-

vilegiado ao usar livremente sua herança social, de modo impossível para os membros de culturas cuja liminaridade é vista como sacrossanta (Turner, 2012, p. 249).

Essas situações de crise e conflito acabam revelando aspectos sociais do mundo social e “propiciam aos sujeitos a possibilidade de se afastarem de papéis normativos, repensarem a estrutura social ou mesmo refazê-la” (Borges, 2019, p. 2). O espaço indeterminado na liminaridade, traduzido no contexto carnavalesco como “tempo de Carnaval” por DaMatta (1997), torna-se uma categoria atraente para formas performativas contemporâneas que visam criar uma zona temporal/espacial/corporal fora da norma; uma espécie de capa de evento secular/sagrado de múltiplas camadas encenado às margens dos fluxos comuns da atividade social do ocidente, tais como os eventos do calendário nacional como o Carnaval, por exemplo (DaMatta, 1997).

O tempo de Carnaval mencionado por DaMatta (1997) está relacionado a uma suspensão da vida ordinária, da inversão, ainda que temporária, de papéis e valores em:

zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui - suspensos entre a rotina automática e a

festa que reconstrói o mundo - tocamos o reino da liberdade do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo.

Desta forma, acredito que teorizar através da categoria de liminaridade, assim como fez DaMatta (1997) dentro dos estudos da performance, é uma tentativa de descrever estados de indeterminação percebidos em torno do corpo do performer; a posição do corpo do performer no espaço; a disposição de outros objetos no espaço; anomalias temporais percebidas na duração da performance; e a reflexividade estabelecida entre sujeitos participantes e/ou corporeidades presentes na performance. Estes sujeitos formariam a *communitas* de Turner.

Turner, segundo Ribeiro (2018), apresenta duas mudanças de perspectiva na teoria antropológica “uma que muda o olhar da estrutura para o processo, e a outra, da competência para a performance, compreendendo grandes gêneros, como rituais, carnavais, dramas e espetáculos, ou, como destacou Royce (2004), como ‘texto no contexto’” (Ribeiro, 2018, p. 274).

A antropologia da performance, como defendida por Turner, se propõe como um campo aberto, com constantes desdobramentos e em constante processo, possibilitados pela interdisciplinaridade entre a antropologia e o teatro. Isso possibilita um

diálogo em que criação artística e conceitual não se desvinculam da realidade cotidiana. Na performance, portanto, o foco não deve estar apenas no ato performático em si, mas esta deve ser observada junto ao contexto sociocultural, político e econômico, pois estes elementos dão significado à performance.

Em um movimento inverso, Richard Schechner, desenvolve um método a partir do teatro para analisar certos aspectos da performance cultural, partindo de seu interesse pelos “dramas sociais” de Victor Turner. Ao analisar o drama, Schechner (1998) não o vê a partir de seu texto, ao invés disso, chama a atenção para o fato físico da performance ao vivo. Enquanto Turner localiza o drama social no conflito e nas suas resoluções, Schechner localiza o drama social na “transformação”, ou seja, no modo como as pessoas usam o teatro como uma forma para experimentar, atuar e sancionar a mudança. A função do drama estético, portanto, seria fornecer um lugar e um meio para a transformação.

As transformações, através da performance, se dão tanto nos performers como no público. O performer transforma-se na medida em que se submete a um rearranjo temporário de seu corpo/mente para dar vida a uma personagem, enquanto o público se transforma ou de modo temporário (no entretenimento) ou de modo permanente (no ritual) (Schechner, 1998, p. 163). A diferença básica entre ritual e teatro estaria, portanto, na separação entre espectadores e performance. Quando uma performance busca ser eficaz, ou seja, efetivar transformações, esta será considerada

ritual, e quando a performance tem como propósito gerar atos eficazes, a performance está sendo ritualizada. Em uma transformação, o performer não deixa de ser ele próprio, mesmo quando possuído por outro ser (como no caso do transe) em um ritual ou representando um papel no teatro. Isso é o que Schechner chama de *not himself / not not-himself*, conceito similar a liminaridade. Ele considera que essa possibilidade de viver identidades múltiplas e ambivalentes simultaneamente seria tipicamente humana, e uma das propriedades da performance.

Schechner (2005) entende performance como uma atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de outro indivíduo ou grupo para outro indivíduo ou grupo. É um conjunto de trocas entre o performer e a ação, entre todos os artistas e entre eles e o público, similar ao pensamento de Bauman. Na teoria proposta pelo autor, performance é um termo inclusivo e tem como premissa o exame, a interpretação e a análise de diferentes gêneros de performance: estética, social, política, nos esportes e o que acontece na vida cotidiana etc. O autor entende que:

Nos negócios, nos esportes, e no sexo, “realizar performance” é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto.

Na vida cotidiana, “realizar performance” é existir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem (Schechner, 2006, p. 28).

Da mesma forma que há os rituais e os eventos que podem ser ritualizados, há também os eventos naturalmente considerados performáticos e eventos que podem ser vistos “enquanto” performance, ampliando, deste modo, o espectro de possibilidades de gêneros performáticos. Dentro da perspectiva da teoria da performance proposta por Schechner (2006), toda ação é considerada uma performance. “Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico” (Schechner, 2006, p. 38). Deste modo, algo é performance quando em uma cultura particular, a convenção, o costume e a tradição dizem que ele o é. Ao se utilizar a categoria do “enquanto” performance pode-se considerar as coisas provisoriamente, em processo, enquanto elas mudam através do tempo. Pode-se, ainda, olhar para as coisas que, de outra maneira, estariam fechadas para investigação.

Um outro conceito criado por Schechner e que se tornou central na Teoria da Performance, sendo utilizado em diversas atividades culturais, é o *comportamento restaurado*. O termo se refere a “porções de comportamento” que já foram previamente

vivenciados, como os hábitos, rituais e rotinas da vida criados coletivamente dentro de uma tradição. Ele envolve:

[...] ações marcadas pela convenção estética enquanto teatro, dança e música. Pode envolver ações concretizadas dentro das “regras do jogo”, “da “etiqueta”, ou do “protocolo” diplomático – ou qualquer outra das miríades de ações da vida, conhecidas de antemão (Schechner, 2006, p. 35).

Desta forma, a performance é composta por diversos fragmentos de comportamentos que são restaurados durante o ato performático de maneira imperceptível pelo próprio ator. Essa performance dentro do comportamento restaurado, portanto, nunca é inédita, nunca é original, sempre é uma segunda vez e assim será até a enésima vez.

A pessoa de teatro usa as ações da vida social como uma matéria prima para a produção do drama estético, ao passo que o membro da sociedade usa as ações tiradas do teatro como modelos para subsequentes ações sociais, o que por sua vez reabastece o teatro (Carlson, 2011, p. 185).

Schechner (2006) afirma que o estudo da performance deve buscar responder algumas perguntas: como a performance foi realizada, quando e por quem. Após o levantamento das

respostas, buscar perceber de que forma estas interagem com o corpo conceitual existente na área. Para ele, o ato da performance pode ser entendido em relação à: sendo (a existência da própria performance), fazendo (o ato performático exercido), mostrar fazendo (a performance exibida a um público) e explicar mostrar fazendo (refere-se aos estudos sobre performance) (Schechner, 2006, p. 28).

O estudo da performance musical

Os estudos da performance realizados no campo das ciências sociais e, posteriormente, no teatro forneceram um valioso modelo para o avanço em uma perspectiva performativa dentro de outras áreas da arte, inclusas nesta a musicologia e a etnomusicologia. Segundo Nicholas Cook (2006), os estudos interdisciplinares da performance, desenvolvidos a partir dos estudos teatrais para uma abordagem geral das dimensões performativas da cultura, entendem, em geral, o significado como criado no ato da performance e concentram-se em entender como as performances dão suporte à produção de significado. Geralmente, esse entendimento passa pela observação das negociações entre intérpretes, ou entre eles, e o público. “Em outras palavras, o sentido da performance subsiste no processo e é, portanto, por definição, irreduzível ao produto” (Cook, 2006, p. 11).

Dentre os estudos de performances musicais há a presença recorrente de algumas temáticas como: questões da corporeidade, que vão desde as dimensões visuais e cinestésicas da performance até a dimensão corporificada da escuta; as dimensões sociais da performance, por exemplo, como a performance em conjunto envolve a negociação de relações que são, ao mesmo tempo, sociais e musicais; a relação entre o conhecimento explícito ou declarativo, por um lado, e o conhecimento tácito ou procedimental, por outro (Cook, 2014). O que se observa é que há uma convergência nas últimas décadas em torno do estudo da performance pela musicologia, mas principalmente pela etnomusicologia. O que tem caracterizado o conjunto destas pesquisas é a adoção da observação participante como uma das principais ferramentas metodológicas, ou seja, a realização de etnografia da performance com um foco especial em manifestações de tradição oral.

A musicologia no seu estudo sobre a música, inicialmente, não via a performance como algo a ser estudado, sobretudo quando se tratava de música erudita ocidental. Este tipo de música tem estado fixado a um texto musical, no caso a partitura, que conteria todos os elementos pertinentes à música a ser executada. Ao performer ou intérprete cabia apenas a execução do conteúdo da partitura de modo estrito, sem improvisos ou alterações no conteúdo original. Nicholas Cook (2013) critica este tipo de orientação da musicologia tradicional e da teoria musical com relação à supervalorização do texto musical em de-

trimento de outros elementos que podem emergir de uma performance musical. Ele afirma que:

Pensar a música como texto é ver seu significado como inscrito na partitura e, portanto, ver a performance como a reprodução desse significado. Isso transforma a performance em uma espécie de suplemento à própria música [...] A experiência da performance ao vivo ou gravada é uma forma primária de existência da música, não apenas o reflexo de um texto notado. E os intérpretes dão uma contribuição indispensável à cultura da prática criativa que é a música (Cook, 2013, p. 01, tradução do autor).

Cook entende que, embora as obras musicais sejam tipicamente destinadas à execução, suas características mais importantes são mais bem reveladas pela análise das partituras, e que, performance é uma forma de expor o trabalho escrito. A análise da partitura realizada previamente pelo performer revela as características que são pré-concebidas para serem exibidas em performance, então a performance deve ser julgada por quão bem são exibidas as características reveladas pela melhor análise do texto musical.

Para Cook (2014), embora os textos – dramáticos ou uma partitura – não determinem as performances ou os significados que estes incorporam, eles criam um potencial para a geração de certos significados ou tipos de significado que emergem no ato da performance. Assim, é através da performance que passamos a saber quais significados um determinado texto dramático ou partitura musical pode proporcionar. Deste modo:

Pensar na música como performance é, portanto, focar em como o significado é criado em tempo real – no ato de tocá-la e igualmente no ato de ouvi-la, seja ao vivo ou em uma gravação. É focar nos diferentes significados que resultam das diferentes formas como a música é executada, ou tem sido executada em diferentes tempos e lugares, e nas relações que isso envolve ou cria entre intérpretes, ouvintes e o trabalho musical como uma tradição regulada – no caso da música “arte” ocidental – pela documentação (Cook, 2014, p. 6, tradução do autor).

O texto musical sem o intérprete continua sendo apenas um texto. É através da performance, da exposição prática do pensamento estrutural de forma e conteúdo na execução musical, que o texto musical adquire vida, ou melhor, faz-se de fato música. A

performance “é uma arte de contar detalhes – detalhes que ficam entre as notas dos textos musicais e as palavras dos literários” (Cook, 2013, p. 02, tradução do autor).

Em sua visão de música enquanto performance, e a performance como processo e não produto, Cook (2013) propõe que performance seja vista como um *script*, um roteiro – como uma peça de teatro – ao invés da partitura tradicional. Ele acredita que enquanto o texto (partitura) se volta sobre si mesmo, o *script* aponta para fora, trazendo a promessa de ação futura. Para ele, a execução musical prescritiva de modo excessivo desmotiva e desempodera as pessoas. Quando se pensa a performance como um *script* várias decisões precisam ser tomadas em tempo real, durante a ação, exigindo conhecimento tácito e criatividade. Ver a música apenas como uma forma escrita, ou mesmo como a concepção de sons, é negligenciar toda a dimensão social da performance da qual a música emana muito do seu significado. Isto, pois em termos de especificação do som, as notações são muito limitadas, motivo pelo qual as performances podem soar tão diferentes (Cook, 2013).

Em uma visão tradicional de performance em música, exige-se do intérprete fidelidade à partitura na interpretação de uma obra, o que acaba implicando um monopólio sobre a verdade e os desejos do compositor. Caso o intérprete não compartilhe este ideal, sua performance é considerada inautêntica e inadequada. Em oposição a esta visão, Laboissiere (2004, p. 09) afirma que in-

interpretação “é mediação, é acontecimento entre obra e o sujeito que como ser cultural, sensível e consciente, percebe a matéria significativa e lhe dá uma forma.”

Gerard Béhague (2000) reforça o ponto de vista de que os estudos musicológicos tradicionais não levavam em consideração a influência do contexto em que o artista vivia e/ou realizava a performance. Para este autor, o estudo do som deveria ser integrado ao seu contexto de origem. Neste sentido, a etnografia teria um papel preponderante, onde além do texto musical, as relações entre performance musical e extramusical, interações sociais na performance e a relação entre público e os agentes da performance também seriam analisados. Pela ótica da etnografia da performance é possível observar os atores sociais interagindo de acordo com regras ou códigos específicos, e que a performance se torna um princípio organizador destas relações. Assim, a performance deixaria de ser considerada apenas um simples mediador entre composição e público.

Béhague (2000) defende uma abordagem centrada na performance e no ouvinte para a análise da música. Uma das vantagens, segundo o autor, residiria na possibilidade de:

[..] representá-los com precisão em análises interpretativas reais concentrando-se em performances musicais “nativas” e em percepções musicais individuais dos ouvintes nativos des-

sas performances, a partir das quais a vida musical de uma sociedade e a vida social de sua música podem ser mais bem compreendidas e, portanto, mais bem explicadas (Béhague, 2000, p. 29, tradução do autor).

Béhague afirma que se a música consistisse somente em forma ou estrutura, se pudesse ser analisada como estrutura pura, falar sobre música seria então periférico para compreender o que é música. Assim, o estudioso sobre performance deve buscar compreender sob os mais diferentes aspectos os processos envolvidos na perspectiva do pesquisado, e o significado construído a partir da interpretação subjetiva própria dos vários elementos que compõem a performance.

Como existem maneiras radicalmente diferentes de ver e entender o mundo, deve-se considerar os vários fatores teóricos e metodológicos que podem apoiar tal abordagem, levantando questões concernentes às relações das organizações sonoras como socialmente organizadas, e significados dos sons como socialmente significativos (Feld, 1984), mas não concebido como resultante de um processo unilinear. Steven Feld entende que em qualquer sociedade “tudo que é musicalmente relevante será, sem dúvidas, marcado socialmente, ainda que de uma grande variedade de formas, algumas mais supérfluas que outras” (Feld, 1984, p. 406).

Na mesma linha dos autores acima citados, Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 227) defende uma abordagem em que o pesquisador não entenda a música como produto, como apenas um texto musical a ser reproduzido, mas como um “processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros”. É através da “etnografia da performance musical” – passagem da “análise das estruturas sonoras para análise do processo musical e suas especificidades” – que se dá esta alteração. Nas palavras de Laboissiere (2004, p. 02) este “processo” consiste em “um movimento que deixa ver o vão, o entre o possível da obra e a captação estética, entre a leitura e a poética do gesto performático, entre o comunicar e o sentir”.

Cristopher Small (1998), seguindo esta mesma linha de raciocínio, propõe algo semelhante ao deslocamento da música como produto para música como processo. Ele defende que a música seja pensada como um verbo (*to music*) e não como um substantivo (*music*). Para Small, pensar a música enquanto um objeto coloca a performance musical como algo que não faz parte do processo criativo, sendo considerado apenas um meio pelo qual o trabalho individual do compositor é utilizado para chegar até o ouvinte. Nesse sistema de uma única mão, tanto intérprete quanto ouvintes seriam meros coadjuvantes. O autor defende que “a performance não existe para apresentar obras musicais, mas, ao contrário, obras musicais existem para fornecer aos performers algo para se apresentarem” (Small, 1998, p. 08, tradução do autor).

Já ao se pensar a música enquanto verbo (ação) amplia-se a atenção para todo o grupo de relações presentes em uma performance, e que os significados são sociais e não individuais. Desse modo, o termo “musicar” é “fazer parte, em qualquer função, de uma performance musical, seja através da interpretação, do ouvir, do ensaiar ou praticar, do fornecer o material para a performance (o que é chamado de composição), ou do dançar” (Ibid., p. 08, tradução do autor).

Em suma, os estudos em performance musical que buscam enxergar a música enquanto performance focando nos processos envolvidos nela, nos levam a repensar o modo como a conceituamos. Uma visão de música centrada unicamente nos elementos ligados à estrutura musical, na relação entre notas e ritmos não seria suficiente. Por isso, compreender música enquanto performance, como é proposta pelos autores acima citados, transcende o universo da partitura e a relação que o intérprete estabelece com a obra.

Nesse sentido, a etnomusicologia – área de estudo na qual esta tese se insere por ter a interdisciplinaridade como um de seus pilares, e a etnografia como uma das principais ferramentas metodológicas – é campo frutífero para o desenvolvimento de pesquisas sobre performance, sobretudo no contexto não erudito. A etnomusicologia aborda a música como integração do som e do seu contexto (Merriam, 1964), realiza o estudo de pessoas fazendo música (Titon, 1992; Small, 1998) mediante uma descrição densa da cultura e da

dinâmica social (Geertz, 2008; Feld, 1984) que molda um evento musical – que, na ampla maioria dos casos, pode fazer mais pela compreensão da música e sua prática em um determinado grupo social do que uma mera análise de seus elementos estruturais.

A noção de performance aqui entendida, portanto, a partir de todo o escopo teórico apresentado acima e relacionado à vivência em campo, é a que se aproxima do seu entendimento enquanto processo com foco nas práticas sociocomunicativas presentes nas atividades coletivas do bloco Unidos da Cachorra (ensaios, aulas da escolinha de ritmistas, apresentações públicas e cortejo de Pré-Carnaval).

A passagem pela escolinha de ritmistas do Unidos da Cachorra, quando os pretensos ritmistas são preparados tanto tecnicamente como socialmente para o ingresso no corpo da bateria, torna-se uma espécie de *communitas*, quando acontece a suspensão das identidades individuais para a conformação de uma identidade coletiva em torno da prática percussiva do samba. Dentro desta perspectiva, o mínimo domínio técnico necessário para a aprovação na peneira, ingresso na bateria, culminando com a apresentação durante o Pré-Carnaval de Fortaleza, se tornam elementos fundamentais para capacitar os ritmistas a atuarem adequadamente no estilo, caracterizando-se também como um índice de pertencimento social.

A performance do Unidos da Cachorra é uma experiência da coletividade. Dentro da prática percussiva na bateria, não há espaço para que alguém se sobressaia do ponto de vista técnico ins-

trumental, pois o ideal que se busca nesta prática musical é que a sonoridade total do bloco seja o mais sincrônica possível. Se algum naipe é ouvido mais forte que os demais, o mestre logo busca corrigir para que todos toquem na mesma intensidade. Desta forma, até pequenos erros que possam ocorrer, por um ou outro ritmista, passam imperceptíveis frente à massa sonora da bateria.

A experiência de campo dentro do Unidos da Cachorra, construída na dialética entre pesquisador/ritmista e demais ritmistas (colaboradores), com ênfase na participação ativa nas práticas musicais do grupo, tornou-se central no reconhecimento de aspectos que são revelados apenas em momentos de performance.

IDENTIDADE E PERFORMANCE

Como mencionado no tópico anterior, a etnomusicologia tem ganhado destaque na realização de estudos sobre performance em música, de forma especial nos contextos da música tradicional popular e oralizada. Da etnografia da performance, tem surgido temas transversais que ajudam a compreender de forma mais ampla a performance de um determinado grupo. Neste sentido, a visão de música apresentada na seção anterior, ligada intimamente a um contexto cultural e vista como uma prática social, trouxe luz a uma questão que tem sido bastante discutida nessa arena: a *identidade* e o papel da música na conformação, representação e exposição desta. Como veremos a seguir, a identidade pode ser

observada e entendida por prismas diversos, e sua conceituação geralmente precede uma categorização – identidade pessoal, identidade coletiva, identidade étnica, identidade religiosa etc. – remetendo-nos a um universo por vezes difícil de delimitar.

Stuart Hall (2006) afirma que as discussões sobre o tema nas ciências sociais passaram a ganhar destaque na medida em que o paradigma sobre identidade se modificou ao final do século XX. Na modernidade não mais se poderia conceber identidade como sendo única e estática, sinônimo de estabilidade social, pois o sujeito moderno é fragmentado, fluido, múltiplo, assim como a noção de identidade.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (Hall, 2006, p. 9).

O que caracteriza as sociedades modernas, segundo Hall, é a capacidade de mudança constante, rápida e permanente, além de serem altamente reflexivas, diferentemente das sociedades tradicionais, enraizadas fortemente na tradição e na manuten-

ção desta. Esta alteração na estrutura da sociedade acabou por influenciar os sujeitos e sua forma de se enxergar no mundo, sua constituição de identidade pessoal e coletiva. A identidade passa a ser entendida como “algo formado ao longo do tempo, através de processos conscientes e inscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada” (Hall, 2006, p. 38). Hall sugere, portanto, que ao invés de falarmos em identidade como algo acabado, falássemos em identificação, ou seja, um processo em andamento e inacabado. A identidade, desta forma, não é algo dado ao sujeito, mas sim construída nas relações ao longo de suas interações sociais.

A construção de uma identidade individual pelos sujeitos – a *autoidentidade* – passa pela reflexividade da vida social moderna que, segundo Anthony Giddens (1991, p.39), consiste no exame constante das práticas sociais pelos próprios indivíduos e reformadas à luz de novas informações sobre estas mesmas práticas. Para Giddens (2002) a vida social moderna, além de sua reflexividade institucional:

[...] é caracterizada por profundos processos de reorganização do espaço e do tempo, associados à expansão de mecanismo de desencalhe, – mecanismo que descolam as relações sociais de

seus lugares específicos, recombinando-os através de grandes distâncias no tempo e no espaço (Giddens, 2002, p. 10).

Tal reflexividade também pode ser vista em relação ao papel da música como material de construção da autoidentidade, na medida em que a música atua como um dispositivo ao qual as pessoas recorrem para se regularem como agentes estéticos, como seres que sentem, pensam e atuam em seu dia a dia.

Simon Frith (1996) ao falar sobre identidade afirma que esta é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. Possuir uma identidade dá aos indivíduos uma sensação de empoderamento e, ao mesmo tempo, de pertencimento à sociedade, tornando a identidade um processo essencialmente social. Em grupos, como o Unidos da Cachorra, é comum seus membros se denominarem como “família”, demonstrando essa necessidade de pertencimento. Durante o período de pesquisa de campo era bastante comum ouvir no discurso dos diretores – executivos e de naipe –, mestre de bateria, presidente e dos ritmistas mais veteranos, a utilização do termo família para se referir ao grupo. “Aqui somos todos uma família”, “Nós somos uma família, a família Cachorra” “Aqui todo mundo se ajuda quando precisa”, entre outras frases foram emitidas durante entrevistas ou em momentos de fala antes, durante ou após as apresentações da bateria. Neste caso, a música atua como elemento unificador, onde as preferências

musicais e a memória dos indivíduos agem exercendo papel de sociabilidade e integração.

Frith (2007, p. 140) afirma que a música tem o poder de representar, simbolizar e oferecer a experiência imediata da identidade coletiva, e que ao “possuir” a música, nós a tornamos parte de nossa própria identidade e a construímos em nosso senso de nós mesmos. Ao examinar a estética da música popular, ele não se preocupa em entender como uma determinada peça musical ou performance reflete as pessoas, mas sim, como esta produz, cria e constrói uma experiência (musical e estética) que só será sentida ao assumirmos uma identidade subjetiva e coletiva. Conforme o autor, a estética descreve a qualidade de uma experiência e não a qualidade de um objeto. Isto significa experimentar a nós mesmos de modo diferentes. Entretanto, o autor alerta que:

[...] ao falarmos de identidade estamos falando de um tipo particular de experiência, ou de lidar com um tipo particular de experiência. A identidade não é uma coisa, mas um processo - um processo experiencial que é mais vividamente apreendido como música. A música parece ser uma chave para a identidade porque oferece, tão intensamente, um sentido de si mesmo e dos outros, do subjetivo no coletivo (Frith, 1996, p. 110, tradução do autor).

A experiência da identidade, mencionada por Frith, descreve tanto um processo social, uma forma de interação, quanto um processo estético – aqui no caso a performance de um bloco de bateria. Seria por meio da atividade cultural, através de um julgamento estético, que os grupos sociais passariam a se reconhecer como grupos (ou família) – como uma organização particular de interesses individuais e sociais, semelhanças e diferenças. A experiência musical tanto para o performer quanto para o público lhes dá uma maneira de estar no mundo, uma maneira de dar sentido a ele (Frith, 1996).

Martin Stokes (1994) corrobora com este pensamento quando afirma que a música não apenas fornece um marcador em um espaço social pré-estruturado, como também o meio pelo qual esse espaço pode ser transformado (Stokes, 1994). A música torna-se socialmente significativa na medida em que fornece meios pelos quais as pessoas reconhecem identidades e lugares, bem como os limites que os separam (Stokes, 1994). Esses limites, segundo Stokes, não apenas podem ser criados através da música, mas também podem ser superados na medida em que pessoas podem se associar com outras mais facilmente através dela.

Hargreaves, Miell e MacDonald (2002), dentro da perspectiva da psicologia cognitiva da música, ressaltam o papel fundamental que ela desempenha no desenvolvimento, negociação e tensão/manutenção de nossas identidades pessoais e coletivas. O modo como as pessoas experimentam a música – como con-

sumidores, fãs, ouvintes, compositores, arranjadores, performers ou críticos – são mais diversificados que em qualquer outro momento do passado. Um dos resultados disso é que a música pode ser utilizada cada vez mais como formulação e expressão de uma identidade individual ou coletiva. Os gostos e preferências musicais podem formar uma importante declaração dos nossos valores e atitudes, e, compositores e intérpretes usam sua música para expressar suas próprias e distintivas visões de mundo.

Os editores do livro *Musical Identities* dividem os ensaios presentes no livro em dois grupos: aqueles sobre o desenvolvimento de identidades musicais (“identidades na música” envolvendo papéis sociais e culturais reconhecíveis, como o de um pianista, maestro ou compositor), e aqueles sobre o desenvolvimento de identidades através da música (“música em identidades” onde a música desempenha um papel na criação de uma identidade não musical, quando a música contribui para a articulação de gênero e etnia) (Hargreaves, Miell; MacDonald, 2002, P. 2).

Tia DeNora (2004) explora a implicação de que a qualidade temporal da música lhe confere uma capacidade única de integrar ou “entrelaçar” diversas experiências que coincidem com a audição da música. Ouvir a música (seja uma canção, um grupo ou um estilo musical) mais tarde nos encoraja a recordar vividamente os eventos associados. Por meio de sua associação com a música, as memórias de eventos, tempos e lugares parecem extraordinariamente integradas e significativas. Assim, na medida

em que um senso de autoidentidade começa literalmente com as memórias de alguém, o poder da música, de aprimorar e integrar memórias extramusicais selecionadas, contribui para a construção do *self* de maneiras imprevisíveis, mas poderosas. A música serve, portanto, como um princípio inconsciente de seleção no projeto em andamento de construir uma autoidentidade a partir da soma total do passado, tornando-se um recurso para dar sentido às suas vidas e ao mundo social.

Thomas Turino (2008) afirma que somente o prazer não explica os motivos pelos quais as pessoas fazem ou se relacionam com a arte. A música e a dança, por exemplo, são expressões culturais que agem na articulação de identidades coletivas, instituindo uma importante base para formação e sustentação de grupos sociais. Os estilos musicais funcionariam como índices de identidade coletiva, simbolizando e representando o que os sujeitos estão sentindo e quem eles sentem que são. Nesse sentido, a música, vista como uma prática sociocomunicativa, se torna um veículo para a expressão de um sentimento de pertencimento, de unidade com os outros. Como afirma Thomas Turino (2008), a música e outras artes performáticas:

[...] são frequentemente fulcros de identidade, permitindo que as pessoas se sintam intimamente parte da comunidade através da realiza-

ção de conhecimento e estilo cultural compartilhados e através do próprio ato de participar juntos da performance. A música e a dança são fundamentais para a formação da identidade porque muitas vezes são apresentações públicas dos sentimentos e qualidades mais profundos que tornam um grupo único (Turino, 2008, p. 2, tradução do autor).

O autor defende que ao tocar ou dançar juntos, em sincronia, as pessoas têm a oportunidade de experimentar um sentimento de unidade com os demais que, quando vivenciado, é sentido como verdadeiro e forma uma identidade coletiva. Também no modo como as pessoas ouvem determinados gêneros ou estilos musicais – tocados por determinados indivíduos ou grupos sociais –, a música age como um forte índice para a conformação de um tipo de identidade (Turino, 2008). Deste modo, cria-se uma identidade de sentido e sensibilidade que é expressa através do som musical, e reconhecida coletivamente durante e depois da performance.

Assim sendo, durante uma performance participativa, a ação, vivida naquele momento coletivamente, aumenta o potencial sinérgico e uma consciência especial entre todos os envolvidos na ação percebidos através do som e do movimento corporal. O momento de tocar/cantar em práticas performáticas

coletivas, soar e mover-se juntos, cria uma sensação de semelhança, familiaridade e, portanto, identidade entre os sujeitos. Turino (2008) acrescenta afirmando que:

A repetição do groove rítmico e formas musicais previsíveis são essenciais para obter e manter-se em sincronia com os outros. A sincronia social é um alicerce crucial dos sentimentos de conforto social, pertencimento e identidade. Na performance participativa, esses aspectos do ser humano vêm à tona. Quando as coisas vão bem, elas são vivenciadas diretamente de forma intensificada, e a performance como um todo se torna um índice dicente – um efeito direto da unidade e pertencimento social. Essa é uma das razões pelas quais o fazer musical e a dança em grupo estão com tanta frequência no centro de rituais, cerimônias e atividades destinadas a fortalecer e articular laços sociais (Turino, 2008, p. 44, tradução do autor, grifo do autor).

Por mais que a identidade coletiva dentro dos estudos sobre processos e práticas culturais seja importante, Turino sugere que se deva iniciar pela concepção do *self* e da identidade individual, pois para ele é nos indivíduos que a cultura e o significado

cultural residem em última instância. Assim, por *self*, o autor entende como sendo o corpo total de hábitos específicos de um indivíduo desenvolvido por meio de trocas constantes do indivíduo com seu meio físico e social e que determinam as tendências para tudo o que pensamos, sentimos, experimentamos e fazemos. Enquanto identidade é entendida como “a seleção parcial e variável de hábitos e atributos utilizados para nos representar para nós mesmos e para os outros” (TURINO, 2008, p. 95).

A interação social e compartilhamento de hábitos com outros indivíduos é o que caracteriza uma identidade coletiva, entendida por Turino como “coorte de identidade” ou “coorte cultural”:

Sugiro os termos coorte cultural ou coorte de identidade para se referir a agrupamentos sociais que se formam ao longo das linhas de constelações específicas de hábitos compartilhados com base em semelhanças de partes do self. Em nossa sociedade, classe, gênero, ocupação e cor são partes particularmente salientes do self que influenciam fortemente a posição social, as experiências e, portanto, os hábitos. A idade é outra base proeminente para a formação de coortes culturais – “geração dos anos 60”, “geração X”. Outras coortes culturais/identitárias podem se formar em torno de interesses e hob-

bies (motociclistas, fãs de futebol, aficionados por Blue Grass, canoístas), bem como crenças e atividades políticas, religiosas e éticas. Por causa da natureza pluralista (Turino, 2008, p. 111. tradução do autor).

Turino acrescenta que devido à natureza pluralista do *self*, cada pessoa pertencerá a uma variedade de coortes culturais/identitárias com maior ou menor relevância social e proeminência em suas vidas. O termo coorte refere-se a um conjunto ou agrupamento de pessoas que possuem traços característicos e identitários vinculados a hábitos compartilhados. A bateria do bloco Unidos da Cachorra pode ser vista dentro desta perspectiva das coortes culturais. Um grupo de pessoas, em sua maioria entre 25 e 45 anos, que se reúnem às tardes/noites de sábado para compartilhar o gosto pelo samba e pela música percussiva.

Nessa mesma perspectiva, Timothy Rice (2007, p. 152), diz que “as escolhas musicais, seja no fazer ou na escuta, permitem que os indivíduos atuem como agentes para se identificar com grupo de sua escolha e para escapar dos laços de tradição fornecidos por pais, escolas e outros aparatos governamentais”. Para o autor, parte do poder da música reside em sua capacidade de absorver e refratar múltiplos significados, às vezes simultaneamente, às vezes em série. Tais significados podem ser criados de diversas formas através da música. Uma destas é que cada um

dentre os diversos elementos que a compõem (melodia, timbre, intensidade etc.) pode ter diferentes significados associados a eles simultaneamente. Em cada nova performance de música cria-se também um potencial de atribuição de significados a ela, seja em relação a performances anteriores ou em associação com os novos eventos em que ocorre. Ou ainda o modo como a música é executada em contextos diferentes, com diferentes pessoas interpretando-a, pode fazê-la assumir novos significados.

Rice (2007) explica ainda a criação de significação musical por quatro diferentes meios, a saber: Similaridade, Iconicidade, Associação e Contraste. Na Similaridade, quando uma peça de música, sua performance ou algumas de suas partes, são idênticas ou semelhantes a outras peças ou partes de performances. Essa semelhança estabelece uma referência intertextual para aquela peça, performance ou papel. A Iconicidade está relacionada a uma semelhança percebida entre uma estrutura ou performance musical e algo não musical, como uma crença religiosa, uma ideologia política, uma estrutura de parentesco ou uma prática social. A Associação está relacionada à atribuição de significado a uma forma musical por meio de algum tipo de co-ocorrência. Por fim, o Contraste refere-se à percepção de contrastes sobre uma ou muitas características entre duas formas simbólicas.

De modo semelhante às coortes culturais propostos por Turino (2008), Negus e Pickering (2004) utilizam o termo “cultura de gênero” para remeter a identificação de um

grupo sobre determinados hábitos e gostos. Os autores afirmam que algumas comunidades se formam através da relação dos músicos, produtores, críticos e espectadores em torno de gêneros ou estilos musicais, dando origem a uma cultura de gênero. Podemos assim inferir que o samba, no caso do Unidos da Cachorra, atua como mediador das relações entre os ritmistas e os espectadores, criando uma comunidade de apreciadores do samba, incluindo todos os agentes envolvidos na performance.

Como discutido nesta seção, a música tem o poder de unir as pessoas e forjar um senso de identidade cultural. Também pode reunir os indivíduos em grupos menores, em torno de subculturas, por meio de seus gostos musicais, onde os grupos sociais podem distinguir-se dos demais. As identidades musicais proporcionam, assim, uma sensação de continuidade na forma como os indivíduos e as coletividades são percebidos, permitindo que as pessoas definam a si mesmas e a outros membros da sociedade.

O que se pode depreender das diferentes formulações sobre identidade a partir de diferentes perspectivas é que tipos diversos de atividade musical podem produzir distintos tipos de identidade musical, mas a forma como as músicas funcionam para formar identidades é a mesma. Nessa orientação, a música é vista como um dispositivo ou recurso ao qual as pessoas recorrem para se regularem como agentes estéticos, como seres que

sentem, pensam e atuam em seu dia a dia. Para tanto, é preciso um alto grau de reflexividade num processo constante de lembrar/construir quem se é, uma tecnologia para movimentar a narrativa aparentemente contínua de si.

As identidades também se revelam através de práticas musicais coletivas a partir do compartilhamento de hábitos, não apenas no momento da performance, mas em todo o conjunto de práticas sociais envoltas na preparação desta. Como no caso do Unidos da Cachorra, onde a conformação de uma identidade coletiva é precedida por uma autoidentificação por parte de cada indivíduo enquanto ritmista – primeiramente como aluno da escolinha, e depois integrado a um naipe – para então, posteriormente, ser consolidada nas trocas com os demais integrantes de outros naipes quando integrados oficialmente ao corpo da bateria.

Desta forma, as trocas e compartilhamentos entre os ritmistas durante as interações ocorridas nas performances do bloco, articuladas em um processo de constante reflexão, acaba por consolidar uma identidade coletiva dentro do Unidos da Cachorra. Essa identidade não é vista de forma fixa e tampouco acabada, mas sim fluida, em um contínuo processo que se molda continuamente à medida em ocorrem transformações nas relações dentro do bloco. No próximo subtópico, as relações entre as atividades do Unidos da Cachorra e os conceitos de teóricos apresentados até aqui serão apresentadas e discutidas.

MÚSICA, PERFORMANCE E IDENTIDADE NO BLOCO UNIDOS DA CACHORRA (A CAMINHO DA DISPERSÃO)

Durante todo o percurso da elaboração desta tese, pude observar de perto as práticas envolvidas no fazer musical do Unidos da Cachorra. Pude então perceber que tudo o que acontece dentro do bloco converge para a performance. Posso afirmar que a performance, sem dúvida, é a razão de ser da agremiação. O grupo surgiu da necessidade de dar continuidade à performance de um antigo bloco do bairro do Benfica – o Porra da Cachorra – que acabara de encerrar suas atividades no início dos anos 2000. “E aí, por que parou? O que vamos fazer? Rapaz, vamos fazer aqui um blocozinho para a gente continuar a brincadeira, é família, muito bom, todo mundo gosta”, conta Seu Gildo, fundador e presidente do Unidos da Cachorra, na oportunidade da criação do bloco em 2003. Assim, desde o início da agremiação, ainda com cerca de 20 integrantes, um pequeno número de instrumentos e pouco ou nenhum domínio técnico, a ação principal foi realizar um encontro para tocar samba. Independentemente de qualquer coisa, a prática musical, o ato de tocar e fazer música junto, foi a principal motivação para que os ritmistas do bloco pudessem se reunir.

A performance do Unidos da Cachorra na atualidade engloba ensaios, formação dentro da escolinha de ritmistas e apresentações durante o Pré-Carnaval. Cada momento desse tem suas peculiarida-

des e funções na construção da performance e da identidade coletiva da agremiação. No primeiro capítulo, apresentei a etnografia desses momentos de performance realizados entre novembro de 2019 e fevereiro de 2020 detalhadamente. Aqui retomo alguns aspectos relevantes para o entrelaçamento com o corpus teórico apresentado anteriormente sobre performance e identidade.

Cabe o registro de que a ideia inicial seria acompanhar e registrar em detalhes um dia de apresentação no Pré-Carnaval de 2021 para uma análise mais aprofundada do momento de performance. Mas, devido à pandemia da COVID-19, a pesquisa de campo precisou ser encerrada pouco depois do ciclo carnavalesco de 2020. Desta forma, a análise da performance reside em algumas das práticas já apresentadas anteriormente, acrescidas de informações obtidas na minha vivência enquanto ritmista aprendiz.

A etnografia das práticas musicais do Unidos da Cachorra foi realizada numa perspectiva imersiva. Ingressei no grupo como ritmista aprendiz dentro da escolinha, passei por todo o processo formativo durante o ano de 2019, e me apresentei com a bateria como ritmista oficial do bloco no Pré-Carnaval de 2020. Mesmo após o encerramento do período de vivência de campo mencionado acima, continuei a participar das atividades da agremiação, não somente com a finalidade de coletar mais dados, mas também por ter me identificado com a musicalidade do bloco e ter criado laços de amizade. Até o presente momento sigo como instrutor de repique na escolinha de ritmistas e sou integrante do

repique de bossa, corroborando com o pensamento de Bruno Nettl (1992) quando fala da atuação em campo do etnomusicólogo:

Nossa atitude em relação ao trabalho de campo mudou. Estamos mais interessados em participar que em somente observar – embora haja importantes exceções. Nos tempos recentes, passamos a esperar de um pesquisador de campo um contato muito mais intenso com a cultura que pesquisa do que há 20 ou 30 anos (Nettl, 1992, p. 189).

Estar inserido no contexto dos colaboradores, favoreceu a apreensão de dados e percepção de detalhes que só são revelados nas interações entre os ritmistas, no “coração da bateria”. Uma conversa informal, um acontecimento cotidiano ou um fato extraordinário, um discurso, um gesto, um aceno, de tudo isso o etnomusicólogo pode extrair dados para construir a sua narrativa sobre o tema de estudo. Desta forma, de acordo com Rice (2007, p. 68, tradução do autor), “temos o privilégio da ontologia (estar lá) sobre a epistemologia (saber disso) e o início de um desvio potencialmente frutífero dos métodos de trabalho de campo em direção à experiência de trabalho de campo”.

O reconhecimento e entendimento da dinâmica do grupo, a partir de uma observação participante dentro de uma experiência de trabalho de campo, foi essencial para evitar que qualquer

orientação cultural particular pudesse ser tomada como universal. Entendendo que observar significa não somente olhar, mas também ouvir e sentir o que está acontecendo ao redor, enquanto participar significa fazê-lo dentro do conjunto de atividades cotidianas ao lado e junto das pessoas e objetos que chamam sua atenção (Ingold, 2014, p. 387). Tim Ingold (2014) afirma que é através da observação que se obtêm os dados objetivos, ao passo que pela participação são obtidos dados subjetivos. E acrescenta que [...] “observar não é objetivar; é concentrar-se nas pessoas e coisas, aprender com elas e seguir os preceitos e a prática. De fato, não pode haver observação sem participação – isto é, sem um acoplamento íntimo, na percepção e na ação, do observador e observado” (Ingold, 2014, p. 387, tradução do autor).

A adoção de uma abordagem cultural no estudo da performance implica enxergá-la como um evento altamente reflexivo quando os significados e valores mais profundos de uma cultura estão incorporados, representados e postos em exposição diante de um público. Com uma ênfase na participação, o desenvolvimento técnico/corporal e a experiência vivida tornaram-se centrais para a realização da etnografia das práticas musicais do Unidos da Cachorra.

A estruturação da observação participante seguiu o calendário de atividades anuais do bloco. Assim como diversos outros blocos, escolas de samba e demais agremiações carnavalescas, o Unidos da Cachorra tem suas práticas estruturadas em ciclos que

se iniciam imediatamente após as apresentações do último Carnaval e culminam no Pré-Carnaval do ano seguinte. O ciclo de atuação da bateria da Cachorra é composto por diversos momentos de performance – ensaios, escolinha e apresentações na rua – e todos convergem para o principal, os cortejos de Pré-Carnaval.

O ciclo de atuação do bloco Unidos da Cachorra se inicia cerca de dois meses após o encerramento do ciclo carnavalesco oficial da cidade de Fortaleza, com as primeiras aulas da escolinha de ritmistas, geralmente iniciadas no mês de abril. O ano letivo da escolinha culmina com a peneira, geralmente realizada em novembro, quando ocorrerá a seletiva com todos os alunos e os que obtiverem êxito entrarão em definitivo para a bateria.

Normalmente, a partir do fim do mês de maio, simultaneamente às aulas da escolinha, iniciam-se os ensaios com os integrantes veteranos da bateria. Estes ensaios são divididos: ensaio técnico, ensaio geral, ensaio show (ensaio de rua). Os ensaios acontecem aos sábados logo após o encerramento da aula da escolinha. Muitos alunos ficam para assistir os ensaios após as aulas e isso, de certo modo, fortalece os laços dos alunos com seus colegas e com a bateria. Ao longo do ano ainda são promovidos alguns eventos onde todo o bloco participa, inclusive os alunos da escolinha, como na festa junina, primeiro evento oficial no qual os alunos tocam para um público.

Ao final do ano letivo da escolinha (outubro), iniciam-se os ensaios preparatórios para o Pré-Carnaval do ano seguinte. Nesses ensaios é repassado o repertório que será executado nos

quatro cortejos de Pré-Carnaval. E finalmente, o ciclo se encerra com as apresentações na rua com os desfiles de Pré-Carnaval. Isto posto, nas próximas seções são discutidas as relações entre performance e identidade a partir da observação em dois momentos: as práticas dentro da escolinha de ritmistas e as performance dentro do Pré-Carnaval.

Construção de identidades: a escolinha de ritmista

A escolinha de ritmistas do Unidos da Cachorra desempenha uma função essencial para o bloco, na medida em que é responsável pela formação técnica instrumental dos futuros integrantes da bateria. Desde sua primeira edição em 2007, para qualquer pessoa que deseje ingressar na bateria, é necessário passar pela escolinha, independentemente do nível de conhecimento musical e instrumental que possua. Na maioria dos casos, as pessoas tiveram o primeiro contato com o bloco através de alguma apresentação pública, seja em ensaios de rua ou nos cortejos de Pré-Carnaval. Portanto, todo aluno que inicia na escolinha, não entra pensando em apenas aprender um instrumento musical, mas sim em tocar esse instrumento na rua e na avenida no ciclo carnavalesco dentro da bateria.

Na escolinha de ritmistas do Unidos da Cachorra, o contato com um instrumento da bateria é imediato. Logo no primeiro encontro, os alunos são apresentados aos seus instrumentos de escolha (surdo, repique, caixa, tamborim, cuíca,

chocalho ou agogô) e encerram a primeira aula executando suas primeiras estruturas rítmicas. A ideia é que dentro de poucas semanas os alunos já consigam executar minimamente a levada (também chamada de batida) de seus instrumentos – ainda que em andamento mais lento (variando entre 60 e 80bpm). Durante o ano letivo os alunos deverão aprender, além das levadas, algumas convenções utilizadas na bateria como viradas, encerramentos e algumas bossas.

As aulas sempre são coletivas, e ocorrem nas tardes de sábado, na quadra de ensaios do bloco localizada na Praia de Iracema. Os ensinamentos ficam a cargo do diretor de naipe e de um ou dois instrutores escolhidos por ele. No princípio, os naipes são separados e as aulas acontecem em pequenos grupos espalhados pela quadra ou ainda do lado de fora da quadra, nas calçadas. O foco inicial e ponto de partida para a aprendizagem do instrumento é a levada, a qual é a unidade básica da performance em um bloco de bateria. Em média, leva-se dois meses somente aperfeiçoando a levada até que se consiga chegar a um andamento moderado (em torno de 90bpm) e, a partir de então, todos possam também tocar juntos com os demais naipes.

O ensino é marcado pela repetição constante da levada básica de cada instrumento através de observação, execução e repetição. Além disso, são repassados exercícios de rítmica utilizando o corpo – palmas, pés, movimento do corpo – com o objetivo de fa-

cilitar o entendimento da noção de pulsação e andamento, mapeamento do compasso e assimilação do desenho rítmico da levada.

Os alunos não possuem instrumentos próprios, por isso os instrumentos do bloco são cedidos para uso durante as aulas, ficando a cargo dos alunos apenas a aquisição de talabarte e baquetas (com exceção do chocalho que não necessita de tais itens). Logo, os sábados durante as aulas é o único momento em que os integrantes em potencial terão o contato com o instrumento, por isso as aulas priorizam sempre a prática, com pouco ou quase nenhum conteúdo teórico musical. Muitos dos fundamentos teóricos existentes na música executada dentro do bloco estão presentes na prática, no processo, tornando-se desnecessário serem abordados isoladamente. Em suas casas, os aprendizes são incentivados a executar as levadas em outros objetos que possam servir de simulacro aos instrumentos da bateria, como: baldes, bacias, traveseiros, em paredes, além de palmas e solfejos rítmicos.

Após esse período inicial, as aulas então passam a ser divididas em dois momentos: na primeira parte, os alunos seguem separados em grupos por naipe e, na segunda metade, juntam-se todos os naipes, mas ainda agrupados por instrumentos, a fim de se acostumar a tocar em conjunto. Quando as aulas passam a adotar este formato, espera-se que os alunos já tenham aprendido o básico de seu naipe, e então, passam a ser aprendidas convenções que são coletivas, ou seja, dependem dos demais naipes para sua execução.

Por exemplo, a virada de 4, que consiste em uma virada simples seguida de um “diálogo” entre a marcação e o restante da bateria, além de uma parte a qual o naipe de tamborim executa sozinho⁴⁷.

Com isso os alunos começam a perceber e escutar os demais naipes e seus instrumentos, já que antes as aulas eram apenas dentro de seus próprios naipes. Assim, começa-se a incutir nos pretensos ritmistas a importância do outro na performance coletiva. A importância de desenvolver a concentração, respeito ao andamento escolhido pelo regente, saber esperar e entender o momento de entrar na música, tocar na mesma intensidade que os demais instrumentos, entre outros aspectos. Nesse momento, eles começam a se perceber enquanto integrantes de uma prática coletiva, o seu lugar no fenômeno, e desenvolver uma identificação através da reprodução de hábitos característicos de cada naipe, e depois o compartilhamento desses mesmos hábitos com os demais naipes.

Fazer música é principalmente uma atividade social, é algo que fazemos juntos e para os outros, principalmente em fenômenos de música coletiva como em um bloco carnavalesco. A música atua na construção e desenvolvimento do senso de identidade do indivíduo e o conceito de identidade musical nos permite olhar para amplas e variadas interações entre um indivíduo e a música. Dentro das práticas da escolinha de ritmistas, a constante

⁴⁷ Transcrição disponível no capítulo 4.

e necessária interação entre os alunos acaba favorecendo o desenvolvimento de uma identidade social, coletiva. O processo de desenvolvimento de uma identidade coletiva passa primeiramente pelo sentimento de pertencimento a um grupo, a uma família – como os integrantes veteranos do bloco costumam se identificar – reforçada constantemente pela prática musical em conjunto que exige um envolvimento e aceitação do outro.

Na escolinha os alunos adentram, na perspectiva dos estudos rituais de Victor Turner (2012), em uma fase liminal, ou seja, estão em uma posição transitória, ainda não são ritmistas, mas também não estão mais da forma como começaram as aulas; “estão entre deixar um posto para ocupar outro” (Turner, 2012, p. 221). Nessa perspectiva, Turner afirma que os fenômenos liminais, como a escolinha de ritmistas:

[...] tendem a ser coletivos, de acordo com o ritmo socio estrutural, biológico e do calendário, ou de acordo com processos de crise social, se esses resultados vierem de ajustamentos internos, adaptações externas ou medidas remediáveis. [...] São, então, executados pelas “necessidades” socioculturais, mas têm “liberdade” in nuce e a potencialidade de formação de novas ideias, símbolos, modelos e crenças (Turner, 2012, p. 250).

O agregamento de pessoas em estágio liminal forma uma *communitas*, uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar. A base da *communitas* é feita entre indivíduos que acreditam e dividem, e seus produtos emergem do diálogo, no uso de palavras e de comunicação não-verbal, tais como o sorriso, o movimento do corpo etc. O comprometimento em aprender um instrumento musical, uma submissão às normas organizacionais da escolinha, os vínculos criados e as trocas entre os alunos no processo de aprendizagem acabam por criar uma *communitas* “onde há uma confrontação direta, imediata e total das identidades humanas” (Turner, 2012, p. 244). Como consequência, acontece neste estágio a suspensão das identidades individuais e uma identidade coletiva entra em processo de construção. O gosto musical, as afinidades entre os alunos, as dificuldades enfrentadas juntos, compartilhamento de saberes, entre outros, tornam-se índices de pertencimento ao que é ser integrante do Unidos da Cachorra.

O momento de mudança de *status* é marcado pela “peneira”, uma seletiva onde cada aluno deverá apresentar uma parte de seus aprendizados ao seu diretor, instrutores e ao mestre de bateria, que deverão avaliar o desempenho do aluno, e aprová-lo ou não, para o ingresso na bateria de forma definitiva. Acontece, portanto, a mudança de *status transitório* para um *status permanente*. A partir de então, os novos ritmistas são incorporados à performance do grupo, passando a atuar nos mais diversos momentos oficiais do bloco e do maior objetivo que é a participação dos cortejos de Pré-Carnaval.

O processo de formação dos ritmistas dentro da escolinha vai além de uma formação instrumental. Passa também por uma incorporação do que é ser membro do Unidos da Cachorra. Em entrevistas, ao questionar os membros veteranos da bateria o que viria a ser o Unidos da Cachorra, e o que o bloco representava para eles, ouvi coisas do tipo: “A Cachorra é minha terapia semanal, um momento de diversão, de encontrar amigos [...] É o lugar onde eu me sinto em família”. “Se fosse pra eu usar uma palavra eu definiria como família”. “A Cachorra, no modo geral, é alegria. Não tem como você olhar para a Unidos da Cachorra e não ver sorriso no rosto das pessoas, dos ritmistas”. “É uma diversão, mas com responsabilidade.” Cada frase desta revela a visão que os integrantes partilham do próprio grupo. Eles se identificam como família no sentido de solidariedade com os demais, ajudar quando alguém precisar, contribuir para o fortalecimento do bloco. Por exemplo, nenhum dos cargos de diretoria, seja de naipe ou executiva, é remunerado, sendo totalmente voluntário. Alguns usam ainda as práticas do bloco como forma de abstração da semana de trabalho, estudos, preocupações do dia a dia.

Na escolinha de ritmistas, os sujeitos estão focados na formulação de suas identidades individuais enquanto aprendizes de ritmista dentro das práticas do Unidos da Cachorra. A partir do momento que ingressam de modo definitivo na bateria, passam a negociar essas identidades pessoais com as também múltiplas identidades coletivas presentes no grupo. Portanto, apesar de ser

possível perceber uma identificação coletiva do que é ser ritmista da Cachorra, as percepções de cada indivíduo sobre si e sobre o bloco variam a partir da função e valor atribuídos pelo ritmista à sua prática. Estas visões refletem diretamente na performance coletiva, pois para ela, juntamente com os aspectos técnicos musicais, são mobilizadas expectativas e representações de si, do grupo e do público.

Entrelaçando performances e identidades: o bloco na rua

Ao analisar a prática musical do Unidos da Cachorra é preciso considerar as transformações que podem operar, tanto nos ritmistas como no público (permanentes ou temporárias) e o modo como a música pode articular identidades (pessoal e coletiva), através da performance. Pablo Vila (2012), nesse sentido, afirma que a música é:

[...] um artefato cultural privilegiado, uma vez que nos permite a experiência real de nossas identidades narrativizadas imaginárias. Assim, parte da compreensão de nossa identidade (que sempre é imaginária) seria produzida quando nos submetemos ao prazer corporal da execução ou escuta musical (Vila, 2012, p. 261).

Na perspectiva apresentada pelo autor, o Carnaval pode ser inserido no grupo das práticas culturais privilegiadas que, condensando significações básicas, articulam identidades através da produção do efeito imaginário de ter uma identidade inscrita no corpo. O Carnaval é múltiplo e permite uma criatividade social acentuada, um dos motivos que o torna alvo de inúmeras projeções sociais e razão pela qual, no início do século XX, fora alçado à categoria de “maior expressão da índole e da ‘alma’ brasileiras.” É considerada como “Uma festa múltipla, que sintetizaria um país plural, produto da reunião de muitas diferenças” (Ferreira, 2004, p. 254).

O Carnaval surge, portanto, “como uma imensa tela social, onde essas múltiplas visões da realidade social são simultaneamente projetadas” (DaMatta, 1997, p. 122). Roberto DaMatta argumenta ainda que:

No caso brasileiro, sabemos que tal individualidade (da sociedade) é fortemente marcada pelo Carnaval como um momento em que se pode totalizar todo um conjunto de gestos, atitudes e relações que são vividas e percebidas como instituindo e constituindo o nosso próprio coração. O Carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais do que abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo (DaMatta, 1997, p. 30).

Inseridas neste contexto, as performances do Unidos da Cachorra, como de todo bloco carnavalesco, acontecem essencialmente na rua. Por mais que haja momentos de performance em lugares fechados, como na quadra de ensaios, por exemplo, é na rua que o bloco consegue exprimir toda sua musicalidade de forma mais intensa. Neste tipo de performance – que englobam ensaios de rua e cortejos de Pré-Carnaval – onde há uma maior interação com o público e o espaço público, muitas das suposições sobre identidades relacionadas à performance emergem à superfície.

Dentro do bloco Unidos da Cachorra há três modalidades de ensaio: o técnico, o fechado e o de rua. O ensaio técnico é realizado na quadra de ensaios com portões fechados para o público, pois é um momento utilizado para o aprendizado de novas músicas, bossas e/ou convenções que precisarão ser ensinadas pelo mestre de bateria e pelos diretores. Durante este processo, há inúmeras repetições dos arranjos a serem assimilados e diversas paralisações para ajustes e correções que não seriam atrativas para o público. Já os ensaios abertos servem, de modo geral, para manter o repertório atualizado e aprimorar a técnica instrumental. Nele, geralmente, estão presentes as músicas mais executadas nas performances do bloco e, assim como o técnico, é realizado na quadra de ensaios, mas conta com a presença de público, o que já aproxima esta modalidade das práticas realizadas na rua.

As performances na rua são compostas pelos ensaios de rua (chamados também de ensaios show), realizados durante

quatro sábados que antecedem à principal modalidade de performance de rua no ciclo carnavalesco de Fortaleza, os cortejos do Pré-Carnaval, com o desfile dos blocos de bateria. Como o nome indica, este tipo de ensaio acontece na rua, geralmente em frente a quadra de ensaios e o grupo toca estacionado no local, enquanto os cortejos no Pré-Carnaval são realizados em movimento, em um trecho da avenida Beira-Mar – também na Praia de Iracema – distante poucos quilômetros da quadra.

O fato dessas performances serem realizadas na rua, uma zona de encontros e mediação, causa muitas alterações em relação aos ensaios ou eventos internos. A rua, por ser essencialmente pública, ampla e acessível, consegue absorver a apropriação que lhe é conferida em determinado momento e, como consequência, transformar-se sob um “esquema carnavalesco”, de duas formas: de via pública que no dia a dia passa despercebida pelas janelas dos automóveis – nos ensaios de rua – e de avenida turística e polo de lazer praiano – no Pré-Carnaval – em lugares de todo tipo de representação e dramatização permeados pela musicalidade do bloco. Em um estágio liminar da performance da bateria, a rua transforma-se em “transporte” (Schechner, 2011) para os indivíduos – ritmistas e público – para outro lugar, outro tempo – o lugar e tempo do Carnaval – com todo o contexto da festa e as tensões e conflitos que o fenômeno carrega em si.

A performance na rua recebe vários demarcadores que separam o evento do fluxo da vida cotidiana, e indicam que aquele

não será apenas um ensaio (no sentido mais estrito da palavra), mas uma experiência que absorve todos que estão nela envolvidos. Por ocasião dos dois momentos – ensaios de rua preparatórios e os cortejos de Pré-Carnaval de 2020 – foram confeccionadas camisetas exclusivas para cada um (nas cores laranja para ritmistas, verde para diretores e preta para o mestre de bateria), que, em conjunto com uma vestimenta para a parte inferior do corpo, na cor branca utilizada pelos integrantes, estabelecem um caráter de apresentação oficial. A vestimenta padronizada atua, portanto, como um forte índice de identificação coletiva dentro do bloco, além de demarcar o momento da performance.

A postura dos integrantes muda na medida em que todos ficam a postos pouco antes do início oficial do ensaio, concentrados e com seus instrumentos já afinados, apenas esperando o sinal do mestre da bateria. Em entrevistas, alguns integrantes relataram que uma das diferenças entre as duas modalidades de performance está no nível de exigência e a tensão que cada uma provoca. A maioria parece concordar que nos ensaios de rua o clima é mais leve, muito por não ter a responsabilidade de cumprir todas as exigências da prefeitura, seguindo suas próprias regras de organização. Como relata o diretor de marcação: “Os ensaios de rua são os melhores. Até porque quando chega no ‘Pré’, a tensão é grande, mesmo assim depois que passou a tensão, você pode olhar no rosto de cada um e vai ver só alegria, só sorriso” (Batista, 2020). E na mesma linha a diretora de chocalho diz que:

O grande diferencial da Cachorra é ter o público próximo. É ser aberto, ser gratuito, ser cultural. Um desfile, um cortejo, ele nos traz, para nós diretores, diversos problemas, principalmente tensão. Nós estamos desfilando pela Prefeitura, né? Um evento público. Aquela tensão que você não consegue ter tanto prazer. E o prazer que eu sinto é ver nas pessoas de fora, ver nos foliões a alegria deles. E no ensaio de rua a gente fica parado. Elimina, assim, 50% da tensão do desfile em si. E a gente consegue ver o rosto das pessoas. Consegue ali estar mais perto, né? A gente toca parado em frente a nossa casa. E é mais improvisado. Então é um momento que eu sinto mais prazer nos ensaios abertos do que no “Pré” efetivamente (Melo, 2020).

No decorrer das apresentações, percebe-se que os ritmistas vão se soltando, pois sempre são auxiliados pelos diretores quanto à técnica nos instrumentos. Por exemplo, quando alguém esquece o próximo trecho a ser executado ou não consegue associar o gestual indicado pelo mestre com a próxima convenção, os diretores realizam um rápido solfejo rítmico para ajudá-los a lembrar. Ou ainda quando um ritmista sai do posicionamento estabelecido no mapa é indicado a retornar ao seu posicionamento correto.

Há também um apoio mútuo entre os ritmistas quando os mais antigos dão suporte emocional aos mais jovens, e em muitos casos adotam a mesma postura de correção de seus diretores. O clima de companheirismo desenvolvido na ideia de família ao longo do ciclo de atuação do grupo transforma a tensão e ansiedade em empolgação e alegria. Como uma forma de aliviar um pouco da tensão, e descontraír a performance, no último dia de cortejo os ritmistas ficam liberados para o uso de fantasias. A maioria combina dentro dos naipes de írem com fantasias em uma temática ou ainda todos com a mesma fantasia. Não se pode negar também que o consumo de bebida alcoólica, nos momentos de intervalos das performances, auxilie no clima de relaxamento e descontração.

O conteúdo musical das duas performances (ensaio de rua e cortejo) é o mesmo. O mesmo repertório, a mesma sequência de músicas, arranjos, bossas e viradas, inicia e se encerra da mesma forma (como visto de forma mais detalhada no capítulo 1). O sinal de largada para o início das performances é o “esquenta” que é realizado em forma de pergunta e resposta entre os repiques de bossa e os demais naipes. Quando as primeiras notas ressoam dos repiques, todos os ritmistas entendem como a “ativação da performance” (Vila, 2012, p. 270) e isso se estende em seguida ao público.

Esta ativação da performance, composta por uma série de ações que demarcam a performance – padronização de vestimenta, disposição dos ritmistas no espaço delimitado à bateria e o

início da prática musical com o esquentar – é o que Bauman (1975) chama de enquadramento da performance (*framing*), entendida como uma metacomunicação prévia que estabelece o comportamento como uma performance. O enquadramento, como toda metacomunicação, invoca a consciência reflexiva dos participantes. Mesmo que o performer não tenha consciência de si como sujeito central da ação performática, no momento anterior ao enquadramento, o ato de enquadrar, por definição, marca o performer como performer, os membros da audiência como membros da audiência e chama a atenção para a interação.

Os papéis são bem demarcados dentro da performance do Unidos da Cachorra. Mestre e diretores são responsáveis pela escolha de como será a apresentação do bloco, bem como a organização das atividades que servirão para a preparação do produto final. Nessa preparação, há uma constante negociação entre mestre e diretores na escolha de repertório e na criação ou adaptação de arranjos e repasse aos ritmistas nos ensaios técnicos.

Durante a performance, o mestre fica à frente da bateria regendo, mantendo o andamento, gesticulando as viradas e bossas, coordenando todos os naipes e zelando pela sonoridade que ele deseja que a bateria produza. Os diretores atuam reforçando os gestos indicativos do mestre aos ritmistas de seus respectivos naipes, cuidando da afinação dos instrumentos e do posicionamento dos ritmistas dentro do mapa elaborado previamente com a posição exata de cada um. A partir das determinações do mes-

tre e dos diretores de naipe, antes e durante a performance, ficam assim estabelecidas as regras que os ritmistas e o público, como consequência, devem seguir.

Titon (1992) defende um modelo de cultura musical que define a música, em performance, como um som significativamente organizado que segue determinadas regras e que:

A coisa mais importante a entender sobre a performance é que ele se move com base em regras e procedimentos acordados. Essas regras permitem que os músicos toquem juntos e façam sentido uns para os outros e para o público. Os artistas geralmente não discutem a maioria das regras; eles os absorveram e concordaram com eles. Começar ao mesmo tempo, tocar no mesmo tom, tocar na mesma estrutura rítmica, repetir a melodia no ponto certo – essas são algumas das muitas regras que governam a maioria das performances musicais que os ocidentais experimentam (Titon, 1992, p. 17, tradução do autor).

Dentro dessa estrutura da performance do bloco, os ritmistas são os responsáveis por dar vida a tudo que fora planejado anteriormente por mestre e diretores. Por isso, o papel principal, em

minha visão, está a cargo dos ritmistas que precisam de uma entrega desde os primeiros ensaios até a culminância nas performances de rua. É um longo processo em que é preciso muita dedicação para o desenvolvimento técnico no instrumento e para o aprendizado do repertório e arranjos. No decorrer do ciclo de atuação do bloco, entre junho de 2019 e fevereiro de 2020, foram ao todo vinte e quatro ensaios na quadra (entre fechados e técnicos), quatro ensaios de rua e quatro cortejos no Pré-Carnaval de 2020, que ocorreram nas tardes de sábado, com duração aproximada de três horas.

Cabe ressaltar aqui que, a grande maioria dos integrantes tiveram seus primeiros contatos com a música e o primeiro aprendizado instrumental dentro da escolinha. Aos que concluíram a escolinha em 2019 seriam, portanto, as primeiras apresentações oficiais na rua. Alguns ritmistas quando ingressam na escolinha não possuem sequer familiaridade com o samba, principal gênero musical que compõe o repertório da bateria, como relatado por uma diretora de naipe quando diz que: “Mas assim, eu não gostava de samba, nunca gostei. Quando passava aquele negócio de Carnaval na televisão eu tirava, eu não entendia por que a Globo separava uma parte só para aquilo ali. Eu ficava indignada” (Passos, 2020). E outra diretora da mesma forma:

Eu entrei para fazer essa escolinha, mas eu não tinha ideia do que era o Pré-Carnaval de Fortaleza. Eu não tinha ideia do que era uma bateria

de escola de samba. Se você me falasse nome de escola de samba, eu só ia conhecer uma, que era a Mangueira. Porque não sei, mas eu sempre gostei muito dessa escola de samba e era a única escola que eu assistia na televisão quando era época de Carnaval (Arrais, 2020).

Pelo que pude perceber, é dentro do bloco que grande parte dos integrantes vão desenvolvendo o gosto pelo gênero a partir da execução do repertório e da convivência e trocas com os colegas, além de serem incentivados a ouvirem sambas-enredo como forma de estudo e familiarização com as estruturas que compõem o gênero musical.

Outro fato é que, como se trata de um bloco amador, que não participa de competições, ocorre uma exigência baixa com relação à frequência e domínio técnico-instrumental dos ritmistas ao longo do ciclo de atuação. Assim sendo, é preciso que, da mesma forma como há uma constante negociação entre mestre e diretores, aconteça o mesmo na relação destes com os ritmistas. Um exemplo disto está na fala da diretora da cuíca:

Mas, assim, eu te confesso que a gente tem ritmistas medianos. O que é um ritmista mediano? É um ritmista que não toca essas coisas toda, entendeu? Mas, ao mesmo tempo, é um ritmista, por-

que, ao mesmo tempo que eu digo, o diretor não tem que ser para mim o melhor ritmista, ele precisa ser um equilíbrio dentro do naipe, o ritmista também não precisa ser um excelente ritmista. Ele também tem que ter interesse em estar ali. Porque não adianta a pessoa tocar pra caramba e não ir para nenhum ensaio. [...] E aí eu hoje eu tenho ritmistas medianos que não são os melhores, que tem uma certa dificuldade com música, mas que eu não corto simplesmente por cortar, porque eu vejo a dedicação dessas pessoas e eu sei o quanto elas estarem naquele grupo, naquela bateria é importante para a vida pessoal dela. Que aquilo dali a gente tem que pensar também que é um lazer. É uma brincadeira séria, a gente sempre fala isso. E são pessoas que se esforçam. Tem uma certa dificuldade como a gente tem outras dificuldades na vida. E assim eu acho que não é justo cortar quem tem interesse e simplesmente dizer que eu prefiro só ter quatro, os fodões da galáxia. Não. Eu quero ter ritmistas bons, muito bons, mas também eu acolho aqueles que nem são tão bons, mas tem interesse de aprender, interesse de estar ali, de compartilhar os momentos de sábado com a gente (Bezerra, 2020).

Outro relato, agora da então diretora de repique em 2020, conta da dificuldade de ter que assumir a responsabilidade de diretora, fazer a gestão de pessoas do naipe e ainda ter que tocar no repique de bossa:

Eu fui meio que forçada, mas eu não sei ser diretora ainda. Eu estou aprendendo. Eu não queria a responsabilidade. Sem contar que eu sou repique de bossa. E aí como é que eu vou tomar conta de todo mundo sendo repique de bossa? É uma coisa complicada. E eu tenho que capacitar a pessoa que vai ter que sair na bossa. Eu preciso primeiro capacitar pessoas para ficar na bossa. E o pior que não é todo mundo que tem habilidade, isso é o pior problema. As pessoas podem até querer, mas nem todo mundo tem habilidade. Porque é uma coisa que você precisa ter habilidade no instrumento para pegar, nem que você decore as coisas, porque dá para você decorar as coisas que a gente faz na Cachorra e conseguir fazer. Porém, ainda tem a questão pessoal, se a pessoa tem aquela firmeza de estar ali naquela posição, porque não é uma coisa fácil. Você tem um segundo para executar uma bossa para uma bateria inteira e

se você errar a bateria toda erra. A bateria toda via ou, sei lá o quê. Quantas vaias eu tomei na vida? Inúmeras (Passos, 2020).

Deste modo, os diretores precisam estar constantemente motivando seus comandados para que frequentem os ensaios, aprendam o repertório, melhorem sua técnica instrumental para que as performances de rua e principalmente o Pré-Carnaval, saia conforme o planejado pela diretoria.

Neste processo, no decorrer do ciclo de atuação do bloco, em cada performance os indivíduos experimentam a si mesmos, ou seja, experimentam sua experiência e refletem sobre ela. Por isso, somente uma identificação com o bloco e sua música não é suficiente para garantir que um ritmista permaneça no grupo, assim como ter uma boa desenvoltura no instrumento, mas não ter uma identificação com a forma de atuação do bloco. Daí a importância dos discursos mencionados anteriormente sobre família, pertencimento a um grupo, a um coletivo que comunga de gostos e hábitos semelhantes estarem associados à prática instrumental e vivência da musicalidade dentro da bateria.

O conceito de “comunidade musical”, proposto por Titon (1992), se encaixa no contexto da performance do bloco Unidos da Cachorra. Comunidade musical é definida pelo autor como:

[...] o grupo (incluindo os performers) que leva adiante as tradições e normas, os processos e atividades sociais e as ideias de performance. Por comunidade nem sempre queremos dizer um grupo de pessoas que vivem próximas umas das outras. Para nossos propósitos, uma comunidade em uma cultura musical se forma quando eles participam de uma performance de alguma forma – como performer, público, compositor e assim por diante (Titon, 1992, p. 17-18, tradução do autor).

Assim, dentro da cultura musical formada pelos blocos de bateria de Fortaleza, o Unidos da Cachorra, seguindo a perspectiva de Jeff Titon, é entendido como uma comunidade musical, que reúne pessoas através da afinidade com a musicalidade do samba-enredo, e que buscam fugir da rotina de trabalho e estudo com um lazer vinculado à prática percussiva dentro do bloco. Para Titon (1992, p.17), o estudo das culturas musicais passa pelo desvelamento das regras que abrangem ideias ou princípios sobre música e o seu comportamento, assim como as relações entre tais regras e o som que um grupo de pessoas chama de música.

Nesse sentido, dentro da performance da bateria do bloco Unidos da Cachorra, o conjunto de regras é composto pelos elementos que podem ser submetidos à análise musical (forma,

compasso, andamento, arranjos, sessão etc.) e pelas regras de convivência dentro do naipe, vistas a partir do relato das diretoras, que incluem o comprometimento com os demais membros e participação ativa nos ensaios e demais eventos do grupo. Portanto, as formas de interação dentro dos conjuntos, e entre os dois conjuntos de regras, refletirá no resultado da performance do grupo.

O público que participa dos ensaios e cortejos também é visto como membro da mesma comunidade cultural. Sua constituição e forma de participação nas duas modalidades de performance variam um pouco. Nos ensaios de rua, realizados em frente à quadra de ensaios, por serem realizados de modo fixo e sem desfile, proporcionam uma maior interação entre público e integrantes da bateria. Não há separação por cordas, apenas a disposição dos ritmistas na rua determina as fronteiras entre público e bloco, intensificando as interações durante a performance. O público se acomoda nas calçadas que ladeiam o espaço determinado à bateria e como não haverá deslocamento do bloco, muitos vão em grandes grupos de amigos e aproveitam para levar consigo *coolers* com bebida ou ainda cadeiras de praia.

Nos cortejos de Pré-Carnaval, o público também fica nas calçadas que dividem a performance, mas como há deslocamento do bloco as pessoas escolhem se acompanham o passo da bateria ou não. Com esse formato, o público acaba se modificando ao longo da performance. Há aqueles que acompanham do início ao fim o desfile, outros percorrem apenas um determinado trecho

e outros preferem ficar parados para acompanhar uma parte de cada bloco que irá se apresentar ao longo do sábado.

Diferente dos ensaios de rua, nos cortejos de Pré-Carnaval há uma delimitação do espaço do bloco feita por cordas que envolvem toda a bateria, enquanto na parte da frente vai um caminhão de som e na parte de trás um de apoio, responsável pela venda de bebidas e materiais alusivos ao bloco (camisas, bonés e outros *souvenirs*). Assim, com o distanciamento imposto pela formalidade da apresentação organizada pela Secretaria de Cultura de Fortaleza, o contato com o público diminui consideravelmente, mesmo que a distância entre a bateria e o público não seja tão grande.

Este distanciamento entre bateria e público influencia na performance, pois o público não apenas assiste, ele participa da performance ativamente à medida que ela se desenrola. Ele pode gritar, aplaudir, assobiar, dançar e cantar junto e isso impacta diretamente na performance, na medida que, os ritmistas podem sorrir quando as coisas estão indo bem ou estremecer quando cometem um erro diante do escrutínio do público.

Mesmo que a formalização dos cortejos, através do edital de fomento da prefeitura de Fortaleza, estabeleça regras que determinem como se dará alguns aspectos da performance dos blocos – como horário de início e fim, ordem de apresentação na avenida e no palco ao final do cortejo, delimitação do espaço dos blocos com cordas, entre outros –, as performances do bloco possuem um propósito próprio em si que vai além da contrapartida

financeira recebida. Aliás, a atuação do Unidos da Cachorra no Pré-Carnaval antecede a instrumentalização da festa na cidade de Fortaleza pelos editais. Assim sua performance vai além das regras determinadas pelo certame. Como dito anteriormente, ela está no cerne do que é o bloco. A preocupação maior está em fazer bonito para o público que participa das apresentações:

A gente tem de manter um padrão pra fazer bonito pro público, pro povo, dar um show pro povo, que é um Pré-Carnaval gratuito pro povo na rua, não paga nada por tá ali. E a gente tem que manter o nosso padrão cultural e tradicional como a Cachorra sempre foi, manter a alegria (Batista, 2020).

Os ritmistas empenham-se em comover e agitar o público através da sua prática – tocar bem, divertir-se durante o processo, expressar a alegria de estar ali através do seu corpo, interagir com seus colegas e com o público – e esse desempenho é avaliado pelos próprios ritmistas e pelo público em quão bem essas intenções foram cumpridas.

Nas performances de rua, não há documento em que esteja registrada a sequência do repertório ou ainda arranjos escritos, sendo toda a prática musical do bloco baseada na oralidade e na

memória. A aprendizagem e repetição durante os ensaios ao longo do ano constroem a memória que será acessada no momento da performance. Sobre isso, Rubin (1995) citado por Chafin, Demos e Topher (2015) afirma que:

Como outros materiais transmitidos pela tradição oral, a música é lembrada como parte de uma performance. A performance convoca os diversos sistemas cognitivos e corporais envolvidos na ação, cada um dos quais estabelece seus próprios traços de memória. Cada tipo de memória fornece dicas de recuperação e restringe a reconstrução da memória, tornando a memória para a performance mais robusta do que a memória para texto (Rubin, 1995, apud Chaffin; Demos; Logan, 2015, p. 3, tradução do autor).

Chafin, Demos e Topher citam diversos sistemas de memória que atuam durante a performance, dentre os quais selecionei três que acredito estarem relacionados à performance do Unidos da Cachorra: *memória auditiva* (relativo ao desenvolvimento de esquemas auditivos para padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e estilísticos que facilitam a recordação); *memória motora* (relacionada à memória muscular desenvolvida a partir de exaustivas repetições); e a *memória visual* (associada às representações visuais através das

sinalizações utilizadas na regência da bateria). As três modalidades de memória são bastante utilizadas na performance do bloco, mas a memória motora acredito ter maior impacto na prática da maioria dos ritmistas. Sobre suas características, os autores afirmam que:

Talvez a característica mais importante da memória motora para músicos seja que ela é implícita (inconsciente). Os músicos sabem que podem tocar uma determinada peça (conhecimento declarativo), mas o conhecimento de como tocar só pode ser exibido tocando de fato (conhecimento processual) (Chaffin; Demos; Logan, 2015, p. 3, tradução do autor).

Como muitos ritmistas não possuem domínio teórico musical, vários dos elementos estruturais da música ficam diluídos na performance sem que os performers precisem parar para refletir sobre tais estruturas, visto que uma boa execução instrumental é suficiente e o que importa ao final. Muitas coisas são apenas lembradas momentos antes de serem executadas através de “dicas de performance” (*Ibid.*, p. 7). A partir de dicas de performance, a memória é ativada por algum trecho rítmico ou melódico que se associa diretamente ao trecho que vem a seguir, ou quando o mestre sinaliza o gestual da virada ou bossa, ou ainda quando alguém realiza o solfejo rítmico do próximo trecho.

Aqui relembro a proposta de Nicholas Cook (2013) quando defende o uso de um roteiro ao invés de partitura na performance musical. De fato, a performance do Unidos da Cachorra é roteirizada, com seu *script* sendo passado e repassado diversas vezes durante os ensaios através da oralidade, ou ainda lembrado nos estudos particulares dos ritmistas, durante a escuta das músicas e visualização de vídeos a pedido dos diretores e mestre.

A música é mais do que apenas uma organização sonora baseada em estruturas e formas e tudo o que está nela envolvida não cabe dentro da escrita tradicional em partitura. A performance dificilmente soará tal qual a partitura, por melhor que o intérprete seja ao analisá-la de forma prévia. Deste modo, pensar em roteiro flexibiliza a execução musical e coloca o performer no mesmo patamar da música. Segundo Cook, ao se pensar a performance como um roteiro, várias decisões precisam ser tomadas em tempo real, durante a ação, exigindo conhecimento tácito e criatividade. No roteiro do bloco inserem-se também questões de postura, posicionamento, tempo de duração de cada seção e dos intervalos, formas de interação com o público, coreografias, entre outras. O mestre, com o apoio dos diretores, tem o papel de conduzir esse roteiro e fazer com que cada parte seja executada como planejado durante a preparação.

O grande diferencial entre as duas formas de performance na rua, do ponto de vista da forma, é a realização de uma apresentação após o encerramento dos cortejos de Pré-Carnaval em

um palco montado no Aterro da Praia de Iracema. Cada bloco de bateria, ao fim de sua passagem na avenida, sobe ao palco e realiza um show de cerca de 30 minutos para um público já presente. Pelo pouco tempo, comparado às três horas de cortejo, na apresentação no palco são apresentadas apenas algumas músicas. O show é iniciado também pelo esquentado seguido do hino do bloco, depois são executados alguns sambas-enredo e algumas músicas de outros gêneros transformados em “samba”

O palco utilizado no encerramento não comporta todos os integrantes da bateria do bloco. Então, alguns são escolhidos por sua expertise, enquanto outros se voluntariam para participar, e o diretor de naipe avalia se poderão ou não. A disposição dos integrantes no palco muda com relação à rua. Os naipes de tamborim, chocalho e agogô ficam perfilados na parte da frente do palco. Isso se deve à presença de maiores movimentos corporais na execução destes instrumentos e o uso de coreografias durante a performance, o que atrai bastante a atenção do público que, nesse momento, assiste à performance de frente.

Os demais naipes (cuíca, repique, caixa e marcação) ficam dispostos em mais duas filas na parte do meio e do fundo do palco. O cansaço físico após três horas de cortejo sob forte sol – carregando e executando instrumentos de percussão, alguns bastante pesados, como os surdos – parece tirar um pouco do vigor presente no cortejo. Talvez também por ser um formato que destoa bastante das formas mais usuais de apresentação da bateria.

O que se pôde inferir sobre as performances realizadas na rua do bloco Unidos da Cachorra é que nelas são mobilizadas expectativas e representações de si – ritmista (individual) e bateria (coletiva) – e do outro (o público que pode conter familiares, amigos, namorados, parentes entre outros). A performance, como percebido a partir do exposto, implica e depende da presença do outro na audiência, transformando-se em uma espécie de vitrine que exhibe os integrantes da bateria que nela articulam e refletem suas identidades. Também permite uma oportunidade singular de manipulação de autoimagens, dada a diversidade do público presente em apresentações na rua, público esse formado por pessoas de diversos segmentos e classes sociais, incluindo ainda equipes jornalísticas que realizam a cobertura do evento.

Em síntese, dentro das performances de rua do bloco Unidos da Cachorra, primeiramente ocorre uma demarcação (enquadramento) da ação performática pelos integrantes do grupo, separando-o do fluxo da vida comum. Assim as pessoas reconhecem a performance quando ela acontece. Toda performance do bloco possui um propósito que pode variar a depender do tipo, lugar e momento – ensaiar o repertório e arranjos (ensaios) ou apresentar o produto do que fora preparado durante o ano (correios). Ao se submeter ao escrutínio do público, os performers são avaliados quanto a sua habilidade técnica, suas expressões corporais e a capacidade de comover ou não o público. Este último também vivencia a performance à medida que grita, aplau-

de, assovia, dança e canta junto com a agremiação, e os ritmistas reagem a isto expressando satisfação quando tudo está indo bem ou podem se abalar quando erram. Além disso, as performances acontecem com base em regras e procedimentos, acordados previamente em sincronia com regras estético-estruturais da música, que possibilitam aos ritmistas tocarem juntos de forma a fazer sentido para eles e para público.

É notório que a música possui um poder de articulação dentro do processo de formação de identidades (individual e coletiva). Ela pode atuar no todo da música, pensando no gênero musical (no caso o samba/samba-enredo), em partes e elementos estruturais da música (como afinidade com a prática instrumental em si) ou de sua execução (identificação com a performance). Através da performance musical do Unidos da Cachorra, os ritmistas conseguem se localizar dentro de uma identidade construída em um processo com experiências vividas por meio do corpo, no cotidiano de ensaios e apresentações coletivas ao longo do ciclo de atuação do bloco.

CONCLUSÃO (DISPERSÃO)

A realização do ciclo carnavalesco de Fortaleza na atualidade carrega consigo uma série de tensões e conflitos que se estendem desde as primeiras décadas do século XX, com o surgimento das primeiras agremiações carnavalescas de rua que marcaram o aumento da presença popular no Carnaval. Nas celebrações carnavalescas contemporâneas, há claras reminiscências das antigas agremiações populares de rua surgidas a partir da década de 1930, como o espírito galhofeiro típico do Entrudo, refletido em certas práticas como a brincadeira espontânea, a troça, o me-la-mela, a figura do papangu e o jeito “moleque” cearense, mas sobretudo na criatividade da realização de suas festas e na capacidade de transformação e adaptação frente às mudanças impostas pelo tempo ou pelo controle do Estado.

Como ponto de partida nesta tese, foi necessário entender de que forma as práticas carnavalescas atuais, encontradas na cidade de Fortaleza, se interligavam à história e desenvolvimento da própria cidade e das festividades do Carnaval. Enquanto Fortaleza se modernizava baseada em uma economia industrial, as práticas do Carnaval de rua no decorrer do século XX eram cada vez mais postas em xeque e colocadas em oposição ao ideal de modernidade. Assim, as agremiações carnavalescas de rua de

Fortaleza, em toda a sua história, sobreviveram à base de muita resistência e criatividade de seus integrantes, essencialmente membros das camadas mais populares da sociedade.

O surgimento de novas formas de celebração do Carnaval, entre os anos 1980 e 1990, trouxeram uma nova perspectiva aos foliões fortalezenses e, blocos como o Periquito da Madame e o Cheiro, abriram os caminhos para que hoje diversos blocos de rua possam atuar de forma tão significativa no Pré-Carnaval de rua de Fortaleza. O bloco de rua na atualidade pode ser entendido, portanto, como fruto da junção de diversos elementos que permaneceram ao longo do desenvolvimento do Carnaval, como o uso de fantasias, o cortejo ao som de um grupo musical, o estandarte com o símbolo do bloco, apresentações espontâneas dos brincantes entre outros, mas, sobretudo, o caráter subversivo e inovador.

Os editais de fomento aos blocos carnavalescos, implementados a partir de 2006 pela prefeitura de Fortaleza, trouxeram uma sobrevida ao Pré-Carnaval e aos grupos carnavalescos de rua que nele participam, não somente pela premiação em dinheiro – que se comparada aos custos operacionais de um único dia de cortejo é insuficiente –, mas por tudo o que proporcionou como, por exemplo, a criação de uma cena ou cultura musical Carnavalesca que favoreceu o surgimento de diversos novos blocos e a consolidação da festa no imaginário popular.

Ao mesmo tempo que os editais fomentaram as festividades de Carnaval na cidade, os blocos precisaram adequar suas

formas de atuação às normas impostas pelo certame, influenciando diretamente em suas constituições e em suas performances. Alguns pontos são importantes de serem destacados como, por exemplo, a necessidade de submissão de um projeto para concorrer ao edital de fomento, o que afastou pequenas agremiações da disputa. Em alguns outros casos, houve a exclusão de blocos tradicionais do certame pela ausência de um documento ou uma assinatura. Assim, blocos que não dependem exclusivamente do edital ou outro fomento governamental, acabaram se sobressaindo, pois conseguem manter suas atividades de modo independente a modelos impostos com outras atividades realizadas ao longo do ano.

Neste contexto, o bloco carnavalesco Unidos da Cachorra foi fundado em 2003 com a proposta de se apresentar nos dias de Pré-Carnaval, executando sambas-enredo, usando instrumentos percussivos de forma similar a uma bateria de escola de samba. Surgido de forma espontânea por iniciativa de moradores da Rua da Cachorra Magra, situada no bairro do Benfica, e, contando com poucos integrantes que possuíam pouca ou nenhuma técnica/conhecimento musical, o bloco foi crescendo à medida que o próprio Pré-Carnaval na cidade foi se restabelecendo por volta da metade dos anos 2000, duas décadas após o sucesso obtido anteriormente pelo segmento.

A ida do Unidos da Cachorra para a Praia de Iracema, cerca de três anos após sua criação, ocorreu quase simultaneamente à im-

plementação dos editais carnavalescos pela prefeitura de Fortaleza. Por possuir uma melhor estrutura para comportar eventos de maiores proporções, além de ser um ponto de lazer dos fortalezenses e concentrar a maior parte da rede hoteleira da cidade, esse movimento acabou influenciando diretamente na constituição do público que o acompanha, bem como na sua própria performance. Desde a primeira edição (2006) até a última realizada (2020), a agremiação teve participação em todas, tendo sua evolução atrelada, de certa forma, às normativas impostas através do certame, mas que mesmo dentro das amarras do edital ainda conseguiu se destacar por sua criatividade e capacidade de adaptação. Muito se deve, assim entendendo, pelo seu surgimento anterior aos editais de fomento aos blocos carnavalescos e, ao longo de sua atuação, não se deter apenas a este, buscando outras formas de atuação e subsistência.

A atuação do Unidos da Cachorra desde sua fundação extrapola as fronteiras do ciclo carnavalesco, ao passo que suas atividades se organizam em forma de ciclo, iniciando e terminando no Pré-Carnaval. A vivência por meio de uma observação participante da performance do bloco – ensaios, práticas da escolinha de ritmistas e cortejos de Carnaval – proporcionou uma melhor visão da forma como esta se entrelaça a aspectos da formação de uma coletividade.

A escolinha de ritmistas tem a função primordial de regulação da performance, através de formação instrumental/musical básica, daqueles que desejam ingressar na bateria. Mas também atua na conformação de uma identidade coletiva através da ex-

perimentação, por parte dos aprendizes do que vem a ser um integrante do Unidos da Cachorra no decorrer das aulas e vivências no universo da agremiação. Ao ser efetivado na bateria, o indivíduo muda de *status* na estrutura do bloco e sua identidade individual se mistura com sua percepção de identidade coletiva que é expressa durante sua atuação nas performances do bloco.

Durante o ano letivo da escolinha de ritmistas, percebi que todos os cuidados dispensados aos alunos por parte dos diretores e instrutores – a realização de ensaios extras, a existência de grupos no WhatsApp que fortalecem o convívio no meio virtual, a preparação para a peneira e o ritual de batismo – constroem nos ritmistas-aprendizes uma ligação afetiva tendo em vista uma presença frequente na vida do aluno. Ao mesmo tempo, vão marcando para o aluno como o bloco funciona, quem são as pessoas que devem ser respeitadas, a quem eles podem recorrer em caso de dúvidas ou de problemas, e assim se configura o ambiente “familiar” e se experimenta, no cotidiano, a identidade do bloco, a maneira de ser e de agir de seus integrantes. Portanto, participar do bloco significa, entre outras coisas, ser ouvido, importar, construir uma coletividade através da musicalidade e das demais práticas sociais no ambiente do grupo.

A vivência da performance do Unidos da Cachorra demonstrou que esta implica e depende da presença do outro, tanto na própria prática performativa quanto na audiência. Como ficou demonstrado, o público participa ativamente da performance e tem papel importante na medida que são mobilizadas expectativas e

representações de si. A preferência pelo tipo de música executada pelo grupo e a identificação com o perfil sociocultural dos integrantes são elementos preponderantes no possível ingresso de novos membros à bateria do Unidos da Cachorra, e pactuam com a ideia de identidade do grupo hoje. Esta hipótese também se confirma quando pensamos a prática do Unidos da Cachorra dentro dos conceitos vistos anteriormente de cultura musical e comunidade musical. As performances tornam-se espaços para reflexão de uma autoidentidade e uma identidade social dos ritmistas, e permitem que estes reconheçam a si mesmos como grupo.

Na performance do Unidos da Cachorra – entendida como um processo construído por meio de experiências cotidianas como ensaios, oficinas instrumentais e desfile durante o Pré-Carnaval – a reflexividade pode ser vista na forma como as autoidentidades são construídas em torno da música, que atua como um dispositivo ao qual os indivíduos recorrem como meio de se regularem como agentes estéticos. Nesta perspectiva, a performance funciona como uma grande tela que exhibe os sujeitos através de sua atuação enquanto ritmista, e oportuniza que estes mesmos sujeitos possam manipular suas autoidentidades nas diversas interações com os demais colegas e com o público.

Verificou-se também que a bateria do bloco Unidos da Cachorra tem, entre suas principais características, a capacidade de adaptação a novas realidades e assimilação de formas diversas em suas práticas. Desse modo, a construção de sua identidade

musical passa pela constante experimentação e apropriação de elementos presentes, sobretudo, nas baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro.

O samba-enredo, principal produto “importado” das escolas de samba cariocas, ao chegarem aqui são executados à maneira do bloco, ou seja, dentro do que está estabelecido na instrumentação da bateria, nas batidas de cada instrumento e no andamento que fica melhor para os ritmistas.

Nesse mesmo sentido, o repertório do bloco está em constante mudança com a inclusão de novos sambas-enredo e músicas de outros gêneros. Existe, portanto, uma dinâmica relacionada a memória, que aparece também no conjunto de músicas que são usadas e outras que são deixadas de lado, mas que a qualquer momento, trocam de lugar nas preferências.

DaMatta (1997), baseado nos estudos de ritual de Turner (1987) utiliza o termo “tempo de Carnaval”, relacionando-o ao estado de liminaridade, onde todos os sujeitos, conscientes ou não, entram em um momento de suspensão do tempo ou do fluxo da vida ordinária. Replicando esses conceitos ao Unidos da Cachorra percebe-se que na performance do grupo ocorre não apenas a suspensão, mas também um “alargamento do tempo”. Enquanto as escolas de samba do Rio de Janeiro possuem uma relação, em certo ponto, conflituosa com o tempo, por precisarem “encaixar” todo um desfile gigantesco com milhares de integrantes e diversas alas e alegorias em pouco

mais de uma hora (como quesito para pontuação na disputa pelo título), no Unidos da Cachorra, a possibilidade de atuar por pelo menos três horas (tempo médio de duração de suas apresentações), dá ao bloco uma maior liberdade no uso de seu tempo na performance e escolha de repertório que pode inclusive ser alterado durante as apresentações.

Esse tempo na performance do Unidos da Cachorra é o tempo da oralidade, o tempo da cultura popular, livre, sem preocupação com competição e disputas e, desta forma, o bloco consegue agregar à sua performance dezenas de sambas-enredo das escolas do Rio de Janeiro que foram submetidos ao julgamento e a competição em seus contextos de origem. Assim, ao reverter o caráter competitivo das escolas de samba cariocas, o Unidos da Cachorra, de certa forma, traz de volta o samba ao lugar que remete a sua origem: o da coletividade, o da brincadeira nas rodas e quintais das tias baianas; um lugar de diversão e que dá margem à vida subjetiva.

Esses fatos demonstram que, apesar da performance do Unidos da Cachorra estar alicerçada fortemente na atuação das escolas de samba carioca (do ponto de vista musical), o grupo não pode ser considerado um mero reprodutor das músicas das escolas de samba do Rio de Janeiro, pois ao serem incorporadas no repertório do Unidos da Cachorra, passam por um processo de reconversão às formas e usos da agremiação, reforçando também a demarcação de identidade musical do bloco experimentada por meio do corpo no cotidiano das práticas do grupo.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lino Camenietzki. **As baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial**: trabalho acústico e os impactos do concurso sobre o seu caráter humanizador. 2014. 103 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.
- ARRAIS, Cristiane Lima. **Entrevista**. Entrevista a Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior. Fortaleza, 30 abr. 2020.
- ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá, que Eu Canto cá**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AUSLANDER, Philip. **Theory for performance studies**: student's guide. London: Routledge, 2008.
- AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). **O balanceio de Lauro Maia**. Fortaleza: (Edição do Autor), 1991. Disponível em: <https://livrariapublica.com.br/dominio-publico/ea000012.pdf>. Acesso em: 18/08/2022.
- AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza descalça**. Fortaleza: Edições UFC, 1996.
- BARBOSA, Carlos Henrique Moura. **A cidade das máscaras**: carnavais de Fortaleza das décadas de 1920 a 1930. 2007. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-

-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

BASTOS, Rafael José de Menezes. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 11, n. 31, São Paulo, jun. 1996. s.p.

BATISTA, Anderson Florêncio. **Entrevista**. Entrevista a Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior. Fortaleza, 4 jun. 2020.

BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. **American Anthropologist**, v. 77, n. 2, p. 290-311, 1975.

BÉHAGUE, Gerard. Boundaries and borders in the study of music in latin America: A conceptual re-mapping. **Latin American Music Review**, v. 21, n. 1, 2000, pp. 16-30.

BEZERRA, Iracema Capistrano. **Entrevista**. Entrevista a Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior. Fortaleza, 17 jun. 2020.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

BORGES, Laís Gomes. Performance – Victor Turner. **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>> Acesso em: 28 out. 2022.

BORGES, Vanda Lúcia. **Carnaval de Fortaleza**: tradições e mutações. 2007. 297 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CAMALEÕES DO VILA. **Sobre**. Facebook: camaleoesdovila. Disponível em: <https://www.facebook.com/camaleoesdovila/about>. Acesso em: 06 out. 2021.

CARLSON, Marvin, O entrelaçamento dos estudos modernos da performance e as correntes atuais em antropologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 164-188, jan./jun., 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Carnaval carioca**: dos bastidores aos desfiles. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc/FUNARTE, 1994.

CHAFFIN, Roger.; DEMOS, Alexander. P.; LOGAN, Topher. Performing from memory. In: HALLAM, S., CROSS, I.; THAUT, M. (Ed.), **The Oxford handbook of music psychology**. Oxford University Press: 2015, p. 559-571.

COELHO, Márcio. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de Carnaval. **Estudos semióticos**, São Paulo, v.5, n.1, 2009.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, pp. 05-22.

_____. **Beyond the score**. Music as performance. New York: Oxford University Press, 2013.

_____. Between arte and science: Music as performance. **Journal of the British Academy**, v. 2, 2014, p. 1-25.

COSTA, Gilson Brandão. **A festa é do Maracatu**: cultura e performance no Maracatu Cearense (1980-2002). 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

CRUZ, Danielle Maia. **Fortaleza em tempo de Carnaval**: blocos, maracatus e a política de editais. 2013. 245 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2013.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

FELD, Steven. "Sound Structure as Social Structure", *Ethnomusicology*, v. 3, n. 28, 1984, p. 383-409.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-194. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do Carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Júlio César Valente. **Blocos de enredo**: seu lugar e seus significados na configuração do Carnaval carioca. 2018. 278 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

FONSECA, Maria Gislene Carvalho; HANKE, Michael Manfred. Seu Lunga como personagem midiático: Os perfis construídos nos folhetos de cordel e nas entrevistas. **Revista Passagens**, Fortaleza, v. 5, n. 2, p. 60-77, 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1727/1495>. Acesso em: 11/08/2021.

FORTALEZA. A Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza – FUNCET. **Edital de concurso público nº 14/2005 de 25**. Edital para fomento aos Blocos de Pré-Carnaval de rua de Fortaleza que utilizam bandas de sopros e metais, charangas e percussão. 2006

_____. Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza - SECULT-FOR. **Chamada pública nº 024/2019**. Chamada pública para a concessão de apoio financeiro aos blocos de rua independentes do ciclo carnavalesco de Fortaleza 2020. Fortaleza, CE: Central de licitações da prefeitura de Fortaleza – CLFOR, 2019a.

_____. Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza – SECULT-FOR. **Chamada pública nº 025/2019**. Chamada pública para a concessão de apoio financeiro ao desfile das agremiações carnavalescas na avenida Domingos Olímpio de Fortaleza 2020. Fortaleza, CE: Central de licitações da prefeitura de Fortaleza – CLFOR, 2019b.

_____. Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza - SECULTFOR. **Coletiva Pré-Carnaval 2020**. Fortaleza, CE: 2020. Disponível em: https://www.fortaleza.ce.gov.br/images/0101/Coletiva_pr%C3%A9-Carnaval_2020-compactado_1_compressed_compressed.pdf. Acesso em: 25 jan. 2021.

FRITH, Simon. Music and Identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Ed.) *Questions of cultural identity*. London: SAGE, 1996, pp. 108-127.

_____. Towards an aesthetic of popular music. In: **Taking popular music seriously**. Routledge, 2007, pp. 133-149.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia S. Raposo. 10. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GREGORY, Jonathan Alexander Araújo. **Os carnavais do Monobloco**: Um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro. 2012. 134f. – Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: D&P Editora, 2006.

HARGREAVES, David; MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond. What are musical identities, and why are they importante? In: HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond A. R (ed.). **Musical identities**. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 1-20.

HOLANDA, Arlene. **Benfica**. Fortaleza: Secutfor, 2015. (Coleção Pajeú).

INGOLD, Tim. That's enough about ethnography. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**. v. 4, n. 1, 2014, pp. 383-395.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**: Partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília: IPHAN, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 07 out. 2021.

KRÜGER, Cauê. Performance art versus performance studies? O conceito contestado de performance e sua relação com a tecnologia, arte e identidade. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE TECNOLOGIA E SOCIEDADE, 4, 2011, Curitiba, **Anais [...]**. Curitiba: UTFPR, 2011, p.

LABOISSIERE, Marília. Música e performance. **Ictus**. n. 5, dez., 2004, p. 7-17.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha – Revista de Antropologia**. v. 8, n. 1, jan. 2006.

MATOS, Tarcísio. **Vaiando o sol**. Fortaleza: Livro Técnico Tupyniquim, 2000.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 5. ed. Brasília: Musimed, 2017.

MELO, Bárbara Lia. **Entrevista**. Entrevista a Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior. Fortaleza, 10 jun. 2020.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MILITÃO, João Wanderley Roberto. **Maracatu Az de Ouro**: 70 anos de memórias, loas e batuques. Fortaleza: Omni, 2007.

NETTL, Bruno. “The state of research in ethnomusicology, and recent developments”. In: SHELEMAY, Kay Kaufman (ed.). **Ethnomusicology**: History, Definitions, and Scope. New York & London: Garland Publishing Inc., 1992, p.181-192.

_____. **The study of ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. 2. ed. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. “Liminaridade e communitas - Victor Turner”. **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>>

OLIVEIRA, Caterina M. S. **Fortaleza**: velhos carnavais. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1997 (Coleção Alagadiço Novo)

OLIVEIRA, Ana Amélia R. de. Turismo, cultura e natureza: a produção de uma memória sobre o Ceará nos anos 1970. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 17-22 jul. 2011, São

Paulo. **Anais...** São Paulo: Associação Nacional de História, 2011.

PASSOS, Juliana. **Entrevista**. Entrevista a Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior. Fortaleza, 25 jun. 2020.

PEIRANO, Mariza; RAMOS, A. R. O simbolismo da caça em dois rituais de nomeação. **Série Antropologia**, v. 4, p. 1-20, 1973.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001

PIRES, Sérgio. **Ispaia Brasa**: o bloco que foi escola. Fortaleza: Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará / Equatorial Produções, 2004

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”. 211 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1998

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RIBEIRO, Fábio Henrique G. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 270-285.

RICE, Timothy. Toward a mediation of field methods and field experience in Ethnomusicology. In: BARZ, F. Gregory; TIMOTHY, J. Cooley. **Shadows in the field**: New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, Inc., 1997, p. 101-120.

_____. **Modeling Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2017.

SALVANY, Matheus Velasco. **Pré-Carnaval em Fortaleza**: o poder público e o turismo. 2015. 88 f. Dissertação (Mestrado em Gestão de Negócios Turísticos) – Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Zahar/ UFRJ, 2001.

SCHECHNER, Richard. **The future of ritual**: Writings on culture and performance. London & New York: Routledge, 1995.

_____. **Performance theory**. London & New York: Routledge, 2005.

_____. “O que é performance?”. **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

SILVA NETO, Francisco Secundo da. Molecagem e “cearensidade”: o humor na produção da cultura. **Métis**: História & cultura, v. 12, n. 23, pp. 203-220, jan./jun. 2003.

SILVA NETO, Francisco Secundo; ACSERALD, Márcio. Deu bode no museu: os diversos significados atribuídos à insólita presença do bode Ioiô no Museu do Ceará de 1935 aos dias atuais. **Interin**, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 22-41, 2016. Disponível em: [https://www. redalyc.org/pdf/5044/504454373003.pdf](https://www.redalyc.org/pdf/5044/504454373003.pdf). Acesso em: 11/05/2021.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performing and listening. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

SOARES, Jânio. O inventor do Pré-Carnaval de Fortaleza. **Entrevista concedida ao Jornal O Povo**. 05 fev. 2018. Disponível em: [https:// mais.opovo.com.br/jornal/paginasazuis/2018/02/inventor-do- pre-Carnaval-de-fortaleza.html](https://mais.opovo.com.br/jornal/paginasazuis/2018/02/inventor-do-pre-Carnaval-de-fortaleza.html). Acesso em: 29/04/2022

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo. **Música em Perspectiva**, v. 8, n. 1, jun. 2015, p. 155-195.

STOKES, Martin. **Ethnicity, identity and music**. The musical construction of place. Oxford/Providence: Berg, 1994.

TITON, Jeff Todd. (org.) **Worlds of music**: An introduction to the music of the world's people. New York, Shirmer, 1992.

TURINO, Thomas (ed.). **Music as social life**: The politics of participation. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **The ritual process**. New York: Cornell University Press, 1991.

_____. **Floresta dos símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

_____. Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. **Mediações**, v. 17 n. 2, p. 214-257, Jul./Dez. 2012.

VALE, Mariana Lima. **Entrevista**. Entrevista a Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior. Fortaleza, 13 maio 2020.

VASCONCELOS, Mônica Monteiro da Costa. **A cidade em movimento**: práticas educativas do morar e conviver no bairro Benfica. 2017. 105f. – Dissertação (Mestrado) –Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. **Significação**, ano 39, n. 38, 2012, p. 247-277.

VIZEU, Carla Maria de Oliveira. **O samba-enredo carioca e suas transformações nas décadas de 70 e 80**: uma análise musical. 306 f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2004.



Figura 1 - Primeiro cortejo de Pré-Carnaval na Praia de Iracema do Unidos da Cachorra (2007).
Fonte: Francisco Junior



Figura 2 - Cortejo do bloco Buoni Amici's com a bateria Unidos da Cachorra (2008).
Fonte: Francisco Junior



Figura 3 - Cortejo do bloco De Quem É Esse Jegue com a bateria Unidos da Cachorra (2010). Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 5 - Apresentação do Unidos da Cachorra na Praça do Ferreira (2011).
Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 6 - Cortejo de Pré-Carnaval (2012). Fonte: Francisco Junior



Figura 7 - Cortejo Unidos da Cachorra (2013). Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 8 - Skolástica como rainha da bateria do Unidos da Cachorra (2014).
Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 9 - Apresentação no palco do Aterro da Praia de Iracema (2015).
Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 10 - Presidente Gildo recebendo o certificado das mãos da vereadora Toinha Rocha. Fonte: Câmara Municipal de Fortaleza. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/cmfor/23046681434/in/photostream/>. Acesso em: 08 ago. 2021

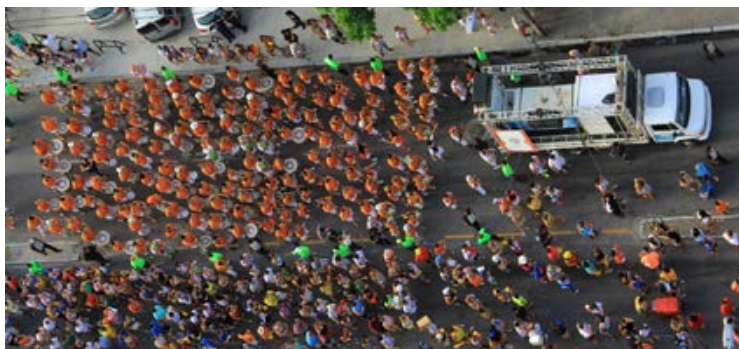


Figura 11 - Vista de cima do cortejo de Pré-Carnaval de 2016.
Fonte: Gabriel Andrade. Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 12 - Waldonys no palco junto com a bateria Unidos da Cachorra (2016). Fonte: Gabriel Andrade. Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 13 - Participação do cantor Xand Avião no cortejo do bloco. Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 14 - Cortejo de Pré-Carnaval 2018. Fonte: Rose Freire. Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra.



Figura 15 - Bateria Unidos da Cachorra no Pré-Carnaval 2019. Fonte: Próprio autor



Figura 16 - Cortejo Pré-Carnaval 2020 .
Fonte: Próprio autor



Figura 17 - Live realizada em 2021.
Fonte: Próprio autor



Figura 18 - Apresentação do grupo de palco
no Ceará Music em 2009. Fonte: Mariana
Vale. Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 20 - Workshop ministrado pelo mestre
Nilo Sérgio da Portela - RJ.
Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 19 - Participação do grupo de palco
no musical "A Ópera do Malandro" (2019).
Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 21 - Oficina ministrada por diretores de bateria do Salgueiro
- RJ. Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra

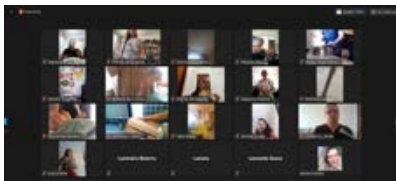


Figura 22 - Aula inaugural da escolinha de
ritmistas em 2020. Fonte: Próprio autor

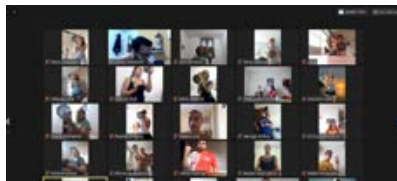


Figura 23 - Aula remota de agogô da
escolinha em 2020. Fonte: Próprio autor

Figura 24 - Ensaio aberto na quadra de ensaios: Fonte: Próprio autor



Figura 25 - Panorâmica do ensaio aberto em frente à quadra de ensaios. Fonte: Próprio autor



Figura 26 - Vista do meio da bateria durante o cortejo. Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 27 - Apresentação no palco do da Praia de Iracema. Fonte: Próprio autor



Figura 28 - Participação do mestre Wesley (vestido de verde e rosa) da Estação Primeira de Mangueira no desfile do Unidos da Cachorra. Fonte: Próprio autor



Figura 29 - Instrutor Rodrigo Portela demonstrando a execução do repique aos alunos. Fonte: Próprio autor



Figura 30 - Mestre Nilo da Portela (canto esquerdo) falando aos ritmistas. Fonte: Próprio autor



Figura 31 - Mestre Bruno (em destaque à direita) conduzindo a aula. Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 32 - Alunos da escolinha se apresentando no Arraiá. Fonte: Próprio autor



Figura 33 - Aprovados na peneira do repique 2019 junto com o mestre de bateria e diretor e instrutores de naípe. Fonte: Anderson Florêncio Batista



Figura 34 - Primeiro ensaio de rua de 2019. Fonte: Próprio autor



Figura 35 - Presidente Gildo afinando instrumentos na concentração. Fonte: Próprio autor



Figura 36 - Passistas. Fonte: Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra (editado pelo autor)



Figura 37 - Ao centro Gil Barata, Rei Momo do Carnaval de Fortaleza 2020.
Fonte: Rose Freire. Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra (editado pelo autor).



Figura 38 - Apresentação no palco do polo Praia de Iracema. Fonte: Próprio autor



Figura 39 - Pedido de casamento durante o cortejo. Fonte: Rose Freire. Acervo G.R.B.C. Unidos da Cachorra



Figura 40 - Bloco do Baqueta. Fonte: Acervo Bloco do Baqueta. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1246325058834289&set=a.1246290175504444>. Acesso em: 14 out. 2022.



Figura 41 - Bloco Camaleões do Vila. Fonte: Thiago Matine. Acervo Camaleões do Vila. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4100887486603833&set=a.4100885073270741>. Acesso em: 14 out. 2022.



Figura 42 – Bonde Bataque. Fonte: Acervo Bonde Bataque. Disponível em: <https://www.facebook.com/bateriashowdobonde/photos/pb.100039824276393.-2207520000./2564514617152904/?type=3>. Acesso em: 14 out. 2022.



Figura 43 – Bloco Cheiro. Fonte: Acervo O Cheiro. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=984437301689985&set=g.1539492456299374>. Acesso em: 14 out. 2022.



Figura 44 – Surdo, repique e caixa. Fonte: Próprio autor

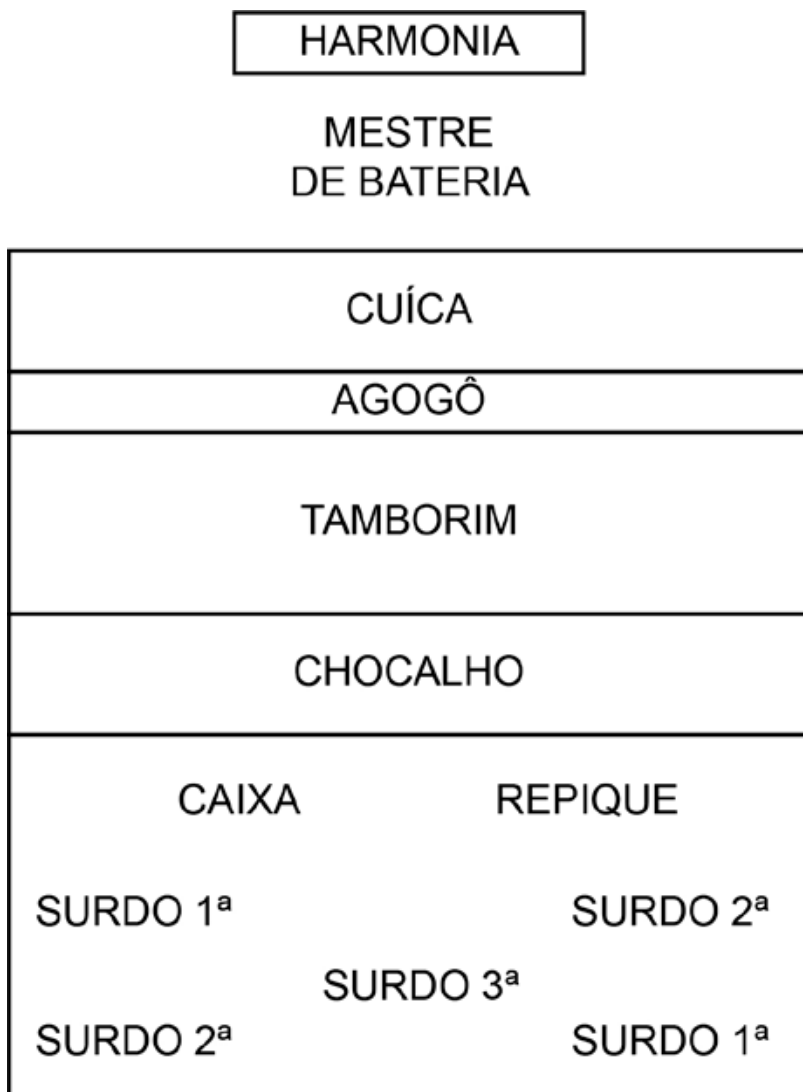


Figura 45 - Tamborim, cuíca e chocalho. Fonte: Rose Freire e Próprio autor

Figura 46 – Agogô. Fonte: Acervo Francisco Junior.

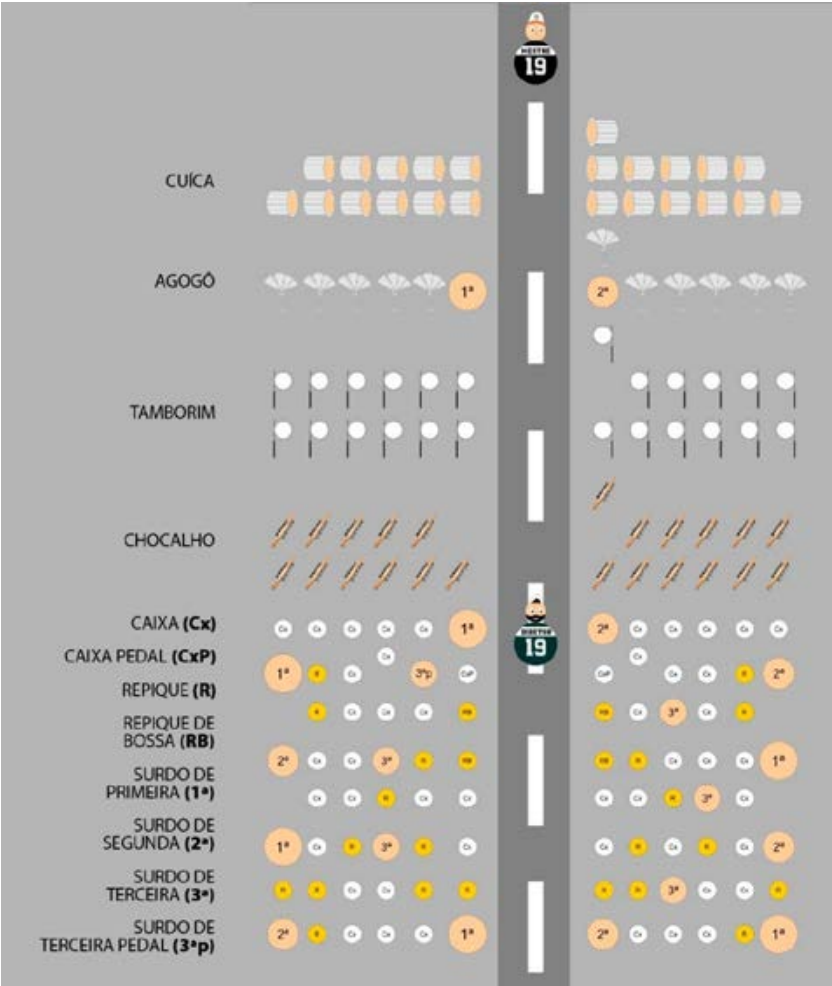


Figura 47 – Esquema simplificado da disposição dos naipes da bateria na rua



Fonte: Próprio autor

Figura 48 – Mapa de bateria utilizado em 2020



Fonte: G.R.B.C. Unidos da Cachorra (Editado pelo autor)

AGRADECIMENTOS

Este livro é o resultado de uma tese de doutorado construída ao longo de um período desafiador, marcado principalmente pelas adversidades impostas pela pandemia da COVID-19, uma quase morte e a perda de minha querida mãe. Mas, apesar dos desafios e interrupções, foi possível avançar, graças ao apoio, incentivo e colaboração de pessoas fundamentais em minha vida e na realização desta pesquisa.

Em primeiro lugar, agradeço à minha amada mãe Cecília (*in memoriam*) que sempre foi minha maior incentivadora em todos os projetos de minha vida. Ao meu pai Sidney, cujo exemplo de vida me inspirou a persistir em cada etapa deste projeto. À minha esposa Dayana, pelo amor incondicional, pela paciência e apoio, mesmo nos momentos mais desafiadores. Ao meu filho Emanuel, cuja alegria e energia renovaram minha disposição e me lembraram diariamente o valor do esforço e da dedicação.

À minha orientadora, Adriana Fernandes, cuja orientação e generosidade intelectual foram fundamentais para a realização deste trabalho. Sua confiança em mim e nas ideias que construímos juntos foi essencial para que este livro pudesse existir.

Um agradecimento especial para todos os integrantes do Unidos da Cachorra, que gentilmente compartilharam suas histórias, vivências e paixões comigo. Aos diretores de naipe Rodrigo

portela e Juliana Passos (repique), Mariana Vale (tamborim), Iracema Bezerra (cuíca), André Aguiar (caixa), Bárbara Lia (chocalho) e Cristiane Arrais (agogô), aos mestres de bateria Denis Brito e Anderson Florêncio, e ao fundador e presidente Gildo, meu muito obrigado por me abrirem as portas e por me proporcionarem uma experiência tão enriquecedora no universo do bloco. Sem a contribuição de vocês, seria impossível captar a essência e a dimensão do Unidos da Cachorra.

Por fim, sou grato a todos que, de alguma forma, contribuíram para que este projeto fosse concretizado. A cada pessoa que me apoiou, encorajou ou simplesmente acreditou no meu trabalho, deixo meu sincero agradecimento. Este livro é também de vocês.

Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m2, capa em
Cartão Triplex 250 g/m2. Impresso pela Gráfica LCR.

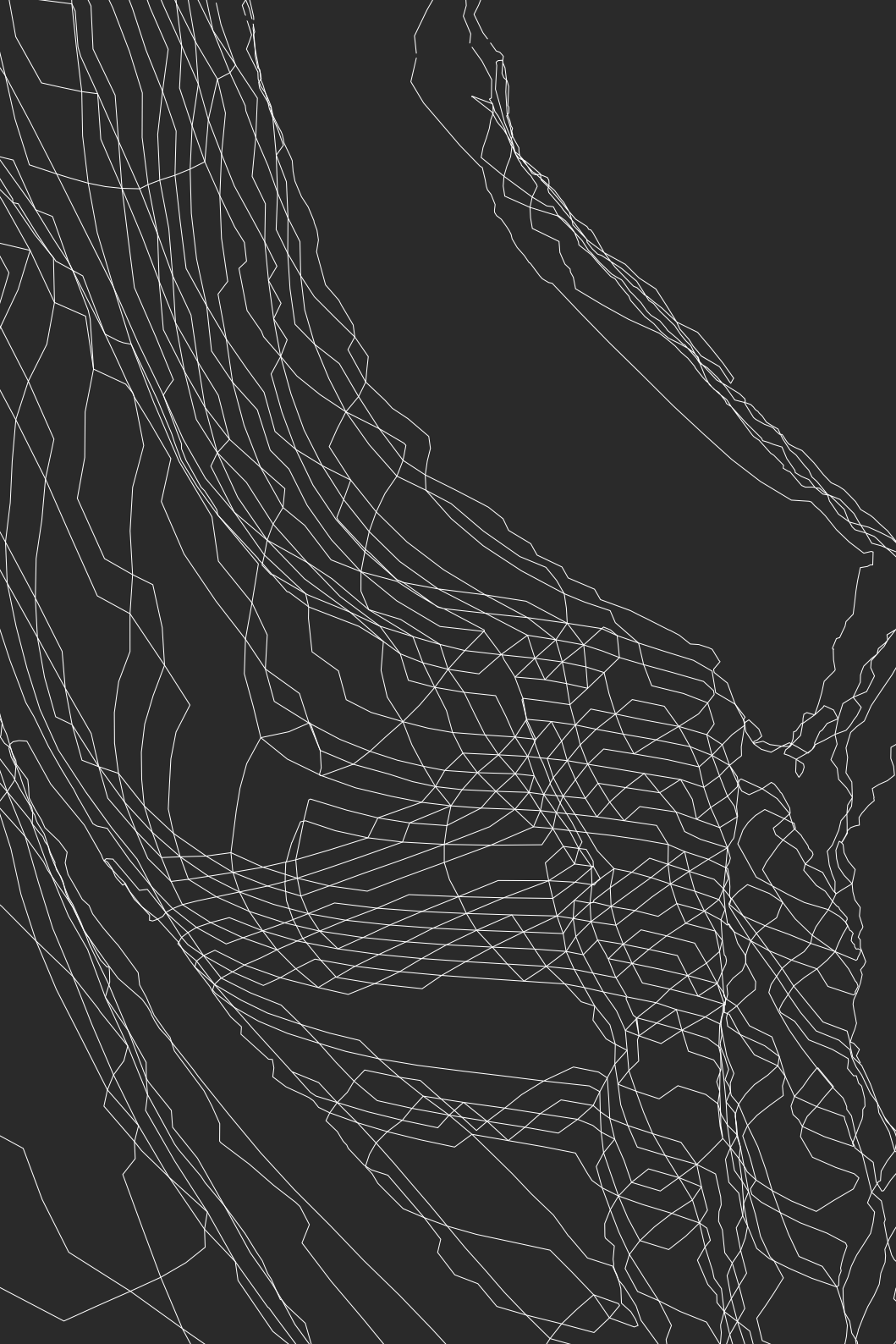
SOBRE O AUTOR

Foto: Dayana Silva de Oliveira.



Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior é professor e pesquisador na área de Artes, com ênfase em Música. Mestre e doutor em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba, atua desde 2015 na educação básica da Prefeitura Municipal de João Pessoa como professor de Artes Música. Sua trajetória acadêmica e profissional está voltada para a educação musical, com interesse especial em música e/na cultura, performance e identidade, além do ensino de música em contextos de tradição popular.

Suas pesquisas investigam o papel da música nas dinâmicas culturais e comunitárias, explorando a transmissão de saberes e a construção de identidade por meio da performance. No campo da educação musical, dedica-se ao estudo e aplicação de práticas pedagógicas dos mais diversos contextos no ensino formal de música, na escola regular de educação básica.



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da UECE



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 135/2022)

