

## **As Baterias Show e o conceito de Mundo Artístico de Becker: será que dá samba?**

**Júlio César Silva Erthal<sup>1</sup>**

UNIRIO / Programa de Pós Graduação em Música

SIMPOM: *Etnomusicologia*

julioerthal@globo.com

**Resumo:** A minha proposta ao realizar este artigo é a de fazer uma reflexão sobre a possibilidade de podermos ou não considerar as baterias show como constituindo um mundo artístico próprio, nos termos apresentados pelo sociólogo Howard Becker em diferentes textos sobre este conceito, ou se esse grupo musical seria apenas parte de um mundo artístico, englobado principalmente pelas escolas de samba e suas baterias e/ou pelo chamado grupo show, que realiza apresentações que reúnem não só os componentes de uma bateria show, mas também mulatas, passistas, mestre sala, porta bandeira, além de outros atores sociais que circulam no universo do samba. A partir da caracterização das baterias show e da entrevista com um ritmista que toca há mais de três décadas em escolas de samba cariocas, foi possível levantar alguns dados preliminares para serem comparados com alguns mundos artísticos pesquisados anteriormente, tais como: o mundo funk carioca que, entre outros acadêmicos, foi estudado em diferentes épocas pelos antropólogos Hermano Vianna (1997) e Adriana Lopes (2011); além do mundo dos quartetos de Córdoba, investigado por outro antropólogo, Gustavo Blázquez (2008), além de outros musicólogos argentinos. Ao observar as investigações produzidas sobre esses mundos artísticos, tendo especial atenção a visão compartilhada de que a arte é fruto de uma ação coletiva, pretendo trazer reflexões para minha pesquisa etnográfica de doutorado, ainda nos seus primeiros passos, a respeito da influência das baterias shows no processo de construção das carreiras dos ritmistas vinculados às escolas de samba situadas na cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Bateria show; Mundos artísticos; Escolas de Samba; Profissionalização.

### **‘Baterias Show’ and Becker’s Concept of Art Worlds: Can it Be?**

**Abstract:** My proposal in this text is to make a reflection on whether or not we can consider the ‘baterias show’ as constituting an ‘art world’, in the terms presented by Howard Becker in different texts (1977a, 1977b; 1982), or if this musical group would only be part of an ‘art world’, encompassed mainly by samba schools (escolas de samba) and their musicians and/or the ‘group show’, which conducts presentations that bring together not only the musicians, but also other actors that belongs to the universe of samba. From the presentation of the ‘baterias show’ and an interview with a former percussionist of samba schools, it was possible

---

<sup>1</sup> A pesquisa com o qual este artigo está vinculado possui apoio da CAPES e orientação do Professor Dr. José Alberto Salgado.

to gather some preliminary data to be compared with some ‘art worlds’ previously investigated, such as: the ‘art world’ of funk carioca, that among others scholars, was studied at different times by Vianna (1997) and Lopes (2011); beyond the ‘art world’ of quartetos de Córdoba, investigated by Blázquez (2008), and musicologists from Argentina. By observing the research produced on these ‘art worlds’, paying particular attention to shared view that art is the result of a collective action, I intend to bring my reflections to my ethnographic doctoral research, still in its beginning, about the influence of ‘baterias shows’ in building the careers of musicians tied to the samba schools of Rio de Janeiro.

**Keywords:** Bateria show; Art worlds; Samba schools; Professionalization.

## Um show de bateria<sup>2</sup>

Apesar de lugar comum, não é exagerado dizer que com a recente realização da Copa do Mundo no Brasil e com a proximidade dos Jogos Olímpicos, em 2016, os olhos do mundo estão atentos para o que acontece em nosso país, em áreas como o turismo, a economia, a cultura etc. Na última área citada, a música desempenha um papel destacado, demonstrando com seus forrós, funks, MPBs e tantos outros gêneros, a nossa diversidade cultural. Entre esses gêneros, um papel especial está reservado ao samba-enredo, um dos maiores representantes da música brasileira em nível nacional e internacional e principal trilha-sonora do “carnaval-espetáculo”<sup>3</sup> e das baterias show. Tais grupos podem ser encontrados em diversos espaços, como: palcos de teatros, boates, casas de festa etc. – apresentando a animação não só dos sambas-enredo, mas também de um repertório eclético, que inclui os sucessos de outros gêneros populares, tais como: o funk, o axé, o pagode etc. Essas baterias podem fazer uma *performance* de maneira autônoma; ou dentro de uma organização maior, os grupos show<sup>4</sup>, que apresentam, em formação reduzida, outros elementos tradicionais encontrados nas agremiações carnavalescas, tais como: porta-bandeira, passistas, mulatas etc. Ambos os grupos, que podem ou não ser representantes institucionais de uma escola, atuam em shows de duração variada, adaptadas aos eventos onde tocam.

As mini baterias, como também são conhecidas as baterias show, são compostas por ritmistas que tocam os instrumentos encontrados nas agremiações carnavalescas contemporâneas, tais como: surdos de marcação, repiques, caixas, tamborins, pandeiros,

---

<sup>2</sup> Gostaria de agradecer a leitura, as críticas e as sugestões realizadas pela professora Dr<sup>a</sup>. Adriana Facina, do PPGAS Museu Nacional/UFRJ, para este artigo.

<sup>3</sup> Segundo Prass, o “carnaval-espetáculo” é “um produto consumido durante todo o ano pela comunidade carnavalesca e pelos demais setores da sociedade” (1998, p. 10). Sua duração extrapola o período momesco.

<sup>4</sup> Os grupos show são uma espécie de mini agremiação voltada para o espetáculo carnavalesco que ocorre ao longo de todo o ano. Mais informações sobre estes grupos serão apresentadas ao longo do texto.

chocalhos etc. A formação desses grupos é complementada pela atuação de cavaquinistas, intérpretes (também chamados de puxadores) e demais músicos que circulam no universo do samba. Como o termo mini bateria sugere, e seguindo a mesma lógica dos grupos show, podemos pensar em uma bateria de escola de samba com um tamanho compacto, que pode chegar até 25 integrantes, voltada para *performances* também menores se comparadas com os desfiles do grupo especial, cujas baterias devem conter no mínimo 200 componentes.

Em 2013, entrevistei um ritmista de 51 anos de idade que atua em uma escola do grupo especial há quase 35 anos e também toca há diversos anos em baterias show. Na conversa, o músico destacou que os percussionistas que participam dessas baterias precisam ter virtuosismo técnico na sua execução e serem “versáteis, podendo se revezar em três ou quatro instrumentos” sem perder a qualidade nesta troca. É uma afirmação em sintonia com algumas conclusões defendidas por Kuijlaars em um artigo no qual menciona a importância de se possuir “competências rítmicas e de resistência física” (2009, p. 74), que também são considerados predicados para alguém ingressar nesses grupos musicais. No texto, a autora discute as dificuldades encontradas por jovens ritmistas em reaproveitar as competências adquiridas nas baterias das escolas em outros contextos<sup>5</sup>, após um longo investimento de tempo e dinheiro. Esse conhecimento especializado é aprimorado pelos músicos das escolas durante anos, mas fica restrito ao universo do samba. A mesma situação pode ser transferida para a realidade vivenciada pelos integrantes das baterias show. Isto porque seus integrantes são selecionados entre os melhores ritmistas nas agremiações, segundo critérios de valoração estipulados pelos mestres de bateria que, na maioria das vezes, lideram simultaneamente as baterias show, quer sejam aquelas vinculadas às escolas ou as independentes. Esses critérios, que valorizam não só as competências técnicas, mas também a pontualidade, a frequência nos ensaios, a postura nas apresentações externas etc. – são compartilhados nos dois mundos, conforme disse o ritmista entrevistado. Eles são também evidências da relação entre os dois tipos de baterias, difíceis de separar até nas respostas dadas pelo experiente músico, que por várias vezes se confundiu sobre qual grupo ele se referia nas entrevistas.

Por ora, irei me ater somente ao fato de que esses grupos musicais estão ligados de maneira estreita, porém, é importante destacar que eles não são a mesma coisa. Voltarei nesse assunto, mas antes gostaria de problematizar o conceito de mundo artístico, que pode ser uma ferramenta útil para compreendermos melhor o universo das baterias show.

---

<sup>5</sup> Na pesquisa, Kuijlaars destaca que “as competências adquiridas na bateria da escola de samba são dificilmente conversíveis num outro quadro que não o da escola de samba” (2009, p. 79). Este seria, evidentemente, um problema para os jovens ritmistas que não seguem carreira na música, já que eles investiram em uma formação que não atende aos requisitos necessários à sua entrada no mercado formal de trabalho em outras áreas.

## Becker e a constituição dos mundos artísticos

Em 1982, Howard Becker lançou “Art Worlds” (ainda sem tradução para o português), livro em que fala do conceito de mundos artísticos<sup>6</sup> e propõe se estudar a arte como “uma forma de ação coletiva” (1977a, p. 206), se mostrando mais preocupado com “padrões de cooperação entre as pessoas que fazem as obras [de arte] do que com as obras em si mesmas ou com aqueles convencionalmente definidos como seus criadores”<sup>7</sup> (1982, p. ix). É também nesta publicação, além de outros artigos no qual Becker aborda o conceito de mundo artístico, que está o enfoque analítico deste trabalho. A possibilidade de se pensar a bateria show enquanto um mundo artístico próprio ou apenas como parte de um mundo artístico (englobado pelas escolas e suas baterias e/ou pelos grupos show), nos ajuda a entender melhor esses grupos e as redes com os quais eles dialogam para viabilizar sua ação.

Prosseguindo com o texto, mais a frente o sociólogo caracteriza o mundo artístico como sendo aquele constituído “de todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção dos trabalhos característicos que este mundo, e talvez outros mundos, definam como arte”<sup>8</sup> (idem, p. 34). Na definição, podemos levantar ao menos dois pontos interessantes. Primeiramente, Becker pensa a arte enquanto uma ação coletiva, empreendida em rede, diferentemente de uma concepção apenas estética (enraizada no senso comum) que entende a arte como a obra de um único artista, ignorando a mobilização em torno da confecção de uma peça artística. Ou seja, podemos pensar, no caso das baterias show, em outros atores que não somente os músicos, como participantes da construção dessa arte.

É o caso de uma figurinista contratada por uma agremiação, responsável pela arte visual da estampa de uma camisa usada em uma ou mais apresentações da sua bateria show. O trabalho dessa profissional, citada pelo músico entrevistado, também faz parte do sucesso ou não do produto final que será consumido pelo espectador de um show da mini bateria.

A mesma relação também pode ser observada em “el Vincha”, um vendedor pertencente ao mundo dos quartetos de Córdoba, universo estudado por Blázquez que será

---

<sup>6</sup> Esta maneira de pensar a arte, como o próprio Becker reconhece, não foi inventada por ele. Conforme revela em “Art Worlds”, a ideia de mundos artísticos se contrapõe a um pensamento dominante na sociologia da arte que coloca o artista e sua obra como elementos centrais para a análise da arte como um fenômeno social. As referências para a criação do conceito de mundo artístico, segundo Becker, vieram de trabalhos de pesquisadores como: Charles Seeger, Klaus Wachsmann, Willian Ivins e de Harrison e Cynthia White (1982, p. xi).

<sup>7</sup> No texto original de Becker, temos que: “I have treated art as the work some people do, and have been more concerned with patterns of cooperation among the people who make the works than with the works themselves or with those conventionally defined as their creators”. Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado.

<sup>8</sup> No original de Becker: “Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as arts”.

mostrado posteriormente. O trabalhador é um homem de mais de 50 anos de idade que há mais de duas décadas comercializa gorros, lenços, fotos e outros produtos relacionados ao mundo dos quartetos, sendo que nos últimos anos ele vende exclusivamente nos bailes do grupo Trulalá. A mediação que esse ator social faz, entre os músicos que estão no palco e os fãs que consomem seu trabalho, colabora para o êxito de uma complexa rede que está articulada com o mundo artístico dos quartetos (2008, p. 130-132). Mas deixemos este caso para a próxima seção. Neste momento, importa nos atermos à definição de mundo artístico.

Além de pensar a arte enquanto produto de uma ação coletiva, outro ponto interessante presente na definição de Becker é que ele enfatiza a importância de haver um consenso entre os participantes de um mundo artístico de que aquilo que estão fazendo é arte, e não outra coisa. A afirmação parece banal, mas está no âmago do que se compreende por um mundo artístico: considerar-se entre os produtores que seu trabalho é uma obra de arte.

Em outra parte do trabalho, Becker propõe uma separação entre três tipos distintos de artistas: os profissionais integrados, os inconformistas e os ingênuos. A partir dessa classificação, parece correto afirmar que os participantes do suposto mundo artístico das baterias show devem ser enquadrados entre os primeiros. Isto porque, na concepção do autor, os profissionais integrados são aqueles que produzem arte “com relativa eficiência e facilidade [com]... variações e inovações... bastante pequenas” (BECKER, 1977b, p. 13). Como podemos verificar no caso das baterias show, apesar dos investimentos efetuados por ritmistas em tempo e dinheiro (por exemplo, para que eles possam acompanhar os ensaios regulares dos seus grupos), este trabalho requer pouco esforço se comparado com o de outras categorias de artistas, como os inconformistas, que recusam o mundo artístico convencional e, assim, não participam de suas atividades organizadas (idem, p. 14-15) e os ingênuos que orbitam fora dos mundos artísticos e de sua rede de colaboradores (ibidem, p. 18-19).

Os profissionais integrados são aqueles preparados para lidar com os cânones do mundo artístico com o qual estão vinculados. Por este motivo, como enfatizado antes, eles realizam a obra de arte com menos gasto de tempo e dinheiro. De imediato podemos pensar, no caso estudado, nos ritmistas que desenvolvem as competências necessárias para entrar nas baterias show. Mas não só eles. Considerando-se um mundo artístico qualquer, é necessário refletir também sobre o papel de outros agentes que integram uma rede de cooperação mais ampla, tais como o figurinista ou o vendedor, citados anteriormente. Como eles se integram ao mundo artístico? Será que desenvolvem carreiras vinculadas a esses mundos?

Por ora, uma questão de grande importância seria saber, finalmente, se podemos considerar as baterias show como formadoras de um mundo artístico próprio, ou se elas estariam subordinadas ao mundo das escolas de samba e das suas baterias e/ou pelos grupos show. Para buscar uma resposta, creio ser interessante comparar os dados colocados até o momento com outros estudos etnográficos envolvidos com a temática das práticas musicais, como é o caso das pesquisas de Blázquez (2008), Vianna (1997) e Lopes (2011).

### **Os quartetos de Córdoba e o funk carioca**

Entre agosto de 2000 e julho de 2002, o antropólogo Gustavo Blázquez realizou uma pesquisa etnográfica com o objetivo principal de investigar “a prática da dança nos bailes de Cuarteto”<sup>9</sup> (2008, p. 18) iniciada nos anos 1940, em Córdoba. No trabalho, Blázquez faz uma associação direta entre o que se chama de mundo dos quartetos com o conceito de mundo artístico de Becker. O primeiro conceito, inclusive, é usado pelos próprios participantes para retratar sua atividade “... como um tipo de prática artística, comercial ou de divertimento diferenciada de todo outro tipo de prática” (idem, p. 21).

Para o autor, o mundo dos quartetos não se configura como uma unidade, no sentido de ser algo homogêneo e estático, já que cada grupo precisa construir seu próprio mundo para sobreviver, o que implica em uma negociação entre músicos, empresários e outros agentes para se chegar “a uma mercadoria que atraia e incorpore um número cada vez maior de bailarinos em torno do consumo dos seus bailes, discos, fotos, *souvenirs*” (ibidem, p. 22). Ou seja, como já vimos, essa forma de pensar a obra de arte a partir do conceito de Becker permite alargar as fronteiras e incluir no mundo artístico não só a figura isolada do artista, mas também uma rede de colaboradores que asseguram a sua existência. Da mesma maneira, acredito que também é preciso pensar esse mundo no plural, como mundos dos quartetos, para entendê-lo como um universo múltiplo, fluido e dinâmico.

Na etnografia com os quartetos de Córdoba, Blázquez faz um apanhado histórico da constituição deste mundo artístico, mostrando: as condições do seu nascimento; a repressão aos bailes e bailarinos no período da ditadura militar argentina; e a entrada em cena de novas sonoridades com variantes “que distinguem e diferenciam a distintos e diferenciados grupos sociais que se identificam/são identificados como ‘cuarteteiros’, ‘ambienteiros’ ou ‘bailarinos’” (2008, p. 22) – mas que podem ser agrupados sob o mesmo “guarda-chuva”, ou melhor, dentro do(s) mesmo(s) mundo(s) dos quartetos.

---

<sup>9</sup> Pela proximidade linguística entre o português e o espanhol, não reproduzi o texto original, ao contrário do que fiz em relação ao inglês.

Ao pensar em uma possível aproximação entre os quartetos de Córdoba e as baterias show, acho interessante destacar esta rede que envolve a produção musical e executiva de ambos. No primeiro, temos trabalhadores mais especializados, como a figura do diretor artístico e do *manager*; já no segundo, apesar de uma estrutura organizacional mais simples<sup>10</sup>, muitas vezes vinculada às relações pré-estabelecidas com as pessoas que trabalham com as baterias das escolas, esse esquema colaborativo também funciona e consegue atender à demanda dos contratantes do evento em que as baterias show se apresentam.

Podemos também pensar toda essa complexa relação localmente, quando acompanhamos o processo pelo qual passou o mundo artístico do funk carioca. Ao escrever sobre o trabalho de Vianna, uma etnografia feita no final da década de 1980, Lopes destaca que o livro teve a importância de dar “visibilidade ao mundo funk como uma das principais formas de lazer da juventude suburbana e favelada” (2011, p. 69). Sobre esta época, Vianna revela em sua etnografia que o funk era consumido por cerca de “um milhão de jovens cariocas [que] frequentam esses bailes todos os sábados e domingos” (1997, p. 13), representantes das camadas baixas que faziam coreografias ao som de hip hop importado.

Em sua investigação, Vianna recorre ao conceito de mundo artístico ao discorrer sobre as equipes de som que ele acompanhou durante a pesquisa. Conforme testemunhou no seu trabalho de campo, para o sucesso de um baile funk carioca nos anos 1980, era necessário acionar toda uma rede de cooperação que envolvia os donos dos equipamentos, os carregadores, os técnicos de som, os iluminadores, os discotecários e outros atores responsáveis pela produção da obra artística a ser consumida pelos dançarinos. Esta estrutura também era perpassada por agentes que, em princípio, não teriam relação direta com o processo, como funcionários de agências de turismo ou de companhias aéreas que traziam *mixes*<sup>11</sup> diretamente de Nova Iorque, para serem vendidos aos representantes das equipes.

Apesar de todos os atores envolvidos com o mundo estudado por Vianna, ele entende que “participar do mundo funk carioca só constitui uma identidade nos moldes clássicos para o pequeno grupo de donos de equipes e discotecários, que vivem todo o seu

---

<sup>10</sup> É importante aqui lembrar que as baterias show, quando vinculadas com grupos show, podem atuar em espetáculos organizados e complexos do ponto de vista profissional, como no “Golden Brasil” e “Golden Rio”, que aconteceram no Scala Rio, nas décadas de 1980 e 1990, e que tiveram a participação de nomes como o ator Grande Otelo, o maestro Guio de Moraes, o arranjador Radamés Gnattali e o diretor Maurício Sherman. Sem contar os shows de Sargentelli e suas mulatas, principalmente nos anos 1970 e 1980. Neles, os músicos eram registrados em carteira, algo difícil de acontecer no meio profissional e, por consequência, nas baterias show.

<sup>11</sup> Conforme informa Vianna, *mixes* são “... compactos de 12 polegadas (do tamanho de um LP, só com uma música, aumentando a qualidade da reprodução sonora e facilitando as mixagens e o *scratch*)” (1997, p. 41). Eram raros no Brasil e disputados pelas equipes de som, que buscavam músicas para fazer sucesso nos bailes.

cotidiano em função dos bailes” (idem, p.105). Mesmo não tendo ainda um mercado de produção e consumo aparentemente complexos, existe uma grande rede de pessoas – incluindo empresários, DJs, bailarinos e outros atores – circulando e atuando neste mundo artístico. Um mundo que iria se expandir, como mostrou Lopes mais de 20 anos depois.

No seu livro sobre o funk carioca contemporâneo, a autora destaca que o gênero (“abrasileirado” na década de 1990) passaria “a ser uma espécie de porta-voz dessa juventude” das classes baixas (2011, p. 102). Durante o processo, o funk entraria em um mercado mais amplo, avançando sobre o universo das camadas médias e se transformando em um produto que, nos anos 2000, passaria a movimentar gigantescas cifras no Rio de Janeiro. Todo esse processo iria propiciar a criação e profissionalização de importantes atores presentes nesse mundo artístico, tais como: DJs, MCs, empresários, operadores e produtores de som, músicos etc. (idem, p. 102-104). Ou seja, um mundo que se torna ainda mais complexo do que aquele estudado por Vianna anos antes, um mundo que se profissionaliza e “passa a ter suas regras compatíveis e inseridas na lógica reguladora do mercado fonográfico”, campo onde os funkeiros seriam explorados por empresários via contratos de gravação e show abusivos, além de outras formas de dominação (ibidem, p. 110).

A ideia de uma rede envolvendo a produção cultural também aparece no funk, da mesma forma que na bateria show e no mundo dos quartetos. Mas, será que essa característica comum, entre outras, é suficiente para pensarmos em um mundo artístico das baterias show?

### **Enfim, o mundo artístico das baterias show**

Respondendo à pergunta feita no título do trabalho, sim, acredito que as baterias show constituam um mundo artístico, que esta seria uma possibilidade que, como se diz na expressão popular, “dá samba”, ou seja, que pode dar certo. Creio que este seja um mundo próprio, ao mesmo tempo em que é atravessado em diversos planos pelo mundo das escolas de samba e de suas baterias, assim como, pelo mundo dos grupos show. Um mundo fluido, com fronteiras difusas, em negociação constante. Conforme defende Becker (1977b, p. 10-11):

Tanto do ponto de vista teórico quanto do empírico, portanto, é perfeitamente possível haver vários desses mundos coexistindo num mesmo momento. Eles podem se desconhecer mutuamente, estar em conflito ou manter algum tipo de relação simbiótica ou cooperativa. Podem, ainda, ser relativamente estáveis, quando as mesmas pessoas continuam a cooperar entre si durante algum tempo, praticamente da mesma maneira, ou bastante efêmeros, no caso de as pessoas se reunirem exclusivamente na única ocasião em que produzem um determinado trabalho. Quanto aos seus membros, eles podem participar de apenas um ou de vários mundos, simultânea ou sucessivamente.

Esta me parece uma colocação bastante adequada quando examinamos a situação das baterias show contemporâneas. Apesar disso, não é um argumento fechado ainda, pois a pesquisa está nos seus momentos iniciais e faltam muitos elementos para se chegar a uma conclusão. No momento, acredito na existência do mundo artístico das baterias show, mesmo reconhecendo a enorme influência exercida pelo mundo artístico das escolas de samba nesses grupos musicais. Tal influência aparece em várias ocasiões: desde a possibilidade de empréstimo dos instrumentos da bateria das escolas aos integrantes da bateria show (institucional ou independente), passando pela atuação simultânea de diferentes atores das redes de cooperação encontrados nos vários mundos presentes neste universo, até a repetição das hierarquias encontradas nas quadras das agremiações etc.

No entanto, há grupos que, mesmo com essa força de atração exercida pelo mundo artístico das escolas de samba e/ou dos grupos show institucionais, possuem uma relativa autonomia, uma independência. Neste momento da pesquisa não posso precisar sua quantidade, tampouco arriscar uma proporção em relação às baterias show institucionais. Aliás, creio ser esta uma tarefa impossível, visto a efemeridade de muitos desses grupos que, em diversas ocasiões, são reunidos com pouca antecedência para uma *performance* artística<sup>12</sup>. Mas, apesar dessa fragilidade, os grupos aparecem e desaparecem constantemente, atendendo às demandas desse mundo artístico. Grupos formados por pessoas que podem ou não estar atuando nas agremiações no momento em que participam da rede de colaboradores envolvida com as *performances* das baterias show, mas que, independentemente de um vínculo com a escola “a” ou “b”, ocupam esse espaço no mercado do carnaval espetáculo.

Mesmo com a discussão sobre o mundo artístico das baterias show ser ou não dependente das escolas, o importante é reconhecer sua existência: um mundo que pode acontecer tanto no espaço da quadra das escolas, quanto fora dele. Um mundo que reza pela mesma cartilha das agremiações, que tem regras de conduta compartilhadas, mas que, por outro lado, também podem flertar com outros princípios, como os do Monobloco e de outros blocos show, no intuito de estruturar seus trabalhos e colocá-los transitando em outros espaços, como o circuito de blocos e oficinas de percussão feitos fora das quadras, em especial na Zona Sul (GREGORY, 2012, p. 766-775). Mas, esse é um assunto a ser trabalhado.

---

<sup>12</sup> Algo que viabiliza o sucesso das *performances* nestas situações é que os grupos são formados por profissionais integrados e articulados com esses mundos artísticos, pessoas especializadas para um tipo de evento que, logo em seguida, podem ser dispensadas (até o próximo evento, sem necessariamente ter vínculo com o anterior).

## Considerações finais

A discussão sobre a existência ou não do mundo artístico das baterias show não se encerra aqui. Há outras nuances a explorar, pessoas a serem ouvidas e documentos a serem reunidos. Espero, em breve, trazer novos dados para os pesquisadores interessados no tema.

Acredito que foi importante comparar, mesmo que superficialmente, alguns dados sobre o mundo dos quartetos e do funk. Com isso, é possível entender melhor essas realidades, pensá-las enquanto parte de uma produção coletiva, de redes fundamentais para a existência desses mundos. Para além dessa preocupação em enquadrar ou não a bateria show dentro do conceito de mundo artístico, este artigo também traz as sementes para uma discussão mais abrangente, a ser problematizada, a respeito da constituição de um campo artístico desse tipo de grupo musical, nos termos propostos por Bourdieu. Como surgiram as baterias show? Como se posicionam os profissionais integrados que fazem parte da rede de cooperação desses grupos? Quais conflitos são experimentados nas relações que se estabelecem nesse contexto? Essas e outras questões emergem em um possível diálogo entre os conceitos de Becker e Bourdieu.

Por ora, creio ter sido relevante conhecer um pouco mais sobre esse mundo artístico para ir montando um quadro mais amplo a seu respeito. Até onde pude levantar, as baterias show foram pouco pesquisadas no meio acadêmico, sendo apenas coadjuvantes nas investigações sobre as baterias das escolas de samba.

## Referências

- BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: *Uma teoria da ação coletiva*. Tradução de Márcia B. de M. L. Nunes. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1977a.
- \_\_\_\_\_. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1977b.
- \_\_\_\_\_. *Art worlds*. Berkley: University of California Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luísa de X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. *Músicos, mujeres y algo para tomar: los mundos de los quartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2008.
- GREGORY, Jonathan Alexander A. Espaço, música e gênero: o lugar das oficinas de percussão nas festas carnavalescas. II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS

EM MÚSICA (SIMPOM). *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

KUIJLAARS, Antoniette. A difusão dos saberes musicais dos ritmistas fora da escola de samba: Uma alternativa profissional? In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 6, 67-81. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009.

LOPES, Adriana C. *Funke-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou por que “ninguém aprende samba no colégio”). *Em Pauta*, ano X, n. 14/15, p. 5-18, 1998/1999. Porto Alegre: PPGM-UFRGS, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.