

**UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MÚSICA BRASILEIRA**

**O IMPÉRIO DO SAMBA
UMA ETNOGRAFIA DA BATERIA DO
GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO SERRANO**

RODOLFO CARDOSO DE OLIVEIRA

RIO DE JANEIRO, agosto de 2002

**UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MÚSICA BRASILEIRA**

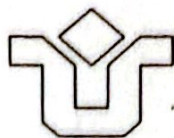
**O IMPÉRIO DO SAMBA
UMA ETNOGRAFIA DA BATERIA DO
GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO SERRANO**

por

RODOLFO CARDOSO DE OLIVEIRA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Elizabeth Travassos.

RIO DE JANEIRO, agosto de 2002



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MÚSICA BRASILEIRA
DOUTORADO EM MÚSICA

**O IMPÉRIO DO SAMBA: UMA ETNOGRAFIA DA BATERIA DO GRÊMIO
RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO SERRANO**

por

Rodolfo Cardoso de Oliveira
Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Elizabeth Travassos

Professora Doutora Elizabeth Travassos (Orientadora)

Martha Tupinambá de Ulião

Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulião (UNI-RIO)

Samuel Araújo

Professor Doutor Samuel Araújo (UFRJ)

APROVADO COM LOUVOR

Rio de Janeiro, 12 de agosto de 2002.

Resumo

Este trabalho é o resultado da pesquisa de campo realizada na escola de samba Império Serrano durante o ciclo carnavalesco 2000/2001, cujo principal objetivo foi examinar a bateria em toda a sua extensão. Para tanto, enfoquei sua organização interna e seus aspectos musicais mais relevantes. Registrei, por meio de notação musical, os elementos básicos da *performance* da bateria dessa escola, tomando como referência o conceito de modo de articulação desenvolvido por Luiz D’Anunciação para a grafia dos instrumentos com som de altura indeterminada.

Abstract

This work is the result of the field research done at the samba school Império Serrano during the carnival cycle of 2000/2001, which main objective was to analyze the drums section as a whole. Therefore, I concentrated on its internal organization and its most relevant musical aspects. I transcribed the basic elements of the performance of this school's drums section through musical notation, having the concept of particular way of articulation developed by Luiz D'Anunciação as a guideline for the notation of the instruments of indefinite pitch.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de.

O IMPÉRIO DO SAMBA, UMA ETNOGRAFIA DA BATERIA DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO SERRANO – Rio de Janeiro, 2002.

vi, 296 pp.

Orientadora: Elizabeth Travassos

Dissertação de Mestrado – Universidade do Rio de Janeiro. Mestrado em Música Brasileira.

Bibliografia: pp. 272-274

Anexos: pp. 275-295

1. Bateria de Escola de Samba. 2. Notação Musical. 3. Modo de Articulação. 4. Identidade Sonora. I. Elizabeth Travassos. II. Universidade do Rio de Janeiro (2000-2002). Programa de Pós-Graduação em Música.

Dedico este trabalho a Sônia, minha mulher,
e a Júlia e Luiza, nossas filhas.

Agradecimentos

Agradeço a Elizabeth Travassos, pela objetividade e clareza com que me orientou, dando-me a tranquilidade necessária nos momentos em que precisei; a Wilson das Neves, por introduzir-me na comunidade imperiana e pela segurança que o seu prestígio me proporcionou durante a pesquisa de campo; aos meus entrevistados – Macarrão, André, Átila e Ricardo –, pelo espírito de colaboração e pela atenção com que me receberam; aos demais membros da diretoria – Kátia, Ubirajara, João, Celso e Chiquinho – e aos integrantes da bateria em geral, pela receptividade e pelo carinho a mim dispensados; aos ritmistas que participaram da gravação da bateria-show – Átila, Itajar, Felipe, Ubiratan, Renato, João Sérgio, Júnior e Hélio –, pela contribuição inestimável que deram a este trabalho; aos professores do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Rio de Janeiro, por viabilizarem a contratação do estúdio onde gravei a bateria do Império Serrano; a Luiz D’Anunciação, pela minha formação como percussionista e por sua leitura atenta, seus comentários e suas sugestões, especialmente em relação ao terceiro capítulo desta dissertação; ao Rafael Reif, cujo envolvimento desde o início de meu trabalho até a digitação das partituras o tornaram um importante e eficaz assistente; a Nelson Faria – meu irmão de coração –, por seu constante empenho em ajudar-me sempre que solicitado, seja em aspectos técnicos de gravação, seja em questões propriamente musicais; a Mariana, pela profícua troca de idéias durante o curso de mestrado, sobretudo na fase inicial da pesquisa; a Oscar Bolão, pelas longas conversas, sempre ricas e estimulantes, a respeito da percussão no samba carioca; a Leonardo Sá e Fiorella Solares, companheiros em outras jornadas, pela compreensão e pela tolerância; a Tim Rescala, pela paciência em aguardar a conclusão deste trabalho para finalizarmos antigos projetos; e a Daniel Melo, pelo suporte técnico em informática. Finalmente, agradeço a Roberto e Gilda, meus pais, pelo apoio irrestrito que sempre me concederam.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1	
CHEGANDO EM MADUREIRA.....	8
CAPÍTULO 2	
DESCRIÇÃO DA BATERIA DA ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO SERRANO	
I. Diretoria.....	50
I.1. Administração e organização do conjunto.....	50
I.2. Condução da bateria.....	56
II. Ritmistas.....	77
CAPÍTULO 3	
INSTRUMENTAÇÃO DA BATERIA	
I. Notação Musical.....	91
II. Características musicais.....	104
II.1. Transcrição musical: metodologia utilizada.....	104
II.2. Transcrição dos padrões rítmicos da bateria do Império Serrano.....	105
II.3. Transcrição da <i>performance</i> da bateria-show.....	119
II.4. Apresentação da partitura do samba-enredo de 2001.....	219
III. Considerações finais.....	270
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	272
ANEXOS.....	275

INTRODUÇÃO

As escolas de samba representam uma das mais expressivas manifestações da cultura popular brasileira, encontrando seu ápice na sociedade carioca, lugar onde nasceram na década de 1920. Ao longo desses quase oitenta anos, em decorrência da dinâmica natural dos processos sociais, as escolas de samba modificaram-se substancialmente, afastando-se daquilo que eram inicialmente. Naquela época, envolviam um número relativamente pequeno de participantes, via de regra membros de uma mesma comunidade e que, como tal, apresentavam do ponto de vista social e cultural determinados padrões de comportamento caracterizados por uma certa uniformidade. À medida que foram crescendo, ocupando um espaço cada vez maior dentro da sociedade, essas agremiações foram trazendo para dentro de si diferentes segmentos da população, aumentando significativamente não só o quantitativo de participantes, como também ampliando o seu espectro social, passando, assim, a apresentar um alto grau de diversidade sócio-cultural entre os seus membros.

Atualmente, contam com um forte apoio da mídia, especialmente no carnaval carioca, cujo desfile movimentava alguns milhões de dólares. É um mega-evento transmitido por televisão para todo o país, e que atrai anualmente um contingente significativo de turistas para a cidade. Por tudo isso o carnaval nos dias de hoje assume características notadamente comerciais, articulando diversos interesses, os quais, em maior ou menor grau, atuam sobre os vários níveis de organização necessários para a produção de um desfile.

Isto posto, deparamo-nos com duas vertentes sobre as quais se fundamenta a maioria dos trabalhos publicados sobre o assunto: de um lado, há os adeptos de uma visão essencialmente romântica que se reveste de um certo saudosismo na medida em que, trabalhando com a noção de pureza e originalidade, considera que as escolas de samba, contaminadas pelo crescente processo de comercialização, estejam perdendo cada vez mais a autenticidade. De outro, estão aqueles que, identificados com uma abordagem diametralmente oposta, vêem o desfile das escolas de samba como um evento

que por sua natureza trata de integrar grupos e camadas sociais heterogêneos e, neste sentido, o mesmo processo de comercialização passa a ser visto como algo inevitável e característico das sociedades modernas.

Todavia, há um aspecto do desfile carnavalesco sobre o qual encontramos ainda muito pouca informação disponível, quer seja em livros, quer seja em teses acadêmicas. Refiro-me à ala da bateria, que em função do progressivo incremento da linguagem plástica e visual no carnaval – como nos lembra Maria Laura Cavalcanti¹ – parece ter sido esquecida ou, pelo menos, diminuída em importância. É bem verdade que as pesquisas de Samuel Araújo², Luciana Prass³ e mais recentemente de Mariana Carneiro da Cunha⁴, representam importantes contribuições na busca de se preencher esta lacuna, objetivo também desta dissertação.

As teses em questão revelam não só diferenças e semelhanças no campo teórico-metodológico, como também produzem resultados decorrentes das circunstâncias em que cada um dos autores desenvolveu sua pesquisa de campo. O trabalho de Araújo distingue-se dos demais por seu enfoque e por sua postura metodológica. O autor desenvolveu boa parte do mesmo na busca de encontrar as ligações existentes entre o universo rítmico das baterias de escola de samba e as práticas de origem negro-africanas, nas quais a questão da polirritmia, em ambas situações, aparece como eixo de toda a discussão. Como metodologia, utilizou-se fundamentalmente da audição de gravações comerciais, de informações recolhidas através de entrevistas e de consultas a trabalhos escritos (partituras e bibliografia especializada). Araújo traz à tona importantes aspectos e conceitos relacionados à rítmica do samba, no entanto, adversidades de ordem geográfica e institucionais impediram-no de permanecer por mais de dois meses consecutivos no Brasil, o que dificultou, sobremaneira, sua observação *in loco*. É o próprio autor quem afirma que considerações mais profundas com relação à organização da bateria

1 CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Onde a Cidade se Encontra: O Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

2 ARAÚJO, Samuel. *Acoustic Labor in the Timing of Every Day Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Urbana-Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

3 PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Escola de Samba de Porto Alegre, uma Etnografia Musical dos Bambas da Orgia*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

4 CUNHA, Mariana Carneiro da. *Transmissão de Saberes na Bateria da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

demandariam um exaustivo recolhimento de informações a partir dos atores locais, bem como reconhece não ter tido tempo suficiente para vivenciar o que chama de “*performance* em primeira mão” junto à bateria do Salgueiro – seu principal foco de observação –, o que, sem dúvida, teria sido de inestimável valor⁵.

Ao contrário, as pesquisas de Prass e Cunha caracterizam-se por um amplo estudo etnográfico realizado, respectivamente, junto às baterias da escola de samba Bambas da Orgia (Rio Grande do Sul) e do Grêmio Recreativo Mocidade Independente de Padre Miguel (Rio de Janeiro). As duas pesquisadoras – da mesma forma que eu viria fazer mais tarde – freqüentaram por vários meses a quadra destas agremiações, passando a pesquisa de campo a se constituir no principal instrumento metodológico e na maior fonte de obtenção de dados. Outro aspecto importante é o fato de que, além do longo período de observação *in loco*, cada um dos três logrou tocar na bateria da escola, permitindo-nos, assim, ter a oportunidade de também vivenciar o lado de ritmista, o que nos possibilitou uma outra perspectiva diante do objeto, enriquecendo e complementando o trabalho de um modo bastante particular.

Cabe frisar, contudo, que as diferentes visões no que se refere à bateria – a despeito do interesse pessoal e do referencial teórico adotado – também refletem o processo particular de inserção no conjunto e a maneira como cada um interagiu com os atores locais. Aspectos como gênero⁶, o instrumento escolhido, o fato de ser ou não um profissional da área da percussão, o tipo de acesso à direção da bateria, entre outros, propiciam experiências únicas e ensejam leituras distintas em relação ao mesmo objeto. Neste sentido, os resultados a que cheguei expressam um conjunto de interesses construídos ao longo de vários anos dedicados à percussão – seja como instrumentista, seja como professor – e traduzem o modo como estabeleci minhas relações durante a pesquisa de campo.

Entretanto, até a definição de meu objeto, um longo caminho foi percorrido e algumas alterações de rumo foram tomadas a partir de minha própria experiência no campo, quando fui me dando conta de que meus

5 ARAÚJO, S., op. cit., p.155.

objetivos iniciais eram bem maiores que minhas possibilidades de atingi-los, pelo menos dentro do prazo estabelecido pelo curso de mestrado. Propus-me, no pré-projeto apresentado ao Programa de Pós Graduação em Música (PPGM), analisar um total de trinta sambas de enredo do Império Serrano, escolhidos pela escola para os carnavais de 1972 a 2001, período que considerei viável para se detectarem as mudanças ocorridas na *performance* musical. A análise teria como foco principal a questão do andamento e a possível transformação do samba-enredo em marcha, argumento cada vez mais presente na crônica carnavalesca dos últimos anos. Aliás, outro pensamento bastante freqüente nos dias de hoje é o de que as baterias das escolas de samba estariam apresentando uma clara tendência a se homogeneizar, também como decorrência do processo de comercialização do desfile de carnaval. Neste sentido construí o meu segundo objetivo, propondo-me a realizar um estudo comparativo entre as baterias do Império Serrano, Estação Primeira de Mangueira e Mocidade Independente de Padre Miguel, tendo em vista verificar a existência ou não de uma situação que caracterizasse perda de identidade.

Uma vez estabelecido o que deveria investigar, precisava definir um ponto de partida e, para este fim, optei pela escola de samba Império Serrano, em função de um contato pessoal que viria facilitar bastante a minha entrada na referida agremiação. Minha primeira visita à quadra da escola ocorreu em janeiro de 2000, momento em que dei início à primeira fase da pesquisa de campo. Meu objetivo maior não foi outro senão estabelecer os contatos necessários para tornar-me familiar àquele ambiente, onde voltaria mais tarde para acompanhar o processo de preparação do carnaval de 2001.

Esta fase inicial, que durou cerca de seis semanas, foi suficiente para que eu decidisse alterar os meus planos, considerando a possibilidade de me dedicar a um estudo mais profundo da bateria do Império Serrano, em detrimento da análise comparativa entre as três escolas de samba e da pesquisa sobre as transformações musicais do samba-enredo, conforme exposto acima. Tal mudança foi motivada pela percepção de que a simples observação dos parâmetros musicais – embora encerrasse um rico material

6 Luciana Prass e Mariana Cunha ainda se depararam com um outro obstáculo, qual seja, penetrar no universo

para análise – não seria o bastante para se compreender o funcionamento do conjunto em toda a sua extensão. Neste sentido, fazia-se necessário uma maior interação com os ritmistas e diretores da bateria, conhecer melhor essas pessoas, saber quem são e o que fazem, como se organizam administrativa e musicalmente, enfim, enxergar o que não está aparente, isto é, buscar perceber os códigos locais e entender o contexto no qual é gerada a música de uma escola de samba. Em outras palavras, optei por realizar uma etnografia da bateria do Império Serrano, adiando, assim, os objetivos iniciais para futuras pesquisas.

Segundo Anthony Seeger, a etnografia da música pode ser definida como sendo

uma abordagem descritiva da música que vai além da simples escrita dos sons musicais em direção ao registro de como os sons são concebidos, feitos, apreciados e como influenciam outros indivíduos, grupos e os processos sociais e musicais. A etnografia da música trata de escrever sobre como as pessoas fazem música.⁷

Embora adotasse a perspectiva de Seeger, deparei-me com uma situação inteiramente nova na qual, ao intenso treinamento que tivera como instrumentista, se contrapunha uma total inexperiência como etnógrafo. Para alguém com minha formação e experiência profissional, concentrar-me exclusivamente na matéria sonora, nos aspectos meramente musicais, seria, certamente, o caminho mais fácil a seguir. Deste modo, ainda que mantivesse firme o meu antigo interesse pelo problema da notação para percussão com som de altura indeterminada, me senti diversas vezes um pouco confuso e carreguei por muito tempo a dúvida de estar ou não na direção correta, sensação que, na realidade, só começou a ser abandonada à medida que, aos poucos, fui encontrando um caminho durante o processo de redação deste texto.

predominantemente masculino que caracteriza as baterias das escolas de samba em geral.

⁷ No original em inglês: [...] a descriptive approach to music going beyond the writing down of sounds to the writing down of how sounds are conceived, made, appreciated and influence other individuals, groups, and social and musical processes. The ethnography of music is writing about the ways people make music. SEEGER, Anthony. *Ethnography of Music*. in MYERS, Helen. *Ethnomusicology: An Introduction*. N.Y. W.W. Norton and Company, 1992, p. 89. (Tradução para o português de Rodolfo Cardoso).

O primeiro capítulo trata justamente desta questão, ou seja, do porque e como cheguei ao Império Serrano, como estabeleci minhas relações com os atores locais e como que, a partir dessas relações, construí os meus principais pontos de apoio na comunidade. Comento também a minha passagem de observador a ritmista da bateria e como que tal mudança foi fundamental para a complementação e obtenção de dados relevantes para a pesquisa.

No segundo capítulo descrevo em detalhes a bateria, desde a sua organização administrativa até a função musical dos membros de sua diretoria. Sem me deter apenas no aspecto descritivo, procuro discutir uma série de questões relacionadas ao cotidiano do conjunto, especialmente os de ordem musical, tais como criação do arranjo, critérios de identidade sonora e outras particularidades da bateria do Império Serrano. Como fonte de reflexão utilizei as entrevistas realizadas com os diretores da bateria, as quais, somadas às minhas próprias observações, serviram de base para esta discussão. Em seguida analiso o perfil dos integrantes do conjunto, realçando os aspectos considerados mais relevantes a partir dos dados obtidos através da aplicação de um questionário aos ritmistas e das informações conseguidas com a direção da bateria. O objetivo aqui foi responder a uma pergunta simples, mas importante: quem são os membros de uma bateria de escola de samba?

O terceiro capítulo é dedicado à instrumentação da bateria. O meu principal objetivo foi apresentar os sons em forma de partitura, visando, sobretudo, a aplicação didática dos resultados deste trabalho. Como metodologia adotei dois procedimentos para a consecução desta etapa: a observação ao vivo na quadra da escola e a gravação em estúdio da bateria-show do Império Serrano, a partir da qual foi produzido um CD com a finalidade, também, de servir de apoio no âmbito pedagógico. Como já havia transcrito boa parte do material durante os ensaios da bateria, o trabalho foi conduzido a partir de minhas anotações que, com a colaboração do diretor e dos ritmistas presentes, serviram de referência para o roteiro da gravação. No início do capítulo justifico o modelo de transcrição por mim adotado, bem como, exponho os conceitos sobre o qual se fundamenta. Após a apresentação do material musicografado – distribuído em três seções – passo às considerações finais, concluindo, assim, o presente trabalho. Em anexo, estão a ficha técnica

da bateria-show, a letra do samba-enredo e a planilha, tabelas e gráficos gerados a partir das respostas dos questionários utilizados como ferramenta na elaboração do segundo capítulo.

CAPÍTULO 1

Chegando em Madureira

A experiência de campo que serviu de base para esta dissertação pode ser dividida em três momentos distintos: o momento final da preparação do carnaval de 2000, o ciclo de preparação para o carnaval de 2001 e o período imediatamente seguinte ao desfile, momento em que realizei as entrevistas com os diretores da bateria e a gravação, realizada em estúdio, da bateria-show da escola.

O primeiro momento, entre janeiro e fevereiro de 2000, marcou a minha chegada no Império Serrano. Fui apresentado a pessoas com funções importantes na bateria, falei um pouco sobre o meu trabalho e, principalmente, procurei ouvir e observar aquele mundo onde quase tudo era, ao mesmo tempo, estranho e familiar. Estranho porque era óbvio o fato de eu ser uma pessoa de fora, proveniente de um outro meio social. Tal estranheza manifestava-se cada vez que eu saía da Linha Amarela e entrava em direção a Pilares, quando passava a margear a linha do trem até chegar ao meu destino: Madureira. Embora as zonas norte e oeste da cidade não fossem para mim exatamente uma novidade, a necessidade de sair com regularidade de meu espaço habitual aguçou minha capacidade de observação, tornando-me mais atento às diferenças entre “nós”, habitantes da zona sul, e o grupo social que passava a observar. Ao mesmo tempo, era clara a identificação entre observador e observados, estabelecida a partir da música que ali produzíamos, pois, apesar de nunca ter tocado até então numa bateria de escola de samba, o universo da percussão era-me totalmente familiar.

Meu objetivo, inicialmente, foi preparar o terreno para o trabalho de campo propriamente dito, que se realizaria a partir de agosto de 2000, época em que a bateria tradicionalmente recomeça os ensaios para o carnaval

seguinte¹. Às vésperas do desfile, não havia muita coisa a ser feita, a correria é muito grande e, já na reta final do processo, considerei que o mais importante seria conquistar a confiança de determinadas pessoas no sentido de facilitar o meu trabalho para quando, meses depois, retornasse ao campo.

Com este espírito iniciei a minha jornada. Parti para o campo munido de minhas próprias expectativas, certezas e dúvidas, enfim, carregando a inevitável ansiedade de quem inicia um trabalho etnográfico. Ansiedade pelo desconhecido, pela confirmação ou não daquilo que supostamente é conhecido e, principalmente, pela incerteza de como seria a minha aceitação pelas pessoas daquela comunidade. Como nos lembra Anthony Seeger, “etnografia é escrever sobre pessoas”² e, portanto, a maneira como se estabelecem as relações tem, certamente, uma forte influência sobre o resultado do trabalho de campo. Segundo este autor, “a experiência pessoal por que passa e os dados que coleta não estão completamente dissociados”³ e “o modo pelo qual se trabalhou e o que se fez exercerão um efeito profundo sobre o que quer que seja que se venha a escrever”⁴.

Neste sentido, entender a natureza de minhas relações é, em parte, entender porque e como cheguei ao Império Serrano. Diante da tamanha diversidade de opções existentes na cidade do Rio de Janeiro, algum critério teria que ser adotado para a escolha dessa ou daquela agremiação. Critérios como o peso e a tradição dentro do mundo do samba⁵, a facilidade de um contato pessoal e até mesmo a proximidade geográfica foram por mim considerados no processo de definição da escola a ser estudada. Entretanto, não hesitei em que prevalecesse o critério de minhas relações pessoais como fator de decisão, o que, como veremos adiante, foi da maior importância e muito facilitou o meu trabalho.

Refiro-me a Wilson da Neves, figura importante não só no mundo do samba como também no meio musical em geral, com quem tive a oportunidade de conviver mais de perto numa longa temporada em que trabalhamos juntos

¹ Os ensaios costumam reiniciar um pouco antes, em torno de junho/julho, porém, só me foi possível retornar ao campo a partir do mês de agosto.

² SEEGER, A., op. cit., pp. 88-89.

³ SEEGER, Anthony. *Os índios e nós: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus LTDA, 1980, p. 25.

⁴ SEEGER, A., op. cit., p. 25.

no início dos anos noventa, acompanhando a atriz e cantora Bibi Ferreira. Aos sessenta e seis anos⁶ e em plena atividade, Das Neves, como costuma ser chamado entre os amigos, é um dos bateristas com a maior discografia na música popular, trazendo em seu currículo algumas centenas de participações em discos e shows dos mais importantes artistas da MPB. Além de sua trajetória no terreno da música popular, Das Neves passou grande parte de sua vida dentro do mundo do samba. Sendo filho de uma das baianas do Império Serrano, foi para lá ainda menino e, desde então, exerceu diversas funções, de ritmista à vice-presidente da escola. Atualmente pertence à ala dos compositores, dirige um grupo formado pela Velha Guarda ⁷ e ocupa o cargo de diretor musical ⁸ do Império Serrano.

Retomei o contato com Wilson das Neves em maio de 1999 quando, por acaso, encontramos-nos no aeroporto, ambos voltando para o Rio de Janeiro, após um final de semana de trabalho na cidade de São Paulo. Disse-lhe que estava fazendo um curso de mestrado e contei-lhe um pouco sobre a pesquisa que pretendia fazer. Nessa época não havia ainda definido exatamente o que iria estudar, meu projeto de pesquisa não estava pronto e sabia apenas que o assunto teria a ver com bateria de escola de samba. Sabendo de seu vínculo com o Império Serrano, perguntei-lhe sobre a possibilidade de facilitar o meu contato com a escola. Das Neves colocou-se à disposição para me ajudar, dizendo-me que poderia contar com ele, mas que, no entanto, seria necessário esperar alguns meses, até a bateria retomar suas atividades. Como precisava com urgência estruturar meu projeto, propus-lhe encontrarmos-nos alguns dias depois. Expliquei que gostaria de fazer-lhe algumas perguntas e seria importante registrar nossa conversa, já que uma troca de idéias no aeroporto, embora agradável, se diluiria com o tempo. Marcamos, assim, um novo encontro e poucas semanas depois fui à sua casa devidamente aparelhado com um gravador e várias perguntas anotadas em meu caderno. Fui

⁵ A expressão “mundo do samba” aqui empregada deve ser entendida como restrita ao universo específico das escolas de samba.

⁶ Wilson das Neves é natural do Rio de Janeiro e nasceu no dia 14 de junho de 1936.

⁷ Das Neves dirige um grupo musical, a Velha Guarda Show, que não tem nada a ver com a ala da Velha Guarda do Império Serrano, um grupo bem maior, com cerca de 100 a 200 integrantes e que, por tradição, participa do carnaval, normalmente abrindo ou fechando o desfile, de acordo com o enredo da escola. Tais grupos têm em comum apenas o fato de serem formados por pessoas que já não querem mais participar de suas funções habituais e que, em geral, têm mais de sessenta anos de idade. Além do Império Serrano, escolas tradicionais como Portela, Mangueira e Salgueiro, também têm a Velha Guarda Show, cuja função é se apresentar em teatros, casas de espetáculo e eventos.

acompanhado de Luiz D'Anunciação, o que enriqueceu muito a entrevista, visto que, além de amigo pessoal de Das Neves, é um profissional com vasta experiência e um profundo conhecimento sobre o tema de que tratávamos⁹. Apesar de ter estruturado previamente a entrevista, relacionando os tópicos mais importantes, nossa conversa foi bastante livre e informal. Das Neves discorreu sobre diversos assuntos sobre os quais pude refletir e, deste modo, concatenar e formular melhor algumas questões que foram fundamentais para a elaboração de meu projeto.

O encontro com Das Neves foi, de fato, o ponto de partida para o meu trabalho. Embora me sentisse ainda bastante inseguro em relação aos meus objetivos - inicialmente um tanto quanto ambiciosos - e as possibilidades reais de alcançá-los, tinha uma única certeza: sua disponibilidade em me ajudar determinava com clareza por onde começar. Naquela altura, estávamos a pouco mais de dois meses do chamado “Grito de Carnaval”, dia que marca o início do processo seletivo para a escolha do samba-enredo da escola, portanto, um evento importante no mundo do samba. Das Neves disse-me que a partir deste dia estaria sempre lá, na quadra, e que apenas lhe avisasse quando quisesse ir.

Infelizmente, por razões pessoais, tive que esperar muitos meses até a minha primeira visita à quadra do Império Serrano, o que aconteceu no dia 22 de Janeiro de 2000. Apesar da escola estar no Grupo de Acesso¹⁰, o que, sem dúvida, desmobiliza parte do público que costuma freqüentar a quadra, a proximidade do desfile sempre reacende os ânimos, fazendo com que os últimos ensaios sejam, inevitavelmente, mais quentes e impregnados de um certo clima de competição no ar.

Foi neste contexto que comecei a freqüentar a quadra do Império Serrano, marcando, assim, o início de minha observação *in loco*. Era um sábado à noite, e havia combinado de encontrar-me com Das Neves por volta

⁸ A função de diretor musical, segundo Das Neves, engloba a responsabilidade sobre as alas da bateria, da harmonia e dos compositores.

⁹ Luiz D'Anunciação nasceu em Propriá, Sergipe, em 03 de maio de 1926. É um dos percussionistas mais importantes do país, destacando-se não só como instrumentista, mas também como teórico e professor de percussão, sendo responsável pela formação de inúmeros profissionais, atuantes dentro e fora do Brasil. Sua contribuição em relação à notação musical para a percussão será objeto de comentário no Capítulo 3, que trata da instrumentação da bateria do Império Serrano.

¹⁰ O grupo de Acesso corresponde à categoria imediatamente abaixo do chamado Grupo Especial, que por sua vez, é formado pelas escolas de samba que disputam a principal competição do carnaval carioca.

das 23:00h. Como a quadra da escola está situada em uma região que mal conhecia, Madureira, fui junto com André Tandeta, percussionista e amigo pessoal de Wilson das Neves que, por sinal, o levava para tocar caixa na bateria há pouco mais de um ano atrás. Chegando à quadra logo avistamos Das Neves nos esperando em companhia de alguns autênticos “Imperianos” - termo local utilizado para designar aqueles que realmente “vestem a camisa” da escola -, com os quais tomava uma cerveja enquanto aguardava o início do ensaio, tradicionalmente precedido por um baile, já que o samba propriamente dito começa somente a partir da meia-noite.

Sentei-me à mesa com Das Neves, que logo tratou de apresentar-me aos seus amigos, ao mesmo tempo em que pediu mais cerveja e copos para mim, Tandeta, Sônia e Alice, respectivamente minha companheira e a de André, que estavam conosco naquela noite. Poucos minutos depois de sentarmos, enquanto bebíamos e conversávamos, Das Neves levantou-se e disse: “espera aí Rodolfo, eu já venho”. Logo em seguida retornou, trazendo consigo a primeira pessoa a quem fui apresentado, que exerce uma função de liderança na bateria. Tratava-se da pessoa com o cargo mais alto naquela hierarquia, o presidente da bateria: Antônio Carlos Soares de Araújo, mais conhecido pelo apelido de Macarrão. Sobre mim, Das Neves disse o que viria a ser uma rotina em sua forma de apresentar-me às pessoas da escola:

Este é um amigo meu, Rodolfo, que toca na Sinfônica e está fazendo um trabalho para a Universidade, uma pesquisa sobre escolas de samba.

Das Neves normalmente não frisava o fato de eu ser percussionista. Depois do período que passei na escola, creio que isto não teria feito a menor diferença, porém, naquele momento, considerei como algo positivo, pois, talvez por ingenuidade, imaginei que pudessem ficar mais à vontade desconhecendo o fato de eu ser um profissional da área da percussão. A experiência que tivera alguns anos antes, na música popular, com ritmistas que não haviam tido acesso ao estudo formal da música, demonstrou-me que os mesmos eventualmente se inibiam diante do fato de eu “saber música”, quero dizer, de eu ter a capacidade de ler e escrever os sons. Como Das Neves referia-se a mim como quem “toca na Sinfônica”, o que, em si, já me colocava na posição

de alguém que “sabe música”, acreditei que, além disso, saber que eu era um percussionista profissional pudesse reforçar uma suposta inibição por parte dos meus informantes.

No entanto, com o passar do tempo fui percebendo que minha preocupação era um pouco excessiva. Por estarem em seu próprio ambiente, onde a leitura musical é um parâmetro inexistente, é algo com o que não se tem que lidar, tal inibição, se eventualmente ocorreu, foi sutil, de modo que em nada atrapalhou nossa comunicação. Isto não significa que não tenha provocado um certo espanto cada vez que tirava da pasta uma folha de papel e punha-me a escrever o que tocavam. De qualquer forma, procurei, desde o início, aproximar-me com cautela, permitir que gradativamente as pessoas fossem me conhecendo, na mesma medida em que pudesse, também aos poucos, conhecê-las melhor, num processo natural de troca que caracteriza qualquer relação interpessoal.

Macarrão sentou-se ao meu lado e, assim, trocamos algumas palavras, por não mais de dez minutos, já que logo teve que sair para tomar alguma providência em relação ao ensaio que estava prestes a iniciar. Do pouco que conversamos, somado ao que Tandeta e Das Neves falaram-me depois que se retirou, pude saber o essencial sobre o seu trabalho: ocupa-se basicamente da função administrativa do conjunto¹¹.

Falei pouco sobre o meu trabalho e tive duas razões para tanto: primeiro como já foi dito, porque minha intenção era, sobretudo a de ficar na escuta e, em segundo lugar, porque me faltava uma maior clareza em relação aos meus próprios objetivos. Àquela altura, ainda imaginava ser possível um estudo comparativo entre diversas baterias, além do que, tinha muitas dúvidas quanto à definição do que seria relevante ou não como objeto de análise. A única certeza que tive, desde o início, foi de que pretendia musicografar o que ouvisse, colocando em partitura o instrumental da bateria, porém, sabia que tal registro, apesar de musicologicamente importante – na medida em que poderia trazer para o debate novas perspectivas em relação à notação para a percussão –, não esgotava, em absoluto, o material de uma dissertação. Deste modo, passei a adotar parte da explicação de Wilson das Neves para o meu

trabalho, dizendo simplesmente ser professor de uma universidade e estar fazendo uma pesquisa sobre baterias de escola de samba. A dificuldade viria, no entanto, quando alguém perguntava: “mas como assim”, “o que você está mesmo fazendo?”. Nestes momentos recorria às informações sobre as quais tinha segurança, respondendo-lhes que pretendia estudar a bateria, escrever uma partitura com todos os instrumentos por eles utilizados. Geralmente esta resposta era suficiente, todavia, minhas dúvidas e inseguranças viam-se reforçadas nessas situações.

Como Macarrão é um homem de poucas palavras¹², não me fez perguntas, ao contrário, limitou-se a responder, de forma sucinta, àquilo que me interessava. Enfim, o primeiro contato fora estabelecido, com Macarrão colocando-se à minha disposição para o que eu precisasse durante o meu trabalho. Apesar de ter-se mostrado disponível, Macarrão nunca viria a ser muito solicitado por mim no decorrer da pesquisa, não só por seu temperamento, um pouco introvertido, mas, acima de tudo, por estar sempre muito ocupado com os inúmeros problemas inerentes à administração da bateria, para não falar dos vários imprevistos que não raro chegavam às suas mãos.

Mais tarde, já iniciado o ensaio, Das Neves apresentou-me às duas pessoas que passariam a ser os meus principais interlocutores dentro da bateria, tanto pela extrema receptividade com que me receberam, como também, pela importância da função que exerciam no conjunto. Refiro-me a André e Átila, respectivamente primeiro e segundo diretores de bateria.

Cabe ressaltar, aliás, que a boa receptividade foi uma marca presente em todo o período em que estive no campo, do presidente aos ritmistas, e mesmo da parte de outras pessoas que não tinham diretamente nada a ver com a bateria. Neste sentido, Wilson das Neves foi fundamental, pois a referência a seu nome funcionava como uma espécie de senha, de passe livre no Império Serrano. Posso afirmar, depois de meses de convivência na escola, que teria sido bem tratado independentemente de meu contato pessoal, no

¹¹ Sua função na bateria será comentada em detalhes no Capítulo 2.

¹² O fato de ser um homem de poucas palavras não deve ser confundido com ser uma pessoa inacessível. Independentemente de certas características de seu temperamento, Macarrão nem sempre pode estar disponível em função das demandas acarretadas pelo cargo que ocupa.

entanto, é inegável que a figura de Das Neves foi, principalmente no início, um forte ponto de apoio, dando-me segurança e encurtando os caminhos a serem percorridos.

Retornei à quadra três dias depois, desta vez para assistir ao ensaio técnico da bateria. As noites de terça-feira são reservadas para este tipo de ensaio, quando se faz um trabalho específico com o conjunto, sem a presença dos puxadores¹³, do cavaquinho e do público. Minha expectativa era grande, uma vez que, por tratar-se somente da bateria, esperava estabelecer um contato mais direto com os ritmistas, além de poder escutar melhor os instrumentos, em função dos problemas acústicos da sala serem minimizados pela ausência do som amplificado, ao contrário do que ocorre nos ensaios de quadra, aos sábados. Tal expectativa, entretanto, viu-se frustrada pelo fato de o ensaio ter sido cancelado por Macarrão em virtude de problemas relacionados à disciplina, especialmente à questão da frequência. A bateria, em número bem maior que a do ensaio anterior, estava posicionada no centro da quadra ouvindo um sermão que Macarrão passava em um dos ritmistas por falta de assiduidade aos ensaios. Depois de acompanhar o processo de preparação para o carnaval de 2001, passei a me acostumar a este tipo de situação e percebi tratar-se de algo bem mais comum do que imaginara, porém, naquela altura, achei o ambiente muito tenso, tendo me impressionado particularmente a franqueza e a maneira direta com que Macarrão se referia às pessoas a quem chamava a atenção. Algumas críticas foram individuais, enquanto que outras se reportavam ao naipe como um todo, como no caso dos tambores, cuja baixa frequência estava prejudicando todo o grupo. Segundo Macarrão,

São quarenta e cinco tambores e só vêm vinte e cinco ao ensaio. O que acontece? No dia que vêm trinta não dá certo, atrapalha, porque se cinco estão por fora, já é suficiente para atrapalhar, não acompanham pô!

Outro assunto discutido foi a questão da cerveja destinada à bateria durante os ensaios. De acordo com Macarrão,

¹³ Termo técnico surgido no mundo do samba, há muito tempo utilizado pelas pessoas para se referir àqueles que cantam o samba.

Tem gente que pega cerveja, dá pra esposa, ou pra um amigo, e depois vem na cara de pau dizendo que ainda não pegou nenhuma bebida. Assim não dá, a cerveja é só pra quem é da bateria.

Surgiu, então, a proposta de se escolher um ritmista de cada naipe para ficar responsável pela bebidas dos colegas de instrumento.

Pude avaliar, pela primeira vez, quão estressante deve ser a função de presidente da bateria e entender porque Macarrão nem sempre pode estar disponível para conversar. São problemas de diversas ordens que se lhe apresentam, além de ter que lidar com muitas pessoas, cada qual com suas idiossincrasias e dificuldades próprias.

No dia 29 de Janeiro voltei à Madureira pela terceira vez, para mais um ensaio de quadra. Lá chegando encontrei Das Neves perto do portão de entrada. Começamos a circular pela quadra enquanto conversávamos, cumprimentávamos algumas pessoas e tomávamos a tradicional “cervejinha”. Aliás, os ensaios de quadra têm um caráter de festa, são abertos ao público, e a maioria das pessoas está lá para se divertir, dançar, ouvir, cantar os sambas - não só o que irá disputar o carnaval, como também antigos sucessos da escola - e, naturalmente, bater um bom papo regado a uma cerveja bem gelada. Portanto, a cada conversa que se inicia com alguém diferente, lhe é oferecido um novo copo de cerveja. Eventualmente pode-se recusá-lo, o que, educadamente, fazia com uma certa freqüência. Porém nem sempre isso era possível e, nessas horas, fazia com que o copo durasse bastante tempo, de modo a poder manter a conversa num nível proveitoso para o trabalho e, principalmente, ser capaz de dirigir com segurança para casa, percorrendo os muitos quilômetros, altas horas da madrugada, que separam Madureira de Botafogo.

Uma das pessoas que encontramos neste *tour* pela quadra foi o Átila que, dirigindo-se a Das Neves, iniciou uma conversa sobre as mudanças pretendidas pela diretoria quanto ao posicionamento da bateria na avenida. Tal conversa gerou algumas observações interessantes de ambas as partes em relação à disposição dos instrumentos na avenida e o bom desempenho da

bateria durante o desfile. Átila, cuja principal responsabilidade é a marcação¹⁴, fez importantes comentários no que se refere à sua área de atuação, os quais, no entanto, serão discutidos oportunamente.

Este ensaio, embora no início de minha jornada, foi marcante para mim. Comecei a sentir-me mais confiante e a crer que, independentemente de Das Neves, teria apoio e colaboração para realizar o meu trabalho. Neste aspecto, convém sublinhar a figura de Átila, cujo temperamento foi decisivo para a minha inserção na bateria. Átila não era apenas receptivo a mim e ao meu trabalho, demonstrava um genuíno interesse em relação à minha pesquisa e uma constante preocupação em saber em que e como poderia ajudar-me. Sua forma afetiva de agir foi da maior importância, permitindo que aos poucos fosse me sentindo mais à vontade para circular dentro daquele espaço, onde me sentia, naquela altura, ainda um estranho.

Naquela noite, acatando sugestão de Das Neves, pedi autorização ao Átila para assistir o ensaio na arquibancada, ao lado da bateria. Dentro da nova disciplina imposta por Macarrão, o local de ensaio passara a ser permitido somente aos ritmistas e, mesmo assim, devidamente uniformizados. Átila não só atendeu ao meu pedido, como me sugeriu ficar no meio do apertado espaço reservado para a bateria. Era tudo que eu queria naquele momento. Átila, pedindo que eu o seguisse, foi apresentando-me a diversos ritmistas enquanto a bateria, em plena atividade, não parava de tocar. Na primeira pausa pude conversar melhor com algumas pessoas, embora de forma breve, já que a qualquer momento poderiam ter que voltar a tocar. Posicionei-me a maior parte do tempo ao lado do naipe dos agogôs, pois, até então, não havia conseguido escutar quase nada deste instrumento devido às condições acústicas desfavoráveis dentro da quadra. Foi bastante produtivo e pude transcrever, naquele momento, vários padrões rítmicos ensaiados pelos agogôs para o samba enredo do carnaval de 2000.

Chegando a hora do intervalo, fui abordado por um integrante da bateria que, simpaticamente, perguntou-me: “he! Você é o da pesquisa?”. Conversamos um pouco, seu nome é Wilson e toca surdo, sendo um dos

¹⁴ A questão da marcação será discutida no capítulo 2, onde descrevo a bateria e comento as funções dos diretores.

responsáveis pela marcação de segunda. Sem dúvida, o fato de eu ter assistido parte do ensaio de dentro da bateria foi importante no sentido de aproximar-me dos demais integrantes do conjunto. Voltei para casa empolgado, com a sensação de que seria fácil relacionar-me com as pessoas - diretores e ritmistas - e que, portanto, o trabalho fluiria com tranquilidade e sem maiores obstáculos. De fato, quanto ao quesito relacionamento não tive o menor problema durante a pesquisa e as dificuldades que surgiram foram todas decorrentes de minhas próprias dúvidas na condução do processo e de meus conflitos internos.

Na terça-feira seguinte retornei à quadra para, então, assistir pela primeira vez a um ensaio técnico. Enquanto alguns ritmistas aqueciam e a bateria começava a tomar forma, Átila tentou mais uma vez explicar-me como as mudanças em relação à disposição espacial dos naipes melhorariam o desempenho do conjunto. Em seguida começou a falar sobre a sinalização utilizada pelos diretores na comunicação com a bateria. Como o ensaio já estava começando e o som era muito alto, nossa conversa ficou um pouco prejudicada, além do mais, Átila frisou o fato de que, para um entendimento melhor, o ideal seria que eu tivesse assistido aos ensaios desde o início da fase de preparação. Isso só seria possível no carnaval seguinte, quando pude, então, participar do trabalho com muitos meses de antecedência.

Iniciado o ensaio, liguei o gravador e registrei quase uma hora em que a bateria tocou sem interrupção. Praticaram também a movimentação de entrada e saída do recuo¹⁵ por diversas vezes, simulando a situação do desfile. Em função de minha inexperiência no assunto, me vi surpreso com aquilo, pois não havia dado conta ainda de quão importante e necessário é a realização de ensaios específicos para este tipo de manobra. Entrar e sair do recuo sem prejudicar o andamento do samba e, por conseguinte, o desenvolvimento de toda a escola, não é uma tarefa fácil, especialmente quando se trata de realizá-la com cerca de trezentas pessoas. Percebi, então, o óbvio, isto é, ou pratica-se muito ou corre-se um risco maior de cometer um erro.

¹⁵ O recuo é um espaço situado na lateral da passarela do samba, aproximadamente a 1/4 do final da pista, onde as baterias obrigatoriamente têm que entrar e realizar certas manobras. É sempre um momento delicado do desfile, pois o menor erro, seja na entrada ou na saída, pode provocar um desastre na avaliação do conjunto e, com isso, prejudicar toda a escola.

Além de tais manobras, a bateria fez um outro tipo de treinamento, alternando solos dos naipes com respostas executadas pelo resto do conjunto, sendo os agogôs os mais exigidos neste momento. Com o tempo vim perceber que este é um treinamento rotineiro na vida da bateria, cuja finalidade é prepará-la para shows em clubes, teatros, enfim, participações em eventos de um modo geral.

No dia seis de fevereiro, domingo, pude assistir ao meu primeiro ensaio de rua. O movimento era grande do lado de fora da quadra, bem maior que os dias anteriores em que lá estive. É um grande evento, cuja finalidade principal é reproduzir a situação do desfile e, portanto, é natural que a frequência seja bem maior, pois mobiliza não só as pessoas da própria escola, como também da comunidade como um todo.

Depois deste ensaio retornei mais duas vezes à quadra do Império Serrano, perfazendo um total de sete visitas e concluindo, assim, a primeira etapa de minha pesquisa. Foram nos dias 15 e 26 de Fevereiro, quando assisti, respectivamente, a mais um ensaio técnico e ao último ensaio de quadra, ocorrido poucos dias antes do carnaval. Como o meu principal objetivo era preparar o terreno para a fase que se seguiria, encerrei essa etapa com a sensação de dever cumprido, já que conseguira estabelecer boas relações e adquirir, deste modo, uma certa familiaridade com os atores locais, particularmente com os integrantes da bateria.

A agradável sensação de um sucesso parcial não eliminava, entretanto, a ansiedade que sentia em relação ao que estava por vir, pois sabia que seria uma fase bem mais longa e decisiva. A falta de um treinamento específico como etnógrafo gerava incertezas quanto à minha capacidade de selecionar as informações mais pertinentes e, com isso, coletar dados relevantes para a minha dissertação. Conforme mencionei no início deste capítulo, me apoiava, então, nos objetivos que havia estabelecido no sentido de realizar uma transcrição musical da bateria, minha única certeza naquela altura. De resto, posso dizer que minha vontade de aprender e saber mais sobre a estrutura e o funcionamento da bateria era um estímulo muito maior que minhas eventuais inseguranças.

Passado o carnaval, pretendia retomar minha atividade de campo ainda no primeiro semestre, o que, novamente em função de circunstâncias profissionais, me vi impedido de fazer. Sendo assim, voltei à quadra no dia 15 de Agosto de 2000, aproximadamente dois meses após o reinício das atividades da bateria. Este período estendeu-se até o dia 26 de Fevereiro de 2001, quando o Império Serrano desfilou na Marquês de Sapucaí.

Era uma terça-feira, dia de ensaio técnico. Como passara alguns meses sem nenhum contato com a escola, carregava uma certa expectativa quanto ao meu retorno. Em virtude do forte engarrafamento que enfrentei no caminho cheguei bastante atrasado e, assim que adentrei na quadra, avistei Macarrão que, atento, observava o trabalho dos diretores ensaiando uma nova “paradinha”¹⁶ com a bateria. Átila, para quem eu havia telefonado no dia anterior informando-lhe que iria ao ensaio, não apareceu. Soube depois que tivera problemas na agenda de seu trabalho, que o impossibilitaram de comparecer ao ensaio naquele dia. Todavia, assim que fui visto por André (1º diretor da bateria), fui recebido com extrema receptividade. Sem deixar de comandar o conjunto, André caminhou até onde eu estava, estendeu-me a mão e abraçou-me como se fôssemos velhos amigos. Na verdade, esta é uma boa imagem, pois é exatamente como passei a me sentir a cada dia que voltava à quadra, isto é, como se fosse um velho amigo daquelas pessoas e um antigo freqüentador daquele lugar. É claro que este é um sentimento que precisa ser dimensionado de forma adequada, pois, certamente, para algumas pessoas, talvez eu nunca tenha deixado de ser um estranho. No entanto, seria injusto não mencionar o ambiente predominante de hospitalidade que encontrei no Império Serrano. Para quem estava apenas no início do trabalho de campo, sentir-se assim, confortável e benquisto, pode ser considerado um privilégio.

Enquanto corria o ensaio, aproveitei para fazer algo que passou a ser constante em minhas visitas à escola: tirei uma folha de papel da pasta, peguei um lápis e comecei a escrever música. Tal comportamento, decerto, chamava a atenção das pessoas, o que fazia com que me sentisse muitas vezes mais

¹⁶ “Paradinha” ou “bossa” são termos comuns na linguagem do mundo do samba que correspondem a um trecho ensaiado, a uma convenção, onde a bateria, em destaque, executa determinadas variações. Classicamente, as “paradinhas” são exibidas em *performances* da bateria-show e, no caso específico do Império Serrano, também são apresentadas nos ensaios de quadra, momento em que se aproveita para praticá-las. Maiores detalhes sobre o processo de criação das “paradinhas” serão expostos no Capítulo 2.

observado do que observador. Com frequência alguém se aproximava de mim e perguntava o que eu estava fazendo. Ao verificarem que estava registrando o que tocavam reagiam de maneira diversa, mas, em geral, de modo positivo. Alguns, mais jovens, chegaram até mesmo a manifestar o interesse pelo estudo da teoria, por aprender a ler e a escrever música. Chegamos a combinar uma aula antes de um ensaio qualquer, mas, infelizmente, não conseguimos efetivá-la, pois a correria e a falta de tempo de ambas as partes impediram-nos de concretizar a idéia.

Os ensaios técnicos passaram a representar uma ótima oportunidade para ouvir e escrever a música produzida pela bateria e, portanto, a ser uma excelente fonte de obtenção de dados. À medida que ia me sentindo mais à vontade e perdendo o receio de ser invasivo, aumentavam minhas possibilidades de coletar as informações musicais, uma vez que podia circular entre os naipes da bateria e, com isso, escutar e ver melhor aquilo que me interessava. Naturalmente, me aproximava com o devido cuidado, pois, na minha opinião, é algo bastante constrangedor ter que tocar com alguém observando de perto. Principalmente por ter sempre contado com o apoio e a colaboração de todos na realização do meu trabalho, procurei não perder a medida do bom senso, de modo a não me transformar na detestável figura do pesquisador chato e inconveniente.

Naquela altura, pelo rumo que as coisas haviam tomado, decidira não pedir para tocar na bateria, pois, apesar de não me faltar vontade, imaginei que se isso acontecesse, me envolveria tanto na atividade de ritmista que poderia prejudicar o lado do pesquisador, colocando em risco a minha liberdade de ir e vir e perdendo, em parte, o precioso espaço que havia conquistado. Lembrei-me do relato de Luciana Prass¹⁷ sobre a sua participação na bateria do Bambas da Orgia no Rio Grande do Sul e, especialmente, de Mariana Cunha¹⁸, cuja experiência como ritmista da Mocidade Independente de Padre Miguel

¹⁷ Experiência relatada em sua dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRG), com pesquisa realizada na Escola de Samba Bambas da Orgia, onde a autora acompanhou o ciclo de preparação do carnaval de 1998.

¹⁸ Além do acesso à sua dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), acompanhei com uma certa proximidade a sua pesquisa, uma vez que fomos colegas em várias disciplinas durante o curso de mestrado. Seu trabalho foi sobre a Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, local que também visitei para assistir a um ensaio, em sua companhia.

pude acompanhar de perto. Neste caso percebi que, eventualmente, o envolvimento e o compromisso com a escola lhe tomavam um tempo que, em minhas fantasias, temia que pudesse comprometer o meu trabalho, caso também optasse por ingressar na bateria. Convém lembrar que as diferenças de enfoque diante do mesmo objeto colocavam-me numa posição completamente distinta daquela adotada por Prass e Cunha, cujo maior interesse, guardadas as particularidades de cada uma, era a transmissão informal do conhecimento na bateria de escola de samba. Como nenhuma das duas havia tido até o momento da pesquisa qualquer envolvimento com a percussão¹⁹, fazer parte da bateria impunha-se, para ambas, como uma necessidade. No meu caso, como já frisei anteriormente, o principal objetivo era entender o funcionamento da bateria em seu conjunto, com especial destaque para os aspectos do registro gráfico dos sons, um interesse diretamente associado à minha atividade de professor e percussionista profissional. Neste sentido, era fundamental desfrutar da liberdade de passear pela bateria durante os ensaios, parar em frente a qualquer instrumento, observar, escutar, enfim, ter as condições que julgava necessárias à realização do meu trabalho de transcrição.

Na terça-feira seguinte, dia vinte e dois, retornei à quadra para acompanhar o ensaio técnico. O que mais me chamou a atenção, nessa noite, foi o fato de que Macarrão reservara uma boa parte desse encontro para o treinamento de entrada e saída do recuo, o que me causou espanto em função da enorme antecedência com que a bateria estava começando a praticar tal manobra, pois estávamos a seis meses do carnaval. Átila comentou comigo que havia muitas pessoas novas e que, portanto, era necessário que praticassem desde então. Disse-me ainda que os ritmistas têm que realizar um giro em torno do próprio corpo e que esta movimentação deve ser feita de forma precisa e coordenada entre os membros da bateria de modo a evitar que a capa que faz parte do figurino se enrosque no instrumento, nas pernas, ou mesmo no vizinho. Átila lembrou que já tiveram problemas desse tipo e que foi uma confusão incrível. Jamais pude imaginar que tal preocupação pudesse

¹⁹ Com relação à Mariana Cunha, devo dizer que teve um breve contato com a percussão no início dos anos noventa como minha aluna de instrumento complementar na Universidade do Rio de Janeiro.

existir. Apenas mais tarde, depois do desfile, me dei conta do quão problemática é a questão da fantasia da bateria.

Tentei pela primeira vez gravar parte do ensaio, de forma que pudesse aproveitar o registro posteriormente em meu trabalho de transcrição. Apesar de ter gravado com um Mini-Disk (MD), cuja alta tecnologia possibilita resultados bastante interessantes para uma gravação amadora, obtive uma qualidade abaixo do razoável. Ocorre que, além da bateria tocar num nível de dinâmica excessivamente forte, as condições acústicas da quadra são muito ruins, com um grau de reverberação muito elevado²⁰. Como somatório destes dois fatores, obtém-se um resultado um tanto quanto confuso, com uma grande predominância das frequências graves.

Consciente das limitações acústicas da quadra, o próprio André sugeriu-me que tentasse, em outra ocasião, gravar do lado de fora, local onde a bateria eventualmente ensaia. Com a intenção de me ajudar, disse-me que na semana seguinte levaria a bateria para a rua no final do ensaio, o que de fato foi cumprido. Várias gravações foram realizadas no decorrer da pesquisa, dentro da quadra, do lado de fora, com MD, com cassete comum, enfim, com todos os recursos disponíveis naquele momento. É bem verdade que consegui resultados bastante superiores às primeiras tentativas, porém, muito distantes daquilo que pudesse ser considerado algo apresentável, apesar de útil, pelo menos em parte, no processo de transcrição. Esta situação, aliada a interesses de ordem pedagógica, me levaria mais tarde a tomar a decisão de gravar a bateria em estúdio, o que só foi possível vários meses após o carnaval.

Depois desse ensaio retornei à quadra no dia 31 de Agosto, data escolhida para a apresentação dos sambas de enredo que disputaram o direito de representar a escola no carnaval de 2001. Este dia é conhecido no mundo do samba como o “Grito de Carnaval”. É uma data importante, pois é o evento público que marca o início do trabalho das escolas visando à competição e que, portanto, termina apenas na quarta-feira de cinzas, após a divulgação do resultado oficial. Digo evento público porque vários setores da escola, além da

²⁰ Cabe esclarecer que as impressões em relação às condições acústicas da quadra não se restringem apenas à minha perspectiva, e sim, a uma avaliação de boa parte dos ritmistas da bateria. Por esta razão, dentro dos planos de reforma da quadra consta a renovação completa do telhado, cuja função, entre outras coisas, será aperfeiçoar a acústica do ambiente.

bateria, já vêm trabalhando há algum tempo. Aliás, depois de acompanhar não só a fase de preparação, como também o período pós-carnavalesco, pude perceber que, na realidade, algumas pessoas trabalham literalmente o ano todo em função deste grande dia, que é o desfile na Marquês de Sapucaí. A presidente, D. Neide Coimbra, diretores e assessores da área administrativa, diretores de ala como, por exemplo, bateria, harmonia e baianas; departamento de carnaval, enfim, uma série de pessoas e setores da escola formam uma incansável máquina de trabalho que respira carnaval os 365 dias do ano. A ala dos compositores, em particular, é das mais exigidas nesse período, visto que o “Grito de Carnaval” é justamente o dia em que os seus integrantes têm a chance de mostrar em público o resultado do trabalho que fizeram a partir da sinopse do enredo recebida alguns meses antes.

É um dia de festa, de apresentação dos concorrentes. O processo de corte dos sambas tem início apenas no sábado seguinte ao “Grito de Carnaval”. Entretanto, o clima de disputa não deixa de estar presente. A quadra estava lotada, com a presença de diversas torcidas, todas muito animadas. A organização das torcidas está diretamente relacionada à capacidade dos autores dos sambas em estabelecer parcerias - normalmente com pequenos comerciantes do bairro - que permitam a mobilização do maior número possível de pessoas. Tais parcerias se traduzem, de modo geral, na forma de anúncios dos patrocinadores nos prospectos dos sambas²¹ e nas faixas espalhadas pela quadra. Segundo depoimento de alguns atores locais, os patrocinadores com mais recursos chegam a contratar transporte coletivo para levar os torcedores à quadra, além de financiar a cerveja, o que funciona como um forte atrativo de mobilização. O ritual de entrega da sinopse do enredo e o sistema de produção dos sambas são tratados por Maria Laura Cavalcanti em sua pesquisa sobre a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, realizada em 1991/1992²².

É importante frisar que minha pesquisa de campo coincidiu com a volta do Império Serrano ao Grupo Especial, posição conquistada pelo fato de a escola ter vencido o carnaval de 2000, ainda no Grupo de Acesso. O Império

²¹ Os prospectos com as letras são distribuídos pelos compositores de modo que o público possa cantar durante a apresentação dos sambas. Este é um aspecto importante na medida em que a reação do público funciona como um termômetro que, aliado a outros parâmetros de avaliação, é também considerado pelo júri.

Serrano não só venceu a competição, como obteve a pontuação máxima, realizando um desfile considerado por todos como tendo sido impecável.

Essa situação, a meu ver, favorecia as expectativas quanto a um bom desempenho no carnaval de 2001 e, para tanto, era imprescindível que, no mínimo, a escola entrasse com um samba forte na avenida. Às onze horas da noite deu-se início à apresentação dos dezenove sambas inscritos. “O Rio Corre pro Mar” foi o enredo deste ano, cuja elaboração, a cargo dos carnavalescos Sylvio Cunha, Actir Gonçalves e Ernesto Nascimento, tratava da história da própria escola, da expansão das atividades marítimas e do crescimento da cidade do Rio de Janeiro e de como este contexto deu origem, na zona portuária, ao surgimento do Império Serrano.

Como previsto, no sábado, dia 02 de Setembro, deu-se início à fase eliminatória dos sambas, processo que se estendeu até o dia 09 de Outubro, totalizando sete encontros que se distribuíram da seguinte maneira:

1. 02/09

Total de sambas apresentados - 10

Sambas cortados - 4

Sambas classificados - 6

2. 09/09

Total de sambas apresentados - 9

Sambas cortados - 3

Sambas classificados – 6

3. 16/09

Total de sambas apresentados - 12 (Somatório dos classificados nos dois primeiros dias de competição)

Sambas cortados - 2

Sambas classificados - 10

²² CAVALCANTI, M., op. cit., pp. 110-126.

4. 23/09

Total de sambas apresentados - 10

Sambas cortados - 3

Sambas classificados - 7

5. 05/10 - **Quartas de Final**

Total de sambas apresentados - 7

Sambas cortados - 2

Sambas classificados - 5

6. 07/10 - **Semifinal**

Total de sambas apresentados - 5

Sambas cortados - 2

Sambas classificados - 3

7. 09/10 - **Final**

Total de sambas apresentados - 3

Sambas cortados - 2

Samba classificado /1º Lugar - 1

Durante este período adotei um procedimento em minha rotina de trabalho que me permitiu observar a bateria de dois ângulos distintos. Na primeira parte do ensaio, momento em que eram executados os sambas antigos da escola, costumava circular pelo setor da bateria, no segundo andar, ao lado da arquibancada onde o grupo ensaia. Como esse espaço não era suficiente para abrigar todos os membros do conjunto²³, havia uma circulação razoável de pessoas pelo setor, isto é, por toda a área que liga o local de ensaio à sala de instrumentos. Aproveitava, então, para conversar com os ritmistas, diretores da bateria, enfim, para conhecê-los melhor, bem como fazer com que também me conhecessem. Naturalmente, no meio daquelas

conversas informais, sempre surgia um assunto interessante e pertinente à pesquisa. Lembro-me de, nessa fase, trocar muitas idéias com André e, especialmente, com Átila. Foi um período bastante agradável, quando passei a me sentir cada vez mais à vontade naquele ambiente. A maior parte do tempo, entretanto, posicionava-me ao lado da bateria e procurava ouvir, com atenção, a *performance* dos ritmistas. Comecei a me dar conta de que, a cada dia, minha audição tornava-se mais apurada, conseguindo identificar com maior facilidade certas nuances, bem como relacionar melhor os vários naipes da bateria. Quando meu interesse específico em algum instrumento era grande, chegava a entrar no local de ensaio, de modo que a proximidade com o naipe em questão me oferecia uma situação mais confortável para o trabalho de transcrição.

A segunda parte do ensaio era o momento da competição. Normalmente começava tarde, em torno de 01:00h, já madrugada de domingo. Leo, o locutor oficial da escola, anunciava o número de concorrentes e a quantidade de cortes previstos para a noite. Aliás, o resultado sempre saía pouco tempo depois do último samba (de 20 a 30 minutos), de forma que era possível, no próprio dia, saber quem continuaria ou não no páreo.

Tive a sorte de poder, desde o primeiro dia, assistir à fase eliminatória de um local privilegiado. Wilson das Neves, que fazia parte da comissão julgadora, convidou-me para o setor dos camarotes, que fica no segundo andar, do lado oposto ao espaço reservado para a bateria nos ensaios de quadra. Passei a sentar-me, então, no camarote vizinho ao ocupado por Das Neves e os demais membros do júri. Desse lugar tem-se uma excelente visão de toda a quadra e, principalmente, melhora-se a audição, em função de ser uma posição na qual certas deficiências acústicas, como por exemplo, a reverberação, são um pouco minimizadas.

Com o tempo percebi, a partir da constante repetição dos desenhos rítmicos no naipe dos tamborins, que a bateria adotava exatamente o mesmo padrão de execução para todos os sambas. Perguntei ao Átila se isto seria uma característica da bateria e se, depois da final, tais desenhos iriam para a

²³ Por uma limitação de espaço físico só cabem cerca de quarenta ritmistas na arquibancada, onde a bateria ensaia aos sábados. Deste modo, é necessário um rodízio entre os ritmistas. Aqueles que não estão tocando ficam circulando

avenida com o samba vencedor. Átila disse-me que não, que a repetição era intencional, de modo a evitar que eventualmente algum concorrente se sentisse prejudicado pelo desempenho da bateria alegando que, em outros sambas, a execução teria sido diferente. Esta preocupação denota a necessidade de se tentar estabelecer uma situação de igualdade de condições para todos os candidatos. Apesar deste cuidado, é perceptível a diferença de desempenho, dependendo do samba que a bateria esteja acompanhando. No entanto, tal distinção não é, em absoluto, provocada pela bateria, mas sim, determinada pelo próprio samba. Embora tenham basicamente a mesma estrutura do ponto de vista formal, a qualidade da melodia²⁴ varia significativamente e, como resultado, afeta a *performance* da bateria. Neste sentido, cabe lembrar o comentário de Wilson das Neves durante a apresentação de um dos sambas:

Olha Rodolfo, samba bom é o samba que o ritmista canta, tem que cantar, quando o ritmista canta o samba anda, a bateria 'suínga' muito mais.

Para mim, que estava pela primeira vez assistindo a este processo, não foi difícil perceber, entre tantos concorrentes, o que Das Neves queria dizer. Os melhores sambas sobressaíram desde cedo e, em relação ao vencedor, posso afirmar com toda a segurança que foi o preferido da bateria. Nas conversas que mantive com os ritmistas durante este período observei uma quase unanimidade em relação ao samba que venceu a disputa.

Cabe frisar, ainda, que o fato de os melhores sambas se destacarem já no início da competição também contribui para um outro aspecto, qual seja, o processo de criação do arranjo para a bateria. Isto se explica pelo fato de que, uma vez supondo quais sambas têm mais chance de vencer, os diretores de bateria podem, durante a própria competição, começar a criar certas “paradinhas”, tendo como inspiração justamente as características destes sambas, os de maior potencial de vitória. Recordo-me de ter tido pelo menos

pela quadra, em grande parte, pelo segundo andar.

²⁴ A qualidade melódica a que me refiro leva em conta não só a observação do parâmetro altura, mas, sobretudo, do aspecto rítmico, cuja fluidez é um fator determinante para a realização de um bom acompanhamento por parte da bateria. Em outras palavras, trata-se apenas de observar a melodia em seus dois componentes básicos: altura e duração. Por outro lado, as observações na quadra demonstraram a necessidade de relativizarem-se os conceitos de melodia e de acompanhamento, tal como aplicados em outros contextos expressivos, tendo em vista a sua organicidade e a inviabilidade de serem analisados em separado ou a partir de lógicas distintas à da realização do samba.

duas conversas com Átila em que ele mencionou a possibilidade de adequar uma ou outra “paradinha” que a bateria vinha treinando, ao samba que vencesse a disputa. A propósito, a capacidade de previsão dos diretores quanto às possibilidades de vitória desse ou daquele samba é reforçada na medida em que, da mesma forma que os membros do júri, recebem as fitas dos candidatos com uma certa antecendência, o que lhes permite verificar, *a priori*, quais concorrentes têm maiores chances de conquistar o primeiro lugar. É claro que é possível ocorrerem distorções entre o que está na fita e a *performance* ao vivo²⁵, bem como, acontecer uma reação favorável do público a um samba teoricamente mais fraco. Todavia, não acredito que tais surpresas tenham o poder de mudar radicalmente a impressão obtida através da prévia audição das fitas, uma vez que a experiência, tanto dos diretores de bateria quanto do júri, lhes garante uma avaliação bem próxima da realidade. No início da fase eliminatória, lembro-me de Macarrão ter comentado que teriam uns quatro sambas muito bons e que, portanto, a disputa seria acirrada. Sua previsão confirmou-se na prática e, de fato, a competição foi excelente, culminando com a apresentação de três fortes concorrentes no dia 09 de Outubro, quando foi conhecido o samba que levou a escola para a avenida no carnaval de 2001.

A final de um processo seletivo para a escolha do samba-enredo é um evento marcante dentro do mundo do samba e transcende os limites da própria escola. Além da participação das torcidas organizadas e dos Imperianos em geral, a presença de alguns ilustres convidados brilhou a festa. Diretores e ritmistas de outras baterias – como, por exemplo, Mangueira, Salgueiro, Portela, Tradição, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense -, a Velha-Guarda da Portela, o puxador da escola de samba Unidos da Tijuca, diretores de harmonia de diversas agremiações, o rei momo e a rainha do carnaval 2000, a rádio FM “O DIA”, enfim, uma série de convidados contribuíram para fazer daquela noite um belo espetáculo.

Como de costume, foram executados diversos sambas antigos antes do confronto propriamente dito. A certa altura Leo - o locutor - chamou ao palco

²⁵ Eventualmente o compositor pode não ter tido condições de produzir uma gravação de boa qualidade e, no entanto, conseguir um ótimo desempenho ao vivo em função de aspectos como, por exemplo, a participação de um bom puxador, fator que, sem dúvida, afeta bastante o resultado da *performance*.

Wantuir, puxador da Unidos da Tijuca, para cantar o samba-enredo de sua escola, escolhido poucos dias antes da festa Imperiana. Em seguida foi a vez da Tradição, que optou por levar alguns ritmistas e um diretor de bateria para participarem da execução do samba-enredo da escola. Depois dos convidados especiais, D. Neide Coimbra proferiu algumas palavras, dando início à grande final:

Eu sei que tem muita torcida e isso é muito bom, mas eu quero ouvir a escola inteira se manifestar, velha-guarda, baianas, bateria, todo mundo, todos os imperianos, gritem pelo samba que acharem melhor!

Após a fala da presidente, Leo anunciou a ordem de apresentação dos finalistas. Cabe aqui comentar o procedimento adotado em relação à execução dos sambas nesta noite, bem como compará-lo aos demais dias de competição, quando outro modelo foi utilizado.

A execução dos sambas durante a fase eliminatória seguia o seguinte padrão: duas passadas completas do samba somente com a voz, um surdo - no palco²⁶ - e o cavaquinho, mais três passadas acrescidas de toda a bateria. Já na final, este modelo foi alterado para o seguinte formato: duas passadas com voz, surdo e cavaquinho; dez minutos com todos, mais a bateria; dez minutos sem a voz, apenas com a bateria e o cavaquinho e, para terminar, mais duas passadas com todo mundo (*Tutti*).

Chamo a atenção para o fato de terem reservado dez minutos de samba sem a voz do puxador, apenas com a bateria e o cavaquinho. É uma maneira eficaz de sentir a reação do público, através da participação das pessoas cantando o samba de sua preferência. Percebe-se, neste sentido, a importância de se conseguir bons apoios, como o patrocínio de comerciantes locais, políticos, enfim, de qualquer pessoa ou entidade que possa ajudar a colocar muita gente na quadra, cantando e torcendo por um determinado samba. Em contrapartida, seria ilusão acreditar que só o aspecto econômico teria força suficiente para levar um samba à avenida. A qualidade é um pressuposto implícito, não se discute. Acredito que os cinco sambas que

²⁶ É comum nas escolas de samba que pelo menos a primeira passada antes do *tutti* seja feita com o acompanhamento de apenas um surdo e um cavaquinho. Como as características físicas da quadra do Império Serrano não permitem que os puxadores, o cavaquinho, o surdo e o restante dos ritmistas ocupem o mesmo espaço, são utilizados o palco e uma parte da arquibancada, situada a cerca de vinte metros de distância, onde fica a bateria.

resistiram até a semifinal eram muito bons e, dos três finalistas, creio que qualquer um representaria bem o Império Serrano na Marquês de Sapucaí. Em relação ao vencedor, considero-o também o melhor samba, compartilhando, assim, da opinião da maioria dos integrantes da bateria. Não é à toa que o referido samba viria, mais tarde, conquistar o Estandarte de Ouro conferido pelo Jornal *O Globo*, um prêmio tradicional e cobiçado por todas as escolas que participam do carnaval do Rio de Janeiro.

Terminada a apresentação dos três finalistas, deu-se um grande intervalo e, após quase uma hora, veio o resultado. O palco estava cheio: a diretoria da escola, a comissão julgadora, os carnavalescos, os finalistas e várias outras pessoas, não havia espaço para mais ninguém. A presidente assumiu a palavra e, dentre outras coisas, disse: “Eu quero agradecer aos jurados e também àqueles que, apesar de terem sido convidados, não quiseram participar”.

D.Neide deu uma pequena pausa e continuou:

A verdade é que nem todo mundo tem peito pra julgar um samba e por isso agradeço àqueles que com coragem fizeram o que tinha que ser feito.

Muitas palmas e um clima de expectativa quando acrescentou: “agora o puxador da escola, Carlinhos da Paz, vai anunciar o vencedor”.

Foi um momento de muita emoção. O cavaquinho e o surdo começaram a fazer a base e de repente Carlinhos da Paz puxou o refrão:

Avisa aos navegantes que o Império vem aí, olha o bicho vai pegar, a poeira vai subir. É arte é cultura é talento original, hoje tem festa no planeta carnaval.

Foi uma ovação geral, uma loucura dentro da quadra, venceu o esperado, o preferido da maioria, o samba de autoria de Arlindo Cruz, Maurição, Carlos Sena e Elmo Caetano, compositores tarimbados e acostumados a outras vitórias dentro da escola. Após cerca de dez minutos de euforia, a bateria foi para o lado de fora e a festa prosseguiu até o amanhecer.

Uma vez definido o hino²⁷ da escola para o carnaval de 2001, passei a vivenciar um outro momento em minha pesquisa, que gostaria de relatar a seguir.

Trata-se de uma mudança significativa ocorrida em meu cotidiano no Império Serrano, mudança esta provocada pela minha passagem de observador a ritmista. Tocar na bateria foi uma experiência marcante, não só enriquecendo-me como percussionista, como facilitando o próprio trabalho, na medida em que pude vivenciar tudo aquilo que, até então, vinha se constituindo numa vivência puramente intelectual, positiva, mas teórica.

Naturalmente, não foi uma mudança súbita, ocorrida da noite para o dia. Embora tivesse lá os meus temores de que o fato de tocar na bateria pudesse vir a prejudicar de alguma maneira o meu trabalho de pesquisador - conforme já relatado - nunca abandonei tal possibilidade. Do dia em que retomei minha atividade de campo (15/08) até a minha primeira participação como ritmista no Império Serrano (21/10), passaram-se mais de sessenta dias, período em que vivi intensamente o cotidiano da bateria e acumulei, portanto, uma quantidade razoável de informações musicais. Depois de um certo tempo já não me bastava a simples observação, sentia que era preciso complementar o que vinha fazendo, o que só seria possível vivenciando o processo a partir da perspectiva de quem faz a música na escola de samba. Outro aspecto relevante é que a única maneira de poder estar presente no desfile seria através de minha participação como ritmista e ver a bateria na avenida era algo de que não podia abrir mão, principalmente depois de tantos meses de convívio com a escola.

Dentre as várias opções à minha disposição, o surdo de terceira²⁸ sempre despertou especial interesse. Além de razões meramente subjetivas - como o simples prazer em ouvir o instrumento - aspectos de ordem técnica favoreceram a minha escolha. É corrente no mundo do samba a opinião de que tanto a caixa quanto a terceira marcação funcionam como elementos diferenciais entre as escolas e, por conseguinte, são fundamentais na determinação da identidade sonora da bateria. Este é um tema que merece um

²⁷ Termo local utilizado para designar o samba que representa a escola no carnaval.

²⁸ Também chamado de "terceira marcação", "surdo de corte" ou ainda "centrador".

estudo específico, através de um exame detalhado e de uma análise comparativa entre as escolas de samba mais representativas do Rio de Janeiro. Não obstante a impossibilidade de contemplar tal proposta na presente pesquisa - pelas razões práticas já mencionadas na introdução desta dissertação -, em nenhum momento perdi a perspectiva de realizá-la um dia e, portanto, desfilar tocando o surdo de terceira cumpriria a dupla função de complementar a pesquisa ora em andamento e de fornecer subsídios para trabalhos futuros.

A primeira vez que expressei a vontade de sair na bateria, fazendo a terceira marcação, foi numa conversa com Átila, no dia 7 de Outubro, durante a semifinal para a escolha do samba-enredo, quando procurei transmitir-lhe as duas questões que me inquietavam. Em primeiro lugar, não tinha certeza se estaria ainda em tempo hábil para começar a ensaiar e aprender os “cortes”²⁹ característicos do surdo do Império Serrano, não por razões de ordem técnica, mas sim, por outros motivos. Minha preocupação, talvez um pouco excessiva, se baseava no fato de que suas características acústicas - tessitura grave e grande potencial sonoro - associadas à sua função musical - marcação rítmica -, fazem com que o surdo seja um instrumento que não permite espaço para o erro, é a base sobre a qual se ergue toda a estrutura rítmica da bateria e, como tal, tem a capacidade de, ao menor deslize, por tudo a perder.

Justamente por tais características, o número de ritmistas no naipe é pequeno se comparado ao de outros instrumentos, pois, de outra forma, não seria sequer possível um equilíbrio sonoro adequado em termos da instrumentação do conjunto. Como consequência da redução do número de integrantes, a *performance* individual é potencializada, aumentando, assim, a responsabilidade de cada ritmista dentro do naipe. No caso específico dos surdos de terceira foram 16 componentes, num universo de 266 ritmistas, que integraram a bateria no carnaval de 2001. É importante ainda levar-se em conta que, durante a fase de preparação, raramente o naipe esteve completo, seja pelos problemas normais de frequência observados nos ensaios técnicos, seja pela falta de espaço no pequeno local ocupado pela bateria nos ensaios

²⁹ Cortes são variações realizadas pelo surdo de terceira, cuja função é quebrar a rigidez dos surdos de primeira e de segunda. Deste modo, ao “cortar” o samba, o ritmista confere um sabor especial ao conjunto, além de contribuir para a

de quadra, situação onde se verifica uma maior exposição do ritmista, visto que, neste caso, o naipe está restrito à apenas duas marcações de primeira, duas de segunda e três de terceira.

Em segundo lugar, sabendo do rigor que Macarrão estabelecera em relação à frequência, preocupava-me - conforme já mencionei - com o fato de que os compromissos decorrentes de meu ingresso na bateria acarretassem, eventualmente, na perda de minha liberdade para circular à vontade durante os ensaios, fator este que me colocava numa posição privilegiada enquanto observador.

Tivemos uma conversa rápida e informal, na qual não cabiam explicações detalhadas, no entanto, foi o suficiente para que Átila entendesse o meu ponto de vista e, de imediato, me respondesse dizendo que não havia motivo para maiores preocupações e que, certamente, poderia contar com o seu apoio. Acrescentou ainda que “é só uma questão de querer tocar mesmo e aprender” e, com relação ao meu receio de perder a liberdade conquistada pelo pesquisador em favor das novas obrigações assumidas pelo ritmista, Átila mais uma vez deixou claro sua intenção em colaborar comigo: “fica tranquilo Seu Rodolfo, o senhor vai poder tocar e continuar o seu trabalho, fica tranquilo”.

Com o tempo pude perceber que observar e tocar na bateria não eram atividades incompatíveis e sim complementares, porém, esta era uma questão que, naquela altura, representava uma possibilidade de conflito e, como tal, gerava uma certa ansiedade. É claro que, ao mudar minha rotina, tive que me adaptar e aprender a administrar a nova situação, o que foi, na verdade, mais uma experiência positiva, que muito contribuiu para a pesquisa.

No dia 17 de Outubro foi marcado o primeiro ensaio de naipe dentro da preparação para o carnaval de 2001, um tipo de trabalho que não imaginava fazer parte da rotina de uma bateria de escola de samba, cujo funcionamento, aliás, requer um nível bastante alto de organização. Para minha sorte, era justamente um ensaio do naipe de surdos, ou seja, uma boa oportunidade para que eu observasse mais uma vez o desenho dos “cortes”, principalmente por não haver a interferência de outros instrumentos. Como Átila atrasou-se, o

personalidade da bateria, tendo em vista que os cortes são interferências que costumam variar de uma agremiação para a outra.

ensaio começou mais tarde e, enquanto isso, fui até a sala da bateria, onde um grupo de ritmistas conversava. Comentei com João Sérgio³⁰ o meu desejo de sair na bateria, fazendo a terceira marcação, e obtive a seguinte resposta:

Olha Seu Rodolfo, talvez a primeira vez seja melhor uma outra peça, menor, como o tamborim, o agogô. O surdo é pesado, cansa muito mais na avenida, principalmente o de terceira, porque varia muito. Porque você não sai nos tamborins?

Embora considerasse a sua argumentação - João Sérgio é um ritmista muito experiente -, estava firme no meu propósito de tocar o surdo. André (1º Diretor) aproximou-se e aproveitei para também lhe comunicar a minha intenção. Perguntei-lhe o que achava, se eu poderia tentar a terceira. André foi preciso e curto em sua resposta: “Seu Rodolfo, o senhor toca o que quiser, é só pegar o instrumento e começar, pra mim está tudo bem”.

Assim que Átila chegou, deu-se início ao trabalho. Foi um ensaio não muito longo, porém proveitoso. Embora não se chegasse ainda a uma definição, várias alternativas para os cortes foram experimentadas neste dia. Terminado o ensaio fui conversar com Átila. Como estava curioso e fazia-lhe muitas perguntas, propôs que fossemos a sala da bateria e, lá chegando, pegou um surdo e começou a mostrar-me alguns tipos de corte característicos do Império, ao mesmo tempo em que eu lhe fazia perguntas sobre determinadas variações. Em seguida, Átila pediu que eu cantasse o samba-enredo para que pudesse, a partir da referência da letra, realizar os cortes nos momentos mais adequados, considerados fundamentais para a intervenção do surdo de terceira. Em poucos minutos estávamos todos cantando o samba - eu, Átila, Rafael³¹, Chiquinho e Júnior³² - e, com um surdo na mão, comecei também a tocar, tentando reproduzir o que Átila fazia em seu instrumento. Rafael, que levava um gravador, registrou o encontro, o que me foi

³⁰ João Sérgio é um dos líderes de seu naipe. Hierarquicamente está abaixo apenas de seu irmão, João, que é um dos diretores de bateria, especificamente responsável pelos tamborins.

³¹ Rafael Reif de Paula foi meu aluno na Universidade e o levava para assistir a um ensaio um mês antes. Seu envolvimento com o Império Serrano e com o meu trabalho foi de tal ordem que, além de ter desfilado no naipe de tamborins, transformou-se, com o tempo, numa espécie de assistente de pesquisa, o que foi de grande auxílio para mim.

³² Chiquinho e Júnior são irmãos e ambos tocam no naipe de surdos. São ritmistas experientes e fazem qualquer uma das três marcações. Recentemente, durante o ciclo carnavalesco 2000/2001, Chiquinho foi promovido a diretor de bateria.

particularmente útil, já que, chegando em casa, pude ainda ouvir o que havíamos tocado.

Esta situação em muito me favoreceu, permitindo-me estar seguro e confiante quando, dias depois, toquei pela primeira vez na bateria, num ensaio de quadra. Foi um dia diferente, não só pela minha estréia, mas, principalmente, pela mudança de conduta que resolvi adotar neste ensaio. Fui simplesmente com a intenção de tocar. Levei o meu habitual material de pesquisa (caneta, papel, gravador, etc), porém, deixei-o no carro, apenas por segurança, caso surgisse uma necessidade. Minhas filhas - Luiza e Júlia - foram comigo. Apesar de ter dito que não teria tempo para dar-lhes muita atenção, fizeram questão de ir, queriam assistir a um ensaio da escola.

Assim que chegamos à quadra, arranjei-lhes um bom lugar - no 2º andar, setor da bateria - e fui em busca de um instrumento para tocar, pois, como são poucas peças³³ disponíveis neste tipo de ensaio, a procura é grande. Inicialmente, por não conhecer os sambas que foram tocados, fiquei um pouco tímido, ousando pouco nos cortes e limitando-me, sobretudo, a fazer a marcação básica. Após o intervalo, entretanto, a situação se modificou e passei a me sentir completamente à vontade. Assim que Carlinhos da Paz começou a puxar o novo samba-enredo, tratei logo de pegar um instrumento, me posicionando junto aos demais ritmistas para aguardar a entrada da bateria. Como havia memorizado o samba nos mínimos detalhes, pude me soltar, tocando descontraído e fazendo os cortes nos momentos apropriados.

Foi interessante observar a reação de determinadas pessoas ao me verem tocando, pois, até então, o “Seu Rodolfo” era apenas o professor, o maestro³⁴ que estava fazendo uma pesquisa sobre a bateria do Império Serrano. Acho que posso dizer que para a maioria foi uma agradável surpresa ou, pelo menos, foi essa a minha sensação. Digo isto porque o fato de eu tocar criava um outro elemento - mais forte - de identificação, especialmente por estar fazendo a terceira marcação, função esta que, pelas características já expostas, coloca o ritmista numa posição de certa visibilidade.

³³ Os instrumentos de percussão nas baterias de escola de samba recebem também a denominação de “peças”.

³⁴ Creio que logo encarnei o estereotipo do professor, constantemente com uma pasta e um gravador na mão. O fato, ainda, de eu passar parte do meu tempo transcrevendo musicalmente o que ouvia durante os ensaios, contribuiu para a construção também da imagem de maestro.

Deste dia em diante passaria a tocar em todos os ensaios. Fazer a terceira marcação na bateria do Império Serrano foi uma experiência singular, que me proporcionou um imenso prazer em tocar. Várias vezes cheguei à quadra e, rapidamente, saí à procura de um instrumento, de modo a garantir a minha participação logo no início do ensaio. Em sua rotina de trabalho, a direção da bateria prepara o local, deixando os instrumentos mais pesados - caixas, repeniques e surdos - disponíveis para os ritmistas. Como são apenas três surdos de terceira e, eventualmente, oito ou nove pessoas para tocar, é necessário um rodízio e, obviamente, se beneficia aquele que chega primeiro. Ouvi algumas histórias sobre a ocorrência de brigas, decorrentes da disputa pelos instrumentos de marcação. Pessoalmente, não presenciei nada sério neste sentido, apenas pequenas discussões. É comum, quando se está tocando, um colega sinalizar à distância, indicando o desejo de pegar o instrumento e, com o tempo, passei a fazer o mesmo. Lembro-me de comentar tais ocorrências com Beth, minha orientadora, e de que ambos rimos, imaginando a situação absurda de que eu, o professor e pesquisador, arranjasse alguma confusão por este motivo.

Hoje, não consigo imaginar como poderia ter feito minha pesquisa sem tocar na bateria. A vivência do ponto de vista do ritmista foi um complemento fundamental para a compreensão daquilo que vinha observando à distância. A insegurança que senti por não conhecer os sambas no primeiro dia em que toquei, foi diminuindo na medida em que passei a entender mais os códigos gestuais transmitidos pelos diretores à bateria. Embora a memorização da letra nunca deixe de ser um elemento necessário e importante para o ritmista, existem sinais que indicam mudanças na estrutura do samba, cada qual ensejando um tipo de corte específico. Refiro-me aos momentos em que - para usar a terminologia local - o samba desce ou sobe, que correspondem respectivamente à parte da letra imediatamente seguinte ao refrão intermediário, e ao retorno ao início, logo após o refrão principal³⁵. A percepção de tais códigos certamente antecedeu à minha participação na bateria, porém, ficou muito mais clara assim que passei a tocar, pois a experiência prática, possibilita uma assimilação rápida e mais consistente do processo musical.

Acabei me familiarizando com alguns sambas que se repetiam a cada sábado, no entanto, o fato de compreender a linguagem gestual permitiu-me tocar à vontade e realizar os cortes corretamente em sambas que nunca tinha ouvido antes.

Do meu primeiro ensaio, ainda em outubro, até o recesso habitual de final de ano passaram-se quase dois meses, já que a bateria interrompeu suas atividades no dia 19 de Dezembro de 2000. Durante este período creio que evolui bastante como ritmista, realizando cada vez melhor a função de terceira marcação. Toquei invariavelmente em todos os ensaios em que estive presente, tendo atingido um percentual de quase 100% no que se refere à frequência, já que os meus interesses em relação à pesquisa se constituíam em uma forte motivação para ir sempre à quadra. Costumava conversar com todos - tanto jovens quanto os mais experientes - e, particularmente, dedicava um tempo especial observando alguns exímios tocadores de terceira como, por exemplo, Gilmar e Augustinho, para não citar outros excelentes ritmistas da comunidade imperiana.

Apesar do progresso, havia um aspecto a ser resolvido: o da resistência física. Manter um alto nível de desempenho na avenida, tendo que carregar um surdo durante aproximadamente duas horas, era algo que me preocupava. Somente a partir de janeiro de 2001, quando a bateria retomou suas atividades, tive a oportunidade de começar um trabalho específico em relação a este aspecto. Além dos três encontros semanais (ensaio técnico, de naípe e de quadra) que a bateria vinha fazendo desde meados de outubro, mais uma atividade foi acrescentada em sua rotina de trabalho: o ensaio de rua.

Este ensaio procura reproduzir uma situação mais próxima ao desfile, contando com a participação da bateria, baianas, um casal de mestre-sala e porta-bandeira, ala da comunidade e carro de som. Para a bateria, é o momento apropriado para desenvolver resistência. São ensaios longos, nos quais chegamos, eventualmente, a tocar quase três horas sem interrupção. Aliás, foi uma fase de muito trabalho, quando passamos a ser mais exigidos inclusive nos ensaios técnicos. Para mim foi muito bom. Superei sem grandes

³⁵ Em outras palavras, tais cortes funcionam como elementos de transição nas mudanças para as partes A e B do samba.

dificuldades a questão do peso do instrumento, porém, me deparei com outro problema, que não imaginava, pudesse acontecer: machucar a mão que segura a maceta³⁶. É muito comum os tocadores de surdo protegerem as mãos envolvendo-as com *band-aid*, esparadrapo ou luva. Considerava desnecessária tamanha proteção, e acreditava ser uma deficiência técnica decorrente do fato do instrumentista apertar demais a baqueta. Ocorre que as macetas das escolas de samba têm um diâmetro bem maior que as baquetas que estamos habituados a utilizar. Este aspecto, somado ao acúmulo de ensaios nos dois últimos meses antes do carnaval, e à intensidade - sempre fortíssimo - com que se percute o instrumento, faz com que se machucar seja uma possibilidade bem próxima dos ritmistas da marcação. Depois de minha experiência no surdo de terceira mudei de opinião e considero que, descontando os exageros, justifica-se plenamente a preocupação em proteger as mãos.

As atividades da bateria seguiram regularmente até quatro dias antes do desfile, quando foi realizado o último ensaio de quadra. Apesar do trabalho duro das últimas semanas, a motivação decorrente de meus interesses acadêmicos e a expectativa de desfilar na bateria tornou o processo agradável e minimizou o cansaço inevitável da maratona de preparação. Apenas em relação a um aspecto posso dizer que me senti um pouco desconfortável durante minha permanência no campo. Refiro-me à distribuição dos questionários para os membros da bateria, cujo objetivo foi servir como banco de dados para uma análise do perfil dos ritmistas do Império Serrano, que será exposta no segundo capítulo.

Como a frequência dos ritmistas era muito irregular, decidi aguardar a proximidade do carnaval, época em que imaginava contar com praticamente a totalidade dos integrantes nos ensaios. Ocorre que a alternância na frequência jamais deixou de existir e quando me dei conta, havia esperado demais, estávamos a vinte dias do carnaval. Para compensar o pouco tempo que me restava, passei a aproveitar toda e qualquer oportunidade para aplicar um questionário, o que fez com que me sentisse, eventualmente, um pouco inconveniente. Apesar da pressa, o resultado foi bastante positivo e consegui atingir em torno de oitenta por cento dos integrantes da bateria.

³⁶ Maceta é um termo próprio utilizado nas escolas de samba, é o mesmo que baqueta.

Somente cinco dias antes do desfile foram entregues as fantasias aos ritmistas. A entrega da roupa é um dia importante e muito esperado por aqueles que pretendem desfilar, pois, na verdade, é o que representa a garantia de participação no carnaval. Vários fatores podem concorrer para uma eventual decepção do ritmista, desde sua eliminação por incompetência, até sua exclusão por motivos disciplinares³⁷. É evidente que, na véspera do desfile, a maioria dos integrantes já está definida na cabeça dos diretores da bateria, porém, algumas surpresas podem acontecer.

Enfim, no dia 26 de fevereiro o Império Serrano entrou na avenida. Creio que já é lugar-comum falar da emoção de desfilar numa escola de samba, porém, é inevitável. Foi um dia muito especial, por vários motivos. Em primeiro lugar, porque àquela altura meu envolvimento com a escola era muito grande, me tornara um imperiano convicto. Não acredito numa relação puramente intelectual, distante e racional, quando se faz um trabalho etnográfico. Pelo menos para mim, é muito difícil. A convivência de meses com as pessoas, com os problemas da escola, e sabendo da necessidade de um bom resultado para que o Império Serrano voltasse a figurar entre os primeiros lugares, aumentavam a minha expectativa. Além disso, nunca havia tocado antes numa bateria de escola de samba e, como percussionista, era algo que fazia parte de um antigo sonho. Minha estréia foi melhor ainda porque pude compartilhá-la com Sônia, Júlia e Luiza - minha mulher e minhas filhas -, cujo sonho de desfilar numa escola de samba também vinha de muito tempo.

O desfile foi marcado por uma série de imprevistos, porém, para uma pequena parte da bateria, as dificuldades começaram bem mais cedo. Refiro-me a quebra de um dos ônibus que transportou o grupo, justamente, o que eu estava presente. Por sorte, paramos em frente a uma estação de trem, o que facilitou que chegássemos à Central do Brasil para, de lá, irmos andando até o ponto de encontro combinado, atrás do edifício “Balança mas não Cai”, na Praça Onze. Como havíamos saído com atraso da quadra da escola, em

³⁷ O fato em si de o ritmista ensaiar durante toda a fase de preparação não representa garantia absoluta de sua participação no desfile. Presenciei, por exemplo, o caso de um rapaz do naipe de repeniques cuja fantasia não foi entregue por ter sido considerado inabilitado em seu instrumento e posso afirmar que não foi o único. Lembro-me que havia alguns outros ritmistas na mesma situação. A eliminação por motivos disciplinares pode acontecer a qualquer momento, seja na véspera, seja bem antes do desfile. Neste sentido, recordo-me de um caso ocorrido meses antes do carnaval com um jovem tocador de surdo – aliás, um excelente ritmista – cujo desligamento foi atribuído a uma falta disciplinar.

Madureira, temi, por alguns instantes, que pudesse não chegar a tempo no Sambódromo, o que, felizmente não aconteceu. No entanto, os grandes problemas ainda estavam por vir, dentre os quais, a falha eletrônica³⁸ nos carros alegóricos que, supostamente, deveriam abrir no meio da avenida, produzindo um belo efeito visual. Sem dúvida, foi o erro mais grave, uma falha imperdoável que, certamente, custou a perda de alguns pontos em determinados quesitos. No entanto, a maior surpresa para mim foi em relação à avaliação da bateria, que recebeu dois nove e meio (9,5), notas que resultaram na diminuição de um ponto para a escola³⁹. A expectativa de toda bateria é sempre obter a pontuação máxima dos jurados e qualquer coisa diferente de uma nota dez pode ser motivo de insatisfação. Durante o desfile não percebi nenhum problema, a não ser o fato de que o “esquenta”⁴⁰ não saiu exatamente do modo como se havia combinado.

Apesar do décimo primeiro lugar na classificação geral, o resultado foi considerado satisfatório pela direção da bateria. Salvo a indignação com as notas de alguns quesitos – especificamente do samba-enredo, mestre-sala e porta-bandeira e bateria –, o mais importante é que a escola manteve-se no primeiro grupo. Como o Império Serrano tem oscilado muito nos últimos anos entre o Grupo Especial e o Grupo de Acesso, manter-se na categoria de cima representa, pelo menos, um avanço no processo de recuperação da escola.⁴¹

Após o desfile participei de algumas reuniões de avaliação do carnaval realizadas na quadra e dei início à terceira fase de minha pesquisa de campo, as entrevistas com os diretores de bateria e a gravação da bateria-show.

A primeira reunião que participei foi no dia 06 de março de 2001, oito dias após o desfile. O encontro contou com a participação da presidente do Império Serrano, D. Neide Coimbra, do vice-presidente, Sr. Sérgio Scardini, de

³⁸ Não sei ao certo o que aconteceu. Segundo Ricardo (diretor de bateria) a falha no carro encarregado de produzir o principal efeito visual na avenida foi de natureza mecânica. No entanto, escutei vários comentários de que teria havido também falhas eletrônicas em outros carros alegóricos.

³⁹ O sistema de avaliação dos quesitos conta com a participação de quatro jurados, cujas notas variam desde 0,0 (zero) até 10,0 (dez). Antigamente a menor nota era descartada, porém, hoje em dia – não sei desde quando – as quatro avaliações são consideradas. O fato de uma ala receber duas notas inferiores à pontuação máxima – como ocorreu com a bateria do Império Serrano – representa uma perda considerável na acirrada disputa para se conseguir um lugar entre as primeiras colocações.

⁴⁰ “Esquenta” é o momento em que a bateria começa a tocar, minutos antes do desfile, na chamada “concentração”, espaço reservado para este fim.

⁴¹ Esta é uma avaliação pessoal e, portanto, discutível. Talvez o resultado obtido na classificação geral tenha frustrado muita gente, cuja expectativa fosse a de a escola figurar entre os cinco ou seis primeiros lugares. O que posso dizer é que na opinião de vários “imperianos”, o sobe e desce que a escola tem enfrentado nos últimos anos é inadmissível e o lugar do Império Serrano – por toda a sua tradição – não pode ser outro que não seja o Grupo Especial.

vários diretores da escola – especialmente aqueles ligados à Comissão de Carnaval – e dos presidentes e diretores de diversas alas, entre as quais, a bateria. Foi uma reunião detalhada, de avaliação e crítica, onde foi lido um relatório elaborado pela Comissão de Carnaval, apontando os principais problemas ocorridos durante o desfile. Cada tópico levantado suscitou uma discussão com a ala diretamente envolvida, algumas, inclusive, bastante calorosas, com os ânimos se mostrando bastante exaltados.

Seria impossível reproduzir aqui de forma minimamente satisfatória os detalhes de cada aspecto debatido neste dia. Questões relativas à harmonia, evolução, alegorias e composições⁴² produziram as discussões mais acirradas. Em relação à bateria, pouco se comentou, a não ser uma crítica ao fato de o grupo ter se atrasado para chegar à concentração e, conseqüentemente, ter tido pouco tempo para se formar, de acordo com o alinhamento planejado para iniciar a sua função. Em contrapartida, a bateria foi elogiada pelo bom desempenho e, especialmente, por ter puxado o samba, nos momentos em que houve uma ameaça de queda do andamento.

Dentre os itens elaborados pela Comissão, gostaria de destacar alguns pontos que consegui registrar durante a reunião e que, certamente, envolvem as alas que apresentaram maiores problemas na avenida:

- 1- Alas com pouca gente.
- 2- Alas com excesso de pessoas.
- 3- Alas que tiveram reclamações com relação à entrega das fantasias.
- 4- Alas cujas fantasias se afastaram dos protótipos originais, não atendendo a certas características exigidas e aprovadas pela comissão de carnaval.
- 5- Alas com fantasias incompletas.

⁴² Termo que se refere às pessoas que desfilam nos carros alegóricos e que, ao contrário dos destaques, não gozam da mesma liberdade em relação à fantasia, devendo apresentar uma roupa compatível com o motivo do carro.

6- Alas que apresentaram um desequilíbrio quantitativo entre os componentes masculinos e femininos.

7- Alas cujos componentes, por não conhecerem o samba, não cantaram com o ímpeto esperado e necessário para uma boa *performance* da escola.

8- Pessoas que desfilaram sem os sapatos adequados ao resto da roupa e, o que é mais grave, inclusive na ala da diretoria.

Algumas alas acumularam dois ou mais dos itens acima mencionados, razão pela qual, D. Neide chegou a dizer que, em sua opinião, “o negócio é reduzir o número de alas”. Apesar do encontro ter registrado alguns momentos bastante tensos, o saldo foi considerado positivo pela direção da escola, o que pode ser medido pelas próprias palavras da presidente:

isso nunca aconteceu antes no Império Serrano, e isso tudo é muito bom. O que importa é que somos todos Imperianos. A única estrela aqui é o Império Serrano, podemos brigar, ter bronca de um ou de outro, mas o que importa é o que é bom para a escola. Só assim poderemos corrigir os erros e melhorar. E digo mais, sempre que estivemos unidos aqui no Império, foi difícil de aturar. O Império Serrano unido é um osso duro de roer.

A segunda reunião aconteceu mais de um mês depois, e foi mais específica, tratou das questões diretamente relacionadas à bateria. No dia 17 de abril de 2001 Macarrão convocou os membros do conjunto e, sendo uma época difícil de mobilizar as pessoas, podemos considerar que o número de ritmistas presentes foi excelente: em torno de quarenta.

O presidente iniciou a sua fala agradecendo o desempenho de todos e elogiando, de um modo geral, a *performance* da bateria. Em seguida, comentou os aspectos negativos. Disse que o alinhamento da bateria no início do desfile fora lamentável, fato já apontado na reunião do dia 06 de março, conforme exposto acima. Este episódio envolveu aspectos que vão além da

simples demora da bateria a chegar na concentração. Segundo Macarrão, ocorreu um problema de comunicação entre ele, o primeiro diretor de bateria e o primeiro diretor de harmonia. Como resultado, a bateria subiu⁴³ antes do tempo, provocando uma certa correria para organizar o grupo, tendo em vista que o mesmo não se encontrava devidamente alinhado. Lembro que este episódio deixou o presidente visivelmente irritado, disse que é algo que não pode acontecer, é inadmissível.

Fora o início atribulado, Macarrão parece ter ficado satisfeito com o desempenho do conjunto, o que não o impediu de fazer comentários específicos em relação a cada naipe, criticando os pontos negativos e enaltecendo os aspectos positivos.

O maior alvo de críticas foi o naipe dos tamborins. Macarrão apoiou-se na avaliação dos jurados, segundo os quais houve desencontros rítmicos e excesso de desenhos no naipe. Tais problemas teriam sido os responsáveis pela perda de um ponto na avaliação da bateria, o que representa muita coisa numa competição tão acirrada. Transcrevo abaixo, a justificativa dos jurados em relação ao desempenho dos tamborins⁴⁴:

Tamborins com desenhos excessivos. Diversos desencontros e pulsação na frente dos demais instrumentos. Boa na cadência.

O outro comentário esclarece que houve “Falta de clareza em alguns desenhos de tamborins. Pulsação desuniforme”.

Percebe-se que as justificativas são coerentes entre si e, pessoalmente, concordo que tenha havido desencontros no naipe. Embora seja difícil ter uma percepção apurada do todo durante o desfile – especialmente dependendo da posição em que o ritmista está dentro do conjunto – este problema vinha se apresentando há algum tempo, tendo sido motivo de forte discussão em um

⁴³ Termo técnico que se refere ao início da *performance* da bateria. Musicalmente corresponde à chamada do repenique, seguida da entrada de todo o conjunto. Deste modo, diz-se que o 1º repenique faz a preparação e “bota a bateria pra subir”.

⁴⁴ Tive acesso a tais informações através da direção da bateria do Império Serrano que, gentilmente, me cedeu uma cópia do *caderno de julgamento* do Grupo Especial, relativo ao segundo dia de desfile do carnaval de 2001. Neste caderno, os jurados têm um espaço reservado para a justificativa das notas, material que é enviado a cada escola depois do resultado oficial da competição.

dos ensaios de rua, às vésperas do carnaval. Lembro de um ponto crítico – entre os compassos 115 e 118, como poderá ser constatado na partitura do samba-enredo, no Capítulo 3 – onde a tendência era sempre acelerar, ficar à frente dos outros instrumentos. É difícil determinar com segurança quais teriam sido as principais causas da imprecisão rítmica, já que vários fatores poderiam ter contribuído para tanto. Todavia, convém lembrar que justamente os tambores se caracterizam por ser um naipe que apresenta um dos maiores índices de circulação de ritmistas entre as baterias – assunto que será tratado adiante –, o que, de alguma forma, pode ter, pelo menos, colaborado para o ocorrido.

No que diz respeito ao excesso de desenhos no naipe, permito-me discordar. Considerei o arranjo adequado, apresentando um bom equilíbrio entre os desenhos e os longos trechos marcados pelo ostinato, ou seja, pela repetição do padrão rítmico de acompanhamento. Aliás, diz-se no Império Serrano que os tambores da escola têm como característica o fato de tocarem mais “reto”, com poucas intervenções de frases ensaiadas, ao contrário de outras agremiações. Pessoalmente, não me recordo de ter ouvido sequer um comentário que fizesse menção ao fato de o arranjo estar carregado de frases, fugindo ao padrão habitual da escola. De qualquer modo, seria necessário ter tido acesso a outras baterias para que eu pudesse estabelecer parâmetros de comparação e, somente então, ser capaz de fazer uma análise mais objetiva.

Outro aspecto mencionado ainda em relação aos tambores foi o fato de muitos integrantes terem desfilado sem cantar o samba, o que, para o presidente, é imperdoável. Cantar o samba é fundamental não só para a bateria, mas para toda a escola. Lembro de D.Neide ter frisado na reunião do dia 06 de março que, no carnaval seguinte, gostaria que as primeiras alas a entrar na avenida fossem da comunidade, pois, só assim, poder-se-ia ter uma garantia maior de que a escola entraria cantando em peso na Marquês de Sapucaí.

As cuícas receberam críticas por não terem feito de forma satisfatória a movimentação coreográfica que deles se esperava. Entretanto, este é um problema de difícil solução na medida em que a idade média dos cuiqueiros é bem mais avançada que nos outros naites, o que torna impraticável, por

exemplo, que realizem a coreografia com o mesmo ímpeto dos agogôs. Como as cuícas desfilaram à frente da bateria, imediatamente seguidas pelos agogôs, a exposição do naipe foi enorme, e a comparação, inevitável. Por esta razão, foi discutida a possibilidade de já no próximo desfile, as cuícas não mais saírem na primeira fila, devendo ser transferidas para uma posição intermediária dentro da bateria.

Macarrão não poupou elogios aos agogôs, para quem, “mais uma vez as meninas surpreenderam, deram um show”. Este naipe sofreu uma forte reestruturação nos últimos anos, tendo se transformado em uma ala muito jovem e predominantemente feminina, o que, por si só, deve ter sido motivo também de muitas críticas dentro da escola. Segundo Macarrão, as meninas “calaram novamente aqueles que só sabem criticar” e que “não são verdadeiramente Imperianos, pois se fossem, fariam alguma coisa para ajudar, ao invés de ficarem apenas malhando todo mundo”.

De acordo com Macarrão, os chocalhos também surpreenderam, tocaram com empolgação e deram muito bem o seu recado. O mesmo pode ser dito em relação à marcação, que, inclusive, recebeu um elogio particular de um dos jurados, que fez o seguinte comentário em suas observações: “Parabéns. Surdos afinado na região grave. Ficou bonito”.

Quanto às caixas e os repeniques, Macarrão considerou o desempenho como tendo sido “normal”. Um desempenho normal, entretanto, pode variar do excelente ao péssimo, dependendo de qual seja a referência que se tem em mente. Na minha percepção, o “normal”, neste caso, foi sinônimo de mais ou menos, isto é, nem ruim, nem bom. Sem dúvida, tal situação reflete um sintoma que merece ser tratado, pois, teoricamente, todos os naites deveriam apresentar um padrão de qualidade habitualmente muito bom. Ocorre que, tanto os repeniques quanto as caixas vem, de fato, apresentando alguns problemas nos últimos anos, com dificuldades, inclusive, de renovação do naipe, especialmente, no que diz respeito aos primeiros. Este assunto viria a ser aprofundado somente mais tarde, por ocasião da entrevista que fiz com o mestre Ricardo. Retomarei este tema no segundo capítulo desta dissertação.

É importante deixar claro que as deficiências aqui apontadas surgiram numa reunião particular da direção da bateria com os ritmistas, na qual o objetivo era justamente trazer à tona os problemas apresentados pelo conjunto durante o desfile. Assim como nas demais agremiações, o resultado final, para quem ouve de fora, costuma ser sempre de um alto padrão de qualidade, embora cada bateria tenha consciência de suas próprias fragilidades.

Dois dias depois, isto é, no dia 19 de abril de 2001, retornei à quadra para, finalmente, entrevistar o presidente da bateria. A demora em iniciar a fase de entrevistas vinha me provocando um pouco de ansiedade e preocupação, pois, temia que, além do atraso em relação aos prazos estabelecidos pelo Programa de Pós-Graduação, a excessiva distância do carnaval pudesse esfriar demais os ânimos e, por algum motivo, prejudicar o trabalho. Felizmente, minhas fantasias não se concretizaram e, na verdade, creio que, de certa forma, fui até beneficiado. Se tivesse realizado as entrevistas meses antes do carnaval, conforme planejara, não teria tido tempo de passar por todo o processo de preparação, tampouco teria vivido o momento mais esperado de todos, que é o desfile. Tal experiência foi um aprendizado importante, aguçou a minha percepção da bateria e acredito que me tornou um interlocutor mais bem preparado para os meus entrevistados.

Além do presidente, cuja entrevista foi realizada na quadra da escola, entrevistei três diretores, justamente os principais responsáveis pelos aspectos musicais da bateria: André, Átila e Ricardo. O encontro com André ocorreu no dia 02 de maio de 2001, também na quadra do Império Serrano. Já Átila e Ricardo foram entrevistados em suas residências, respectivamente nos dias 04 e 17 de setembro de 2001. O lapso de tempo de três meses entre a segunda e a terceira entrevistas certamente não foi proposital: por um lado, deparei-me com a dificuldade natural de compatibilizar as nossas agendas e, por outro, esbarrei em circunstâncias pessoais que me impediram de imprimir um ritmo mais regular ao trabalho.

Dificuldade maior, entretanto, seria conseguir agendar os ritmistas para participarem da gravação da bateria-show, realizada no dia 05 de dezembro de 2001, ou seja, cerca de oitenta dias após a última entrevista. É bem verdade que neste interstício dediquei boa parte do meu tempo ao material das

entrevistas e redigi o texto que apresentei, em 31 de outubro, no meu exame de qualificação. No entanto, uma série de imprevistos atrasou a consecução desta etapa. Por duas vezes saí de casa com o intuito de realizar o trabalho, tendo me frustrado em cada uma delas. Na primeira vez, marcamos um encontro na quadra da escola e, lá chegando, infelizmente não houve um número suficiente de ritmistas. Na segunda tentativa, combinamos diretamente no estúdio e, para a minha surpresa, ninguém apareceu. Naturalmente, em cada uma das situações, houve motivos que justificaram o ocorrido, porém, a ansiedade de quem pesquisa, aliada à responsabilidade de saber o que deve ser feito para melhor concluir o trabalho, levaram-me, por um instante, a acreditar que jamais realizaria tal gravação. Finalmente, já quase ao final do ano, entramos no estúdio, quando tive a alegria de avançar pela madrugada do dia 06, gravando e comemorando o meu aniversário com a bateria do Império Serrano.

Daí em diante, me dedicaria à transcrição musical do material gravado e à conclusão dos capítulos já estruturados, objetivando a redação final do texto.

Embora as entrevistas com o presidente e os três primeiros diretores tenham me fornecido os subsídios necessários para a reflexão e a elaboração das principais questões relativas à bateria, cheguei a pensar em entrevistar os outros membros da diretoria, o que, sem dúvida, teria enriquecido mais ainda o trabalho. Todavia, limitações de ordem prática se impuseram de tal maneira que minha intenção tornou-se quase impraticável. Lamentei, em particular, não ter entrevistado Kátia, pois, sendo a primeira mulher a fazer parte da direção de bateria de uma escola de samba – segundo as informações correntes dentro do Império Serrano – traria, certamente, uma contribuição e um sabor especiais ao meu trabalho. É importante dizer que duas tentativas foram feitas no sentido de entrevistá-la, porém, em nenhuma delas obtive sucesso. Nos dois dias em que fui à quadra da escola, esperei por mais de uma hora e Kátia não apareceu. Soube depois que, por imprevistos que escaparam ao seu controle, ficara impedida de comparecer aos nossos compromissos. Como não havia tempo hábil para retardar ainda mais a conclusão de minha dissertação, optei por terminá-la sem fazer a entrevista. Deste modo, as informações sobre Kátia e os outros diretores da bateria, encontradas no segundo capítulo, basearam-

se em minhas próprias observações, bem como nas conversas informais que mantivemos durante a pesquisa de campo.

No capítulo que segue, apresento em detalhes a estrutura da bateria do Império Serrano, comento os seus aspectos musicais e administrativos, além de expor uma breve análise de sua composição interna, tomando por base os ritmistas que desfilaram no ano de 2001.

CAPÍTULO 2

Neste capítulo, exponho de forma detalhada como a bateria da Escola de Samba Império Serrano se organizou para o carnaval de 2001. Para este fim, optei por dividi-lo em duas seções, a saber: descrição de sua diretoria e análise do perfil de seus integrantes.

I. Diretoria

Os diretores que estavam à frente da bateria no carnaval de 2001 foram praticamente os mesmos do ano anterior, e obedeciam à seguinte hierarquia: o presidente (Antonio Carlos Soares de Araújo) e oito diretores (André, Átila, Ricardo, Kátia, Ubirajara, João, Celso e Chiquinho), cada qual com uma responsabilidade e uma inserção específicas na bateria, embora determinadas funções fossem partilhadas por todos.

I. 1. Administração e organização do conjunto

O presidente é a autoridade máxima dentro da bateria. Sua principal responsabilidade é cuidar da organização e do funcionamento, de um modo geral, do conjunto. Para tanto, tem que lidar com uma infinidade de aspectos que vão desde a marcação do horário dos ensaios, do controle da disciplina e do equipamento (instrumentos, peles¹, baquetas, talabartes, fantasias), da cerveja e do refrigerante dos ritmistas, até a administração de problemas pessoais que eventualmente lhe chegam às mãos, em função do enorme contingente de pessoas que compõem uma bateria de escola de samba.

Antonio Carlos, também chamado de Carlão ou, com mais frequência, pelo apelido de Macarrão, assumiu a presidência em 1999, logo após o

¹ Pele é uma designação utilizada na linguagem popular que se refere à membrana, componente essencial de todos os tambores, e que se define como o local onde é percutido pelo instrumentista. As membranas podem ser feitas de um material natural (couro) ou sintético (uma espécie de *nylon*), e sua utilização varia em função do tipo de instrumento. Nas escolas de samba, a manutenção de um bom estoque de peles é fundamental, pois são centenas de ritmistas tocando forte e, portanto, não é raro aparecerem membranas furadas ou rasgadas. Além disso, tal como as cordas, as

carnaval, cujo desfile foi marcado por uma série de problemas, particularmente com a bateria, o que contribuiu para que a escola permanecesse no Grupo de Acesso. A partir da década de noventa, infelizmente, o Império Serrano experimentou algumas vezes o gosto amargo de ser rebaixado do Grupo Especial. Se esta é uma situação naturalmente incômoda, avalie-se quando se trata de uma agremiação com a tradição do Império Serrano que, apesar da má fase, mantém-se como a terceira escola em quantidade de títulos obtidos, a maioria dos quais entre as décadas de cinqüenta e setenta.

A ocorrência de problemas com a bateria pode representar algo muito grave para uma escola, especialmente dependendo do tipo de erro cometido, pois é uma ala que, por sua função e característica, tem a capacidade de pôr tudo a perder. Naquele ano, segundo ouvi de algumas pessoas, entre diretores e ritmistas, a bateria chegou mesmo a atravessar², o que é considerado uma falta imperdoável.

Foi nessas circunstâncias que Macarrão - a convite de D.Neide Coimbra, que acabara de ser eleita presidente da escola - iniciou seu trabalho à frente da bateria. Macarrão, nascido em 1954, é um imperiano de coração. Foi criado na Serrinha, local onde vive e trabalha até hoje. Antes de ocupar postos de comando foi ritmista durante muito tempo, sempre tocando no naipe das caixas. Em 1986 assumiu pela primeira vez uma função na diretoria da bateria do Império Serrano. Desde então ocupou várias vezes o cargo de diretor, inclusive na gestão imediatamente anterior à sua, quando fez parte da diretoria escolhida pelo mestre Sílvio, presidente da bateria no carnaval de 1999.

Macarrão é um homem de personalidade forte e dotado de um indiscutível espírito de liderança. Em 1982, por exemplo, por causa de atritos entre a bateria e a direção da escola, relacionados à distribuição de bebidas para o conjunto, liderou um movimento que culminou com uma greve relâmpago dos ritmistas, os quais se negaram a entrar na quadra no dia da final da escolha do samba-enredo. Aliás, a distribuição de bebidas representa um ponto importante na organização da bateria. O acesso deve ser controlado,

peles perdem a elasticidade com o tempo e necessitam ser substituídas de modo a manter-se uma boa afinação e uma boa qualidade sonora.

² Na linguagem popular o termo atravessar significa um desencontro rítmico, o qual pode ocorrer tanto entre a bateria e outras alas da escola, como também, o que é mais grave ainda, entre os naipes da própria bateria.

de modo a evitar os excessos, porém o direito à bebida precisa ser garantido a todos os ritmistas, e esta nem sempre é uma tarefa simples para a direção da bateria. Muitas vezes ouvi Macarrão reclamar que nos ensaios de quadra algumas pessoas ficavam passeando, namorando, conversando e, na hora da cerveja - normalmente distribuída no intervalo - subiam até a sala da bateria para assegurar a sua cota.

Além disso, existem sempre familiares (normalmente as esposas) e amigos dos ritmistas que ficam ao lado do local onde a bateria ensaia. É compreensível que alguns integrantes queiram oferecer uma cerveja ou um refrigerante para os seus companheiros, porém o que não pode acontecer é faltar bebida para algum membro do conjunto. É importante também manter uma certa reserva, pois nunca se sabe se a quantidade estocada será suficiente para atender à demanda das semanas seguintes. A presidência da escola é a principal fonte de financiamento de bebida, o que não impede que, eventualmente, o presidente ou mesmo alguns diretores de bateria recorram ao apoio de terceiros – como, por exemplo, comerciantes locais – para aumentar o estoque nas ocasiões em que existe uma perspectiva de um consumo maior.

A questão da bebida não é tão simples, pois requer estratégia para aquisição do produto e pulso firme para controlar sua distribuição, de forma que o ritmista tenha sempre assegurada a sua parte. Neste sentido, Macarrão é uma pessoa atuante e precisa na sua maneira de agir. Não hesita em apontar em alto e bom tom quando algo está fora do lugar, inclusive nomeando os envolvidos no problema quando os mesmos estão presentes. A propósito, por mais que possa ser criticado, suas atitudes primam pela franqueza, pois tem como hábito não citar nomes na ausência dos implicados. Por tudo isto, seu temperamento divide a opinião das pessoas. Por uns é considerado um presidente autoritário, por outros, aquele que conseguiu colocar ordem na casa, cuja bagunça vinha se alastrando há algum tempo. Pessoalmente, o que posso dizer a partir de minha vivência na escola é que tal liderança é imprescindível para o bom funcionamento do conjunto, pois não é nada fácil comandar tantas pessoas, como é exigido de um presidente no cotidiano da bateria.

Outro aspecto importante na administração do conjunto é o da assiduidade dos componentes aos ensaios. Não é difícil imaginar quão complicado deve ser reunir semanalmente centenas de pessoas para realizar um trabalho que, apesar de prazeroso, não é remunerado. Neste sentido, Macarrão chegou a comentar, em entrevista que me concedeu algumas semanas após o carnaval, que em certas escolas, notadamente aquelas que recebem apoio dos banqueiros do jogo do bicho, certos diretores de bateria são pagos pelo trabalho, o que não ocorre no Império Serrano, onde as pessoas ou trabalham por amor ou desistem, pois nunca houve pagamento para o exercício de tal função. Não se percebe um tom de lamentação em seu comentário, apenas uma constatação do fato e, por conseguinte, da valorização do componente ideológico do amor pela escola, ou seja, ou o sujeito é um imperiano de verdade, “veste a camisa” do que está fazendo, ou é melhor esquecer. Se não há remuneração para a diretoria, muito menos para o conjunto. De um modo geral, os componentes das baterias têm uma profissão e tocar numa escola de samba está associado ao aspecto lúdico, toca-se por prazer³.

A participação do indivíduo na bateria da escola não se resume, porém, ao aspecto lúdico. Pressupõe, sobretudo, um sentido de pertencimento à comunidade que se realiza no samba e remete ao próprio prazer propiciado pelo desempenho.

Desta forma, pode-se avaliar a dificuldade em manter-se uma média satisfatória de frequência aos ensaios, uma vez que as particularidades e idiossincrasias de cada um dos inúmeros participantes são, por natureza, um obstáculo significativo. A meu ver, este é um tema relevante, que diz respeito a dois aspectos não necessariamente incompatíveis, porém, nem sempre fáceis de caminharem juntos: refiro-me às questões da competência e da disciplina, esta última entendida aqui sobretudo como presença nos ensaios e não como um traço de comportamento. Ambos são valores cultivados e fundamentais para o desempenho de qualquer bateria, no entanto Macarrão é claro quando se vê obrigado a priorizar um destes aspectos. Escutei-o várias vezes dizer que

³ Para a minha surpresa, soube que, em determinadas escolas, existe algum tipo de remuneração não só para os diretores, como também para os ritmistas. Seria uma espécie de prêmio para aqueles que chegam cedo nos ensaios de quadra. Tal informação foi obtida na entrevista realizada com Átila.

Não adianta só o cara bater bem, bater todo mundo bate, o cara tem é que vir aqui, senão, chega na hora das ‘paradinhas’, de fazer os desenhos ensaiados, o cara tá por fora e aí já era, estraga tudo.

Esta talvez seja a maior luta do presidente em relação à questão da disciplina, isto é, como conseguir uma freqüência satisfatória, de modo a garantir a continuidade do trabalho e, conseqüentemente, obter o melhor resultado possível. Todavia, se o importante é o resultado e, para tanto, a competência é um quesito fundamental, como dispensar alguém que, apesar de competente, tem um elevado índice de faltas? É preciso prevalecer o bom senso e haver uma flexibilidade de ambas as partes, diretores e ritmistas. O próprio Macarrão, enquanto presidente, não tem o controle de tudo e, por isso mesmo, divide a responsabilidade de fiscalizar a freqüência com os diretores de bateria, os quais, por suas funções específicas, exercem, cada qual em sua esfera, uma liderança maior sobre um determinado naipe. Da parte do ritmista, no entanto, cabe a sensibilidade de perceber até que ponto pode “esticar a corda”. Os mais hábeis como instrumentista e com mais tempo de casa, portanto mais experientes, sabem de sua importância para o conjunto, tanto quanto os diretores e o presidente os reconhecem. Por esta razão, a eliminação de um ritmista com tais características não é fácil, mas acontece quando julgada necessária, de acordo com a avaliação do presidente, ou mesmo, de um determinado diretor.

A assiduidade aos ensaios nos remete à questão da “circularidade entre os atores” ⁴, para usar a terminologia empregada por Luciana Prass. Por sua vez, a circulação de mestres e ritmistas também se relaciona ao aspecto da identidade sonora das baterias, o qual será, oportunamente, objeto de comentário. Por ora, gostaria de focar apenas o fato de que tal circulação cria dificuldades para se conseguir a tão desejada regularidade de freqüência aos ensaios.

As baterias das escolas de samba realizam três tipos de atividades em sua rotina de trabalho: ensaio técnico, de quadra e, mais próximo à data da competição, o ensaio de rua. O ensaio de quadra acontece, para quase todas

⁴ PRASS, L., op. cit., pp. 91- 96.

as agremiações do Rio de Janeiro, sempre aos sábados à noite. Já o ensaio técnico pode ocorrer entre segunda e sexta-feira, variando de uma escola para outra. Neste caso, quando há coincidência de ensaios, o ritmista que toca em mais de uma bateria tem que optar por faltar nesta e ir naquela, ou vice-versa. Do ponto de vista do presidente, assim como da diretoria, não resta outra opção a não ser pressionar para que as pessoas não falem, pois, de outro modo, encontrando tolerância e excessiva compreensão, produzir-se-ia uma situação muito difícil no sentido de obter-se a frequência minimamente necessária à realização do trabalho.

Macarrão diversas vezes comentou que

O cara pode sair em quantas escolas quiser, não me interessa, o que interessa é que ele esteja aqui no dia do ensaio.

Este é um ponto tão valorizado pelo presidente que cheguei a perguntar-lhe se seria melhor ter alguém de fora da comunidade, porém aplicado, a ter alguém “da casa” que, apesar de bom ritmista, não satisfaça quanto ao quesito assiduidade. Macarrão não hesitou em sua resposta: “é melhor o cara que venha, é claro”. A responsabilidade de sua ala é imensa e a cobrança maior ainda. Wilson das Neves costuma dizer que

Sem orquestra não tem concerto, não tem som; é a mesma coisa aqui, se parar a bateria vai tudo por água abaixo, ela é o pulso, é o coração da escola.

De fato, por ser o coração da escola, a bateria não pode errar. Além do mais, é uma ala que exige um adestramento específico, requer uma habilidade mínima de seus integrantes, sem a qual torna-se impossível a realização do trabalho. Tal habilidade pode tanto vir com o novo ritmista quanto ser adquirida ou desenvolvida durante o processo de preparação para o desfile. Neste sentido, chamou-me a atenção o espaço encontrado no Império Serrano para que as pessoas tenham chance de aprender a tocar um instrumento. Como exemplo, cito o caso de três jovens, dois rapazes e uma moça que desfilaram no naipe de agogôs, cujo processo de ingresso na bateria pude acompanhar. Posso afirmar que, no início, eram todos muito fracos. Entretanto, com

aplicação nos ensaios conseguiram se superar e, deste modo, atingir o nível exigido para conquistar uma vaga na bateria.

Enfim, são muitas as responsabilidades do presidente, pois, em última análise, é quem responde pelo sucesso ou o fracasso da bateria. Uma nota baixa obtida no desfile pode ser suficiente para ameaçar o seu cargo, cuja sustentação também depende de toda uma conjuntura política dentro da escola⁵. Neste sentido, entende-se porque Macarrão nem sempre pode estar disponível para uma conversa. Não se trata de uma indisponibilidade intencional, gerada simplesmente por um traço de personalidade e sim, por uma demanda enorme de atribuições que lhe tomam muito tempo, especialmente à medida que se aproxima o carnaval, momento em que sua tensão aumenta de forma visível, tornando-o menos acessível ainda. É uma fase que exige objetividade e muita atenção a tudo o que está à sua volta, desde aos aspectos internos à administração do conjunto até outros que dizem respeito à relação da bateria com os demais segmentos, já que sua ala não desfila sozinha, está ligada a um contexto maior, no qual precisa funcionar com fluidez e harmonia para garantir um bom desempenho da escola.

I. 2. Condução da bateria

A pesquisa teve seu principal foco nos atores da bateria, seja como eles exercitam seu desempenho, seja como percebem tal desempenho a partir dos paradigmas de audição consagrados em seu ambiente. Os aspectos musicais propriamente ditos tornam-se uma incumbência dos diretores de bateria. Descrevo agora como este trabalho foi desenvolvido durante minha permanência no campo, citando individualmente os envolvidos e destacando a principal área de atuação de cada um.

André Luiz Sampaio Guimarães tem 27 anos de idade e foi o 1º diretor de bateria durante o ciclo de preparação do carnaval de 2001.⁶ Apesar de jovem, André tem uma longa trajetória no mundo do samba. Seu primeiro

⁵ No Império Serrano o presidente da bateria é indicado pela presidência da agremiação que, por sua vez, está sujeita às influências de sua diretoria, cujos membros ocupam cargos de confiança, representam o primeiro escalão na estrutura administrativa da escola.

⁶ Após o carnaval ocorreram algumas modificações na estrutura da diretoria, entre elas, a saída de André da bateria.

instrumento foi a caixa de guerra⁷, que aprendeu ainda menino, na época em que participava dos desfiles de bloco, na avenida 28 de setembro. O primeiro ano em que desfilou foi em 1984, como ritmista do Pena Vermelha, onde permaneceu até ingressar na bateria do Império Serrano. Segundo André, o Pena Vermelha era um bloco fora de série, que costumava ganhar todos os carnavais dos quais participava. Disse-me que quase todo mundo era também da bateria do Império, o que não é de se estranhar, já que tanto o bloco quanto a escola de samba pertenciam à comunidade da Serrinha e arredores.

Em 1990, ainda na caixa de guerra, iniciou suas atividades como ritmista na bateria do Império Serrano. No ano seguinte foi para a 2ª marcação, função que exerceu até o carnaval de 1995. Apesar de ter desfilado por cinco anos no naipe de surdos, este foi um período que André aproveitou para desenvolver-se como ritmista, aprendendo a tocar todos os outros instrumentos. A convite de Vanderlei Massano, presidente da bateria em 1996, passou, nesse ano, a fazer parte da diretoria, ocupando o cargo de secretário. Sua principal responsabilidade era cuidar das fichas dos ritmistas, controlar a presença, enfim, exercia uma função basicamente administrativa. Somente em 1997 passaria a experimentar-se na função de diretor musical de bateria. Segundo suas próprias palavras, “tocavam aqueles sambas antigos do Império e eu ia lá, comandava, assim, fui começando bem devagarzinho”. Durante o ciclo carnavalesco 1998/1999, quando Sílvio⁸ foi o presidente da bateria, André já ocupava a posição de 2º diretor. No entanto, foi na gestão de Macarrão que passou à condição de 1º diretor, onde permaneceu por dois anos, liderando o conjunto nos carnavais de 2000 e 2001.

Ao primeiro diretor cabem diversas funções, entre elas definir através de gestos previamente combinados quando e qual o tipo de convenção vai acontecer no samba durante o desfile. Tais convenções são exaustivamente ensaiadas durante a fase de preparação, entretanto, nem sempre são aplicadas. Há que se fazer aqui uma distinção entre as convenções ordinárias

⁷ A caixa de guerra é um instrumento semelhante ao tarol - tambor com duas membranas (pele de toque e pele de resposta) e a presença de bordões ou cordas em um dos lados -, que se diferencia por ter uma tessitura mais grave.

⁸ Cabe ressaltar que Sílvio é um dos ritmistas mais respeitados da comunidade Imperiana. Segundo André, é juntamente com Jaguará da Mangueira, o melhor tocador de repenique que já ouviu em toda a sua vida.

– que se repetem a cada volta do samba⁹ – e as chamadas “paradinhas”, que acontecem eventualmente, e para as quais chamo a atenção neste momento. Estas correspondem a um efeito especial, que funciona como uma espécie de elemento surpresa e, por isso mesmo, não devem se repetir com exagero, de modo a não se desgastarem. É onde os diretores abusam da criatividade, já que a “paradinha” é um momento de destaque da bateria, é quando as escolas têm a oportunidade de se diferenciar umas das outras. Lembro-me de Macarrão comentar durante uma reunião realizada após o carnaval, que cada vez mais as escolas teriam que se distinguir pelo detalhe¹⁰, uma vez que todas são muito boas e, portanto, a possibilidade de diferenciação estaria na criatividade em realizar coisas fora do padrão, que pudessem surpreender a todos, especialmente aos jurados. Em relação à bateria, citou o exemplo ocorrido com a Mocidade Independente de Padre Miguel que, além de ter obrigado os ritmistas a rasparem a cabeça, criou uma movimentação especial, fazendo com que todos se deitassem no chão, produzindo, assim, um efeito interessante e inovador. Segundo Macarrão teriam surgido comentários após o desfile de que o “Estandarte de Ouro” poderia ter ido para o Império Serrano, cuja bateria fora bastante elogiada, porém, as novidades apresentadas pela bateria de Padre Miguel, fizeram-na merecedora do título concedido pela Rede Globo.

Do ponto de vista musical, as “paradinhas” representam, portanto, o espaço que os diretores e mestres de bateria têm para exercitarem sua criatividade e demonstrarem sua competência. Todavia, é interessante observar que os dois elementos que diferenciaram a bateria de Padre Miguel fugiam aos aspectos musicais: a cabeça raspada e o efeito coreográfico dos ritmistas se deitarem no chão. A meu ver, isto aponta para duas questões. De um lado, temos a crescente valorização do desfile enquanto um grande espetáculo, uma superprodução teatral na qual a primazia do visual se impõe de uma maneira indiscutível.¹¹ De outro, chamo a atenção para a dificuldade de

⁹ Entende-se por volta, a execução completa da letra do samba, isto é, refrão principal, 1ª parte, refrão intermediário, 2ª parte e retorno ao refrão principal. Tais convenções (que sempre se repetem) são freqüentemente chamadas de ‘desenhos’. Deste modo, temos o ‘desenho’ dos tambores numa determinada parte do arranjo, em outra, o ‘desenho’ dos surdos, e assim por diante.

¹⁰ A partir de 2002 as notas passaram a ter variação de décimos (9,0 - 9,2 - 9,3 etc), o que, segundo o discurso de Macarrão na época, permitiria uma avaliação ainda mais minuciosa, onde os detalhes e as nuances no julgamento dos quesitos seriam cada vez mais valorizados.

¹¹ CAVALCANTI, M., op. cit., pp. 43 e 59-68.

se criar algo musicalmente tão inovador a ponto de surpreender o júri, como no exemplo acima citado. A capacidade que a bateria tem de prejudicar toda a escola lhe confere uma responsabilidade maior do que as de qualquer outra ala. Neste sentido, é preciso um cuidado redobrado no momento da criação, pois não se pode exagerar nas novidades a ponto de por em risco a precisão e o andamento do samba, comprometendo, assim, a *performance* de todo o conjunto. Isto não significa, certamente, que não há mais o que ser feito ou que a criação musical tenha chegado a um limite, apenas demonstra que não é tão simples criar alguma coisa diferente para a bateria, o que valoriza ainda mais o trabalho dos mestres e diretores, deixando claro que não há espaço para amadores, é necessário experiência e conhecimento de causa.

Tive o privilégio de acompanhar de perto o surgimento de várias “paradinhas” e ver como se desenvolveram durante o período de preparação do carnaval de 2001. Muitas delas foram ensaiadas nestes meses de trabalho, mas apenas uma foi aproveitada no dia do desfile, o que é natural, considerando que num samba-enredo não cabe a utilização excessiva de tal recurso. Além do mais, sendo um efeito especial, não devem ser usadas em demasia, sob pena de tornarem-se monótonas e, o que é pior, quebrarem a fluência rítmica do samba, provocando, assim, uma verdadeira catástrofe. Todavia, as “paradinhas” têm larga aplicação nos eventos em que a bateria-show é convidada a participar. São situações em que o grupo pode gozar de uma liberdade não permitida durante o desfile.

O processo de criação do arranjo para a bateria no Império Serrano pode ser considerado como bastante democrático. Pelo menos foi o que presenciei. Recordo-me de André trazer várias idéias, e de como as compartilhava com os demais diretores mostrando as novidades e acatando sugestões. Tanto ele quanto Átila me disseram em diferentes ocasiões que no Império funciona deste modo: apresentam uma idéia e logo surge um colega - um outro diretor ou mesmo um ritmista - e sugere alguma coisa, é um trabalho conjunto. Apesar desta abertura, as discussões que assisti em relação às “paradinhas” giravam basicamente em torno dos diretores de bateria.

Quando alguma novidade era trazida, o autor costumava primeiro passá-la para os outros diretores e, depois, transmiti-la ao conjunto. Uma vez, poucos

minutos antes de iniciar o ensaio, Átila apresentou, na sala da bateria, uma “paradinha” que acabara de inventar. Além de mim, recordo-me de estarem presentes Chiquinho, Celso (ambos diretores) e Júnior (1ª marcação). Em outra ocasião, André me disse que trouxera uma idéia, mostrou-a ao João (diretor), e este acrescentou as frases dos tamborins, em complemento à sua concepção. Num outro ensaio, André apresentou uma “paradinha” para toda a bateria que, em função do que vi e ouvi, me pareceu ser algo absolutamente novo não só para os ritmistas, como para os próprios diretores.

Como podemos ver, é um processo que não está preso a nenhuma estrutura rígida, é espontâneo e varia muito de acordo com a situação. Claro que não acompanhei a criação de todas as “paradinhas” que a bateria praticou durante o tempo que frequentei a quadra, não só seria impossível, como algumas delas talvez fossem até bem antigas. Como registro, decidi, portanto, priorizar aquelas que foram ensaiadas com maior frequência, as quais resolvi gravar em estúdio. A transcrição em partitura será apresentada no capítulo 3.

Por obedecer a um princípio oral de transmissão, as informações musicais são passadas através de muita repetição. Além disso, a oscilação de ritmistas em relação à frequência torna o processo de assimilação ainda mais difícil. A falta de apenas uma pessoa num dia em que algo novo é apresentado pode comprometer todo o conjunto no ensaio seguinte. Por esta razão, repetir muito é uma necessidade, atende não só àqueles que faltaram, como ajuda todo o grupo a fixar a novidade que está sendo trabalhada. Colocar cerca de trezentas pessoas tocando juntas não é nada fácil, requer disciplina e constância no trabalho. Certa vez, depois de um ensaio em que se praticou muito uma determinada “paradinha”, Átila me disse: “É Seu Rodolfo, vai ficar bom, ou vai ou racha, lá não dá pra errar não, se errar já era”. O comentário de Átila é carregado de significado. Se “lá” ocorrer um erro como, por exemplo, um desencontro na hora da “paradinha”, pode ser desastroso para toda a escola e particularmente desagradável para os responsáveis pela bateria. Neste sentido, o estresse dos diretores justifica-se plenamente. Não existe espaço para o erro, é acertar ou acertar.

O 1º diretor posiciona-se à frente da bateria, tal qual o regente diante de uma orquestra. No entanto, o aspecto da visibilidade distingue muito uma

situação da outra. A grande diferença está na visão que o maestro e orquestra têm um do outro. Ambos vêem-se perfeitamente, o que não acontece na escola de samba, onde vários fatores contribuem para a redução da visibilidade. Por exemplo, a quantidade de pessoas na bateria é aproximadamente três vezes maior do que numa orquestra sinfônica que, além do mais, permanece estática no palco, enquanto que a bateria trabalha em pleno movimento. Também não existe o recurso do podium para o diretor de bateria, o que melhora muito a visão no caso dos regentes e, finalmente, há o problema da fantasia, cujo chapéu dificulta sobremaneira a visão durante o desfile. Aliás, a questão da roupa está sendo revista pela diretoria, já que o peso das fantasias também atrapalha, pois, se fossem mais leves, cansariam muito menos os ritmistas.

No que tange à questão da visibilidade, os outros diretores exercem um papel fundamental. No Império Serrano, a bateria se divide em dois grandes blocos, um do lado direito da pista e o outro do lado esquerdo. No meio é formado um corredor por onde transitam os membros da diretoria, gesticulando, gritando, corrigindo detalhes, enfim, incentivando e buscando garantir a melhor qualidade no desempenho da bateria.

Os ritmistas, por sua vez, precisam manter uma atenção constante em relação aos diretores, de modo a saber com a devida antecedência o que vai acontecer e não serem pegos de surpresa. Durante os ensaios vi, por várias vezes, alguns levarem uma bronca por estarem tocando de cabeça baixa. Cabe ressaltar aqui a importância da utilização do apito, um recurso indispensável ao funcionamento de qualquer bateria de escola de samba. Como o som é muito alto, não bastam os gritos dos diretores para mobilizar a atenção da bateria. Neste sentido, por ter uma frequência bastante aguda e um timbre brilhante, o apito é facilmente percebido pelos ritmistas. No caso das “paradinhas” o processo ocorre da seguinte maneira: André sinaliza para os demais diretores indicando, através de um gesto específico, que a convenção deverá ser realizada em seguida, no momento previsto e conhecido de todos. O diretor mais próximo capta o sinal e o transmite ao colega imediatamente à sua frente, e assim sucessivamente, até o último diretor, posicionado no outro extremo da bateria, no final do corredor. Tudo isso é guiado por muita gesticulação e muito som, já que cada diretor tem o seu próprio apito e um

andamento, equilíbrio do som entre os naipes e criação do arranjo demandam muito trabalho até se atingir o nível necessário para o desfile. Por ser o coração da escola, a bateria tem o poder de afetar todas as outras alas e por esta razão tem que ensaiar muito, cerca de oito a nove meses por ano. No desfile é quem começa e termina o espetáculo, ou seja, é a primeira ala a entrar e a última a sair. Tamanha responsabilidade, entretanto, é dividida com os demais diretores num trabalho em que a noção de equipe é imprescindível para que a bateria realize plenamente sua função e, deste modo, atinja os seus objetivos. No Império Serrano André dividia esta tarefa principalmente com Átila e Ricardo, respectivamente segundo e terceiro diretores de bateria.

Átila dos Santos Gomes nasceu em 1967 e cresceu no mundo do samba, mais precisamente, no mundo do Império Serrano. É filho de Seu Itajar, membro fundador da escola e que até hoje toca caixa no Império Serrano sendo, portanto, o ritmista mais antigo da bateria. De 1948 para cá Seu Itajar desfilou em todos os carnavais, à exceção do ano de 1980, quando levou Átila, então com doze anos, para assistir o desfile na Marquês de Sapucaí. Segundo Átila, o Império – que estava em baixa – fez um excelente carnaval e conquistou o vice-campeonato. Tendo gostado do que viu, passou a freqüentar a quadra da escola e logo ingressou na bateria-mirim, na época sob a direção do mestre Natalino, também presidente da bateria adulta. Átila é um produto do Império Serrano, conta que aprendeu tudo na bateria-mirim, onde tinha aulas de todos os instrumentos, “desde o reco-reco aos pratos”. Com mestre Muricy aprendeu a encourar e a afinar os surdos, atividades que mantém até os dias de hoje. A manutenção dos instrumentos de uma bateria de escola de samba é trabalhosa, requer um *know-how* específico e muitas horas de dedicação. Atualmente é um trabalho que Átila costuma fazer aos sábados, quando chega bem cedo na quadra e passa o dia todo encourando surdos, caixas e repeniques. Além de encourar, faz as varetas de afinação quando há necessidade de completar um ou outro instrumento. As varetas são peças que ligam as tarraxas de afinação das membranas e, portanto, são componentes fundamentais dos tambores, devendo ser substituídas quando quebram ou, por qualquer razão, não funcionam mais a contento. De acordo com Átila, a fabricação de tais varetas se constitui numa cultura específica que herdou

quando menino, mas que, infelizmente, não tem mais seguidores e, à exceção dos profissionais, que cobram por tal serviço, seria o único a manter esta tradição no Império Serrano.

Seu primeiro instrumento foi o repenique, com o qual desfilou em 1981, ainda na bateria-mirim. No ano seguinte passou para a terceira marcação, estreando na bateria adulta no histórico enredo “Bum Bum Paticumbum Prugurundum”, vencedor do carnaval de 1982. Daí em diante não mais deixaria o naipe de surdos, ingressando na primeira marcação em 1983, setor onde permaneceu até ser convidado a fazer parte da diretoria, em 1988, pelo então presidente da bateria, mestre Toninho Fulero. Era o 5º ou 6º diretor, tendo me dito não se lembrar ao certo sua posição inicial, no entanto, tal qual André, começou devagar. Dirigia a bateria só depois das duas horas da manhã, “o famoso Boi com Abóbora”, pois o horário nobre era reservado apenas aos antigos, aos mais experientes. Lembrei de minha experiência de orquestra, quando vi muitos jovens regentes se inibirem diante do olhar crítico ou impaciente de determinados músicos mais velhos. Segundo Átila,

Eles não deixavam a gente invadir não, ficavam olhando meio de rabo de olho se perguntando, quem é esse cara, é filho de quem... não sabiam que eu era filho do Ita, fundador da escola.... então sobrava o enterro dos ossos, quando a bateria já estava mais vazia e muitos já tinham ido embora.

Aos poucos Átila foi se firmando, tendo permanecido por dois anos em sua primeira gestão como diretor de bateria. Em 1990 deixou o cargo, para retornar no ano seguinte e permanecer por mais dois anos, num período um pouco confuso, com mudanças súbitas na presidência e crises na direção da bateria. Entre 1993 e 1999 voltou à condição de ritmista¹⁵, alternando-se na função de 1ª e 3ª marcação. Assumindo a presidência durante o ciclo carnavalesco 1999/2000, Macarrão o convidou para retornar à diretoria, onde permanece até hoje¹⁶.

Embora domine todos os instrumentos da bateria – condição *sine qua non* para qualquer diretor –, Átila tem uma clara afinidade com o naipe de

¹⁵ Voltar à condição de ritmista não significa uma perda de prestígio, ao contrário, tem um significado positivo frente aos integrantes da bateria, uma vez que confirma a competência do ex-diretor como instrumentista. Átila me disse que gosta de tocar e, portanto, nos períodos em que esteve fora da direção, sempre retornou ao naipe de surdos.

surdos, com o qual conviveu por mais tempo em sua experiência como ritmista. Por esta razão, assumiu naturalmente uma maior responsabilidade por este setor e, portanto, – apesar de ter o hábito de ouvir os marcadores¹⁷ mais experientes – é quem define a forma final do arranjo para os surdos. De um modo geral as estruturas rítmicas se subdividem em três seções no que diz respeito ao aspecto da tessitura: instrumentos graves, médios e agudos. Obedecendo a um princípio puramente intuitivo, a seção grave é aquela que funciona como base para qualquer estrutura, é o ponto de referência para que não haja desencontros rítmicos e, por isso mesmo, é composta de instrumentos normalmente dotados de um grande potencial sonoro, característica pela qual se diz, por exemplo, que durante o desfile os surdos não têm o direito de errar, sob pena de comprometerem todo o resto do grupo. Na bateria de escola de samba esta seção é formada por três tipos de surdo, os chamados surdos de primeira (1ª marcação), surdos de segunda (2ª marcação) e os surdos de terceira (3ª marcação).

A primeira e a segunda marcação funcionam como a principal referência de pulso para os membros da bateria, tocando respectivamente no segundo e no primeiro tempo, considerando que o samba seja escrito no compasso dois por quatro (2/4). A não ser nas “paradinhas” – que como já vimos são situações excepcionais – estes surdos jamais variam¹⁸, mantendo-se inflexíveis do começo ao final do samba. Portanto, no que se refere ao quesito criatividade, é o surdo de terceira que surge como o elemento de diferenciação e, como tal, é decisivo na determinação da identidade sonora das baterias.

A terceira marcação permite aos ritmistas realizarem variações, as quais podem ser ensaiadas – desenhos rítmicos concebidos como parte do arranjo – ou feitas de improviso, de acordo com a criatividade de cada um e o conhecimento das características de marcação da escola em questão. Tais variações são muito importantes, pois se modificam de uma agremiação para a outra e, desta forma, conferem a cada bateria uma personalidade. Não posso

¹⁶ Com a saída de André, após o carnaval de 2001, Átila passou a exercer a função de 1º diretor.

¹⁷ Termo atribuído aos ritmistas responsáveis pela marcação.

¹⁸ Nas passagens do refrão intermediário para a 2ª parte e do refrão principal para o retorno à primeira parte do samba, os surdos de primeira do Império Serrano realizam uma pequena mudança no padrão de execução, tocando na quarta colcheia do compasso (compassos 33 - 34 e 121- 122). No entanto, tais alterações não devem ser consideradas propriamente como variações do padrão de acompanhamento, são sutis e rápidas, funcionando, sobretudo, no sentido de enriquecer musicalmente os momentos de passagem entre as partes A e B do samba. Já o mesmo não ocorre com os surdos de segunda, que se mantém rigorosamente no primeiro tempo do compasso, mesmo nestas situações.

dizer no momento como e em que medida as alterações do surdo de terceira afetariam a identidade sonora de cada escola de samba, pois, além de detectar os padrões musicais do instrumento em cada bateria, teria que relacioná-los com o resto do conjunto, especialmente com as caixas¹⁹. Para tanto, seria preciso um estudo comparativo específico, realizado a partir de uma pesquisa de campo sistemática em algumas das baterias mais representativas da cidade do Rio de Janeiro, o que ainda não foi possível. Todavia, entre todos os informantes com quem conversei sobre este assunto, não houve sequer um que não concordasse com o fato de que a terceira marcação é responsável pelo “molho”, pelo “sabor” da batida da bateria. É o surdo de terceira que “corta” o samba nos momentos em que sai do padrão básico de acompanhamento e executa suas variações, motivo pelo qual também é conhecido como “surdo de corte”. Pela função musical que desempenha, é um instrumento com características acústicas necessariamente diferentes da primeira e da segunda marcação. Tem um diâmetro menor, e trabalha numa afinação bem mais aguda, considerando os limites óbvios de um instrumento de tessitura grave. Estas características são fundamentais para que possa sobressair em relação aos outros surdos (de 1ª e de 2ª) e, deste modo, cumprir sua função ordinária de dar um colorido especial à batida, seja pelo improviso, seja pela execução de frases ensaiadas.

Átila me disse que desde que assumiu a direção – na gestão de Macarrão – procurou padronizar a terceira, colocando uma certa ordem no naipe – já que o exagero na improvisação era visível – e resgatando a característica da marcação do Império. Ainda no tempo da bateria mirim, conta que aprendeu os fundamentos da terceira do Império. Segundo ele, “é uma batida mais molejada, tem um molejo diferente”. Na entrevista que me concedeu, Átila fez referência a uma antiga batida da terceira marcação, denominada “contra-tempo”. Seria assim chamada por “ficar contra o tempo da 1ª e da 2ª”. De acordo com Átila, era um tipo de corte característico do Império e da Portela, o que deixa subentendido tratar-se de uma maneira de tocar

¹⁹ Tal qual o surdo de corte, o desenho das caixas também pode sofrer alterações significativas de acordo com cada escola de samba e, portanto, sua combinação com a terceira marcação é considerada como um elemento de diferenciação entre as baterias. Durante a pesquisa, ouvi comentários de alguns informantes neste sentido e, o próprio Wilson das Neves – em conversas informais que mantivemos – demonstrou compartilhar desta opinião.

típica daquela região, isto é, Madureira. Disse que não se toca mais assim e que, à exceção da Mangueira²⁰, ninguém faz mais esse tipo de corte.

Padronizar a batida da terceira marcação esbarra num limite difícil de ser contornado na medida em que uma das características principais deste naipe é a liberdade de criação que o ritmista tem no momento que está tocando. Segundo Átila, “o marcador de terceira toca com o coração, ele vai sentido e vai criando na hora”. Não se pode supor um naipe de terceira sem esta liberdade, é a própria definição do surdo de corte, no entanto, usada de uma maneira desmedida pode conduzir a um excesso de informação e prejudicar a clareza do ritmo, qualidade imprescindível ao desempenho de qualquer bateria.

No Império Serrano, Átila dividiu o naipe em duas seções. Separou os dezesseis ritmistas que desfilaram no carnaval de 2001 em dois grupos numericamente iguais, porém, com funções específicas. Pediu que oito marcadores fizessem simplesmente a base, o “feijão com arroz”, variando apenas no momento das frases ensaiadas, ou seja, nas convenções ordinárias a que me referi anteriormente. Como parte do arranjo, estas convenções devem ser tocadas em uníssono e o impacto deste efeito está justamente na força – não só de intensidade, mas, sobretudo, estética – que os desenhos adquirem quando tocados por todo o naipe. Por serem previsíveis, tais convenções aparecem transcritas integralmente no capítulo 3, na partitura do samba-enredo. O outro grupo foi formado pelos que tinham maior liberdade para improvisar, portanto, aqueles que, além de reforçarem o naipe nas frases ensaiadas, podiam expandir sua criatividade nos longos trechos em que o primeiro grupo mantinha o “feijão com arroz” como forma de garantir a estabilidade do ritmo e, com isso, criar as condições necessárias para que os improvisadores pudessem ficar à vontade.

A estes grupos Átila se referiu como sendo os “centradores” e os “cortadores”.²¹ Os primeiros seriam assim chamados porque “centralizam o

²⁰ Esta é uma informação relevante no que diz respeito ao estudo comparativo entre as baterias. A bateria da Mangueira é conhecida por ser a única que não tem o surdo de segunda, o que, por si só, lhe confere uma sonoridade completamente diferente das demais agremiações. Historicamente é um dado importante, pois estamos falando de três das baterias mais tradicionais do Rio de Janeiro. Talvez o “surdo mor” (denominação específica que a Mangueira atribui à sua terceira marcação) fosse desde os primórdios das escolas de samba, exatamente o “contra-tempo” que Império e Portela faziam. Por enquanto são apenas especulações, porém, que ensejam um caminho a seguir em futuras investigações.

ritmo”, de acordo com as suas próprias palavras. Deste modo, centralizar o ritmo corresponderia a tocar estritamente o arranjo, ou seja, fazer a marcação básica e executar as convenções ordinárias. É uma função ligada à estabilidade e foi com esta estratégia que Átila procurou disciplinar o naipe, garantindo o equilíbrio rítmico e ao mesmo tempo permitindo aos “cortadores” a necessária liberdade de criação. Entretanto – conforme mencionei há pouco – “cortar” o samba requer um conhecimento do estilo e das características da bateria, pois não se improvisa do nada, é necessário conhecer a linguagem e o contexto específico no qual se está inserido. Além do mais, cabe ao ritmista ter o bom senso de não se estender nas frases improvisadas, sabendo a hora de se recolher e reforçar o “feijão com arroz”.

Em relação a este aspecto posso relatar um fato ocorrido no dia 20 de janeiro de 2001, durante um ensaio de quadra. Estava tocando quando subiu ao palco um convidado da Mangueira, para cantar um samba de sua escola. Ricardo, que estava dirigindo a bateria, chamou a atenção dos surdos para que adequassem a marcação às características desta agremiação. Como desconhecia o estilo de “corte” próprio da Mangueira, tentei reproduzir o que o Ricardo – que estava bem à minha frente – cantava para dar o “molho” necessário àquele contexto. Embora tenha atendido ao que me fora solicitado, não me senti nada à vontade para criar, limitando-me simplesmente a fazer o desenho básico da terceira, cedendo, poucos minutos depois, o instrumento para um colega que estava ao meu lado, pois achei melhor ouvir e aprender mais um pouco.

Como diretor, Átila está mais ligado ao que chama de percussão pesada²². É um setor que engloba, além dos surdos, as caixas e os repeniques, aliás, dois naites que, em sua opinião, necessitam passar pelo mesmo processo de reformulação pelo qual passou a marcação. Em relação às caixas, observei vários problemas no que tange ao padrão do fraseado rítmico. É bem verdade que o resultado sonoro para quem está a uma certa distância é muito bom e, em última análise, é isso que importa. No entanto, para alguém

²¹ Outras denominações como, por exemplo, “rufadores” ou “viradores” podem ser encontradas para se referir à terceira marcação. No entanto, tais designações – bem como suas respectivas funções dentro do naipe – não devem ser consideradas como categorias rígidas, uma vez que podem variar de acordo com o informante.

posicionado próximo ou dentro do naipe – e com um ouvido bem treinado – a disparidade de fraseado chama a atenção. No meu caso, confesso que cheguei a pensar se o resultado do naipe como um todo não seria prejudicado. No que se refere aos repeniques, o naipe está incompleto, existe uma carência de ritmistas e é evidente a necessidade de uma renovação. Certamente, Átila não é o único diretor a reconhecer esta situação. Em entrevista realizada com Ricardo abordei este assunto, entre várias outras questões sobre as quais conversamos.

Ricardo Ferreira Durans tem 48 anos de idade e uma grande experiência como ritmista e diretor de bateria, acumulando cerca de 27 anos de Império Serrano. Sua história com a percussão teve início aos doze anos, tocando caixa na banda de sua escola, o Colégio Estadual Visconde de Cairu. Embora tocassem basicamente marchas, foi um período em que teve a oportunidade de exercitar um repertório bastante variado. Em arranjos escritos pelo maestro da própria banda aprendeu a tocar o baião, o maxixe, o samba, enfim, uma série de ritmos típicos da música popular brasileira. Ricardo cresceu num ambiente musical – inicialmente influenciado por seu pai, “um ritmista caseiro”, como ele mesmo o define – e sua relação com a música transcende a percussão, tendo se desenvolvido também em instrumentos de cordas como o violão, o banjo e o cavaquinho. Fala com uma certa nostalgia do tempo dos blocos, da época em que tocou, entre outros, no Bafo da Onça. Na Abolição, onde morava, foi um dos fundadores do bloco “Difícil é o Nome”, depois transformado na escola de samba “Difícil é o Nome” de Pilares, de cuja bateria foi o primeiro diretor.

Em 1975 foi para o Império Serrano, levando consigo uma experiência considerável como ritmista, pois, a essa altura, já se desenvolvera em vários instrumentos da bateria, além da caixa. Ingressou na ala dos tamborins e, em poucos anos, passou a líder do naipe, função que exerceu durante aproximadamente uma década. Sua primeira participação na direção foi no ano de 1984, quando, por uma circunstância política interna da bateria, teve que assumir, dois meses antes do carnaval, a condição de primeiro diretor. Desde então vem se alternando, ora na direção, ora no naipe de tamborins, oscilando

²² É o que Samuel Araújo denomina de “couros pesados”, uma categoria composta por todos os instrumentos de pele, à exceção do pandeiro, tamborim e cuica. Segundo este autor, as “miudezas” seriam todos os instrumentos leves que podem ser segurados com a mão. ARAÚJO, S., op. cit., p. 133.

de acordo com as mudanças naturais no processo do Império Serrano, ou seja, o presidente da escola indica o presidente de bateria que, por sua vez, escolhe os diretores que formarão a sua equipe. Durante o ciclo carnavalesco 1999/2000 afastou-se da bateria para trabalhar junto ao Departamento de Carnaval, particularmente no barracão da escola, setor pelo qual foi um dos principais responsáveis. Em 2001 voltou para a bateria, novamente na função de diretor.

Ricardo considera que os problemas em relação aos naipes de caixas e repeniques são consequência da ausência de uma política direcionada para o desenvolvimento das alas mirins da escola, sem o qual, torna-se muito difícil a renovação, não só da bateria, como também de outros setores que compõem o desfile de carnaval. Ocorre que, nesses dois naipes, o quantitativo de ritmistas é muito grande, cerca de 100 integrantes entre um e o outro²³, o que dificulta ainda mais o preenchimento das vagas sem a perda de qualidade, um critério do qual não abre mão. Em sua opinião, não se pode esperar que num curto espaço de tempo como, por exemplo, o período de preparação para o carnaval, alguém com trinta anos ou mais aprenda a tocar instrumentos como a caixa e o repenique de forma satisfatória. Ao contrário, começando aos oito anos, a capacidade de assimilação é muito maior e, em torno dos dezesseis, o ritmista poderia tranquilamente participar da bateria adulta, numa idade em que já teria força física e, além do mais, conheceria o estilo e a característica da bateria do Império. Segundo Ricardo, o “Império do Futuro”²⁴, apesar de ter sua importância na geração de novos talentos, não resolve plenamente a questão. Apesar do esforço e dedicação de seus dirigentes na condução deste trabalho, o grupo funciona na comunidade da Serrinha, sendo necessário que, atividades desta natureza funcionassem, sobretudo, dentro da quadra da escola. Defendendo uma idéia mais abrangente em relação às “escolinhas”, acredita que, além da bateria, setores como passistas, mestre-sala e porta-bandeira, baianinhas e mesmo a harmonia, deveriam ter os seus professores específicos, que seriam, na verdade, pessoas mais velhas e reconhecidas dentro da escola, capazes, portanto, de passar aos mais jovens o conhecimento e a tradição do

²³ Segundo Ricardo, uma proporção adequada na composição deste setor giraria em torno de 60 caixas e 40 repeniques.

²⁴ O “Império do Futuro” é uma escola de samba mirim que funciona no morro da Serrinha e, administrativamente, é independente da Escola de Samba Império Serrano.

Império Serrano. Para Ricardo, somente através de um trabalho de base seria possível resgatar a cultura do carnaval e, deste modo, formar as pessoas dentro de um conceito mais amplo, no qual, o jovem sambista, além de conhecer a sua própria ala, teria a capacidade de relacioná-la com os demais segmentos da escola.

Em relação à bateria, a questão da renovação adquire uma dimensão crítica no caso das caixas e repeniques: o desequilíbrio na instrumentação torna-se ainda maior em decorrência da função destes naipes no conjunto. Teoricamente, qualquer naipe incompleto produziria um desequilíbrio em termos de instrumentação, no entanto, por serem, juntamente com os surdos, os responsáveis – por definição – pela condução, manutenção e consistência rítmica da bateria, tal desequilíbrio tende a se acentuar. As outras peças (agogôs, chocalhos, frigideiras, tamborins e cuícas) formariam o que Ricardo chama de “cozinha”, uma sessão cuja principal função seria dar um colorido à condução do ritmo, enriquecendo-o através dos desenhos característicos destes instrumentos dentro do arranjo ou, ainda, introduzindo efeitos como, por exemplo, parar de tocar durante alguns trechos do samba-enredo, um recurso freqüentemente observado nos tamborins. Em outras palavras, o que está em discussão é o papel que cabe à chamada percussão pesada, de um lado e, de outro, o que se espera do que se chama de percussão leve dentro da estrutura de uma bateria de escola de samba. De acordo com Ricardo, a percussão leve é o “tempero” da bateria e, como tal, deve “dar o sabor” ao ritmo e não se sobrepor a ele.²⁵

Utilizando-se de uma analogia bem humorada com a culinária, Ricardo diz que atualmente tem muito tempero e pouco feijão na bateria do Império Serrano e a alternativa seria, então, trazer de fora o complemento necessário aos naipes de caixa e repenique. Gostaria de chamar a atenção para o fato de que o “trazer de fora” é, até certo ponto, um procedimento corriqueiro, na medida em que nenhuma bateria é formada exclusivamente por pessoas da comunidade²⁶. Entretanto, a base do grupo ainda é constituída pelas pessoas

²⁵ O equilíbrio entre os naipes de instrumentos é um dos critérios estabelecidos por Luciana Prass na determinação da identidade sonora das baterias. PRASS, L., op. cit., p. 64.

²⁶ A idéia de comunidade não será aqui discutida em profundidade, no entanto, acredito que deva ser entendida dentro de um conceito mais amplo, que ultrapassa a noção estrita da proximidade geográfica. O próprio Ricardo mora em Icaraí, Niterói, e tem que percorrer oitenta quilômetros cada vez que vai de sua casa para a quadra do Império Serrano.

que residem nos arredores das escolas de samba. Pelo menos, em se tratando do Império Serrano, isso fica evidente ao examinarmos os questionários distribuídos aos ritmistas, o que será feito mais adiante. Se, por qualquer razão, esta base local deixa de existir, passa-se, a meu ver, a se ter um problema de ordem estrutural. Haveria ainda um outro fator – além da falta de renovação –, responsável por esta situação: o fato de vários ritmistas terem se afastado temporariamente por motivos que, sem entrar em detalhes, Ricardo preferiu classificar como de natureza política. Em seu ponto de vista, a solução seria buscar um entendimento entre a administração atual da bateria e os elementos que se afastaram, sem o qual restariam duas opções: a longo prazo, esperar os resultados de um trabalho de base e, a curto prazo, preencher as vagas através da importação de ritmistas.

Neste ponto, a questão da identidade sonora ganha espaço dentro da discussão e o desenvolvimento das “escolinhas” – segundo a concepção de Ricardo – desempenha um importante papel como instrumento de preservação da tradição. Dito de outro modo, pensar a idéia de identidade sonora implicaria, entre outras coisas, necessariamente na manutenção de certos traços da bateria. Esta é uma preocupação que sempre o acompanhou, desde a época que ingressou no naipe de tamborins. Conta que, apesar de já dominar o instrumento, aprendeu com os veteranos o modo de se tocar do Império e, assumindo a liderança do naipe, procurou manter a característica do estilo que aprendera. Como diretor sua postura não poderia ser diferente e o seu pensamento é claro quando afirma que,

O Império não pode mudar a sua identidade, ele pode sim, se modernizar em alguns setores, em algumas inovações, em algumas ousadias, mas sem perder a sua identidade.

Ora, se a rotatividade parece ser inevitável nos dias de hoje²⁷, espera-se, pelo menos, que o percentual de ritmistas de fora não ultrapasse certos limites, sob pena de descaracterizar o naipe e, com isso, comprometer a identidade sonora da bateria. O pleno funcionamento das baterias mirins seria,

Apesar da distância, seu vínculo com a escola é indiscutível, e o sentimento de pertencimento à comunidade é, em certa medida, também inquestionável.

²⁷ Atualmente a circulação de ritmistas entre as diversas agremiações tornou-se um hábito, é algo que não se discute, simplesmente existe. O que deve ser colocado em discussão é um outro aspecto: trata-se, a meu ver, de se examinar como e em que grau a circularidade dos atores afeta as baterias, o que pode variar sensivelmente de acordo com cada escola de samba e com o enfoque específico de cada um.

sem dúvida, uma maneira de garantir a preservação dos traços mais importantes de cada escola, minimizando, deste modo, os efeitos da circulação de ritmistas. Outra forma de se reduzir tal efeito, de acordo com Ricardo, seria através de uma ação firme dos diretores, não permitindo que elementos de fora mantenham, sob o seu comando, as mesmas características de interpretação de suas baterias de origem²⁸. Não é à toa que vi, por diversas vezes, os diretores de bateria se aproximarem de um determinado ritmista para poder ouvi-lo melhor e, em alguns casos, pedir-lhe até que tocasse sozinho. Este tipo de fiscalização parece ser comum nas escolas de samba e observei a mesma atitude em um único ensaio técnico que assisti da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel. Isto posto, considero que o estudo da identidade sonora das baterias visto sob a ótica da circularidade dos atores requer atenção ao fato de que é um processo dinâmico, uma via de mão dupla onde não só os ritmistas “de fora” teriam o potencial de influenciar o grupo, como também seriam afetados pela tradição da bateria, seja pela força e o pulso de seus diretores, seja pelo próprio convívio com os colegas de naípe.

Entretanto, esta situação adquire outra dimensão quando se trata da rotatividade dos diretores de bateria. Neste caso, a praxe seria o diretor recém-contratado levar para a nova agremiação uma série de ritmistas de sua confiança que, ocupando postos por ele considerados fundamentais, garantiriam a manutenção de sua visão e concepção de como deve soar uma bateria. Em seu depoimento Ricardo esclarece que não condena ninguém por esta atitude, entende tratar-se de uma questão mercadológica e considera natural que, como profissional, cada um opte por aquilo que julgar melhor para si. Sua crítica é específica e direta em relação à identidade sonora, esta sim, mostrando-se cada vez mais vulnerável a um contexto onde o mercado e o poder econômico tomaram conta do desfile de carnaval. No entanto, determinadas escolas, consideradas símbolos do samba e do carnaval carioca, estariam ainda imunes a tudo isso. Citou como exemplo as baterias da Mangueira, Salgueiro, Portela e Império Serrano que, por força de sua tradição, teriam uma maior resistência ao mercado instituído. Neste sentido, recordo-me

²⁸ A noção de origem deve ser aqui entendida de forma relativa, pois, em determinados casos, talvez nem o próprio ritmista saiba qual é a sua principal referência em termos de bateria. Possivelmente estou falando de situações extremas, porém, convém lembrar que nos tamborins, por exemplo, é comum que o ritmista desfile em cinco ou mais escolas ao mesmo tempo.

da história que ouvi de Das Neves, posteriormente confirmada por Ricardo. Contaram-me que há algum tempo atrás o falecido mestre André – famoso diretor de bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel – fora convidado para exercer a mesma função no Império Serrano e obteve sérias dificuldades. Depois de explicar diversas convenções gestuais relacionadas à entrada da bateria, tentou começar o ensaio e foi pego de surpresa quando, repetindo os mesmos sinais várias vezes, deu-se um silêncio na quadra e a bateria negou-se a tocar, como uma reação ao fato de estar sendo conduzida por alguém de fora, que não fosse “prata da casa”. Isto demonstra que a manutenção de pessoas da própria comunidade nas posições de liderança constitui-se em um valor de suma importância para estas escolas, independentemente das diferenças decorrentes das particularidades de cada uma no que diz respeito à escolha de seus diretores de bateria.

Ratificando o que já foi apontado ao longo deste texto, Ricardo compartilha a idéia de que a “linha de harmonia de caixas”²⁹ seria, juntamente com os surdos de terceira, um dos fatores determinantes da identidade sonora. Somando-se a estes dois aspectos, o andamento do samba representaria o outro traço fundamental de diferenciação das baterias. Ricardo é taxativo, é da opinião de que o andamento é uma responsabilidade exclusiva do diretor de bateria, sendo uma atribuição da qual ele não pode fugir. Acrescenta ainda que a velocidade dos sambas atualmente tem prejudicado bastante a *performance* das baterias, impedindo que os naipes possam ser ouvidos com nitidez, em função de uma “correria louca”, onde a predominância das marcações de primeira e de segunda se impõe de uma maneira indiscutível.³⁰

Esta questão também é apontada por Luciana Prass em seu trabalho sobre os Bambas da Orgia onde a autora inclui um quadro comparativo do andamento dos sambas-enredo das escolas de São Paulo e do Rio de Janeiro, abrangendo o período de 1981 a 1991, ou seja, dez anos de carnaval. Tais informações não deixam dúvida em relação à aceleração do samba e a

²⁹ A linha de harmonia de caixas corresponde, neste contexto, ao padrão de fraseado rítmico executado pelo naipe. Em outras palavras, estamos ambos nos referindo ao toque característico do instrumento ou, como se diz na linguagem popular, à batida, ou levada, das caixas.

³⁰ O efeito dos surdos de primeira e de segunda tocando nas cabeças de tempo do compasso com uma dinâmica exagerada tem sido algumas vezes chamado de “bate estaca”. É uma denominação pejorativa que indica – através da imagem sugerida – que o ritmo não está sendo bem executado ou, de acordo com a terminologia popular, que está “sem suingue”.

variação média da velocidade é significativa.³¹ Prass estabeleceu quatro parâmetros determinantes da identidade sonora das baterias que incluem, além do equilíbrio entre os naipes e o andamento do samba-enredo, os critérios de distribuição espacial das peças e a instrumentação do conjunto, com as respectivas funções de cada instrumento.³²

Como se pode observar, esta é uma matéria complexa, abrange uma grande quantidade de variáveis e, por envolver pessoas, implica num processo que, como já foi dito, é dinâmico por natureza. Tomando como base sua experiência com os Bambas da Orgia, Luciana Prass lembra que a identidade sonora de uma bateria não é imutável, está em constante transformação, modificando-se a cada ciclo carnavalesco, na proporção da circulação dos atores ³³. Embora concorde com a autora, gostaria de ressaltar apenas que, tais mudanças podem ser, eventualmente, muito sutis, quase imperceptíveis. Em outros casos podem ser bruscas, seja pelo ingresso de um número expressivo de novos ritmistas, seja por alterações significativas na direção da bateria.

O equilíbrio entre os instrumentos e a distribuição espacial dos naipes da bateria do Império Serrano poderão ser mais bem examinados através das tabelas e dos gráficos que serão apresentados mais adiante. Creio que os principais aspectos em relação ao funcionamento do conjunto puderam ser destacados a partir das entrevistas com André, Átila e Ricardo, cuja liderança musical é indiscutível. No entanto, não poderia deixar de mencionar a valiosa contribuição de Kátia, Ubirajara, João, Celso e Chiquinho, que exerceram um importante papel, somando, cada qual a seu modo, os esforços necessários à realização do desfile. Ritmistas com larga experiência, foram fundamentais no processo de preparação do carnaval de 2001, colaborando não só musicalmente durante os ensaios, como atuando de forma decisiva no próprio desfile, momento em que a responsabilidade aumenta e a permissão para o erro praticamente inexistente. Manter o equilíbrio de um conjunto com quase trezentas pessoas não é uma tarefa fácil, requer muita atenção e uma constante movimentação dos diretores no sentido de corrigir posicionamento,

³¹ PRASS, L., op. cit., p. 71.

³² PRASS, L., op. cit., pp.56 – 73.

³³ PRASS, L., op. cit., p.57.

transmitir sinais, estimular os ritmistas e fazer tudo aquilo que for necessário para garantir o melhor resultado. Exercer tal função com competência exige conhecimento e experiência, o que só pode ser adquirido através de uma prática que pressupõe algumas etapas, entre elas, ter atuado por um bom período como ritmista. Celso, por exemplo, foi o primeiro repenique da bateria durante anos, é um excelente instrumentista e tem uma experiência fantástica como líder de naipe. João é um exímio tocador de tamborim, naipe, aliás, que era a sua principal responsabilidade e para o qual foi fundamental na criação do arranjo para o samba-enredo. Ubirajara e Chiquinho têm sua origem no surdo, instrumento no qual ambos acumulam uma experiência considerável, transitando com tranquilidade pelos três setores da marcação. Como ritmista, Kátia é proveniente do naipe de agogôs, onde atuou por diversos anos. No desfile, divide com os colegas da diretoria a responsabilidade de coordenar a bateria, entretanto, sua função principal durante toda a fase de preparação é de outra natureza: é encarregada da parte administrativa. Controla a ficha pessoal dos ritmistas, cuida da presença, da lavagem das camisetas exigidas nos ensaios de quadra, providencia as carteirinhas, enfim, atua dando todo o suporte burocrático necessário ao funcionamento do conjunto. É um trabalho de retaguarda, que nem sempre aparece, mas que é imprescindível. Kátia acumula ainda o título de ter sido a primeira diretora de uma bateria do Grupo Especial³⁴, o que representa um importante dado do ponto de vista histórico na medida em que, como já vimos, estamos lidando com um universo predominantemente masculino.

O tempo dedicado à bateria, tanto pelo presidente quanto pelos diretores, é algo que merece ser destacado. Por várias vezes os vi exaustos, provavelmente já há algumas noites sem dormir, principalmente próximo ao dia do desfile. No entanto, a dimensão do tamanho da responsabilidade que têm acaba prevalecendo às dificuldades. Para dar conta de toda a demanda e dos imprevistos que sempre surgem às vésperas do desfile, a dedicação que lhes é exigida torna-se praticamente sem limites, sendo necessário uma disponibilidade quase que integral. Neste sentido, cabe ressaltar, em particular,

³⁴ Lembro de um episódio no qual Kátia e alguns colegas, também diretores, ficaram revoltados com um artigo de um dos jornais da cidade, onde constava uma referência à outra pessoa como tendo sido a primeira diretora de bateria entre as escolas de samba do Rio de Janeiro. Recordo-me também, de ter sido marcado um encontro com o referido jornal com a finalidade de desmentir tal informação, o que, pelo o que soube, foi cumprido.

a liderança de Macarrão, por sua firmeza e determinação naquilo que é preciso para atingir os objetivos esperados.

II. Ritmistas

Passo agora a falar dos ritmistas propriamente ditos. Para tanto, tomei como referência as informações obtidas junto à direção da bateria e os resultados gerados a partir da análise de um questionário aplicado aos membros do conjunto.

A bateria do Império Serrano saiu no desfile de 2001 com 266 ritmistas distribuídos nos seguintes grupos de instrumentos: 1ª marcação, 2ª marcação, 3ª marcação, caixas, repeniques, cuícas, tamborins, frigideiras, chocalhos e agogôs. Convém frisar que apesar de as peças de marcação corresponderem ao mesmo instrumento – o surdo –, representam subgrupos com identidade própria e são tratados como tal³⁵. Por este motivo, embora haja apenas oito timbres distintos na instrumentação da bateria, considera-se que o conjunto é formado, efetivamente, por dez naipes³⁶.

Durante o desfile a bateria apresentou o seguinte quantitativo de instrumentos por naipe:

- Surdo de 1ª: 12 peças
- Surdo de 2ª: 12 peças
- Surdo de 3ª: 16 peças
- Caixas: 70 peças
- Repenique: 15 peças
- Chocalho: 20 peças
- Cuíca: 20 peças
- Tamborim: 42 peças

³⁵ Os surdos variam em relação ao tamanho e a afinação, sobretudo a terceira marcação, que possui um diâmetro bem menor e trabalha numa tessitura bem mais aguda. Mesmo os surdos de primeira e de segunda, que podem eventualmente coincidir no tamanho, apresentam diferença quanto à afinação, devendo o de primeira estar sempre um pouco mais grave. Além do aspecto acústico, cabe distinguir, é claro, a função musical de cada um dos três tipos de surdo.

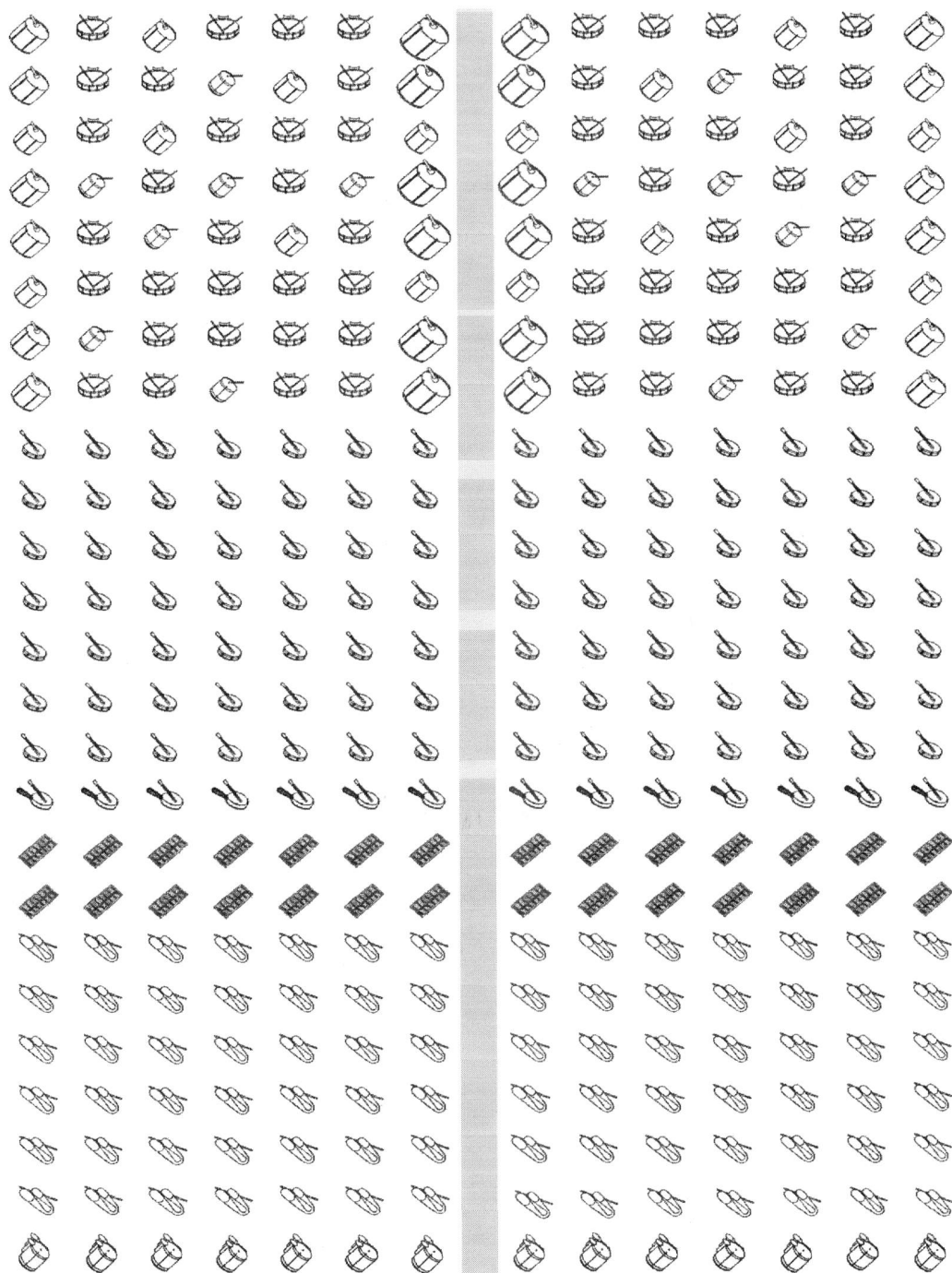
³⁶ Considero as frigideiras um naipe independente por sua diferença tímbrica em relação ao tamborim (acusticamente são classificadas como idiofones, enquanto que os tamborins pertencem à categoria dos membranofones), no entanto, é importante dizer que musicalmente realizaram exatamente a mesma função, tocando em uníssono durante todo o samba-enredo.

- Frigideira:	14 peças
- Agogô:	45 peças
TOTAL:	266 peças

Em concordância com Luciana Prass³⁷, considero que a distribuição espacial dos naipes é crucial para o resultado musical, constituindo-se num dos fatores determinantes de identidade sonora das baterias. Cabe ressaltar que tal aspecto pode variar tremendamente de acordo com cada escola. Na página seguinte, apresento um gráfico, onde podemos observar o modelo adotado pela bateria do Império Serrano no carnaval de 2001.

³⁷ PRASS, L., op. cit., p. 57.

GRÁFICO DA DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DA BATERIA DO IMPÉRIO SERRANO NO DESFILE DO CARNAVAL DE 2001



	Caixa		Caixa		Surdo de Terceira
	Agogô		Repenique		Surdo de Segunda
	Chocalho		Frigideira		Surdo de Primeira
	Tamborim				

No que se refere à quantidade de instrumentos pesados e leves, a bateria apresentou a seguinte relação neste carnaval: 125 peças entre marcação, caixas e repeniques e 141 peças entre chocalhos, cuícas, tamborins, frigideiras e agogôs, o que corresponde às porcentagens de 47% e 53% respectivamente.

Ainda segundo Luciana Prass³⁸, o equilíbrio entre os naipes de instrumentos representa um dos aspectos de determinação da identidade sonora, caracterizando baterias mais pesadas ou mais leves. Entretanto, para uma percepção mais precisa de cada bateria é necessário saber como que ambas as categorias de instrumentos (pesados e leves) se dividem em relação à quantidade de peças por naipe.

Nesse aspecto, o Império Serrano apresentou a seguinte relação percentual no carnaval de 2001:

- 1ª Marcação: 4,51%
- 2ª Marcação: 4,51 %
- 3ª Marcação: 6,02%
- Caixa: 26,32%
- Repenique: 5,64%
- Chocalho: 7,52%
- Cuíca: 7,52%
- Tamborim: 15,79%
- Frigideira: 5,25%
- Agogô: 17,31%

Para efeito de comparação segue abaixo uma tabela incluindo o percentual de cada naipe na composição das baterias do Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel³⁹ e Salgueiro⁴⁰. Os dados

³⁸ PRASS, L., op. cit., p. 57.

³⁹ Os dados apresentados no trabalho de Mariana Carneiro da Cunha correspondem apenas à quantidade de instrumentos em cada naipe. A partir de suas informações estabeleci uma relação percentual, de modo a possibilitar uma melhor comparação entre as três baterias. CUNHA, M., op. cit., p. 42.

⁴⁰ ARAÚJO, S., op. cit., p. 136.

apresentados correspondem respectivamente aos carnavais de 2001, 2000 e 1990.

Instrumentos	IMPÉRIO	MOCIDADE	SALGUEIRO
1a. Marcação	4,51%	-	6%
2a. Marcação	4,51%	-	6%
3a. Marcação	6,02%	-	3%
Total Marcações	15,04%	16,01%	15%
Caixa	26,32%	23,49%	10%
Tarol	-	-	10%
Caixa + Tarol	26,32%	23,49%	20%
Repenique	5,64%	14,95%	20%
Chocalho	7,52%	17,44%	3%
Cuíca	7,52%	4,63%	5%
Tamborim	15,79%	22,42%	20%
Frigideira	5,25%	-	-
Tamborim + Frigideira	21,04%	22,42%	20%
Agogô	16,92%	-	8%
Pandeiro	-	0,71%	3%
Reco-Reco	-	-	3%
Prato	-	0,36%	0,30%
Prato e Faca	-	-	3%
Instrumentos Pesados	47%	54,45%	55%
Instrumentos Leves	53%	45,56%	45,30% (45%tese)

Creio que a tabela fala por si só, no entanto, permito-me abrir um espaço para esclarecer determinados pontos e sublinhar alguns aspectos que me parecem relevantes. No que diz respeito à relação entre os instrumentos leves e pesados, observa-se uma homogeneidade entre as três agremiações, cujos percentuais giram em torno de 50% para cada lado, ou seja, aproximadamente uma metade é formada pelas peças leves e a outra pelos chamados couros pesados. Mocidade e Salgueiro praticamente estão empatados com 55% para os instrumentos pesados e 45% para as peças leves. Já o Império Serrano apresenta respectivamente a seguinte relação: 47% e 53%, o que corresponde a uma situação numericamente invertida, isto é, um percentual maior para a percussão leve. Observando o quadro acima, vemos que o setor responsável pela diminuição dos instrumentos pesados na bateria do Império é, não por acaso, o naipe de repeniques. Conforme já abordado na entrevista com o mestre Ricardo, este naipe vem passando por sérias dificuldades de renovação

e, portanto, tem se apresentado com um quantitativo de instrumentos abaixo do que deveria ser. Apesar de tudo, parece que as caixas ainda têm sido menos afetadas que os repeniques neste sentido.

Quanto às caixas, embora apresentem um equilíbrio quantitativo, chamo a atenção para o fato de que o Salgueiro divide o naipe em duas seções: caixa de guerra e tarol ⁴¹. A rigor, trata-se do mesmo instrumento, com as mesmas características acústicas, mesmo procedimento técnico e, portanto, a mesma função musical. No entanto, se o Salgueiro utilizou ambas as peças em sua instrumentação, não o fez gratuitamente: existe uma diferença de registro entre os dois instrumentos, o que, neste caso, funciona como uma marca de distinção de sua bateria.

Examinando o setor de marcação constatamos também uma situação bem equilibrada. Contudo, uma observação mais atenta nos permite distinguir alguns traços entre os naipes. O Salgueiro apresentava no ano de 1991 uma marcação um pouco mais pesada, não só pela maior quantidade de surdos de primeira e de segunda em relação às outras escolas, mas, sobretudo, pela carência dos surdos de corte, cujo número de ritmistas não chega à metade do naipe do Império Serrano. Os dados a que tive acesso em relação à marcação da Mocidade me permitem apenas aferir o total de surdos da bateria e não a sua subdivisão nas três categorias que caracterizam o naipe (surdos de 1ª, de 2ª e de 3ª), impedindo, assim, uma comparação mais detalhada.

Nos instrumentos leves, as diferenças em relação à instrumentação são um pouco maiores, o que é natural, tendo em vista que no setor pesado não há espaço para grandes variações. Como vimos, estas podem ocorrer no que se refere à quantidade de instrumentos que, no entanto, são sempre os mesmos: surdos, caixas e repeniques. Ainda que sutis, as três baterias apresentam certas particularidades que, em última análise, representam traços de distinção entre elas. Nos tamborins – cujo percentual é quase o mesmo (cerca de 20%) – , cabe destacar o fato de o Império Serrano ter agregado 25% de frigideiras ao seu naipe. Embora as frigideiras tenham atuado ritmicamente como um

⁴¹ Na percussão, o termo caixa costuma ser usado de um modo genérico para se referir aos tambores, por exemplo, caixa-clara, caixa rulante, grande caixa (bombo sinfônico), caixa surda e etc. Detalhes sobre as características da caixa de guerra e do tarol estão descritos no capítulo 3.

dobramento dos tamborins, se constituem num elemento diferencial quanto ao aspecto tímbrico.

Já os agogôs, a meu ver, apresentam uma diferença significativa. Este naipe é uma forte característica da bateria do Império Serrano e, como se pode observar, recruta mais do dobro de ritmistas em relação ao naipe do Salgueiro. Outro ponto importante diz respeito à própria estrutura física do instrumento que, no Império Serrano, possui quatro campanas, enquanto que o padrão tradicional do agogô é de apenas duas. É uma situação que, obviamente, produz um leque bem maior de possibilidades rítmico-melódicas em favor do naipe do Império Serrano. A bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, por sua vez, não possui esse naipe em sua instrumentação, o que, por si só, é o bastante para distingui-la das demais no que concerne ao aspecto tímbrico. Todavia, no que se refere aos chocalhos, constatamos que o seu contingente é aproximadamente duas vezes e meia maior que o naipe do Império Serrano e quase seis vezes o tamanho do naipe apresentado pelo Salgueiro.

Observando apenas essas duas alas⁴² – agogôs e chocalhos – é possível assinalar alguns detalhes: característica físico-acústica dos instrumentos, quantidade de peças por naipe em cada bateria e a presença ou não de um determinado timbre no conjunto. Fazendo uso da imagem culinária criada por Ricardo, lembro que tais detalhes são apenas o tempero da bateria, mas que, somados a outros aspectos, contribuem, de alguma forma, para o resultado final em termos de sonoridade. Convém lembrar ainda que as informações aqui apresentadas referem-se especificamente aos carnavais analisados por seus pesquisadores e, portanto, são passíveis de mudança a cada ano, especialmente os dados relativos à quantidade de peças por naipe.

Quanto aos outros instrumentos citados, gostaria de ressaltar o índice de 3% alcançado respectivamente pelo pandeiro, pelo reco-reco e pelo prato e faca na bateria do Salgueiro. Este percentual, embora pequeno se comparado a outros naites, torna-se expressivo se levarmos em conta que representa instrumentos que estão há muito tempo em processo de extinção nas baterias

⁴² Além do termo naipe, é comum designar por ala os diversos setores da bateria. Durante a pesquisa ouvi várias vezes alguém se referindo a ala dos agogôs, a ala dos tamborins, e assim por diante.

do Rio de Janeiro⁴³. Somando-se ainda os naipes em questão, atingimos um índice de 9%, perfazendo um total nada desprezível de três timbres que a bateria do Império Serrano sequer apresentou e que a Mocidade o fez apenas de maneira simbólica (0,71% para o pandeiro e 0,36% para os pratos).

Outro instrumento ameaçado de extinção é a cuíca. Na tabela acima, o maior índice apresentado não é muito animador: 7,52%. Tal constatação não representa uma novidade, é algo que tem sido debatido de algum tempo para cá, inclusive tendo gerado matérias na mídia a respeito do assunto. Na quadra do Império ouvi de alguns cuiqueiros o argumento de que o instrumento não desperta mais um grande interesse junto aos jovens por ser caro, tanto para adquiri-lo quanto para fazer uma manutenção adequada e, com isso, não há renovação. Provavelmente este não é o único motivo, porém, é relevante se considerarmos que a cuíca não é fornecida pela escola – da mesma forma que o chocalho e o tamborim –, cada ritmista tem que ter o seu próprio instrumento.

Concluindo as observações motivadas pela tabela em questão, é importante acrescentar que os pontos aqui levantados exprimem dados estatísticos e, como tal, possibilitam uma análise meramente quantitativa que, embora aponte algumas características, não contempla uma série de aspectos musicais, tais como: andamento, característica dos naipes de caixa (fraseado e articulação), desenho dos surdos de corte, frases dos tamborins, o tipo de paradinha usada ou não no samba-enredo, e tantos outros. Somente através de uma pesquisa de campo específica para este fim seria possível uma análise qualitativa, capaz não só de possibilitar o acesso a tais aspectos, como também permitir o surgimento de outros parâmetros musicais. Deste modo, a discussão em torno da identidade sonora das baterias assume novas perspectivas e ganha mais consistência.

Retomando o foco para a bateria do Império Serrano, gostaria de lembrar que, além dos dados fornecidos pela direção⁴⁴, pude obter uma visão mais ampla da organização e do funcionamento do conjunto examinando os

⁴³ É importante frisar que a instrumentação da bateria do Salgueiro é do carnaval de 1990, isto é, uma década antes de Mariana estudar a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel e onze anos antes que eu chegasse ao Império Serrano. Do ponto de vista histórico essa informação é relevante e reforça de maneira contundente a tendência de extinção de tais instrumentos.

⁴⁴ Informações obtidas em conversas informais durante a pesquisa de campo e, algumas, checadas com o próprio Macarrão, presidente da bateria.

questionários respondidos pelos ritmistas que participaram do desfile de 2001. O índice alcançado foi bastante significativo, já que, entre 266 ritmistas, obtive 212 respostas, o que equivale a aproximadamente 80% do total de integrantes da bateria. Um modelo do questionário distribuído pode ser visto nos anexos desta dissertação.

A partir de tais respostas, extraí diversos percentuais em relação à composição do conjunto, tendo como referência os parâmetros estabelecidos pela própria formulação do questionário. Deste modo, tive acesso a uma série de informações que vieram, por um lado, confirmar os dados fornecidos pela direção e, por outro, acrescentar diversos elementos não disponíveis pela simples consulta aos diretores da bateria.

No que diz respeito ao percentual de ritmistas por naipe, os resultados dos questionários aproximam-se bastante daqueles obtidos com a direção da bateria. A seguir reapresento a tabela antes exposta, acrescida dos dados extraídos dos questionários, no sentido de possibilitar uma melhor visualização e uma comparação mais rápida.

- 1ª Marcação: 4,51 % (dados do questionário: 4,2%)
- 2ª Marcação: 4,51 % (dados do questionário: 4,7%)
- 3ª Marcação: 6,02% (dados do questionário: 6,6%)
- Caixas: 26,32% (dados do questionário: 18,9%)
- Repeniques: 5,64% (dados do questionário: 11,8%)
- Chocalhos: 7,52% (dados do questionário: 9,9%)
- Cuícas: 7,52% (dados do questionário: 5,7%)
- Tamborins: 21,04% (dados do questionário: 21,2%)
- Agogôs: 16,92% (dados do questionário: 17%)

É importante esclarecer que o percentual relativo aos tamborins (21,04%) inclui também as frigideiras, já que a decisão de colocar este naipe na bateria ocorreu às vésperas do desfile e, portanto, no momento em que responderam ao questionário, esta seção não havia ainda sido desmembrada em duas.

A planilha, as tabelas e os gráficos apresentados em anexo possibilitam olhar a bateria do Império Serrano sob vários ângulos: tempo médio dos ritmistas na bateria (considerando o conjunto como um todo e em sua divisão por naipes); idade média dos integrantes (também de todo o grupo, bem como em suas respectivas subdivisões), percentual de homens e mulheres; percentual de homens e mulheres em cada naipe; distribuição percentual de homens e mulheres nos diversos naipes da bateria, percentual de ritmistas que já tocou em outras baterias e a porcentagem dos que nunca tocaram fora do Império Serrano; do total de ritmistas que tocou em outras agremiações, o percentual daqueles que o fizeram em uma, duas ou mais escolas no desfile de 2001 e, finalmente, o percentual de ritmistas distribuídos pelos bairros que forneceram pessoas para a composição da bateria no carnaval estudado.

Dentre os vários itens acima mencionados, gostaria de destacar alguns pontos que me chamam a atenção. A questão de gênero não apresenta nenhum dado novo, confirmando a predominância dos homens na formação da bateria. No entanto, os números demonstram um certo crescimento da ala feminina, que, neste desfile, atingiu 20% do total de integrantes. Apesar de não dispor de informações precisas em relação à composição da bateria em outros anos, nem dos dados referentes a outras escolas de samba, creio que posso afirmar, sem receio, que um quinto de mulheres no conjunto representa um percentual expressivo, especialmente se lembrarmos que, historicamente, as baterias sempre foram marcadas por um amplo domínio masculino.

Observando os gráficos, vemos que o naipe que apresenta o maior número de mulheres é o chocalho, o que, em si, não é nenhuma novidade, visto que este setor tradicionalmente é o mais feminino de todos. Num ensaio que assisti da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel – quando acompanhei Mariana até a quadra desta escola, por ocasião de sua pesquisa, às vésperas do desfile de 2000 –, era notório o predomínio de mulheres neste naipe. No Império Serrano, os questionários indicam uma vantagem esmagadora da ala feminina: 81% contra 19% de ritmistas homens.

Se o domínio feminino nos chocalhos não surpreende, o mesmo não se pode dizer em relação aos agogôs, onde se constata um avanço significativo deste segmento nos últimos anos. Em conversas informais com membros da

diretoria me foi dito que nem sempre foi assim, tendo este naipe mudado o perfil de alguns anos para cá. O interessante é que não é apenas o aumento das mulheres no naipe que chama a atenção, mas, sobretudo, a faixa etária das ritmistas, cuja média é de aproximadamente 23 anos de idade. Se retirarmos ainda as ritmistas com mais de trinta anos – que correspondem a apenas 19% do total de mulheres – essa média cai para 18 anos. O naipe é, de fato, bastante jovem, mesmo contando com os homens, cuja média de idade está em torno dos 25 anos, porém as mulheres representam 64% de toda a ala (cerca de 2/3 do total), o que, sem dúvida, é um traço que se sobressai. A marca feminina e a jovialidade dos agogôs conferem um brilho todo especial ao naipe, cuja movimentação coreográfica destaca-se na avenida, é uma ala com um vigor e uma musicalidade fantásticos. Isso sem falar nas características físicas do instrumento usado no Império Serrano e as possibilidades musicais que daí decorrem, o que faz com que o naipe seja um ponto forte de identidade da bateria.

Além dos chocalhos e dos agogôs, apenas as caixas e os tamborins recrutaram mulheres neste carnaval, porém, de modo inexpressivo, apresentando um índice de três e dois por cento respectivamente.

No que tange ao setor masculino, cabe frisar o naipe das cuícas, cuja média de idade foi de 50 anos. Este índice apenas reforça o que já foi dito em relação à falta de interesse dos jovens pelo instrumento. Entretanto, em nossas observações, verificamos que o segundo naipe mais velho da bateria é o surdo de primeira (1ª marcação), que não chega aos quarenta anos de idade como média.

Com a intenção de obter maiores informações no que se refere à rotatividade de ritmistas entre as diversas agremiações, perguntei se já haviam tocado em outras escolas e se, naquele ano, especificamente, estariam desfilando também em outras baterias. A primeira resposta aponta para uma natural mobilidade entre as escolas, visto que, 62% responderam já ter tocado em outras baterias. A segunda resposta, em minha interpretação, reforça ainda mais este aspecto, pois, mais da metade dos ritmistas (52%) afirmou ter saído em outras baterias no carnaval de 2001. Os questionários respondidos apontam as cuícas como sendo o naipe onde a rotatividade é mais acentuada,

imediatamente seguida pelos tamborins. Embora as cuícas tenham apresentado o maior percentual de circulação entre todos os naipes, tal situação não se revela um aspecto determinante em relação à questão da identidade sonora da bateria. Em primeiro lugar, porque são poucas peças no conjunto, se compararmos com o quantitativo apresentado pelos outros instrumentos e, em segundo lugar, porque não obedecem a um padrão de execução em naipe pré-estabelecido, conforme veremos no capítulo 3. Já os tamborins formam uma das maiores seções na estrutura atual das baterias de escola de samba e, ao contrário, caracterizam-se por seguirem rigorosamente o arranjo pré-determinado para o naipe. Ademais, são conhecidos por circularem em muitas baterias durante um mesmo carnaval e, no Império Serrano, ouvi com frequência comentários em relação a tal comportamento. Creio que determinadas características contribuem para que os ritmistas deste naipe procedam desta maneira: os tamborins são o setor mais numeroso da bateria (juntamente com as caixas), o instrumento é pequeno, leve, fácil de transportar e barato. Por tais motivos, o trânsito entre as baterias torna-se mais fácil e chega mesmo a ser um hábito dos tocadores de tamborim que, não raro, desfilam em quatro ou cinco escolas num mesmo carnaval, tornando-se uma espécie de clã nômade no mundo do samba. Embora a questão da circularidade dos atores – para usar a denominação de Luciana Prass – afete a identidade sonora das baterias, esta é uma discussão que envolve uma série de outros aspectos que transcendem a simples análise quantitativa propiciada pela interpretação dos questionários. Alguns destes pontos foram tratados na seção anterior (item 1.2) a partir da entrevista com mestre Ricardo, no entanto, este é um tema complexo onde cada caso deve ser tratado de forma específica, considerando o contexto e as variáveis em questão.

Em contrapartida, o aspecto de fidelidade à escola também pode ser medido pelos 38% que responderam nunca ter desfilado em outra bateria. Dentre estes ritmistas, lembro que muitos se referiam com orgulho ao fato de sempre terem tocado no Império Serrano. No atual quadro de instabilidade que parece prevalecer na composição das baterias, creio que este percentual é significativo.

Outros dados importantes obtidos a partir dos questionários foram os bairros onde residem os ritmistas que compõem a bateria do Império Serrano. Conforme já dito em nota de rodapé, a noção de pertencimento à comunidade não corresponde necessariamente a um território geograficamente delimitado, no entanto, era preciso situar os ritmistas no espaço. As respostas não deixam dúvidas: a base do grupo é formada pelos ritmistas que residem nos arredores da quadra da escola, isto é, nas cercanias de Madureira.

Visando verificar o nível de versatilidade dos ritmistas, incluí duas perguntas: se tocavam outros instrumentos além daquele com o qual iriam desfilar em 2001 e, em caso afirmativo, quais seriam estes instrumentos. Pelas respostas constatamos que a ampla maioria toca vários instrumentos, alguns, inclusive, todos. Pessoalmente conheci vários ritmistas – mais de uma dezena, pelo menos – que de fato são exímios instrumentistas, tocam do surdo ao tamborim com a mesma qualidade de interpretação. Contudo, achei curiosa a reação de algumas pessoas em relação a esta resposta, pois, quando ouviam um colega afirmar tocar vários instrumentos, faziam uma expressão jocosa de uma certa desconfiança. Não se trata, a meu ver, de que as pessoas estivessem mentindo; acho, inclusive, que a convivência numa bateria de escola de samba permite, sem dificuldades, o acesso a diversos instrumentos, dependendo, apenas, do interesse e da motivação de cada um para aprendê-los a tocar. Ocorre que tocar realmente bem todos os instrumentos não é uma regra, não basta o talento, é preciso vontade e dedicação, o que demanda um certo tempo.

Encontrei certa dificuldade em estabelecer parâmetros para extração dos percentuais relativos ao perfil profissional dos ritmistas, tendo em vista a enorme diversidade de profissões existentes. Todavia, é possível tecer alguns comentários a partir das informações obtidas. A maioria absoluta é composta por estudantes, o que nos permite dizer que é uma bateria relativamente jovem – ou, pelo menos, assim se apresentou no carnaval de 2001 –, o que pode ser endossado ainda, observando-se a idade média do conjunto, 35 anos. Em segundo lugar estão os aposentados, imediatamente seguidos pelos chamados profissionais de nível técnico, como por exemplo, técnico em contabilidade, em eletrônica, e assim por diante. Examinando o quadro geral das profissões, fica

claro também que pouquíssimos respondentes estão empregados em trabalhos que requerem uma formação de nível superior. Em relação a este aspecto, lamento não ter incluído uma pergunta específica sobre o nível de escolaridade dos componentes da bateria, o que possibilitaria um diagnóstico mais preciso. Lembro que, em minhas fantasias, temia que uma pergunta como essa pudesse inibir ou causar um certo constrangimento em determinadas pessoas. Hoje penso que foi um excesso de zelo de minha parte, creio que não teria tido nenhum problema, porém, quando me dei conta, já era tarde, uma parte significativa havia respondido o questionário.

É importante dizer que a análise e as interpretações aqui expostas não são mais que uma primeira tentativa de se obter um panorama da composição da bateria do Império Serrano, desde a sua instrumentação até o perfil pessoal de seus integrantes. Com certeza, outros parâmetros poderiam ser estabelecidos, de forma a completar o levantamento feito até o momento. Neste sentido, caso haja algum interesse, estão disponíveis em anexo os dados contendo as respostas de todos os questionários, a partir dos quais montei os gráficos e as tabelas apresentadas.

Antes de encerrar esta seção, no entanto, gostaria de agradecer especialmente ao Paulinho do Agogô, *in memoriam*, por sua ajuda no recrutamento dos ritmistas para responder aos questionários. Estava no início desta fase, ainda um pouco inibido e, com a proximidade do carnaval, temia não ter tempo suficiente para conseguir um número de respostas satisfatório. Depois de responder às perguntas, Paulinho puxou uma cadeira, uma mesa, e começou a chamar as pessoas para que respondessem ao questionário do Seu Rodolfo. Paulinho tinha um prestígio grande na escola, fora diretor de bateria e chefe da ala dos agogôs, conhecia todo mundo e era conhecido de todos. Com a sua ajuda, dei um arrancada importante naquele dia, creio que obtive mais de trinta respostas em uma só noite, o que me deixou mais seguro e estimulado para concluir a tarefa nos poucos dias que restavam para o desfile.

Capítulo 3

Instrumentação da Bateria

I. Notação Musical

Este capítulo é dedicado à instrumentação da bateria do Império Serrano, tendo como principal objetivo a apresentação de um registro que possa servir como fonte de informação para futuras pesquisas musicológicas, bem como criar condições para que os seus resultados possam ser didaticamente aproveitados. Deste modo, se faz necessário algumas considerações em relação à notação musical, particularmente no que se refere aos problemas que afetam a escrita para a percussão com som de altura indeterminada.

O ato de escrever os sons musicais tem se constituído, ao longo do tempo, numa prática rotineira na cultura ocidental. Esta prática tem sido orientada para os mais diversos fins, desde a transmissão de idéias musicais e a aplicação no âmbito pedagógico, até o seu emprego como ferramenta analítica por pesquisadores e estudiosos.

No campo da etnomusicologia, a transcrição adquiriu especial importância a partir do início do século XX, caracterizando-se como um recurso metodológico capaz de fornecer informações quantificáveis e analisáveis, o que, àquela altura, correspondia à necessidade imperiosa de validar a etnomusicologia como disciplina científica¹.

Erich M.Von Hornbostel e Otto Abraham, por exemplo, declararam em 1909 que

escrever as melodias em notação, afinal de contas, é essencial para um estudo científico que possa tornar reais os benefícios do investimento do trabalho de campo.²

¹ ELLINGSON, Ter. Transcription, in: MYERS, Helen. *Ethnomusicology: An Introduction*. NewYork: W.W. Norton and Company, 1992, p. 110.

² No original em ingles: [...] writing down melodies in notation, after all, is essential for the scientific study that would realize the profits of the investment of field work [...] HORBOSTEL, Erich M. von e ABRAHAM, O. Über die

George List, setenta anos depois, ratifica esta posição ao afirmar: “para que um estudo seja etnomusicológico, o pesquisador deve transcrever a música”³.

Todavia, a visão de que notação e transcrição não devem ser consideradas as finalidades últimas da etnomusicologia ganhou considerável espaço no final do século XX, como resultado de algumas mudanças de ênfase na teoria e metodologia etnomusicológicas, permitindo-nos, assim, perguntar se

o papel da transcrição não terá perdido importância ou até mesmo se tornado um resquício periférico ou anacrônico de idéias e métodos fora de moda⁴.

A necessidade ou não de se transcrever os sons na pesquisa etnomusicológica é, hoje, uma questão polêmica. Pessoalmente, prefiro partir do princípio de que, pelo menos como um dos possíveis instrumentos de análise, a transcrição não deve ser ignorada. A pergunta que se faz, então, passa a ser se o tipo de notação empregada numa determinada transcrição é a mais adequada ao objeto e à finalidade da pesquisa. Neste aspecto, a percussão com som de altura indeterminada se constitui numa categoria de instrumentos cuja grafia musical apresenta uma série de divergências conceituais que se manifestam através dos vários modelos de transcrição e notação adotados não só no ambiente acadêmico, como no meio profissional em geral.

No entanto, a busca de uma padronização de escrita para essa categoria de instrumentos também pode ser questionada: até que ponto será necessário estabelecer um padrão de notação para a percussão com som de altura indeterminada? Para responder a essa questão creio que é preciso considerar não só os objetivos da transcrição, como também o público a que se destina. Neste sentido, meu interesse é claro: vejo a situação sob a perspectiva

Bedeutung des Phonographen für die vergleichend Musikwissenschaft, *Zeitschrift für Ethnologie*, xxxvi, 1904, *apud* ELLINGSON, T., op. cit., p. 110. (Tradução para o português de Rodolfo Cardoso).

³ No original em inglês: [...]for a study to be ethnomusicological the scholar must transcribe the music[...] LIST, George, *Ethnomusicology: a discipline defined*. *Ethnomusicology*, xxiii/1, 1971, *apud* ELLINGSON, T., op. cit., p. 110.

⁴ No original em inglês: [...] transcription has not at least decline in importance, or even become a peripheral or anachronist remnant of outmoded ideas and methods. ELLINGSON, T., op. cit., p. 110.

do instrumentista que, em sua rotina de trabalho, necessita de um sistema que lhe permita rapidez e eficiência na leitura musical.

Quanto às notações destinadas à análise musicológica - tendo em vista a necessidade de tal distinção funcional -, elas implicam representações que atendam às exigências e ao rigor do estudo científico, distinguindo-se, portanto, daquelas voltadas para a viabilização do desempenho do instrumentista. Algo análogo ocorre nos estudos fonéticos, em que os alfabetos específicos utilizados para a descrição dos fonemas visam, sobretudo, a mais precisa caracterização das articulações ocorrentes nos fenômenos da língua falada.

Em minha experiência como percussionista – atuando há cerca de vinte e cinco anos tanto na música popular como na música erudita – tenho visto quão confuso e pouco eficaz tem se mostrado a maioria dos sistemas de representação gráfica utilizados nas transcrições para a percussão. Tal confusão é explicável quando constatamos que, historicamente, tanto tais sistemas quanto o repertório por eles representado pertencem a um mesmo contexto histórico-cultural, ou, pelo menos, que repertório e grafia partilham entre si muitos de seus elementos subjacentes. Assim sendo, podemos dizer que a notação musical foi desenvolvida precipuamente como forma de representação de um sistema de alturas, implicando, portanto, sons vocais e instrumentais de altura determinada, isto é, com um número de vibrações regulares, física e matematicamente mensuráveis⁵. Já os instrumentos de altura indeterminada – que correspondem à grande maioria dos instrumentos de percussão e se caracterizam por ser uma estrutura físico-acústica com características próprias – têm sua origem em manifestações predominantemente marcadas pela tradição oral, onde nem sempre ocorre este tipo de partilha, uma vez que vários são os elementos extra-europeus formantes de tais manifestações.

Neste contexto, o aspecto de natureza melódica surge como um fato evidente e, ao mesmo tempo, gerador de toda a problemática da escrita para tais instrumentos. Na música de tradição europeia o parâmetro altura encontrou

⁵ A rigor, a classificação de instrumentos como sendo de som determinado ou indeterminado prende-se menos às específicas características acústicas de seus efeitos e mais à sua funcionalidade no discurso musical, onde a adequação a algum sistema de organização de alturas venha a ser mais ou menos relevante. Neste trabalho, todavia, preferi manter a aceção mais corrente do termo.

solução gráfica por meio da representação dos sons mais agudos ou mais graves, respectivamente, em posição mais alta ou mais baixa no pentagrama. Todavia, tal solução não se aplica aos instrumentos de altura indeterminada, pois, dotados de uma linguagem própria, pautam-se por outros parâmetros e, deste modo, não permitem a utilização de um sistema que, desenhado para atender a um instrumental de outra natureza, não se adequa às suas características físico-acústicas. O que se observa na maioria das vezes é que a escrita tem se limitado à indicação rítmica, mostrando-se deficiente na medida em que é incapaz de traduzir graficamente a riqueza de nuances tímbricas que caracteriza a percussão. Ocorre que essas nuances são o cerne da questão, constituindo-se na essência de toda a linguagem dessa categoria de instrumentos. O fato de não emitirem sons de altura determinada não significa que não tenham um sentido melódico, uma vez que a relação entre graves e agudos está presente e é nitidamente perceptível. Aliás, a existência dessa relação melódica vem sendo apontada por diversos autores, há algum tempo.

Curt Sachs, por exemplo, já se referia a certos grupos “primitivos” que, ao percutirem seus ritmos nas mais variadas fontes sonoras, produziam algum tipo de melodia: “Por estes meios se produzem ruídos de vários coloridos, *cujos intervalos dominantes formam uma espécie de melodia*” (grifo nosso).⁶

A. Schaeffner também chama a atenção para uma espécie de linha melódica encontrada nos tambores africanos. Segundo este autor, a

excepcional disposição para a música que se deve reconhecer nos negros africanos, a despeito do mérito dos seus cantos corais, se evidencia pela qualidade dos seus ritmos, raramente igualada por outros, os quais apresentam, ainda que marcado nos tambores, *um desenho e a equivalência de uma linha melódica* (grifo nosso).⁷

Não obstante o fato de vários autores, desde a primeira metade do século XX, admitirem a presença de certas estruturas melódicas na percussão

⁶ No original em espanhol: Por esos medios se producen ruidos de vario colorido, cuyos dominantes intervalos forman una especie de melodía. SACHS, Curt. World history of the dance, 1937. *apud* ORTIZ, Fernando. *La africania de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1933, p. 333.

⁷ No original em espanhol: [...]excepcional disposición para la música que se debe reconocer em los negros africanos, aparte del mérito de sus cantos corales, se evidencia desde luego por suas cualidades de su ritmo raramente igualadas por otros, el cual presenta, aunque sea marcado em los tambores, um diseño y la equivalência de una línea melódica. SCHAEFFNER, A. *Origines des instruments de musique*. Paris, 1936. *apud* ORTIZ, F., op. cit., p. 267

de som indeterminado, pouco se avançou em relação à sua escrita, predominando, na maioria dos casos, como já foi dito, a simples indicação da divisão rítmica. Contudo, não se pode buscar a representação dessas estruturas melódicas única e exclusivamente pelo parâmetro da altura, que, por si só, não basta para traduzir graficamente a enorme gama de variedades tímbricas que conferem à percussão características tão peculiares. De acordo com Leonardo Sá, tais características não seriam redutíveis ao sistema gráfico rítmico, nem tampouco ao sistema gráfico das alturas.⁸

No entanto, essa discussão ganha nova perspectiva quando cessamos de associar melodia à idéia pura e simples de variação de alturas. Naturalmente, não se trata de negar a existência dessa variação, mas sim, de encontrar um parâmetro que, juntamente com a altura, possa explicar de forma mais precisa o que de fato produz e determina a melodia.

Esse parâmetro está diretamente relacionado com a maneira como os sons são gerados através de seu 'modo de articulação' nos instrumentos de altura indeterminada⁹. Cabe ressaltar que, na percussão, como freqüentemente ocorre nos tambores, encontramos muitas vezes, em um mesmo instrumento, dois ou mais sons sem diferença de altura que, no entanto, resultam em notas com identidade própria e colorido ou timbre completamente distintos. Essas diferenças devem-se à forma de se articular o som e à região da membrana onde o tambor é percutido, seja com as mãos, seja com baquetas.

A percepção de que a articulação está diretamente relacionada ao elemento melódico na percussão é antiga e, apesar de não terem sistematizado uma grafia adequada aos princípios físico-acústicos dos instrumentos com som de altura indeterminada, alguns musicólogos há muito tempo vêm apontando a direção a ser tomada.

Hornbostel, neste sentido, assinala que

⁸ Sá, Leonardo. O atabaque enquanto objeto-instrumento cultural. In: LODY, Raul e Sá, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989, p. 19.

⁹ Modo particularizado de articulação é o procedimento de execução que caracteriza a entonação e constitui identidade para o registro de sua escrita, ou seja, o próprio jeito de tocar a nota. D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. Comunicação. Realizada no painel Tradição e Inovação na Transmissão do Saber Artístico durante o seminário Celebração da Herança Africana. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna - MAM -, novembro / dezembro de 1998.

... as diferentes maneiras de se percutir o couro de um tambor em partes distintas, como o centro ou a borda, multiplicam as vozes de sua estrutura polirrítmica ¹⁰.

Herskovits também reconhece que

os tambores africanos de troncos escavados e cobertos com couros são afinados e, conforme golpeados em diferentes partes da membrana, produzem-se até quatro tons distintos em um só tambor. ¹¹

Essa percepção é compartilhada por Fernando Ortiz, que chama a atenção para o “melodismo” nos tambores afro-cubanos. Para Ortiz,

Se a melodia é, em essência, uma série de sons sucessivos de tonalidades distintas que agradam o ouvido, nos tambores afro-cubanos comprova-se a realidade de seu “melodismo”, além de seu “ruidismo”. Em qualquer tambor dos negros obtêm-se, pelo menos, duas sonoridades, aguda e grave; às vezes três, grave, média e aguda, e até mais, segundo o lugar que se percuta e a maneira como se faça a percussão ¹².

A despeito do indiscutível mérito desses autores, não só pela época em que escreveram sobre o assunto, como também por não serem percussionistas, nenhum deles foi tão longe a ponto de traduzir todo esse “melodismo” dos tambores africanos em uma forma escrita ao mesmo tempo clara e objetiva.

O professor Luiz D’ Anunciação chama de ‘propriedade de articulação’ à “maneira particularizada de como o som é produzido nos instrumentos da percussão de som indeterminado” ¹³. Segundo ele, isto equivale a dizer que “o

¹⁰ No original em espanhol: [...] las diferentes maneras de percutir el cuero de un tambor en distintas partes de este, al centro o al borde multiplica las voces de su polirrítmica estructura. HORNBOSTEL Eric M. von. *African negro music*, apud ORTIZ, F., op. cit., p. 268

¹¹ No original em espanhol: [...] los tambores africanos de leños ahuecados y cubiertos con cueros são afinados y según sean golpeados, en diferentes partes del parche, se pueden producir hasta cuatro tonos distintos en un solo tambor. HERSKOVITS, Meville. *Man and his work*. apud ORTIZ, F., op. cit., p. 268

¹² No original em espanhol: [...] Si la melodia es en esencia una serie de sonidos sucesivos de distintas tonalidades que agradan al oído, en los tambores afro-cubanos que comprueba la realidad de su ‘melodismo’ además de su ‘ruidismo’. A cualquier tambor de los negros les sacan ao menos dos sonoridades, aguda y grave; a veces tres, grave, média y aguda, y hasta más, según el lugar que se percuta y la manera como si haga la percusión. ORTIZ, F., op. cit., p. 268

¹³ D’ANUNCIAÇÃO, Luiz. *A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita - Berimbau*. Rio de Janeiro: Europa, 1990. Manual de percussão, Volume 1. p. 8.

som de altura indeterminada pode ser identificado por sua propriedade de articulação”¹⁴. Desta forma,

a clave é substituída pela designação prévia dos elementos sonoros utilizados e a pauta é formada por linhas/espacos quantitativamente livres e decorrentes da gama sonora utilizada por cada instrumento¹⁵.

Podemos concluir, então, que a prévia indicação na pauta das diferentes formas de articulação está para os instrumentos com som de altura indeterminada assim como a clave está para os instrumentos com som determinado. Tal indicação é denominada ‘clave de articulação’¹⁶.

Com o propósito de tornar mais palpável esta questão, considero fundamental citar alguns exemplos que permitam ao leitor examinar com maior clareza o que acabo de expor.

Como primeiro caso, vejamos o toque do instrumento tambu no jongo, extraído do trabalho de Maria de Lourdes Borges Ribeiro¹⁷. A representação dos tambores à percussão direta (*hand drumming technique*)¹⁸ muitas vezes limita-se à indicação da figura rítmica, sem quaisquer padrões instrumentais específicos anotados, exigindo do músico executante um conhecimento prévio que nem sempre lhe é franqueado.

Exemplo 1:



¹⁴ D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. op, cit, p. 8.

¹⁵ D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. op, cit, p. 8.

¹⁶ A expressão 'clave de articulação' foi sugerida pelo professor Luiz Paulo Sampaio em uma das ocasiões em que nos encontramos para discutir determinadas questões relacionadas à análise paradigmática da bateria do Império Serrano, durante o semestre em que cursei sua disciplina, Semiologia da Música, como parte dos créditos necessários à conclusão do meu curso de mestrado na Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO. A sugestão de Sampaio foi acatada por Luiz D'Anunciação, que a julgou pertinente e adequada à situação.

¹⁷ RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1984, p. 60. (cadernos de folclore, 34).

¹⁸ O modo de tocar diretamente com as mãos na membrana, sem baquetas, é denominado percussão direta. Articular o som diretamente com as mãos (sem baquetas) torna possível diversificação tímbrica nos tambores que produz uma atrativa combinação de ritmo e melodia ao que chamamos de 'melódica percussiva'. D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. Comunicação. Realizada no painel Tradição e Inovação na Transmissão do Saber Artístico durante o seminário Celebração da Herança Africana. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna - MAM -, novembro / dezembro de 1998.

O trecho acima estaria mais adequado à manifestação representada se a sua grafia estivesse realizada da maneira que a seguir é sugerida:

Exemplo 2:



A indicação do tipo de toque, a utilização da linha como referência de registro, abandonando o padrão pouco objetivo do pentagrama e atestando um conceito preciso sobre a natureza do instrumento, quando somados aos signos respectivos de dinâmica e de agógica, garantem produtividade e adequação ao desempenho do intérprete.

Ainda com relação ao tambu, Rossini Tavares de Lima, citado por Ribeiro¹⁹, recolheu o seguinte exemplo:

Exemplo 3:



Também neste caso, a partitura seria mais adequada à manifestação representada se grafada de maneira mais específica.

Exemplo 4:



¹⁹ RIBEIRO, M., op. cit., p. 61.

Embora a lógica musical dos tambores de origem africana manifeste-se, sobretudo, a partir da execução em trio (grave, médio e agudo), também a ocorrência individualizada, quando a diversidade de possibilidades é explorada pelo solista, pode ser anotada, haja vista a grafia sugerida no exemplo 5, abaixo, cuja riqueza demonstra a distância imensa que afasta as notações usuais daquilo que, em efetivo, é realizado pelo músico.

Exemplo 5:



A solução gráfica trazida pelo exemplo 5, portanto, indicando registros, ligaduras²⁰ e modos de articulação, supera a forma habitual de representar o mesmo texto, conforme o exemplo 6, a seguir, em que se evidencia a total insuficiência de concepção:

Exemplo 6:



Oneyda Alvarenga²¹, ao grafar o berimbau em seu registro do toque *São Bento*, na capoeira, apresenta-o na forma seguinte:

²⁰ A ligadura indica que a articulação das duas notas é decorrente de um só golpe.

²¹ ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 287.

Exemplo 7:



A intuição das diferenças de registro levou a autora a anotá-las como alturas determinadas, embora a maneira mais apropriada devesse observar outros parâmetros da fonte sonora para o mesmo trecho, como a seguir é apresentado.

Exemplo 8:

BERIMBAU

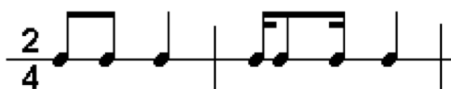
caxixi — corda —

moeda —

uou —

Por fim, no mesmo registro do toque de *São Bento*, Oneyda Alvarenga assim transcreve o pandeiro ²²:

Exemplo 9:



Mesmo que o músico realizasse o texto acima utilizando um único modo de articulação, o mesmo deveria ser indicado, ainda que, habitualmente, na capoeira, duas formas de articulação sejam recorrentes, o que, com maior razão, exige precisão e clareza na grafia.

²² ALVARENGA, O., op. cit., p. 287.

Exemplo 10:



Acredito que os exemplos acima citados evidenciam as diferenças entre as duas maneiras de grafar a percussão de som indeterminado e não deixam dúvidas quanto à melhor adequação do sistema proposto por Luiz D'Anunciação, já que o mesmo é capaz de fornecer com mais precisão e maior nitidez as informações necessárias para que o leitor possa decodificar o texto musical.

Contudo, não podemos esquecer que, sendo apenas uma representação e não o fenômeno representado em si, toda e qualquer espécie de notação será sempre artificial e, portanto, uma aproximação da realidade. Além do mais, como não existem verdades absolutas, outros sistemas podem se mostrar mais eficientes de acordo com os interesses de cada um. Neste sentido, propostas alternativas têm surgido na tentativa de se encontrar um tipo de notação que melhor se adapte às características dos instrumentos de altura indeterminada. Considerando a notação tradicional absolutamente inadequada e incapaz de atender à demanda de escrita para esses instrumentos, alguns pesquisadores têm optado pela criação e adoção de sistemas radicalmente diferentes. São propostas que buscam representar os sons a partir de sistemas simbólicos que em nada se assemelham à notação tradicional: não utilizam pauta musical, não identificam as notas através das figuras rítmicas tradicionais (semínimas, colcheias, etc), enfim, têm como base modelos de representação gráfica que se afastam completamente das características do sistema herdado da tradição européia.

Uma dessas propostas é o sistema de notação utilizado por James Koetting para o registro dos tambores negro-africanos denominado "*Time Unit Box System*" ou, simplesmente, *TUBS*. Em artigo publicado (Oliveira, Rodolfo Cardoso de, 2001) faço um estudo detalhado, no qual analiso e comparo o *TUBS* com o sistema proposto por D'Anunciação. Este não é o melhor momento não só para discuti-lo, como também para analisar outras propostas

de notação, pois seria impossível fazê-lo sem me afastar demasiadamente dos objetivos desta dissertação.

No entanto, não posso deixar de manifestar minha opinião e de explicar porque minha opção pelo sistema tradicional. Como ferramenta de análise, tanto o *TUBS* quanto outras propostas alternativas me parecem perfeitamente viáveis, e o fato em si de utilizarem sistemas simbólicos diferentes daqueles que aprendemos em nossa formação tradicional não os tornam menos válidos como modelos de representação e de explicação do fenômeno sonoro. Minha crítica a tais sistemas concentra-se no fato de que não oferecem, via de regra, uma condição de leitura ágil e, portanto, adequada às necessidades do instrumentista em seu *métier* profissional. A ausência de parâmetros gráficos que possam atender às características físico-acústicas dos instrumentos de altura indeterminada tem conduzido a dois extremos. De um lado, a simples indicação da divisão rítmica, como demonstrado, não reflete o que ocorre em termos sonoros, já que carece das informações minimamente necessárias à compreensão por parte do leitor. Por outro, traduzir as informações musicais expressas num sistema como o *TUBS* – ou em outros de natureza equivalente – resultaria num processo excessivamente lento, visto que sua estrutura não possibilita uma leitura rápida e dinâmica, característica, por definição, da leitura musical. Treinar um estudante a ponto de possibilitá-lo decodificar o texto numa velocidade compatível com a que a notação tradicional permite – se é que isto seria possível – demandaria um tempo e um esforço enormes. É preciso ainda levar-se em conta que a agilidade de leitura no ambiente profissional é uma necessidade que se impõe ao instrumentista.

Neste contexto, a proposta de Luiz D’Anunciação representa um avanço nos estudos teóricos dos sistemas de notação para os instrumentos de altura indeterminada e se constitui numa importante contribuição didático-pedagógica para o ensino da percussão. A prévia designação na pauta (clave de articulação) dos elementos sonoros utilizados – procedimento baseado no conceito de propriedade de articulação – passa a substituir a necessidade da criação de sinais estranhos à notação tradicional e possibilita, ao mesmo tempo, uma leitura rápida e uma total inteligibilidade do discurso. Seu trabalho como professor tem sido orientado no sentido de organizar didaticamente o

ensino da percussão em um sistema estruturado a partir da notação musical padrão, de modo a permitir o seu acesso e o seu estudo por meio de partitura.

Embora o ensino formal da percussão tenha hoje metodologias próprias e bem estruturadas, a questão da grafia para os instrumentos de altura indeterminada não atende de forma satisfatória aos seus estudantes, principalmente no que diz respeito aos instrumentos populares brasileiros, hoje inseridos no repertório erudito pelas obras de Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, e tantos outros. Neste aspecto – o do ensino específico dos instrumentos típicos da música popular brasileira –, o aluno de percussão está em desvantagem em relação aos instrumentistas de cordas, sopros e ao próprio piano, cuja tradição pedagógica tem os seus sistemas há muito tempo sedimentados e respaldados ainda por uma vasta literatura no que concerne ao repertório.

Não obstante vários pesquisadores virem trabalhando na busca de uma notação adequada à percussão, tal esforço nem sempre tem sido compartilhado dentro da esfera acadêmica. Infelizmente algumas posições – um tanto ingênuas – acreditam que, por se tratar de um instrumental com características acústico-musicais tão específicas e por emergir de um contexto onde a espontaneidade e a liberdade de expressão são elementos determinantes, a percussão sequer deve sofrer qualquer tentativa de transcrição para uma linguagem escrita. Em minha opinião essa visão incorre em um equívoco fundamental, tratando aquele naípe como algo de natureza exótica e, portanto, não passível de sistematização.

Em sintonia com D'Anunciação, venho adotando o seu sistema por acreditar que, até o momento, é a alternativa que, a despeito de suas limitações, oferece os melhores recursos de representação gráfica para a percussão de som indeterminado. Com essa perspectiva orientei o meu trabalho de transcrição, cujo material está dividido em três blocos: apresentação do padrão rítmico característico de cada instrumento da bateria do Império Serrano, transcrição de alguns trechos extraídos da gravação da bateria-show e a partitura do samba-enredo, incluindo o canto, a harmonia e a percussão. Para cada bloco há um trecho sonoro correspondente, gravado no CD anexo ao trabalho.

II. Características Musicais

Nesta seção procuro expor os desenhos rítmicos mais recorrentes da bateria do Império Serrano, o que nos permite analisar os traços mais característicos do conjunto, especialmente através dos instrumentos mais representativos de identidade sonora, conforme exposto no capítulo 2, isto é, a caixa e o surdo de corte. No entanto, há que se acrescentar ainda o importante papel dos agogôs, uma ala marcante da bateria do Império Serrano, visto que, como tal, não encontra equivalência em nenhuma outra escola. Os tamborins, embora ensejem uma maior semelhança entre as diferentes agremiações, também merecem destaque, uma vez que a escolha dos desenhos é sempre única, variando em função do samba-enredo escolhido.

II. 1. Transcrição musical: metodologia utilizada

Como metodologia, o principal procedimento adotado foi a observação *in loco*, que serviu como maior fonte de obtenção de dados. A convivência com a bateria do Império Serrano durante tantos meses – seja como observador, seja como ritmista – possibilitou um contato bastante estreito com os diversos naipes do conjunto, permitindo, assim, a coleta de um material significativo. Logo, quando entrei no estúdio, tinha uma idéia razoavelmente clara do que queria. Pedi a Átila que tocassem algumas “paradinhas” que haviam sido mais executadas pela bateria no período em que estive no campo. Contudo, procurei deixá-lo à vontade para sugerir outras “paradinhas”, solos, enfim, para também improvisar. Deste modo, parte do material transcrito já era do meu conhecimento antes mesmo da gravação. Incluo neste caso o arranjo do samba-enredo, o padrão rítmico dos diversos instrumentos, o solo de caixa, os solos de agogô (A e B) e as “paradinhas” I, II e III. Já o solo de repenique, de cuíca, uma pequena parte dos solos de agogô (em que o instrumento sugere o ritmo de afoxé) e as “paradinhas” IV e V, foram novidades para mim.

Embora já conhecesse boa parte do material, foi fundamental checá-lo detalhadamente através da audição do CD, mesmo porque aspectos como articulação, volume²³ e alguns poucos desenhos rítmicos sofreram alguma

²³ O termo volume reporta-se à existência de diversificadas fontes sonoras em um mesmo evento ou articulação sonora, distinguindo-se, portanto, da acepção generalizada que costuma confundir o conceito de ‘volume’ com o de ‘intensidade’. J. Zula de Oliveira e Marilena de Oliveira vinculam o conceito de volume à variação de massa, como a que ocorre na utilização de *clusters*. Assim, segundo os autores, “a massa sonora vai se tornando sempre mais

alteração²⁴. Nas poucas vezes em que isso ocorreu, privilegiei sempre o material gravado, em detrimento do que já havia anotado em minhas observações na quadra. Para os solos de repenique e de cuíca, recorri ainda ao expediente de reduzir no computador o andamento da gravação original, buscando com isso, uma maior acuidade nas transcrições. Para melhor identificar a cuíca nos *tutti* da bateria, fiz uma mixagem própria no estúdio colocando-a em um nível de dinâmica maior do que o dos outros instrumentos.

Outra ferramenta importante no trabalho de transcrição foi o vídeo da gravação realizada no estúdio. Embora a maior parte tenha sido feita a partir do CD, certos detalhes – especialmente no que se refere a sutilezas de articulação – puderam ser conferidos através da imagem.

II. 2. Transcrição dos padrões rítmicos da bateria do Império Serrano

Defino padrão rítmico como sendo o desenho estabelecido por um determinado instrumento, que se repete em *ostinato*.

Antes de apresentar quaisquer transcrições, entretanto, considero oportuno uma breve explicação sobre os instrumentos que compõem a bateria – com suas principais articulações –, de forma a facilitar a compreensão do leitor.

Surdo

Na linguagem rítmica do samba são utilizados quatro timbres em sua forma de execução:

- som da membrana solta
- som da membrana presa
- som percutido diretamente na membrana com a mão (sem baqueta)
- som percutido no aro

volumosa quanto à altura” quando o número de fontes implicadas no fenômeno abrange um maior espaço freqüencial. OLIVEIRA, J. Zula *et* OLIVEIRA, Marilena. *Prática das estruturas musicais*. São Paulo, MCA do Brasil Editora Musical Ltda, 1977, vol. 1, p. 10.

²⁴ A bem da precisão da partitura, foi preciso ouvir com bastante cuidado os trechos supostamente isorrítmicos, executados por todo o conjunto, pois, em alguns casos, uma ou outra “peça” poderia não ter tocado, o que, de fato, aconteceu em determinados momentos.

Para atender a essa gama sonora, a clave de articulação é representada da seguinte maneira:



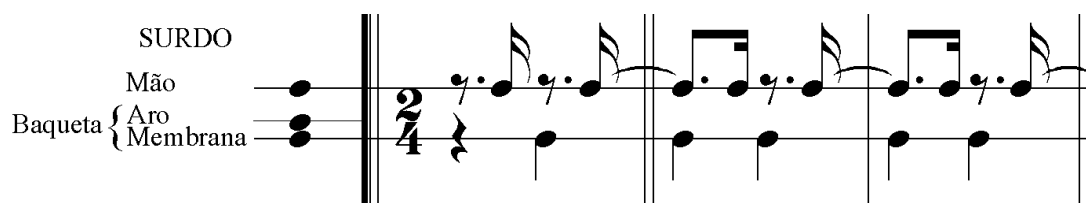
O som da membrana presa, contudo, pode ser obtido de duas formas distintas, cada qual determinada por um procedimento específico. Na primeira forma o som é gerado como consequência do prolongamento da figura rítmica que corresponde à mão, até o ataque subsequente da baqueta. Segundo D'Anunciação,

no som percutido com a mão sem baqueta (diretamente na membrana) fundamenta-se uma importante particularidade: ao percutir, a mão permanece prendendo a membrana enquanto durar o valor da nota.²⁵

Complementando, o autor acrescenta que,

em razão dessa particularidade técnica, a própria condução da escrita enseja uma nova cor tímbrica para as notas tocadas na membrana, enquanto presas pela mão²⁶

Graficamente, é assim representado,



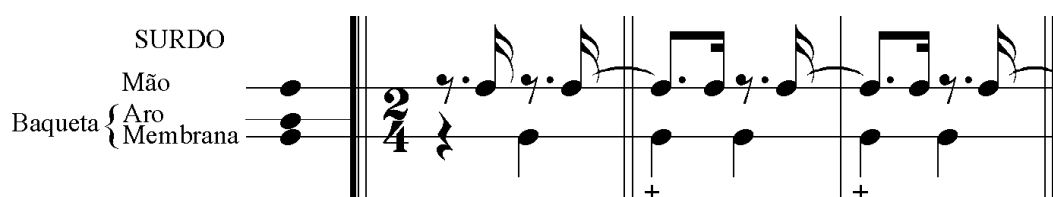
Outra maneira de se produzir o som preso é deixar a baqueta em contato com a membrana – fazendo uma leve pressão para baixo –, num

²⁵ D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. Comunicação. Realizada no painel Tradição e Inovação na Transmissão do Saber Artístico durante o seminário Celebração da Herança Africana. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna - MAM -, novembro / dezembro de 1998.

²⁶ D'ANUNCIAÇÃO, L., op. cit.

A particularidade técnica comentada no texto é uma característica da 'percussão direta', como sugere o autor aqui mencionado.

procedimento contrário à técnica ordinária de se percutir com baquetas²⁷. Tal procedimento se constitui numa maneira eficiente de reforçar o som preso. É uma articulação com uma característica oposta ao som solto, cuja sonoridade corresponde, acusticamente, à fundamental do instrumento. Este é um recurso muito comum, por exemplo, à técnica de se tocar o zabumba (instrumento típico da música popular e folclórica do nordeste brasileiro)²⁸ e é representado pelo sinal “+” colocado sobre ou sob a nota, como demonstrado a seguir:



Como veremos adiante – nas seções II.3 e II.4 –, o som percutido no aro é o único dentre as articulações mencionadas que não faz parte do vocabulário do surdo no contexto das escolas de samba, embora seja amplamente usado na música popular.

Por sua característica de cortar o samba e pelo espaço que encontra para improvisar dentro da estrutura da bateria, é a terceira marcação que oferece maiores condições para que o leitor possa identificar cada uma das possibilidades aqui descritas, ao mesmo tempo em que pode observar a correspondência entre o som e a sua representação gráfica.

Caixa

Nas baterias de escola de samba este naipe é formado tradicionalmente por dois instrumentos: tarol e caixa de guerra. Acusticamente ambos correspondem à caixa-clara, apresentando, apenas, determinadas diferenças em relação ao padrão de confecção, o que os torna mais rudimentares como instrumentos. Enquanto os primeiros apresentam um sistema de afinação

²⁷ Como princípio, o toque simples – base de toda a técnica de percutir com baquetas – determina que ao tocar a membrana, a baqueta volte imediatamente ao ponto de partida, de modo a permiti-la vibrar livremente.

²⁸ O zabumba é um instrumento de tessitura grave, cuja função é fazer a marcação rítmica nos grupos musicais populares do nordeste do Brasil. É um tambor com duas membranas e que, habitualmente, utiliza duas baquetas em sua forma de execução, sendo que, a baqueta que percuta a pele de resposta (*ver nota seguinte*) é fina, flexível e é chamada de “bacalhau”.

conjugado, a caixa-clara possui um mecanismo independente de distensão para cada membrana, o que lhe permite uma afinação bem mais precisa. Outra diferença fundamental é que, nos instrumentos usados nas escolas de samba, os bordões são fixos na pele de toque²⁹ ao passo que a caixa-clara dispõe de um mecanismo de controle dos mesmos, que podem ser ajustados conforme a tensão desejada.

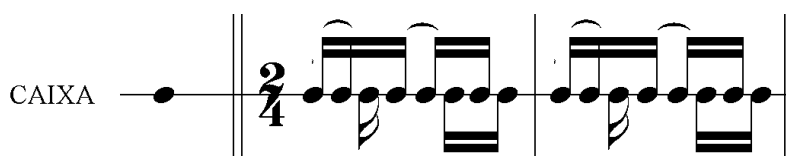
Dotados das mesmas características acústicas – tambores com duas membranas e a presença de bordões em um dos lados –, tais instrumentos se diferenciam pelo fato de a caixa de guerra ser mais grave, razão pela qual, fisicamente, tem uma profundidade maior que o tarol. Do ponto de vista técnico não apresentam diferenças em relação à execução e, musicalmente, exercem a mesma função. Como praxe, realizam o mesmo desenho rítmico – um dobrando o outro – e a caixa de guerra, por ser mais grave, encorpa o som do tarol. No Império Serrano o instrumento é simplesmente denominado caixa, cujo tamanho corresponde, aproximadamente, ao de uma caixa de guerra.

Sua escrita é, de certa forma, mais familiar aos músicos em geral, tendo em vista a larga aplicação da caixa-clara, seja no repertório sinfônico, seja na música popular. Salvo efeitos especiais, a caixa utiliza como fonte sonora apenas a sua fundamental³⁰ percutida com baquetas. Determinadas articulações como, por exemplo, o *rimshot* – recurso bastante comum ao instrumento e que corresponde ao efeito da baqueta percutir simultaneamente a membrana e o aro –, não fazem parte da técnica ordinária da caixa na bateria de escola de samba. Como o nosso objetivo no momento é apenas registrar a forma padrão de condução rítmica em cada um dos instrumentos da bateria, escrever para a caixa significa, neste caso, basicamente, indicar a divisão rítmica.

Por outro lado, cabe frisar que a caixa-clara oferece uma enorme gama de possibilidades no que concerne ao fraseado visto que enseja em sua técnica ordinária a aplicação de todos os fundamentos da técnica de percutir com baquetas, isto é, o toque simples (*single stroke*), o toque duplo (*double stroke*), o toque múltiplo (*multiple bounce*) e o chamado toque por ação

²⁹ Pele de toque é o termo que identifica o lado onde se percuta o instrumento. O lado contrário é chamado pele de resposta.

reiterativa dos dedos ou, simplesmente, toque de dedos (*finger control*). Em sua grafia, como demonstrado abaixo, a semicolcheia com haste para baixo corresponde à articulação com a mão esquerda (para os destros), sendo este um procedimento determinante do fraseado rítmico³¹.



Repenique

Este instrumento, inserido por Villa-Lobos em sua partitura *Momo Precoce* com o nome de Tambour de Campagne³², utiliza quatro articulações em seus padrões de execução: baqueta percutindo a membrana, baqueta percutindo simultaneamente a membrana e o aro (estalo), aro e mão percutindo sem baqueta.

Apesar da uniformidade indiscutível de sua fórmula rítmica entre as escolas de samba, o repenique permite uma grande diferenciação na realização de uma de suas principais funções: o solo preparatório para a entrada da bateria. É um momento de destaque, onde o ritmista chega a níveis de extremo virtuosismo.

Segue abaixo, a clave de articulação requerida pelo instrumento:



³⁰ No tambor, é considerado como fundamental o som da membrana solta, que o identifica timbricamente.

³¹ No aprendizado da percussão, o processo de indicação das mãos para o percussionista é tecnicamente denominado 'manulação', que corresponde à digitação, ou dedilhado, nos demais instrumentos. Quando utilizada a técnica a quatro baquetas adota-se o termo "baqueteamento", que corresponde, em inglês, a expressão *sticking*.

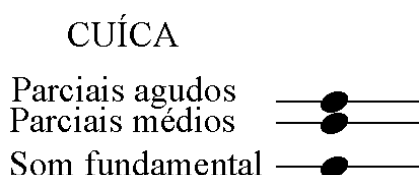
³² Na linguagem coloquial do samba já foi chamado, entre outros, de 'surdo repicador', 'caixa de repique', 'surdo de repique' e 'repinique'.

Cuíca

De um modo geral, a cuíca não trabalha dentro de um padrão de naipe ritmicamente pré-estabelecido nas baterias de escolas de samba, sendo-lhe concedida certa liberdade de execução.

Em princípio a cuíca deve ser afinada o mais agudo possível, pois é nessa tessitura que são construídas as frases rítmico-melódicas que caracterizam o instrumento. Embora a maior parte das entonações seja produzida no âmbito dos parciais³³ médios e agudos – obtidos através da pressão dos dedos sobre a membrana –, é possível a utilização da nota fundamental (membrana solta) como referência de som grave na construção dos padrões rítmicos da cuíca.

Para a sua escrita, utiliza-se uma pauta própria, compatível com a gama de sonoridades usada em sua execução, conforme demonstrado a seguir:

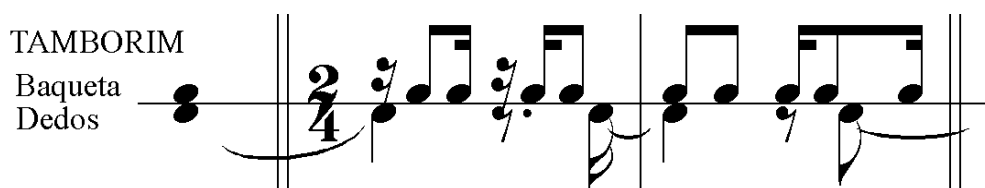


Tamborim

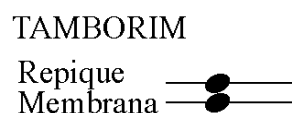
Podemos dividir o uso do tamborim em duas situações distintas: na música popular em geral – sua forma predominante – e nas escolas de samba. Embora o nosso objetivo principal seja o segundo caso, permito-me tratar a grafia do instrumento em ambas as situações por considerar que, em função de sua larga aplicação na música popular, tal assunto adquire relevância e importância didático-pedagógicas.

Em sua técnica ordinária de execução o tamborim enseja três articulações básicas: baqueta (som solto e som preso) e dedos. De modo análogo ao surdo, a sonoridade presa no tamborim é produzida como consequência dos dedos permanecerem em contato com a membrana, inibindo a sua vibração. É fundamental que se observe o valor da figura rítmica correspondente ao dedo, pois é através de seu prolongamento (tal como a mão

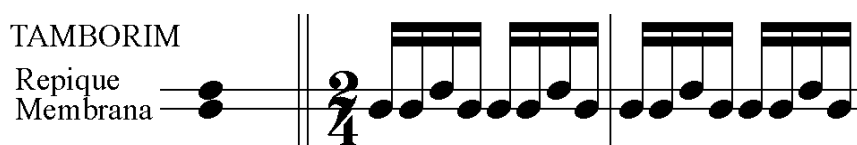
B)



Na escola de samba o tamborim requer uma técnica específica e, como tal, exige uma escrita adequada ao seu mecanismo de execução. Tecnicamente sua principal característica é o movimento giratório realizado pela mão que segura o instrumento, de modo que a nota imediatamente seguinte seja percutida de baixo para cima. Neste procedimento, aproveita-se a volta da baqueta, em função da posição natural que a mesma passa a ocupar em decorrência do giro do instrumento. É um movimento que enseja uma espécie de repicado no momento em que a baqueta atinge a membrana, razão pela qual é identificado pela designação “repique”. Graficamente, tal articulação deve ser distinguida e, portanto, uma segunda linha passa a ser utilizada para representá-la. Deste modo, a escrita para o tamborim dentro deste estilo também requer o uso de duas alturas distintas, conforme o exemplo a seguir:



Na prática, a visão da nota superior indica, tecnicamente, que o giro deve ser feito com a mão que sustenta o instrumento no momento em que o ritmista toca a nota anterior, de modo que o mesmo esteja na posição adequada para receber o ataque da baqueta no sentido contrário, isto é, de baixo para cima. Como padrão geral nas escolas de samba, o tamborim trabalha em semicolcheias, distribuindo suas articulações do seguinte modo:



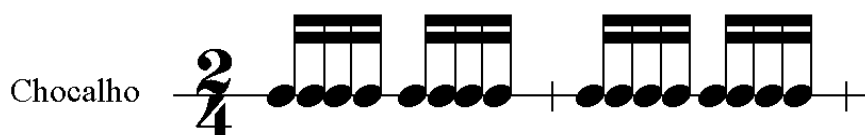
Cabe esclarecer, que na escola de samba o tipo de baqueta utilizada também é diferente. É um artefato de plástico, maleável, cujo cabo, a partir de um determinado ponto, se subdivide formando um feixe com várias ramificações. Fisicamente, sua constituição flexível desempenha um importante papel como facilitador do ponto de vista da técnica do instrumento, além de conferir-lhe um timbre peculiar e inconfundível.

Em relação às frigideiras, tanto o procedimento técnico quanto a sua grafia correspondem exatamente ao que ocorre com o tamborim na escola de samba, razão pela qual torna-se desnecessário quaisquer explicações específicas para este instrumento. Como já mencionado em outro momento, o naipe das frigideiras realizou um dobramento dos tamborins, tocando em uníssono do começo ao fim do samba-enredo.

Chocalho

À exceção de efeitos especiais que podem ocorrer em face da criatividade do instrumentista³⁴, o chocalho requer uma escrita simples, restringindo-se apenas à indicação da divisão rítmica. Embora não apresente grandes dificuldades técnicas, sua função é muito importante para o resultado final do conjunto, contribuindo para a sustentação do ritmo e para o colorido tímbrico da bateria.

Basicamente temos duas articulações que correspondem aos movimentos para frente e para trás do instrumento. Cada movimento equivale a uma semicólcheia, conforme representado abaixo.

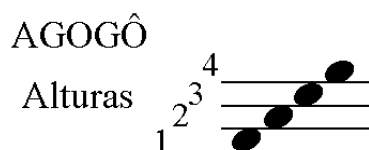


Saindo do padrão habitual do chocalho, pode-se especificar o tipo de articulação desejada – para frente ou para trás – através dos sinais “ √ ” e “ ▣ ” ,

procedimento, aliás, utilizado também na escrita de instrumentos como o reco-reco, o triângulo e outros³⁵.

Agogô

O agogô é composto tradicionalmente por duas campanas e o princípio de sua escrita é simples: indica-se a divisão rítmica, distribuindo-se as notas em duas alturas distintas. No Império Serrano, todavia, o instrumento adquire outra dimensão, diferenciando-se em sua estrutura física – é formado por quatro campanas – e desempenhando um papel extremamente relevante na instrumentação e na identidade sonora da bateria. O uso de quatro alturas diferentes enriquece o naipe, sugerindo novos contornos melódicos e ampliando as possibilidades de fraseado. Tais características não alteram, entretanto, a essência de sua grafia, devendo-se apenas adequar a quantidade de linhas/espacos à sua realidade acústica, conforme demonstrado a seguir:



Assim como em todos os demais instrumentos, restrinjo-me aqui apenas às articulações básicas do mecanismo técnico de execução do agogô. É importante estar claro que em cada instrumento citado, outras formas de obtenção do som, articulações e efeitos especiais poderão ocorrer. No que diz respeito à grafia, nestes casos, cabe observar as fontes sonoras utilizadas, para que possa se fazer uso adequado da ‘clave de articulação’.

Em seguida, apresento os padrões rítmicos dos instrumentos da bateria do Império Serrano. Para cada exemplo há uma indicação da faixa correspondente no CD em anexo, à exceção do chocalho, que foi esquecido na quadra da escola e, portanto, não consta da gravação. Embora tenha transcrito apenas dois compassos para cada instrumento, decidi não editar nenhum dos

³⁴ Neste caso, basta indicar as linhas e/ou espaços adequados à gama sonora utilizada pelo instrumento, conforme previsto no conceito de propriedade de articulação.

exemplos das faixas do CD, deixando, assim, o tempo original de execução gravado pelos ritmistas. Como exceções, temos o surdo de terceira (faixa 8) – cujo trecho foi totalmente escrito, no sentido de demonstrar os cortes realizados pelo intérprete – e a cuíca. Neste caso, tendo em vista a falta de um rigor quanto ao estabelecimento de um padrão rítmico de execução em naipe, optei por selecionar um trecho da gravação (faixa 13) que julguei inteligível, além de corresponder, a meu ver, a um modelo que exprime satisfatoriamente as características de interpretação deste instrumento nas escolas de samba.

Surdo /1ª marcação (faixa 6)

SURDO DE 1a.

Mão

Baqueta { Aro
Membrana

Surdo /2ª marcação (faixa 7)

SURDO DE 2a.

Mão

Baqueta { Aro
Membrana

³⁵ Estes sinais, comuns à notação musical tradicional, têm a função de comandar o sentido dos movimentos de articulação.

Surdo /3ª marcação (faixa 8)

Surdo de Corte

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 8

Gravado em 05/12/2001

SURDO DE 3ª.
Mão
Baqueta { Aro Membrana

10

18

26

34

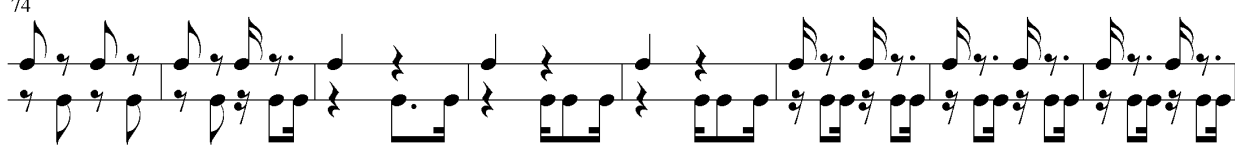
42

50

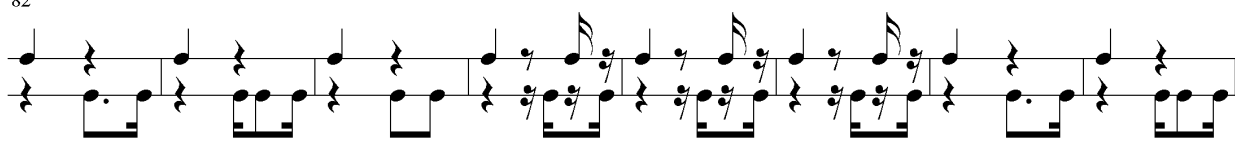
58

66

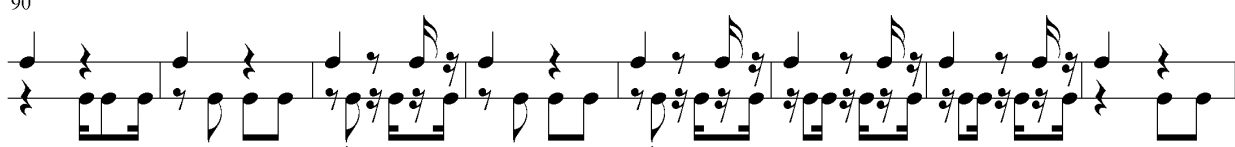
74



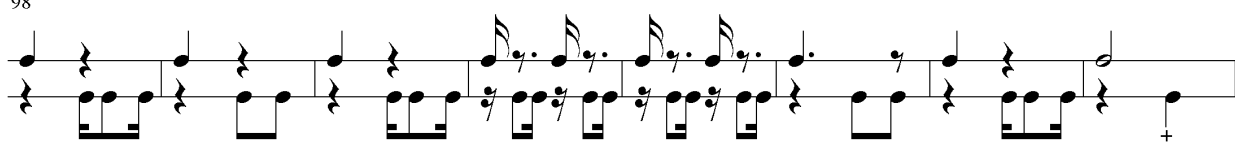
82



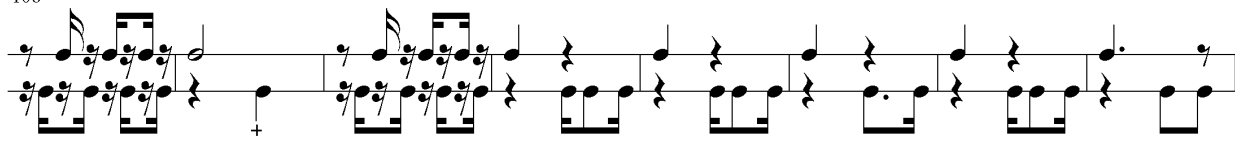
90



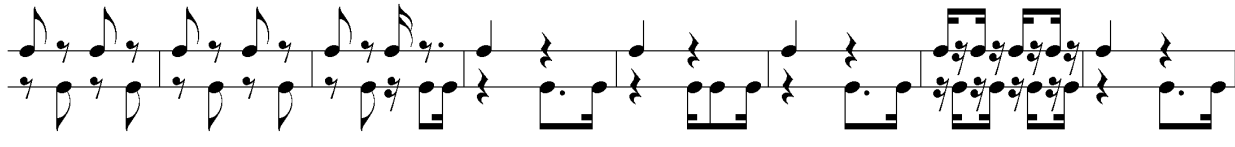
98



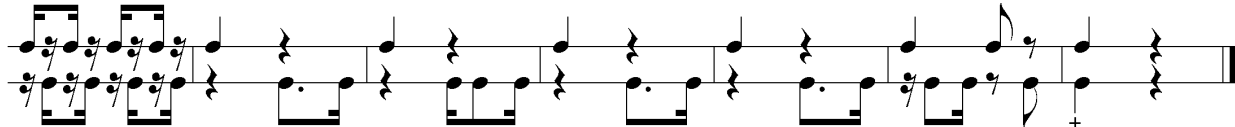
106



114



122



Detailed description: This image shows a page of musical notation, page 117, containing seven systems of music. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. Measure numbers 74, 82, 90, 98, 106, 114, and 122 are placed at the beginning of their respective systems. The notation is complex, with many beamed notes and frequent rests, suggesting a fast or intricate piece of music. The page ends with a double bar line at the end of measure 129.

Repenique (faixa 9)

REPENIQUE

Baqueta { Aro
Estalo
Membrana
Mão

Caixa (faixa 10)

CAIXA

Tamborim (faixa 11)

TAMBORIM

Repique
Membrana

Agogô (faixa 12)

AGOGÔ

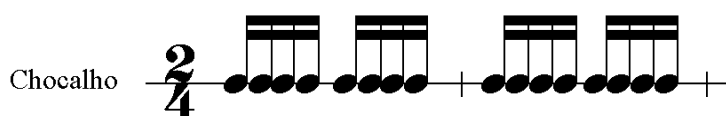
Alturas 1 2 3 4

Cuíca (faixa 13)

CUÍCA

Parciais agudos
Parciais médios
Som fundamental

Chocalho



II. 3. Transcrição da *performance* da bateria show

Nesta seção, selecionei alguns trechos que nos permitem ter uma referência em partitura de parte do repertório musical da bateria do Império Serrano. O grupo, formado por sete ritmistas e um diretor de bateria – que além de dirigir também participou como instrumentista – procurou, a meu pedido, reproduzir na gravação as convenções musicais mais ensaiadas durante o período em que estive no campo. Tais convenções – as quais, para não fugir à terminologia utilizada pela comunidade local, aparecem durante todo o texto designadas pelo termo “paradinhas” – não esgotam de forma alguma o vasto repertório da bateria. Embora tenha anotado outras opções em meus rascunhos, priorizei aquelas que foram exaustivamente praticadas no decorrer da pesquisa e, como tal, podem ser consideradas mais representativas de um determinado momento, qual seja, o ciclo carnavalesco 2000/2001.

Além de ser apresentada nos ensaios e nos shows da bateria, uma “paradinha” pode, eventualmente, vir a fazer parte do samba-enredo durante o desfile. Em 2001 isso não aconteceu, não obstante a “paradinha” nº 1, por exemplo, ter sido aproveitada em alguns ensaios, a título de experiência. Aliás, várias “paradinhas”, além das que gravamos no estúdio, foram especificamente ensaiadas com vistas a fazerem parte do arranjo do samba-enredo. Na seção II. 4 deste capítulo transcrevo a “paradinha” que acabou prevalecendo e fazendo parte do arranjo que foi para a avenida.

Início a transcrição apresentando dois tipos de entrada da bateria, as quais denominei, “entrada com chamada de repenique” e “entrada com chamada de agogô”. Como de hábito em todas as baterias, o repenique é o instrumento responsável por “chamar” ou “subir” a bateria. A “chamada” é normalmente precedida de um solo, cuja duração é bastante flexível, podendo ser curto ou longo. Na entrada selecionada, temos um solo pequeno, de três

compassos, imediatamente seguido da célula rítmica que identifica propriamente a chamada para os outros instrumentos:

REPENIQUE

Baqueta { Aro
Estalo
Membrana
Mão

Esta célula, como veremos adiante, está presente em todos os trechos aqui apresentados, nas entradas, nas “paradinhas” e nos solos. Aparece invariavelmente em todos eles e, portanto, pode ser considerada uma “chamada padrão” dentro dos códigos musicais da bateria. No Império Serrano, tive o prazer de ouvir alguns excelentes tocadores de repenique, com estilos totalmente diversos, porém, sempre ao concluírem o solo, recorriam a tal chamada para sinalizar a entrada para o resto do conjunto. Pela natureza de sua função – solar e dar a entrada da bateria – o primeiro repenique não pode errar, ocupa um cargo de confiança, de extrema responsabilidade.

A segunda entrada escolhida, tem nos agogôs seus protagonistas. Como já vimos, este naipe da bateria representa uma ala única no universo das escolas de samba do Rio de Janeiro. Deste modo, não poderia faltar em seu repertório uma entrada que tivesse nos agogôs o seu principal motivo. Na verdade, a frase de oito compassos, que se repete, não é encontrada apenas no trecho aqui identificado como “entrada com chamada de agogô”. Os mesmos dezesseis compassos, transcritos abaixo, aparecem no solo de agogô número II, e também no decorrer do samba-enredo.

AGOGÔ

Alturas 1 2 3 4

9

Ago.

Em ambas as situações, tal frase funciona como um elemento de transição, como uma ponte para algo novo. No solo nº II, atua como uma referência para a chamada do repenique e, conseqüentemente, para a entrada do *tutti* (compassos 83 a 98). Já no samba-enredo, coincide justamente com o refrão intermediário, funcionando como preparação para a parte B do samba (compassos 107a 122).

Em seguida, apresento as cinco “paradinhas”, os solos de agogô I e II, o solo de repenique, o solo de caixa e o solo de cuíca.

Os solos de agogô são executados em naípe e, por suas características musicais – frases ensaiadas com perguntas e respostas entre os solistas e o *tutti* – são, de fato, grandes convenções, com arranjos definidos e bem estruturados.

Chamo a atenção para o solo de agogô número II, cujo começo é reproduzido literalmente no arranjo do samba-enredo, correspondendo ao trecho que vai do compasso 123 ao compasso 170. Cabe observar que o início da gravação está um pouco sujo, com o padrão rítmico se estabelecendo claramente a partir do terceiro compasso. No entanto, não resta dúvida quanto à intenção da frase dos agogôs. Aliás, estes mesmos quarenta e oito compassos também estão presentes no arranjo do samba-enredo do carnaval de 2000, o que nos permite supor tratar-se de uma seqüência de frases que se constitui num padrão dentro das características do naípe de agogôs.

Ao final de cada trecho – solos, “paradinhas” e entradas – me estendi na transcrição de alguns compassos, no sentido de valorizar o surdo de terceira. Como característica, o surdo costuma entrar “cortando” o samba, até assumir o ostinato que identifica o padrão rítmico de acompanhamento realizado pelo instrumento. Minha intenção aqui foi ajudar o leitor a fixar alguns tipos de corte mais comuns à terceira marcação do Império serrano.

Infelizmente o naípe de chocalhos não está presente na gravação. Por um esquecimento, o instrumento não foi levado para o estúdio e, portanto, não aparece na transcrição aqui apresentada. Basicamente, sua função musical é dar sustentação rítmica ao conjunto através da seqüência ininterrupta de semicolcheias durante a *performance* da bateria, seja no samba-enredo, seja

nas “paradinhas”, ou em qualquer outra situação que o naipe venha a intervir. O registro gráfico deste instrumento, entretanto, pode ser observado na próxima seção, II. 4, onde apresento a partitura completa da bateria, tal qual apresentou-se no acompanhamento do samba-enredo de 2001.

Gostaria de ressaltar que alguns pontos da gravação não estão musicalmente claros, enquanto em outros percebem-se notas sobrando. Todavia, tais pontos não foram considerados na transcrição, visto que são decorrentes do momento da execução.

Nas páginas seguintes, seguem as transcrições da bateria com a indicação da minutagem e das respectivas faixas do CD.

Entrada com chamada de repenique

Faixa 5 - 00:00" a 00:09" (12 compassos)

Bateria Show do Império Serrano
Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas 1 2 3 4

TAMBORIM

Repique

Membrana

CUÍÇA

Parciais agudos

Parciais médios

Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Aro Estalo Membrana Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão

Baqueta { Aro Membrana

SURDO DE 2a.

Mão

Baqueta { Aro Membrana

SURDO DE 1a.

Mão

Baqueta { Aro Membrana

7

Ago.

Tamb.

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

Entrada com chamada de agogô

Faixa 1 - 00:00" a 00:20" (24 compassos)

Bateria Show do Império Serrano

Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas 1 2 3 4

TAMBORIM

Repique

Membrana

CUÍCA

Parciais Agudos

Parciais Médios

Som Fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Aro Estalo Membrana Mão

CAIXA

SURDO DE 3A.

Mão

Baqueta { Aro Membrana

SURDO DE 2a.

Mão

Baqueta { Aro Membrana

SURDO DE 1a.

Mão

Baqueta { Aro Membrana

7

Ago.

7

Tamb.

7

Cuic.

7

Repn.

3 3

7

Caix.

7

Srd. 3a.

7

Srd. 2a.

7

Srd. 1a.

Detailed description: This is a musical score for page 126. It consists of ten staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. Above the first staff (Ago.) is a '7'. Above the second staff (Tamb.) is a '7'. Above the third staff (Cuic.) is a '7'. Above the fourth staff (Repn.) is a '7'. Above the fifth staff (Caix.) is a '7'. Above the sixth staff (Srd. 3a.) is a '7'. Above the seventh staff (Srd. 2a.) is a '7'. Above the eighth staff (Srd. 1a.) is a '7'. The music is written in a single system across six measures. The first measure contains a whole note for Ago. and a half note for Repn. The second measure contains a whole note for Ago. and a half note for Repn. The third measure contains a whole note for Ago. and a half note for Repn. The fourth measure contains a whole note for Ago. and a half note for Repn. The fifth measure contains a whole note for Ago. and a half note for Repn. The sixth measure contains a whole note for Ago. and a half note for Repn. The Repn. part features a triplet of eighth notes in the fourth and fifth measures, indicated by a '3' above the notes. The other parts (Tamb., Cuic., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., Srd. 1a.) are mostly silent, with some parts having a single note in the first measure.

13

Ago.

13

Tamb.

13

Cuic.

13

Repn.

13

Caix.

13

Srd. 3a.

13

Srd. 2a.

13

Srd. 1a.

The musical score is written for a 12-measure piece, divided into two systems of six measures each. The instruments and voices are listed on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks. The 'Repn.' part features triplet markings (3) in measures 1, 3, 4, and 5. The 'Srd.' parts (1a, 2a, 3a) show a rhythmic pattern that begins in measure 5 and continues through measure 6. The 'Ago.' part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The 'Tamb.', 'Cuic.', and 'Caix.' parts have rests in the first four measures and then enter in measure 5 with specific rhythmic patterns. The 'Srd.' parts have rests in the first four measures and then enter in measure 5 with specific rhythmic patterns.

19

Ago.

19 3 3 3 3

Tamb.

19 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Cuic.

19

Repn.

19

Caix.

19

Srd. 3a.

19

Srd. 2a.

19

Srd. 1a.

Paradinha I

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 2 - 03:49" a 04:30" (48 compassos)

Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas $\begin{matrix} 4 \\ 2^3 \\ 1 \end{matrix}$

TAMBORIM

Repique

Membrana

CUÍCA

Parciais agudos

Parciais médios

Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Aro

Estalo

Membrana

Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

SURDO DE 2a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

SURDO DE 1a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

7

Ago.

Tamb.

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

7

7

7

7

7

7

7

7

131

Ago. 13 3

Tamb. 13 3

Cuic. 13

Repn. 13

Caix. 13 3

Srd. 3a. 13 3

Srd. 2a. 13 3

Srd. 1a. 13 3

3

19

Ago.

19

Tamb.

19

Cuic.

19

Repn.

19

Caix.

19

Srd. 3a.

19

Srd. 2a.

19

Srd. 1a.

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble, spanning measures 19 to 24. The instruments are listed on the left: Ago. (Agogo), Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cuica), Repn. (Repente), Caix. (Caxixi), Srd. 3a. (Surdos 3a), Srd. 2a. (Surdos 2a), and Srd. 1a. (Surdos 1a). The score is organized into six measures. Measures 19 and 24 contain musical notation for Ago., Tamb., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. Measures 20, 21, 22, and 23 contain rests for all instruments. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests. The tempo or style is indicated by a '19' above the first measure of each instrument's part.

25

Ago.

Tamb.

25

Cuic.

25

Repn.

25

Caix.

25

Srd. 3a.

25

Srd. 2a.

25

Srd. 1a.

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments are listed on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The score is for measures 25 through 30. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like '25'. The Agogo (Ago.) part has a melodic line with eighth notes and rests. The Tambourine (Tamb.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cuica (Cuic.) part has a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Repente (Repn.) part has a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Caxixi (Caix.) part has a melodic line with eighth notes and rests. The Surdos (Srd.) parts have a simple rhythmic pattern of eighth notes.

31

Ago.

Tamb.

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

3

Detailed description: This musical score page, numbered 134, contains measures 31 through 36. The score is arranged in eight staves, each labeled on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The first measure (31) is marked with a '31' above the staff. Measures 31 and 32 feature a triplet of eighth notes in the Ago., Tamb., and Caix. staves. Measures 33 and 34 feature a triplet of eighth notes in the Repn. staff. Measures 35 and 36 feature a triplet of eighth notes in the Srd. 1a. staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures containing multiple beams or slurs. The bottom of the page is marked with a '3'.

37

Ago.

37

Tamb.

37

Cuic.

37

Repn.

37

Caix.

37

Srd. 3a.

37

Srd. 2a.

37

Srd. 1a.

Paradinha II

Bateria Show da Império Serrano

Faixa 2 - 01:52" a 02:23" (36 compassos)

Gravado em 05/12/2001

7

Ago.

7

Tamb.

7

Cuic.

7

Repn.

3

7

Caix.

7

Srd. 3a.

7

Srd. 2a.

7

Srd. 1a.

Detailed description: This musical score is for page 138 and features ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Ago. (Agogo), Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cuica), Repn. (Repente), Caix. (Caxixi), Srd. 3a. (Surdos 3a), Srd. 2a. (Surdos 2a), and Srd. 1a. (Surdos 1a). The score is organized into six measures. The first measure contains rhythmic notation for all instruments, with a '7' above the first staff. The second measure is mostly empty, with rests for all instruments. The third measure features a triplet of eighth notes for the Repn. instrument, marked with a '3' above the staff. The fourth, fifth, and sixth measures show a continuation of the rhythmic patterns, with various rests and notes for the different instruments. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together. The overall style is typical of Brazilian percussion music notation.

25

Ago.

25

Tamb.

25 3 3

Cuic.

25

Repn.

25

Caix.

25 3 3 3 3 3 3

Srd. 3a.

25

Srd. 2a.

25

Srd. 1a.

Detailed description: This musical score page, numbered 141, contains measures 25 through 30. The score is arranged in seven staves, each labeled on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The first measure (25) is marked with a '25' above the staff. The Ago. staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tamb. staff has a continuous eighth-note pattern. The Cuic. staff includes triplets of eighth notes. The Repn. staff consists of eighth-note chords. The Caix. staff has a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes. The Srd. 3a. staff features a pattern of eighth notes with rests, including triplets. The Srd. 2a. and Srd. 1a. staves have a simple pattern of eighth notes with rests. The score concludes with measure 30.

31

Ago.

31

Tamb.

31

Cuic.

31

Repn.

31

Caix.

31

Srd. 3a.

31

Srd. 2a.

31

Srd. 1a.

Paradinha III

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 2 - 00:44" a 01:02" (20 compassos)

Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas 1² 3⁴

TAMBORIM

Repique
Membrana

CUÍÇA

Parciais agudos
Parciais médios
Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Aro
Estalo
Membrana
Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão
Baqueta { Aro
Membrana

SURDO DE 2a.

Mão
Baqueta { Aro
Membrana

SURDO DE 1a.

Mão
Baqueta { Aro
Membrana

The musical score is for the song "Ago" by Chico Buarque. It is written for a percussion ensemble and vocalists. The score is divided into six systems, each containing staves for different instruments or voices. The instruments are: Ago (vocals), Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cuica), Repr. (Repente), Caix. (Caxixi), Srd. 3a. (Surdos 3a.), Srd. 2a. (Surdos 2a.), and Srd. 1a. (Surdos 1a.). The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and rests. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal staves.

System 1: Ago (vocals) starts with a melodic line. Tamb. (Tambourine) has a rhythmic pattern. Cuic. (Cuica) has a triplet. Repr. (Repente) has a rhythmic pattern. Caix. (Caxixi) has a rhythmic pattern. Srd. 3a. (Surdos 3a.) has a rhythmic pattern. Srd. 2a. (Surdos 2a.) has a rhythmic pattern. Srd. 1a. (Surdos 1a.) has a rhythmic pattern.

System 2: Ago (vocals) continues with a melodic line. Tamb. (Tambourine) has a rhythmic pattern. Cuic. (Cuica) has a triplet. Repr. (Repente) has a rhythmic pattern. Caix. (Caxixi) has a rhythmic pattern. Srd. 3a. (Surdos 3a.) has a rhythmic pattern. Srd. 2a. (Surdos 2a.) has a rhythmic pattern. Srd. 1a. (Surdos 1a.) has a rhythmic pattern.

System 3: Ago (vocals) continues with a melodic line. Tamb. (Tambourine) has a rhythmic pattern. Cuic. (Cuica) has a triplet. Repr. (Repente) has a rhythmic pattern. Caix. (Caxixi) has a rhythmic pattern. Srd. 3a. (Surdos 3a.) has a rhythmic pattern. Srd. 2a. (Surdos 2a.) has a rhythmic pattern. Srd. 1a. (Surdos 1a.) has a rhythmic pattern.

System 4: Ago (vocals) continues with a melodic line. Tamb. (Tambourine) has a rhythmic pattern. Cuic. (Cuica) has a triplet. Repr. (Repente) has a rhythmic pattern. Caix. (Caxixi) has a rhythmic pattern. Srd. 3a. (Surdos 3a.) has a rhythmic pattern. Srd. 2a. (Surdos 2a.) has a rhythmic pattern. Srd. 1a. (Surdos 1a.) has a rhythmic pattern.

System 5: Ago (vocals) continues with a melodic line. Tamb. (Tambourine) has a rhythmic pattern. Cuic. (Cuica) has a triplet. Repr. (Repente) has a rhythmic pattern. Caix. (Caxixi) has a rhythmic pattern. Srd. 3a. (Surdos 3a.) has a rhythmic pattern. Srd. 2a. (Surdos 2a.) has a rhythmic pattern. Srd. 1a. (Surdos 1a.) has a rhythmic pattern.

System 6: Ago (vocals) continues with a melodic line. Tamb. (Tambourine) has a rhythmic pattern. Cuic. (Cuica) has a triplet. Repr. (Repente) has a rhythmic pattern. Caix. (Caxixi) has a rhythmic pattern. Srd. 3a. (Surdos 3a.) has a rhythmic pattern. Srd. 2a. (Surdos 2a.) has a rhythmic pattern. Srd. 1a. (Surdos 1a.) has a rhythmic pattern.

19

Ago.

19

Tamb.

19

Cuic.

19

Repn.

19

Caix.

19

Srd. 3a.

19

Srd. 2a.

19

Srd. 1a.

Detailed description of the musical score: The score is for a percussion ensemble. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left: Ago. (Agogo), Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cuica), Repn. (Repente), Caix. (Caxixi), Srd. 3a. (Surdos 3a), Srd. 2a. (Surdos 2a), and Srd. 1a. (Surdos 1a). The score is divided into two measures, 19 and 20, by a vertical line. Each staff has a '19' above the first measure. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accidentals. The Srd. parts (Srd. 1a, 2a, 3a) have a '+' symbol below the staff in measure 19.

Paradinha IV

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 1 - 02:56" a 03:16" (24 compassos)

Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas $\begin{matrix} 4 \\ 3 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$

TAMBORIM

Repique

Membrana

CUÍCA

Parciais agudos

Parciais médios

Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta $\left\{ \begin{matrix} \text{Aro} \\ \text{Estalo} \\ \text{Membrana} \\ \text{Mão} \end{matrix} \right.$

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão

Baqueta $\left\{ \begin{matrix} \text{Aro} \\ \text{Membrana} \end{matrix} \right.$

SURDO DE 2a.

Mão

Baqueta $\left\{ \begin{matrix} \text{Aro} \\ \text{Membrana} \end{matrix} \right.$

SURDO DE 1a.

Mão

Baqueta $\left\{ \begin{matrix} \text{Aro} \\ \text{Membrana} \end{matrix} \right.$

The musical score is for the song "Agora" by Chico Buarque. It is written for a percussion ensemble consisting of Agogo, Tambourine, Cuica, Repentist, Caixa, and three Sordos (1a, 2a, 3a). The score is in 3/4 time and is divided into two systems of three measures each. The Agogo and Tambourine parts feature eighth notes and triplets. The Cuica part consists of rests. The Repentist part includes eighth notes and triplets. The Caixa part features eighth notes and triplets. The Sordos parts consist of eighth notes and triplets. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

13

Ago.

13

Tamb.

13

Cuic.

13

Repn.

13

Caix.

13

Srd. 3a.

13

Srd. 2a.

13

Srd. 1a.

The musical score for page 149 consists of eight staves, each representing a different instrument. The measures are numbered 13 through 18. The instruments and their parts are: Ago. (Agogo), Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cueca), Repn. (Repente), Caix. (Cajon), Srd. 3a. (Surdos 3a), Srd. 2a. (Surdos 2a), and Srd. 1a. (Surdos 1a). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and triplets. The tempo is marked with a 7/8 time signature. The score is written in a single system with a brace on the left side.

19

Ago.

19

Tamb.

19

Cuic.

19

Repn.

19

Caix.

19

Srd. 3a.

19

Srd. 2a.

19

Srd. 1a.

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

Paradinha V

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 2 - 02:54" a 03:14" (24 compassos)

Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas $\begin{matrix} 4 \\ 2^3 \\ 1 \end{matrix}$

TAMBORIM

Repique
Membrana

CUÍÇA

Parciais médios
Parciais agudos
Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Estalo
Aro
Membrana
Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão
Baqueta { Aro
Membrana

SURDO DE 2a.

Mão
Baqueta { Aro
Membrana

SURDO DE 1a.

Mão
Baqueta { Aro
Membrana

7

Ago.

7

Tamb.

7

Cuic.

7

3

Repn.

7

Caix.

7

Srd. 3a.

7

Srd. 2a.

7

Srd. 1a.

Detailed description: This musical score page contains seven staves. The first staff, labeled 'Ago.', has a '7' above it and contains a melody of eighth notes with rests. The second staff, 'Tamb.', also has a '7' above it and follows a similar pattern. The third staff, 'Cuic.', has a '7' above it and contains whole rests. The fourth staff, 'Repn.', has a '7' above it and features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth notes and rests. The fifth staff, 'Caix.', has a '7' above it and contains a melody of eighth notes with rests. The sixth staff, 'Srd. 3a.', has a '7' above it and contains a melody of eighth notes with rests. The seventh staff, 'Srd. 2a.', has a '7' above it and contains a melody of eighth notes with rests. The eighth staff, 'Srd. 1a.', has a '7' above it and contains a melody of eighth notes with rests. The staves are grouped by a brace on the left.

13

Ago.

Tamb.

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

The musical score for page 153, measures 13-18, is as follows:

- Measure 13:** Ago. (quarter note, eighth rest, quarter note), Tamb. (quarter note, eighth rest, quarter note), Cuic. (whole rest), Repn. (quarter note, eighth rest, quarter note), Caix. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 3a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 2a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 1a. (quarter note, eighth rest, quarter note).
- Measure 14:** Ago. (whole rest), Tamb. (whole rest), Cuic. (whole rest), Repn. (quarter note, eighth rest, quarter note), Caix. (whole rest), Srd. 3a. (whole rest), Srd. 2a. (whole rest), Srd. 1a. (whole rest).
- Measure 15:** Ago. (quarter note, eighth rest, quarter note), Tamb. (quarter note, eighth rest, quarter note), Cuic. (whole rest), Repn. (quarter note, eighth rest, quarter note), Caix. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 3a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 2a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 1a. (quarter note, eighth rest, quarter note).
- Measure 16:** Ago. (quarter note, eighth rest, quarter note), Tamb. (quarter note, eighth rest, quarter note), Cuic. (whole rest), Repn. (quarter note, eighth rest, quarter note), Caix. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 3a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 2a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 1a. (quarter note, eighth rest, quarter note).
- Measure 17:** Ago. (quarter note, eighth rest, quarter note), Tamb. (quarter note, eighth rest, quarter note), Cuic. (whole rest), Repn. (quarter note, eighth rest, quarter note), Caix. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 3a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 2a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 1a. (quarter note, eighth rest, quarter note).
- Measure 18:** Ago. (quarter note, eighth rest, quarter note), Tamb. (quarter note, eighth rest, quarter note), Cuic. (quarter note, eighth rest, quarter note), Repn. (quarter note, eighth rest, quarter note), Caix. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 3a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 2a. (quarter note, eighth rest, quarter note), Srd. 1a. (quarter note, eighth rest, quarter note).

19

Agogo.

19

Tamb.

19

Cuic.

19

Repn.

19

Caix.

19

Srd. 3a.

19

Srd. 2a.

19

Srd. 1a.

Solo de agogô I

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 4 - 03:31" a 05:28" (136 compassos)

Gravado em 05/12/2001

The musical score is written for a 2/4 time signature. The AGOGÔ part is the only one with a melodic line, while the others are mostly rests or simple rhythmic patterns.

AGOGÔ
Alturas 1 2 3 4

TAMBORIM
Repique
Membrana

CUÍCA
Parciais agudos
Parciais médios
Som fundamental

REPENIQUE
Baqueta { Aro, Estalo, Membrana, Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.
Mão
Baqueta { Aro, Membrana

SURDO DE 2a.
Mão
Baqueta { Aro, Membrana

SURDO DE 1a.
Mão
Baqueta { Aro, Membrana

[illegible]

The musical score is for a piece titled "Sonata for Guitar" by Francisco Tárrega, Op. 10, No. 3. It is written for guitar and includes parts for Ago. (Ago.), Tamb. (Tamb.), Cuic. (Cuic.), Repr. (Repr.), Caix. (Caix.), Srd. 3a. (Srd. 3a.), Srd. 2a. (Srd. 2a.), and Srd. 1a. (Srd. 1a.). The score is in 3/4 time and features various musical notations including triplets, rests, and accidentals.

19

Ago.

19

Tamb.

19

Cuic.

19

Repn.

19

Caix.

19

Srd. 3a.

+

19

Srd. 2a.

19

Srd. 1a.

The musical score for page 158, measures 19-24, is presented for a percussion ensemble. The parts are arranged vertically from top to bottom: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. Measure 19 is indicated by a '19' above the Ago. staff. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like '+' and '19'. The Srd. 3a. part includes a '+' marking in measures 19, 20, 21, 22, 23, and 24. The Srd. 2a. and Srd. 1a. parts also include a '19' marking in measure 19. The score is written on a grand staff with multiple staves for each instrument.

25

Ago.

25

Tamb.

25

Cuic.

25

Repn.

25

Caix.

25

Srd. 3a.

+

25

Srd. 2a.

25

Srd. 1a.

31

Ago.

31

Tamb.

31

Cuic.

31

Repn.

31

Caix.

31

Srd. 3a.

31

Srd. 2a.

31

Srd. 1a.

3

3

3

+

+

+

+

+

+

37

Ago.

37

Tamb.

37

Cuic.

37

Repn.

37

Caix.

37

Srd. 3a.

37

Srd. 2a.

37

Srd. 1a.

The musical score is written for a page numbered 161. It features a vocal line (Ago.) and several instrumental parts (Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., Srd. 1a.). The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The instrumental parts are written on staves with various clefs and key signatures. The score is divided into measures by vertical bar lines. The vocal line includes triplets and other rhythmic markings. The instrumental parts include various rhythmic patterns and rests. The score is written in a standard musical notation style.

43

3 3 3 3

Ago.

Tamb.

43

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

43

Srd. 2a.

43 3 3

Srd. 1a.

3 3

3 3

Detailed description of the musical score: The score is for a percussion ensemble. It consists of eight staves. The first staff (Ago.) has a measure rest in 43, followed by a triplet of eighth notes in 44, and a quarter note in 45. The second staff (Tamb.) has a triplet of eighth notes in 43, a quarter note in 44, and a measure rest in 45. The third staff (Cuic.) has a measure rest in 43. The fourth staff (Repn.) has a triplet of eighth notes in 43, a quarter note in 44, and a measure rest in 45. The fifth staff (Caix.) has a triplet of eighth notes in 43, a quarter note in 44, and a measure rest in 45. The sixth staff (Srd. 3a.) has a quarter note in 43, a quarter note in 44, and a quarter note in 45. The seventh staff (Srd. 2a.) has a triplet of eighth notes in 43, a quarter note in 44, and a quarter note in 45. The eighth staff (Srd. 1a.) has a triplet of eighth notes in 43, a quarter note in 44, and a quarter note in 45. The Srd. 3a. part includes a '+' symbol in measures 43-48. The Srd. 2a. and Srd. 1a. parts show a change in rhythm in measure 48.

[illegible]

55

Ago.

55

Tamb.

55

Cuic.

55

Repn.

55

Caix.

55

Srd. 3a.

+

55

Srd. 2a.

55

Srd. 1a.

The musical score is for the piece 'Agora' by Carlos Chávez. It is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Ago.** (Vocal part): Features a melodic line with triplets and rests.
- Tamb.** (Tambourine): Provides rhythmic accompaniment with short strokes.
- Cuic.** (Cuicatl): Provides rhythmic accompaniment with short strokes.
- Repn.** (Repente): Provides rhythmic accompaniment with short strokes.
- Caix.** (Caja): Provides rhythmic accompaniment with short strokes.
- Srd. 3a.** (Srd. 3a.): Features a melodic line with triplets and rests.
- Srd. 2a.** (Srd. 2a.): Provides rhythmic accompaniment with short strokes.
- Srd. 1a.** (Srd. 1a.): Provides rhythmic accompaniment with short strokes.

The score is divided into measures, with some measures containing triplets (indicated by a '3' over the notes). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

The musical score is for the song "Ago" by Chico Buarque. It is written for a guitar and a percussion ensemble. The guitar part is in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. The percussion ensemble consists of a tambourine, cuica, repinique, caixa, and three strings (Srd. 3a, Srd. 2a, Srd. 1a). The score is divided into six measures. The guitar part features a melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note pattern. The percussion parts provide a rhythmic accompaniment, with the caixa and repinique playing a similar pattern to the guitar's bass line. The strings play a simple harmonic accompaniment.

Instrumentation: Ago, Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., Srd. 1a.

Measure 1: Ago (67) plays a melodic line starting on G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Tamb. (67) plays a steady eighth-note pattern. Cuic. (67) plays a steady eighth-note pattern. Repn. (67) plays a steady eighth-note pattern. Caix. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 3a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 2a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 1a. (67) plays a steady eighth-note pattern.

Measure 2: Ago (67) plays a melodic line starting on G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Tamb. (67) plays a steady eighth-note pattern. Cuic. (67) plays a steady eighth-note pattern. Repn. (67) plays a steady eighth-note pattern. Caix. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 3a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 2a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 1a. (67) plays a steady eighth-note pattern.

Measure 3: Ago (67) plays a melodic line starting on G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Tamb. (67) plays a steady eighth-note pattern. Cuic. (67) plays a steady eighth-note pattern. Repn. (67) plays a steady eighth-note pattern. Caix. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 3a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 2a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 1a. (67) plays a steady eighth-note pattern.

Measure 4: Ago (67) plays a melodic line starting on G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Tamb. (67) plays a steady eighth-note pattern. Cuic. (67) plays a steady eighth-note pattern. Repn. (67) plays a steady eighth-note pattern. Caix. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 3a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 2a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 1a. (67) plays a steady eighth-note pattern.

Measure 5: Ago (67) plays a melodic line starting on G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Tamb. (67) plays a steady eighth-note pattern. Cuic. (67) plays a steady eighth-note pattern. Repn. (67) plays a steady eighth-note pattern. Caix. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 3a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 2a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 1a. (67) plays a steady eighth-note pattern.

Measure 6: Ago (67) plays a melodic line starting on G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Tamb. (67) plays a steady eighth-note pattern. Cuic. (67) plays a steady eighth-note pattern. Repn. (67) plays a steady eighth-note pattern. Caix. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 3a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 2a. (67) plays a steady eighth-note pattern. Srd. 1a. (67) plays a steady eighth-note pattern.

73

Ago.

73

Tamb.

73

Cuic.

73

Repn.

73

Caix.

73

Srd. 3a.

73

Srd. 2a.

73

Srd. 1a.

The musical score for page 167, measures 73-78, is a multi-measure rest of 73 measures, repeated six times. The instruments are Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. Srd. 3a. has a melodic line with a '+' sign below the first note of each measure.

The musical score is for the song "Ago" by Chico Buarque. It is written for a vocal part (Ago.) and several instrumental parts: Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cuica), Repr. (Repente), Caix. (Caxixá), Srd. 3a. (Surdos 3a.), Srd. 2a. (Surdos 2a.), and Srd. 1a. (Surdos 1a.). The score is in 4/4 time and consists of 79 measures. The vocal part is in the key of G major and has a tempo of 79. The instrumental parts are in the key of G major and have a tempo of 79. The score is written for a vocal part and several instrumental parts. The vocal part is in the key of G major and has a tempo of 79. The instrumental parts are in the key of G major and have a tempo of 79. The score is written for a vocal part and several instrumental parts. The vocal part is in the key of G major and has a tempo of 79. The instrumental parts are in the key of G major and have a tempo of 79.

85

Ago.

85

Tamb.

85

Cuic.

85

Repn.

85

Caix.

85

Srd. 3a.

85

Srd. 2a.

85

Srd. 1a.

The musical score for page 169, measures 85-90, is written for a percussion ensemble. The parts are arranged vertically from top to bottom: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The score is in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked '85'. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The Srd. 3a. part includes a '+' symbol under the first measure of each measure. The Srd. 2a. and Srd. 1a. parts include a '-' symbol under the first measure of each measure.

91

Ago.

91

Tamb.

91

Cuic.

91

Repn.

91

Caix.

91

Srd. 3a.

91

Srd. 2a.

91

Srd. 1a.

Detailed description of the musical score: The score is written for a percussion ensemble. The parts are: Ago. (Agogo bells), Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cuica), Repn. (Repente), Caix. (Caxixi), Srd. 3a. (Surdos 3a.), Srd. 2a. (Surdos 2a.), and Srd. 1a. (Surdos 1a.). The score is divided into measures 91 through 96. Measure 91 is the first measure of the piece. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks. The Srd. 3a. and Srd. 1a. parts have a '+' symbol in measure 91, indicating a specific rhythmic pattern. The Srd. 3a. part has a '+' symbol in measures 92, 93, 94, 95, and 96. The Srd. 1a. part has a '+' symbol in measures 92, 93, 94, 95, and 96. The Srd. 2a. part has a '+' symbol in measures 92, 93, 94, 95, and 96. The Srd. 3a. part has a '+' symbol in measures 92, 93, 94, 95, and 96. The Srd. 1a. part has a '+' symbol in measures 92, 93, 94, 95, and 96. The Srd. 2a. part has a '+' symbol in measures 92, 93, 94, 95, and 96. The Srd. 3a. part has a '+' symbol in measures 92, 93, 94, 95, and 96. The Srd. 1a. part has a '+' symbol in measures 92, 93, 94, 95, and 96.

97

Ago.

97

Tamb.

97

Cuic.

97

Repn.

97

Caix.

97

Srd. 3a.

+

97

Srd. 2a.

97

Srd. 1a.

The musical score is written for a percussion ensemble. The parts are: Ago. (Agogo), Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cuica), Repn. (Repente), Caix. (Cajon), Srd. 3a. (Surdos 3a.), Srd. 2a. (Surdos 2a.), and Srd. 1a. (Surdos 1a.). The score is in 4/4 time. Measure 97 is the first measure of the piece, marked with a key signature change to one flat (B-flat). Measures 98-101 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 102 shows a final cadence with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

The musical score is for the song "Ago" by Chico Buarque. It is written for guitar and includes parts for vocalists and percussion. The score is organized into systems, each corresponding to a different instrument or voice part. The guitar part is the most complex, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The vocal parts are simpler, often consisting of single notes or short phrases. The percussion parts (tambourine, cuica) are indicated by short horizontal lines on the staff, suggesting rhythmic patterns. The score is divided into six measures, each containing a different combination of instruments and voices. The guitar part is the most prominent, with a mix of eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The vocal parts are simpler, often consisting of single notes or short phrases. The percussion parts (tambourine, cuica) are indicated by short horizontal lines on the staff, suggesting rhythmic patterns. The score is divided into six measures, each containing a different combination of instruments and voices.

109

Ago.

109

Tamb.

109

Cuíc.

109

Repn.

109

Caix.

109

Srd. 3a.

+

109

Srd. 2a.

109

Srd. 1a.

115

Ago.

115

Tamb.

115

Cuic.

115

Repn.

115

Caix.

115

Srd. 3a.

+

115

Srd. 2a.

115

Srd. 1a.

Detailed description: This is a musical score for page 174, measures 115 through 120. The score is written for a large ensemble. The top staff, labeled 'Ago.', features a melodic line with eighth notes and triplets, starting with a measure rest for 115 measures. Below it are staves for 'Tamb.', 'Cuic.', 'Repn.', and 'Caix.', each with a measure rest for 115 measures. The 'Srd. 3a.' staff has a more complex rhythmic pattern with eighth notes, quarter notes, and rests, also starting with a measure rest for 115 measures. The 'Srd. 2a.' and 'Srd. 1a.' staves have measure rests for 115 measures. The score is organized into six measures, with the first measure containing a measure rest for 115 measures. The subsequent measures contain the rhythmic notation for each instrument.

121 3 3

Ago.

121

Tamb.

121

Cuic.

121 3 3 3 3 3

Repr.

121

Caix.

121

Srd. 3a.

121

Srd. 2a.

121

Srd. 1a.

The musical score is written for eight staves, each representing a different instrument. The staves are labeled on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repr., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, triplets (indicated by a '3' over a group of notes), and rests. The score is organized into measures by vertical bar lines. The first measure of the first staff (Ago.) contains the notation '121 3 3'. The score is written in a single system, with all staves sharing the same time signature and key signature.

127

Ago.

Tamb.

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

The musical score for measures 127-132 is as follows:

- Ago.:** Measures 127-132 consist of eighth-note patterns. Measure 127 has a repeat sign at the end. Measure 128 has a repeat sign at the beginning. Measure 129 has a repeat sign at the end. Measure 130 has a repeat sign at the beginning. Measure 131 has a repeat sign at the end. Measure 132 has a repeat sign at the beginning.
- Tamb.:** Measures 127-132 consist of eighth-note patterns. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 has a triplet of eighth notes. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes.
- Cuic.:** Measures 127-132 consist of eighth-note patterns. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 has a triplet of eighth notes. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes.
- Repn.:** Measures 127-132 consist of eighth-note patterns. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 has a triplet of eighth notes. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes.
- Caix.:** Measures 127-132 consist of eighth-note patterns. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 has a triplet of eighth notes. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes.
- Srd. 3a.:** Measures 127-132 consist of eighth-note patterns. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 has a triplet of eighth notes. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes.
- Srd. 2a.:** Measures 127-132 consist of eighth-note patterns. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 has a triplet of eighth notes. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes.
- Srd. 1a.:** Measures 127-132 consist of eighth-note patterns. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 has a triplet of eighth notes. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Measure 130 has a triplet of eighth notes. Measure 131 has a triplet of eighth notes. Measure 132 has a triplet of eighth notes.

133

Ago.

133

Tamb.

133

Cuic.

133

Repn.

133

Caix.

133

Srd. 3a.

133

Srd. 2a.

133

Srd. 1a.

Solo de agogô II

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 5 - 00:23" a 02:04" (116 compassos)

Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas 1 2 3 4

TAMBORIM

Repique

Membrana

CUÍÇA

Parciais agudos

Parciais médios

Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Aro

Estalo

Membrana

Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

Mão

SURDO DE 2a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

Mão

SURDO DE 1a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

Mão

7

The musical score for page 179, measures 7 through 12, is as follows:

Instrument	Measure 7	Measure 8	Measure 9	Measure 10	Measure 11	Measure 12
Ago.	Quarter notes: G4, A4, B4, C5	Quarter notes: D5, E5, F5, G5	Quarter notes: G5, A5, B5, C6	Quarter notes: D6, E6, F6, G6	Quarter notes: G6, A6, B6, C7	Quarter notes: D7, E7, F7, G7
Tamb.	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
Cuic.	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
Repn.	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
Caix.	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
Srd. 3a.	Quarter notes: G4, A4, B4, C5	Quarter notes: D5, E5, F5, G5	Quarter notes: G5, A5, B5, C6	Quarter notes: D6, E6, F6, G6	Quarter notes: G6, A6, B6, C7	Quarter notes: D7, E7, F7, G7
Srd. 2a.	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
Srd. 1a.	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest

13

Ago.

13

Tamb.

13

Cuic.

13

Repn.

13

Caix.

13

Srd. 3a.

13

Srd. 2a.

13

Srd. 1a.

19

Ago.

19

Tamb.

19

Cuic.

19

Repn.

19

Caix.

19

Srd. 3a.

+

19

Srd. 2a.

19

Srd. 1a.

37

Ago.

37

Tamb.

37

Cuic.

37

Repn.

37

Caix.

37

Srd. 3a.

+

37

Srd. 2a.

37

Srd. 1a.

3

3

7

+

+

+

+

+

+

43

Ago.

43

Tamb.

43

Cuic.

43

Repn.

43

Caix.

43

Srd. 3a.

+

43

Srd. 2a.

43

Srd. 1a.

49

Ago.

49

Tamb.

49

Cuic.

49

Repn.

49

Caix.

49

Srd. 3a.

49

Srd. 2a.

49

Srd. 1a.

The musical score for page 186, measures 49-54, is presented below. The score is for a 7-part ensemble: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. Measures 49-54 are shown. Ago. has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Tamb., Cuic., Repn., and Caix. have rests. Srd. 3a. has a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, and a '+' sign below the first measure. Srd. 2a. and Srd. 1a. have rests.

55

Ago.

55

Tamb.

55

Cuic.

55

Repn.

55

Caix.

55

Srd. 3a.

+

55

Srd. 2a.

55

Srd. 1a.

The musical score for page 187, measures 55-60, is for a percussion ensemble. The instruments are: Ago. (Agogo), Tamb. (Tambourine), Cuic. (Cuica), Repn. (Repente), Caix. (Caxixi), Srd. 3a. (Surdos 3a), Srd. 2a. (Surdos 2a), and Srd. 1a. (Surdos 1a). Measure 55 shows the Agogo and Srd. 3a. playing a rhythmic pattern. The other instruments are silent. Measures 56-60 show the Agogo and Srd. 3a. continuing their pattern, while the other instruments remain silent.

61

Ago.

61

Tamb.

61

Cuic.

61

Repn.

61

Caix.

61

Srd. 3a.

+

61

Srd. 2a.

61

Srd. 1a.

67

Ago.

67

Tamb.

67

Cuic.

67

Repn.

67

Caix.

67

Srd. 3a.

67

Srd. 2a.

67

Srd. 1a.

The musical score for page 189, measures 67-72, is presented for eight instruments: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. Measures 67 through 69 are marked with a multi-measure rest of 67 measures. In measure 70, all instruments have a multi-measure rest of 67 measures. In measure 71, the instruments play a melodic line consisting of a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. In measure 72, the instruments play a melodic line consisting of a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The Srd. 3a. part has a '+' symbol in measures 67, 68, and 69.

73

Ago.

73

Tamb.

73

Cuic.

73

Repn.

73

Caix.

73

Srd. 3a.

73

Srd. 2a.

73

Srd. 1a.

The musical score for page 190, measures 73-78, is a multi-measure rest of 73 measures. The instruments are Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The Srd. 3a. part has a '+' sign below the first measure of the rest.

The musical score is for 'Ave Maria' by Franz Schubert, arranged for a chamber ensemble and vocalists. The score is written in 3/4 time and consists of 79 measures. The instruments and vocal parts are:

- Ago.** (Ago. - Alto Saxophone): Plays the main melody in the first measure, then rests for the remainder of the piece.
- Tamb.** (Tambourine): Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.
- Cuic.** (Cue - Clarinet): Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.
- Repn.** (Repn. - Recorder): Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.
- Caix.** (Caix. - Cello): Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.
- Srd. 3a.** (Srd. 3a. - Soprano): Sings the vocal melody in the first measure, then rests for the remainder of the piece.
- Srd. 2a.** (Srd. 2a. - Soprano): Sings the vocal melody in the first measure, then rests for the remainder of the piece.
- Srd. 1a.** (Srd. 1a. - Soprano): Sings the vocal melody in the first measure, then rests for the remainder of the piece.

The score is written in 3/4 time and consists of 79 measures. The instruments and vocal parts are:

- Ago.** (Ago. - Alto Saxophone): Plays the main melody in the first measure, then rests for the remainder of the piece.
- Tamb.** (Tambourine): Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.
- Cuic.** (Cue - Clarinet): Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.
- Repn.** (Repn. - Recorder): Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.
- Caix.** (Caix. - Cello): Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.
- Srd. 3a.** (Srd. 3a. - Soprano): Sings the vocal melody in the first measure, then rests for the remainder of the piece.
- Srd. 2a.** (Srd. 2a. - Soprano): Sings the vocal melody in the first measure, then rests for the remainder of the piece.
- Srd. 1a.** (Srd. 1a. - Soprano): Sings the vocal melody in the first measure, then rests for the remainder of the piece.

85

Ago.

85

Tamb.

85

Cuic.

85

Repn.

85

Caix.

85

Srd. 3a.

85

Srd. 2a.

85

Srd. 1a.

97

Ago.

97

Tamb.

97

Cuic.

97

Repn.

97

Caix.

97

Srd. 3a.

97

Srd. 2a.

97

Srd. 1a.

103

Ago.

103

Tamb.

103

Cuic.

103

Repn.

103

Caix.

103

Srd. 3a.

103

Srd. 2a.

103

Srd. 1a.

109

Ago.

Tamb.

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

The musical score is arranged in seven staves, each representing a different instrument. The measures are numbered 109 through 114. The instruments and their corresponding parts are:

- Ago. (Agogo):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 110.
- Tamb. (Tambourine):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 110.
- Cuic. (Cueca):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 110.
- Repn. (Repetidor):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 110.
- Caix. (Caja):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 110.
- Srd. 3a. (Srd. 3a.):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 110.
- Srd. 2a. (Srd. 2a.):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 110.
- Srd. 1a. (Srd. 1a.):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 110.

The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The measures are numbered 109 through 114. The instruments are labeled on the left side of the staves.

115

Ago.

115

Tamb.

115

Cuic.

115

Repn.

115

Caix.

115

Srd. 3a.

115

Srd. 2a.

115

Srd. 1a.

Solo de repenique

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 4 - 00:36" a 01:22" (56 compassos)

Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas 1 2 3 4

TAMBORIM

Repique

Membrana

CUÍÇA

Parciais agudos

Parciais médios

Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Aro Estalo Membrana Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão

Baqueta { Aro Membrana

SURDO DE 2a.

Mão

Baqueta { Aro Membrana

SURDO DE 1a.

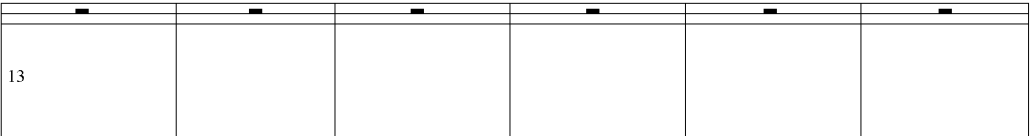
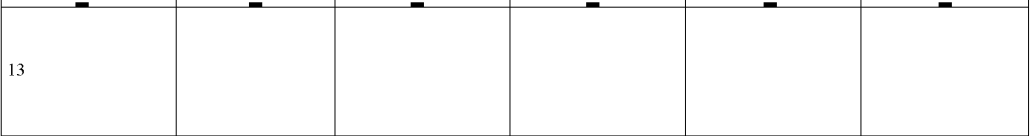
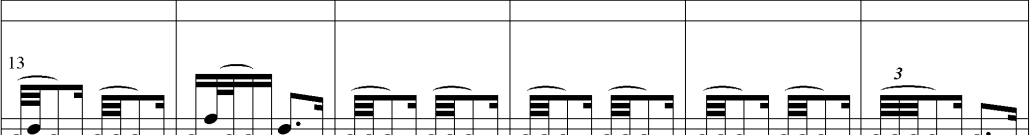
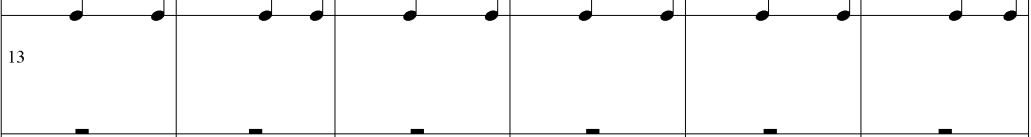
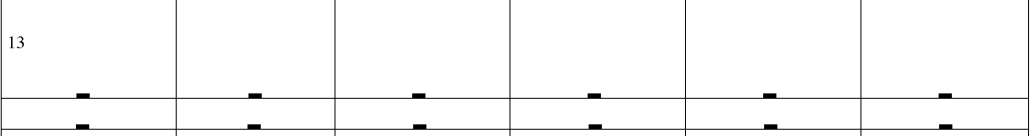
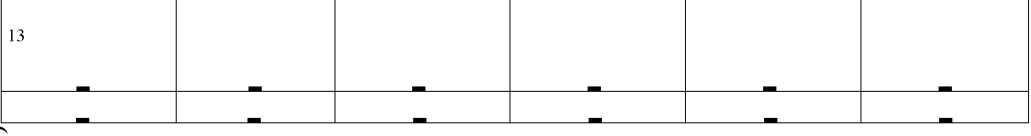
Mão

Baqueta { Aro Membrana

7

Ago.					
7					
Tamb.					
7					
Cuic.					
7					
Repn.					
7					
Caix.					
7					
Srd. 3a.					
7					
Srd. 2a.					
7					
Srd. 1a.					

13

Ago.						
Tamb.						
Cuic.						
Repn.						
Caix.						
Srd. 3a.						
Srd. 2a.						
Srd. 1a.						

19

Ago.						
19						
Tamb.						
19						
Cuic.						
Repn.						
19						
Caix.						
19						
Srd. 3a.						
19						
Srd. 2a.						
19						
Srd. 1a.						

25

Ago.						
25						
Tamb.						
25						
Cuic.						
25						
Repn.						
25						
Caix.						
25						
Srd. 3a.						
25						
Srd. 2a.						
25						
Srd. 1a.						

31

Ago.

31

Tamb.

31

Cuic.

31

Repn.

31

Caix.

31

Srd. 3a.

31

Srd. 2a.

31

Srd. 1a.

31

37

Ago.

37

Tamb.

37

Cuic.

37

Repn.

37

Caix.

37

Srd. 3a.

37

Srd. 2a.

37

Srd. 1a.

The image shows a musical score for a percussion ensemble, rehearsal mark 37. The score is for six parts: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., and Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The Repn. part has a melodic line with eighth notes and beams. The other parts have rests.

The musical score for 'Agora' by Chico Buarque is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Ago. (Agora):** Features a melodic line starting in measure 44 with eighth and sixteenth notes.
- Tamb. (Tamborim):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Cuic. (Cuica):** Plays a simple rhythmic pattern with eighth notes.
- Repr. (Repente):** Features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and sixteenth-note runs.
- Caix. (Caxixá):** Plays a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.
- Srd. 3a. (Surdos 3a.):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Srd. 2a. (Surdos 2a.):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Srd. 1a. (Surdos 1a.):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The score is in 4/4 time and includes measures 43 and 44. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegretto'.

55

Ago.

55

Tamb.

55

3 3

Cuic.

55

Repn.

55

Caix.

55

3 3

Srd. 3a.

55

3 3

Srd. 2a.

55

Srd. 1a.

The musical score for page 207, measures 55-56, is presented for eight instruments: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The score begins with a multi-measure rest of 55 measures for all instruments. In measure 56, the instruments play various rhythmic patterns. Ago. and Cuic. play eighth notes. Tamb. plays a continuous eighth-note pattern. Repn. and Caix. play eighth notes with beams. Srd. 3a. plays eighth notes with beams. Srd. 2a. and Srd. 1a. play eighth notes with beams. The score is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature.

Solo de caixa

Bateria Show do Império Serrano

Faixa 3 - 02:57" a 03:48" (56 compassos)

Gravado em 05/12/2001

AGOGÔ

Alturas 1 2 3 4

TAMBORIM

Repique

Membrana

CUÍÇA

Parciais agudos

Parciais médios

Som fundamental

REPENIQUE

Baqueta { Aro

Estalo

Membrana

Mão

CAIXA

SURDO DE 3a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

SURDO DE 2a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

SURDO DE 1a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

7

Ago.

7

Tamb.

7

Cuic.

7

Repn.

7

Caix.

7

Srd. 3a.

7

Srd. 2a.

7

Srd. 1a.

13

Ago.

13

Tamb.

13

Cuic.

13

Reprn.

Caix.

13

Srd. 3a.

13

Srd. 2a.

13

Srd. 1a.

19

Ago.						
19						
Tamb.						
19						
Cuic.						
19						
Repn.						
19						
Caix.						
19						
Srd. 3a.						
19						
Srd. 2a.						
19						
Srd. 1a.						

25

Ago.

25

Tamb.

25

Cuic.

25

Repn.

25

Caix.

25

Srd. 3a.

+

25

Srd. 2a.

25

Srd. 1a.

The musical score is organized into a grid with 8 staves and 6 measures. The staves are labeled on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The measures are numbered 25 through 30 at the top of each staff. The Caix. staff contains a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The Srd. 3a. staff contains a simpler pattern with rests and accents. The other staves (Ago., Tamb., Cuic., Repn., Srd. 2a., Srd. 1a.) contain rests throughout the measures.

37

Ago.

37

Tamb.

37

Cuic.

37

Repn.

37

Caix.

37

Srd. 3a.

37

Srd. 2a.

37

Srd. 1a.

The musical score is organized into a grid with 8 rows of instruments and 6 columns of measures. The instruments are labeled on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The measure number '37' is written at the beginning of each row. The Caix. (Cajon) part features a continuous rhythmic pattern of eighth notes with rests, grouped in pairs. The Srd. 3a. (Snare Drum) part features a pattern of eighth notes with rests, also grouped in pairs. The Srd. 2a. and Srd. 1a. parts have rests throughout the measures.

43

The musical score for 'Ago' is presented in a multi-staff format. The instruments and vocal parts are listed on the left: Ago, Tamb., Cuic., Reprn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The score is divided into measures by vertical bar lines. The Ago part is written in a single staff. The Tamb. part is written in a single staff. The Cuic. part is written in a single staff. The Reprn. part is written in a single staff. The Caix. part is written in a single staff. The Srd. 3a. part is written in a single staff. The Srd. 2a. part is written in a single staff. The Srd. 1a. part is written in a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is for a single system, with measures 43 and 44 indicated at the beginning of the first and second staves respectively.

49

Ago.

49

Tamb.

49

Cuic.

49

Repn.

49

Caix.

49

Srd. 3a.

49

Srd. 2a.

49

Srd. 1a.

The musical score is arranged in eight staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left: Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix., Srd. 3a., Srd. 2a., and Srd. 1a. The score covers measures 49 through 54. Measure 49 is indicated by a '49' at the start of each staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Some measures contain rests, while others have active rhythmic patterns. The bottom three staves (Srd. 3a., Srd. 2a., Srd. 1a.) show a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests. The top staves (Ago., Tamb., Cuic., Repn., Caix.) have more complex and varied rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

55

Ago.

55

Tamb.

55 3 3 3 3

Cuic.

55

Repn.

55

Caix.

55 3 3

Srd. 3a.

55 3 3

Srd. 2a.

55

Srd. 1a.

Solo de cuíca

Bateria Show do Império Serrano

Gravado em 05/12/2001

Faixa 2 - 05:16" a 05:49" (38 compassos)

CUÍCA

Parciais Agudos

Parciais Médios

Som Fundamental

SURDO DE 3a.

Mão

Baqueta { Aro

Membrana

9

17

25

33

II. 4. Apresentação da partitura do samba-enredo de 2001

Neste bloco apresento a partitura do samba-enredo da escola de samba Império Serrano, que disputou o carnaval de 2001. A bateria, foco desta transcrição, tem como referência o arranjo executado durante o desfile, do qual participei como observador – acompanhando parte do processo de sua criação – e instrumentista, mais especificamente, tocando a terceira marcação.

À exceção das cuícas e dos surdos de corte, todos os instrumentos obedecem a um arranjo bem definido, onde – pelo menos teoricamente – não há espaço para a realização de variações por parte dos ritmistas. Deste modo, a transcrição musical se atém rigorosamente aos desenhos pré-estabelecidos para cada naipe. É claro que, num universo de quase trezentos ritmistas, sempre é possível detectar-se pequenas alterações individuais, que podem ser motivadas pelas mais diferentes razões. No entanto, tais variações são insignificantes em relação ao todo, não tendo força suficiente para afetar o resultado final da bateria. Ademais, seria inviável, na prática, representá-las graficamente na partitura. Mesmo no naipe de caixas, cujos modos de articulação vistos de perto apresentam um nível de heterogeneidade razoável, conforme apontado no capítulo 2, prevalece como som resultante um fraseado coeso e uniforme.

A terceira marcação também obedece a uma estrutura precisa dentro do arranjo, executando frases ensaiadas, cuja função é valorizar os pontos de transição entre as diferentes partes do samba-enredo. Todavia, este naipe tem uma outra característica, que, aliás, representa um de seus traços mais marcantes: a liberdade de improvisação. Este aspecto é a própria essência do surdo de terceira, pois, através dos cortes improvisados o conjunto ganha em expressividade e adquire um sabor especial. Contudo, no que diz respeito à grafia, tive que me limitar – por razões óbvias de ordem prática – à indicação dos trechos ensaiados e do padrão rítmico de acompanhamento que caracteriza o ostinato realizado pela marcação.

Dentre todas as peças da bateria, a cuíca é, sem dúvida, a que goza de maior liberdade de interpretação. Embora exista uma série de desenhos rítmico-melódicos que identificam a função cuíca na bateria de escola de

samba, não há, efetivamente, um padrão de uníssono pré-estabelecido de se tocar em naipe. Sendo assim, optei por estabelecer em toda a partitura um padrão de ostinato baseado no trecho selecionado a partir da gravação realizada no estúdio, em conformidade com o que consta na transcrição do exemplo correspondente à faixa 13 do CD que acompanha a dissertação.

A partitura está apresentada da seguinte maneira: refrão principal (duas vezes), parte A, refrão intermediário (transição para B), parte B e refrão principal (duas vezes). No último refrão – antes da barra de repetição –, transcrevi a “paradinha” que fez parte do arranjo do samba-enredo (compassos 178 a 194).

Neste CD incluí também um trecho extraído da gravação do desfile de 2001, feita pela Rede Globo de Televisão ³⁶. Apesar da limitação da qualidade do áudio, creio que o referido trecho funciona, pelo menos, como uma referência em relação ao que foi feito na avenida e que serviu como base para a transcrição musical da bateria.

Já a transcrição da melodia e a cifragem harmônica estão baseadas no CD anual produzido pela Liga das Escolas de Samba (LIESA), contendo os sambas de enredo das agremiações que disputaram o carnaval de 2001. A faixa que corresponde ao samba do Império Serrano, interpretado por Carlinhos da Paz, puxador oficial da escola, foi devidamente editada e incluída no CD anexo ao trabalho ³⁷.

Nas páginas seguintes, apresento a partitura do samba-enredo *O rio que corre para o mar*.

³⁶ Faixa 14 do CD

³⁷ Faixa 15 do CD

Dm/F F G7 G/F

Mel.
 5
 O - lha "o bi - cho vai pe - gar", a "po - ei - ra vai su - bir"

Ago.
 5

Choc.
 5

Tamb. (Frig.)
 5

Cuíc.
 5

Repn.
 5

Caix.
 5

Srd. 3a.
 5

Srd. 2a.
 5

Srd. 1a.
 5

C6 G7/B C6 C/B^b 3

Mel.
 9
 É ar - te, é cul - tu - ra é ta - len - to o - ri - gi - nal,

Ago.
 9

Choc.
 9

Tamb. (Frig.)
 9

Cuíc.
 9

Repn.
 9

Caix.
 9

Srd. 3a.
 9

Srd. 2a.
 9

Srd. 1a.
 9

F/A F F# G7 G/F

13 13 13 13

Mel. Ho - je tem fes - ta no "Pla - ne - ta car - na -

Ago. 13 13 13 13

Choc. 13 13 13 13

Tamb. (Frig.) 13 13 13 13

Cuic. 13 13 13 13

Repn. 13 13 13 13

Caix. 13 13 13 13

Srd. 3a. 13 13 13 13

Srd. 2a. 13 13 13 13

Srd. 1a. 13 13 13 13

Chord progression: C/E G7 C Am ³ A7

Mel. 17 val. - - - A vi - sa aos na - ve - gan - tes que o Im - pé - rio vem a - í

Ago. 17

Choc. 17

Tamb. (Frig.) 17 3 3 3 3

Cuic. 17

Repn. 17

Caix. 17 3 3 3 3

Srd. 3a. 17 3 3 3 3

Srd. 2a. 17

Srd. 1a. 17

Dm/F F G7 G/F

Mel.
 21
 O - lha "o bi - cho vai pe - gar", a "po - ei - ra vai su - bir"

Ago.
 21

Choc.
 21

Tamb. (Frig.)
 21

Cuíc.
 21

Repn.
 21

Caix.
 21

Srd. 3a.
 21

Srd. 2a.
 21

Srd. 1a.
 21

C6 G7/B C6 C/B^b 3

Mel. 25

Ago. 25

Choc. 25

Tamb. (Frig.) 25

Cuic. 25

Repn. 25

Caix. 25

Srd. 3a. 25

Srd. 2a. 25

Srd. 1a. 25

29 F/A F G7 G/F

Mel. 29 Ho - je tem fes - ta no "Pla - ne - ta car - na -

Ago. 29

Choc. 29

Tamb. (Frig.) 29

Cuic. 29

Repn. 29

Caix. 29

Srd. 3a. 29

Srd. 2a. 29

Srd. 1a. 29

C/E C6 C6 C6
 Mel. val". Vem a - mor! A mor, vem ver o mar
 Ago.
 Choc.
 Tamb. (Frig.)
 Cuic.
 Repn.
 Caix.
 Srd. 3a.
 Srd. 2a.
 Srd. 1a.

37

C6 C6 C6 C/B $\flat$

Mel. 37 Vem con - tem - plar o meu Ri -

Ago. 37

Choc. 37

Tamb. (Frig.) 37 3 3 3 3

Cuic. 37

Repn. 37

Caix. 37

Srd. 3a. 37

Srd. 2a. 37

Srd. 1a. 37

41 F A7 Dm Dm

Mel. *i - o A - gô Mãe le - man - já,*

Ago.

Choc.

Tamb. (Frig.)

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

G7 G7 G7 G/F

Mel. ⁴⁵ só de pen - sar dá a - - rre - pi -

Ago. ⁴⁵

Choc. ⁴⁵

Tamb. (Frig.) ⁴⁵

Cuic. ⁴⁵

Repn. ⁴⁵

Caix. ⁴⁵

Srd. 3a. ⁴⁵

Srd. 2a. ⁴⁵

Srd. 1a. ⁴⁵

C/E C6 C7 C7

Mel. 49 i - o Meu Ri - o tem tan - ta be -

Ago. 49

Choc. 49

Tamb. (Frig.) 49

Cuic. 49

Repn. 49

Caix. 49

Srd. 3a. 49

Srd. 2a. 49

Srd. 1a. 49

53 ³ C7 C7 C7 C7

Mel. le - za E - a na - tu - re - za sem - pre nos a - ben - ço - ou

53 Ago.

53 Choc.

53 Tamb. (Frig.)

53 Cuíc.

53 Repn.

53 Caix.

53 Srd. 3a.

53 Srd. 2a.

53 Srd. 1a.

F C/E G7/D C7 F B $\flat$ 7

Mel. 57

Sou "ca - ri - o - ca da ge -

Ago. 57

Choc. 57

Tamb. (Frig.) 57

Cuic. 57

Repn. 57

Caix. 57

Srd. 3a. 57

Srd. 2a. 57

Srd. 1a. 57

C A7 Dm G7

Mel. 61
ma", sou re - sis-tên - cia Sou Im - pé - rio, "Sim Si - nhô"

Ago. 61

Choc. 61

Tamb. (Frig.) 61

Cuíc. 61

Repn. 61

Caix. 61

Srd. 3a. 61

Srd. 2a. 61

Srd. 1a. 61

C C C G7/F

Mel. 65

Ago. 65

Choc. 65

Tamb. (Frig.) 65

Cúic. 65

Repn. 65

Caix. 65

Srd. 3a. 65

Srd. 2a. 65

Srd. 1a. 65

Chord progression: C G7/F C A7/C#

Mel. ⁶⁹ ta la - iá É o co - mér - cio, é o pro - gre - sso da ci - da

Ago. ⁶⁹

Choc. ⁶⁹

Tamb. (Frig.) ⁶⁹

Cuic. ⁶⁹

Repn. ⁶⁹

Caix. ⁶⁹

Srd. 3a. ⁶⁹

Srd. 2a. ⁶⁹

Srd. 1a. ⁶⁹

73

Dm A7 Dm A7

Mel.

de E a ci - da - de cre-sceu o mun - do en-tão

73

Ago.

73

Choc.

73

Tamb. (Frig.)

73

Cuic.

73

Repn.

73

Caix.

73

Srd. 3a.

73

Srd. 2a.

73

Srd. 1a.

Chord progression: Dm Dm7M Dm7 G7 G7

Mel. 77 co - nhe - ceu O ber - ço da fe - li - ci - da

Ago. 77

Choc. 77

Tamb. (Frig.) 77

Cuic. 77

Repn. 77

Caix. 77

Srd. 3a. 77

Srd. 2a. 77

Srd. 1a. 77

C G7 C G7/D

Mel. 81 a - de To - da la - dei - ra can - tou a Fre - gue - si -

Ago. 81

Choc. 81

Tamb. (Frig.) 81

Cuic. 81

Repn. 81

Caix. 81

Srd. 3a. 81

Srd. 2a. 81

Srd. 1a. 81

C/E C/E G7/E C7

Mel. 85 a so-riiu A 've - lha pra - ça" in - tei - ra a - plau - diu

Ago. 85

Choc. 85

Tamb. (Frig.) 85

Cuic. 85

Repn. 85

Caix. 85

Srd. 3a. 85

Srd. 2a. 85

Srd. 1a. 85

89 F A7 Dm/F Fm6 3

Mel. 89 E_a - ssim na - sceu a es -

Ago. 89

Choc. 89

Tamb. (Frig.) 89 3 3 3 3

Cuic. 89

Repn. 89

Caix. 89

Srd. 3a. 89

Srd. 2a. 89

Srd. 1a. 89

C/E A7 Dm G

Mel. 93
ti - i - va O pri - mei - ro sin - di - ca - to do Bra - sil

Ago. 93

Choc. 93

Tamb. (Frig.) 93

Cuic. 93

Repn. 93

Caix. 93

Srd. 3a. 93

Srd. 2a. 93

Srd. 1a. 93

97

Mel.

97

Ago.

97

Choc.

97

Tamb.
(Frig.)

97

Cuic.

97

Repn.

97

Caix.

97

Srd. 3a.

97

Srd. 2a.

97

Srd. 1a.

C7/E

C7

F

Fm6

3

E a - ssim

na - sceu a es -

3

3

3

3

C/E A7 Dm G7

Mel. ¹⁰¹ ti - va O pri - mei - ro sin - di - ca - to do Bra - sil

Ago. ¹⁰¹

Choc. ¹⁰¹

Tamb. (Frig.) ¹⁰¹

Cuic. ¹⁰¹

Repn. ¹⁰¹

Caix. ¹⁰¹

Srd. 3a. ¹⁰¹

Srd. 2a. ¹⁰¹

Srd. 1a. ¹⁰¹

Chord progression: C C G7 G7

Mel. 105 En-tre re-vol - ta de dor E um "can - to ne -

Ago. 105

Choc. 105

Tamb. (Frig.) 105 3 3

Cuic. 105

Repn. 105

Caix. 105

Srd. 3a. 105

Srd. 2a. 105

Srd. 1a. 105

Chord progression: C, C, Dm, G7

Mel. 109 gro de fé" O no - sso po - vo ex - por - tou sam-ba no pé

Ago. 109

Choc. 109

Tamb. (Frig.) 109 3 3

Cuic. 109

Repn. 109

Caix. 109

Srd. 3a. 109

Srd. 2a. 109

Srd. 1a. 109

Detailed description: This is a musical score for a Brazilian percussion ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument or voice part. The top staff is the vocal melody, with lyrics in Portuguese. The other nine staves are for percussion: Agogo (Ago.), Chocalho (Choc.), Tamborim (Frig.) (Tamb. (Frig.)), Cuica (Cuic.), Repinique (Repn.), Caixa (Caix.), Surdo 3a. (Srd. 3a.), Surdo 2a. (Srd. 2a.), and Surdo 1a. (Srd. 1a.). The score is divided into four measures, each with a specific chord: C, C, Dm, and G7. The tempo or rehearsal mark '109' is indicated at the beginning of each staff. The percussion parts feature various rhythmic patterns, including triplets and syncopated rhythms. The vocal melody is in a 4/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes.

113

C C G7 G7

Mel. 113 En - tre re - vol - ta de dor E um "can - to

Ago. 113

Choc. 113

Tamb. (Frig.) 113

Cuic. 113

Repn. 113

Caix. 113

Srd. 3a. 113

Srd. 2a. 113

Srd. 1a. 113

C C Dm G7

Mel. 117 ne - gro de fé" O no - sso po - vo ex - por - tou "sam-ba no pé"

Ago. 117

Choc. 117

Tamb. (Frig.) 117

Cuic. 117

Repn. 117

Caix. 117

Srd. 3a. 117

Srd. 2a. 117

Srd. 1a. 117

C G7 C C ³ C ³

Mel.
 121
 A - xé! A - xé mi - nha Gua - na - ba -

Ago.
 121

Choc.
 121

Tamb. (Frig.)
 121

Cuic.
 121

Repn.
 121

Caix.
 121

Srd. 3a.
 121

Srd. 2a.
 121

Srd. 1a.
 121

125

C C C/E E^b

Mel. a - ra re - can - - to mais do - ce do mar

Ago.

Choc.

Tamb. (Frig.)

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

Chord progression: Dm A7 Dm Dm

Mel. 129

Tão do - - ce que trou - xe a in - dú

Ago. 129

Choc. 129

Tamb. (Frig.) 129

Cuic. 129

Repn. 129

Caix. 129

Srd. 3a. 129

Srd. 2a. 129

Srd. 1a. 129

Chord progression: Dm Dm G7 G7

Mel. 133

tría E fez o tu - ris ta se a - pai xo -

Ago. 133

Choc. 133

Tamb. (Frig.) 133

Cuic. 133

Repn. 133

Caix. 133

Srd. 3a. 133

Srd. 2a. 133

Srd. 1a. 133

Chord progression: C G7 C C7

Mel. 137 nar (Na - Pra - ça Mau - á) - - Ho - je "a- Noi - te é bem - mais quen -

Ago. 137

Choc. 137

Tamb. (Frig.) 137

Cuic. 137

Repn. 137

Caix. 137

Srd. 3a. 137

Srd. 2a. 137

Srd. 1a. 137

141

C7 C7 C7 C7

Mel. *te", não é mais* *Um - i - no - cen - te A - rra - nha - Céu,*

Ago.

Choc.

Tamb. (Frig.)

Cuic.

Repn.

Caix.

Srd. 3a.

Srd. 2a.

Srd. 1a.

F A7/E Dm C7 F G7/F

Mel. 145 oi To - rre de Ba - bel

Ago. 145

Choc. 145

Tamb. (Frig.) 145

Cuíc. 145

Repn. 145

Caix. 145

Srd. 3a. 145

Srd. 2a. 145

Srd. 1a. 145

	C/E	A7	Dm	G
Mel.	149 que vi - ve em	Paz Já	an - co - rou mais	um na - vi -
Ago.	149			
Choc.	149			
Tamb. (Frig.)	149			
Cuic.	149			
Repn.	149			
Caix.	149			
Srd. 3a.	149			
Srd. 2a.	149			
Srd. 1a.	149			

153

C7 C7 F G/F

Mel. 153 o E eu sou con - fi den -

Ago. 153

Choc. 153

Tamb. (Frig.) 153

Cuic. 153

Repn. 153

Caix. 153

Srd. 3a. 153

Srd. 2a. 153

Srd. 1a. 153

C/E A7 DM G7

Mel. ¹⁵⁷ te de - sse Cais Or - gu - lho e Tra - di - ção do Ri -

Ago. ¹⁵⁷ 3 3

Choc. ¹⁵⁷

Tamb. (Frig.) ¹⁵⁷

Cuic. ¹⁵⁷

Repn. ¹⁵⁷

Caix. ¹⁵⁷

Srd. 3a. ¹⁵⁷

Srd. 2a. ¹⁵⁷

Srd. 1a. ¹⁵⁷

C C C Am A7

161 161 161 161

Mel. o A - vi - sa aos na - ve - gan - tes que o Im - pé - rio - vem a - í

Ago. 161 3 3 3

Choc. 161

Tamb. (Frig.) 161 3 3 3 3

Cuic. 161

Repn. 161

Caix. 161 3 3 3 3 3 3 3 3

Srd. 3a. 161 3 3 3 3 3 3 3 3

Srd. 2a. 161

Srd. 1a. 161

165

Mel. Dm/F F $G7$ G/F

O - lha "o bi - cho vai pe - gar" a "po - ei - ra vai - su - bir"

165

Ago.

165

Choc.

165

Tamb. (Frig.)

165

Cuic.

165

Repn.

165

Caix.

165

Srd. 3a.

165

Srd. 2a.

165

Srd. 1a.

169

Mel. C6 G7/B C6 C/B^b 3

É ar - te é cul - tu - ra é ta - len - to o - ri - gi - nal

Ago. 169

Choc. 169

Tamb. (Frig.) 169

Cuic. 169

Repn. 169

Caix. 169

Srd. 3a. 169

Srd. 2a. 169

Srd. 1a. 169

173

F/A F F# G7 G/F

Mel. 173 Ho - je tem fes - ta no "Pla - ne - ta Car - na -

Ago. 173

Choc. 173

Tamb. (Frig.) 173

Cuic. 173

Repn. 173

Caix. 173

Srd. 3a. 173

Srd. 2a. 173

Srd. 1a. 173

177

Mel. C/E G7 C Am A7

val'. A - vi - sa aos na - ve - gan - tes que o Im - pé - rio vem a - í

177

Ago.

177

Choc.

177

Tamb. (Frig.)

177

Cuic.

177

Repn.

177

Caix.

177

Srd. 3a.

177

Srd. 2a.

177

Srd. 1a.

Dm/F F G7 G/F

Mel. 181 o - lha "o bi - cho vai pe - gar"

Ago. 181 "po ei - ra vai su - bir"

Choc. 181 "po ei - ra vai su - bir"

Tamb. (Frig.) 181 "po ei - ra vai su - bir"

Cuic. 181 "po ei - ra vai su - bir"

Reprn. 181 "po ei - ra vai su - bir"

Caix. 181 "po ei - ra vai su - bir"

Srd. 3a. 181 "po ei - ra vai su - bir"

Srd. 2a. 181 "po ei - ra vai su - bir"

Srd. 1a. 181 "po ei - ra vai su - bir"

[illegible]

189

F/A F G7 G/F

Mel. 189 Ho - je tem fes - ta no "Pla - ne - ta Car - na -

Ago. 189

Choc. 189

Tamb. (Frig.) 189 3 3 3 3

Cuic. 189

Repn. 189 3 3 3 3

Caix. 189 3 3 3 3

Srd. 3a. 189 3 3 3 3

Srd. 2a. 189 3 3 3 3

Srd. 1a. 189 3 3 3 3

C/E C6

193

Mel.

val". Vem a - mor! A -

193

Ago.

193

Choc.

193

Tamb.
(Frig.)

193

Cuic.

193

Repn.

193

Caix.

193

Srd. 3a.

193

Srd. 2a.

193

Srd. 1a.

II. 5. Considerações finais

Se etnografia é escrever sobre pessoas, é também, de certo modo, um processo que implica em falar e escrever sobre si mesmo. Neste sentido, estudar a bateria do Império Serrano ensejou a oportunidade de tratar de antigas preocupações teóricas – permitindo-me trazer para a academia a discussão em torno da grafia para os instrumentos com som de altura indeterminada –, as quais, certamente, não se esgotam no presente texto. Entretanto, acredito ter estabelecido alguns parâmetros que podem, eventualmente, servir como pontos de referência para futuros debates, gerando, assim, o surgimento de novas contribuições. Não vejo a notação como uma finalidade em si mesma – seria um equívoco –, porém, considero-a uma ferramenta indispensável, seja como instrumento de análise e de registro dos sons no âmbito da pesquisa musicológica, seja como recurso aproveitável na esfera didático-pedagógica. Neste aspecto em particular, o da formação do instrumentista de percussão, tenho concentrado o meu principal interesse, conforme apontado no capítulo 3.

Embora as questões relativas à notação e à transcrição dos instrumentos de percussão ocupem um espaço significativo em minha abordagem, representam apenas parte do trabalho de se tentar compreender a estrutura e o funcionamento da bateria. Como disse na introdução, não tardou a percepção de que a simples observação dos parâmetros musicais não seria suficiente para entender um organismo tão rico, em toda a sua extensão. Para perceber certos mecanismos internos, tais como, o processo de criação dos arranjos, os códigos gestuais dos diretores, os métodos de ensaio, as relações hierárquicas entre direção e ritmistas, a organização da bateria-show, o perfil musical e social dos componentes do grupo, e tantos outros, seria preciso uma vivência com o cotidiano do conjunto, experiência que pude lograr através dos vários meses de convívio com a bateria em sua fase de preparação, bem como, no período imediatamente após o carnaval.

Com certeza, alguns pontos foram mais bem trabalhados ao longo do texto e, se não tratei a contento determinados aspectos, o fiz em função de

minhas próprias limitações, pois nunca me faltou o apoio necessário dentro da comunidade para que eu desenvolvesse o meu projeto e pudesse atingir os meus objetivos. Neste sentido, creio que as relações que estabeleci com os atores locais podem ser consideradas um privilégio. O acesso que me foi franqueado por toda a direção da bateria, e a receptividade com que fui recebido pelos integrantes do conjunto em geral, me dão a exata dimensão do quanto fui beneficiado nessa troca.

A participação como ritmista tornou-se um complemento indispensável à pesquisa, indo muito além dos proveitos pessoais que possa ter obtido enquanto percussionista. Tocar na bateria ampliou a minha percepção musical em vários aspectos, além de possibilitar um outro tipo de aproximação com as pessoas, tornando-me mais familiar, menos “de fora”. É claro que nunca deixei de ser o “Seu Rodolfo”, o professor universitário que estava lá para fazer uma pesquisa sobre a bateria. No entanto, o vínculo entre observador e observados num trabalho de campo não se resume a algo meramente lógico e racional, ao contrário, demanda constantemente o componente afetivo, base, aliás, para a construção de qualquer relação de confiança mútua entre as partes envolvidas, o que, numa pesquisa dessa natureza, é um ingrediente fundamental.

Diante dos objetivos propostos no início da pesquisa – levando-se em conta, naturalmente, as alterações de rumo descritas na introdução –, encerro este trabalho com a sensação de ter atingido, pelo menos parcialmente, as principais metas estabelecidas.

O estudo sobre as baterias de escola de samba tem suscitado um interesse crescente no meio acadêmico, onde importantes contribuições têm surgido nos últimos anos, cada qual com sua característica e abordagem próprias. As diferenças de enfoque são naturais e necessárias, exprimem os diversos interesses de cada um, os quais são construídos ao longo do tempo através da formação e da experiência a que somos submetidos em nossa história pessoal e profissional. De minha parte, espero, finalmente, poder somar e contribuir de alguma forma a partir deste estudo específico que ora apresento sobre este grande patrimônio da cultura popular brasileira que é a bateria da escola de samba Império Serrano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ALVES FILHO, Aluísio. *A estrutura do samba enredo: da exaltação a Tiradentes a Chica da Silva*. Comunicação apresentada no Seminário *Carnaval: criação e análise*. IFICS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.
- ARAÚJO, Samuel. *Acoustic Labor in the Timing of Every Day Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.
- BOHLMAN, Philip. *The study of folk music in the modern world*. Bloomington: Indiana University, 1988.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- _____. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Onde a cidade se encontra: o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, Museu Nacional, UFRJ, 1993.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- CUNHA, Mariana Carneiro da. *Transmissão de saberes na bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel*, Universidade do Rio de Janeiro, 2001.
- D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. *A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita - Berimbau*. Rio de Janeiro: Europa, 1990. Manual de percussão, Volume 1.
- _____. *Manual de percussão: percussão complementar*. Rio de Janeiro: Coomusa, s/d. Volume IV, Caderno 2 - (Pratos).
- _____. *Comunicação*. Realizada no painel *Tradição e inovação na transmissão do saber artístico* durante o seminário *Celebração da herança africana*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna - MAM -, novembro / dezembro de 1998.
- ELLINGSON, Ter. *Transcription in MYERS Helen (org). Ethnomusicology: An Introduction*. N.Y. W.W. Norton and Company, 1992.
- _____. *Notation in MYERS Helen (org). Ethnomusicology: An Introduction*. N.Y. W.W. Norton and Company, 1992.

- GALM, John K. *The percussion instrument: some ideas on teaching and performance*. Cópia mimeografada, s/d.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GONÇALVES, Guilherme et COSTA, Odilon. *Aprendendo a tocar o batuque carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Groove, 2000.
- GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil: Irmãos Vitale, 1980.
- JÓRIO, Amauri et ARAÚJO, Hiram. *Escolas de samba em desfile: vida paixão e sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.
- KOETTING, James. *Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. in Selected Reports*. Volume I, Nº 3. California, Institute of Ethnomusicology (UCLA), 1970.
- LODY, Raul et SÁ, Leonardo. *in O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1989.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University, 1990.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- OLIVEIRA, J. Zula et OLIVEIRA, Marilena. *Prática das estruturas musicais*. São Paulo, MCA do Brasil Editora Musical Ltda, 1977, vol. 1
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. *A percussão de origem negro-africana (reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D'Anunciação e de James Koetting)*. Cadernos do Colóquio, PPGM/ CLA/ Uni-Rio, 2001.
- ORTIZ, Fernando. *La africania de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.
- PETERS, Gordon B. *The drummer: Man (a treatise on percussion)*. Wilmette, Illinois: Kemper-Peters Publications, 1975
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma escola de samba de Porto Alegre, uma etnografia musical dos Bambas da Orgia*, Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1984. (cadernos de folclore, 34).
- SEEGER, Anthony. *Ethnography of Music. in MYERS, Helen. Ethnomusicology: An Introduction*. N.Y. W.W. Norton and Company, 1992.

_____. *Os índios e nós: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus LTDA, 1980.

SILVA, Marília T. Barbosa da, CACHAÇA, Carlos et OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Fala Mangueira!*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha ao tropicalismo*. 5ª ed. São Paulo: Art Editora, 1986.

_____. *Música popular, um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

TRAJANO, Wilson. *Músicos e Música No Meio Da Travessia*. Brasília : UNB, 1984.

VIANA, Letícia. *Bezerra da Silva – Produto do Morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1999.

ANEXOS

Gravação da Bateria-show do Império Serrano

Esta gravação foi realizada no dia 05/12/2001, no estúdio BRPLUS, situado à Avenida das Américas, nº 500, loja 120 – Down Town, Barra da Tijuca.

Ficha técnica:

Ritmistas

Átila dos Santos Gomes – Agogô

Felipe Rômulo D’Lelis – 2ª marcação, 3ª marcação e tamborim (*play-back*)

Ubiratan Rocha Santos – Repenique e tamborim (*play-back*)

Renato Pinto dos Santos – 3ª marcação e 1ª marcação

João Sérgio Silva Cavalcanti – 1º Tamborim

Paulo de Azevedo Júnior – 1ª marcação, 2ª marcação e agogô (*play-back*)

Itajar de Souza Gomes – Caixa

Hélio Santos – Cuíca

Técnicos

Luís de Castro

Ricardo Palmeira

Hamleto Stamato

Direção musical

Átila dos Santos Gomes

Letra do samba-enredo



IMPÉRIO SERRANO

CARNAVAL 2001

Presidente: NEIDE D. COIMBRA

Carnavalesco: SÍLVIO CUNHA - ERNESTO NASCIMENTO e ACTIR GONÇALVES

Autores: ARLINDO CRUZ - MAURIÇÃO - CARLOS SENA e ELMO CAETANO

O RIO CORRE PARA O MAR

Amor, vem ver o mar
Vem contemplar o meu Rio
Agô Mãe lemanjá, só de pensar dá arrepio
Meu Rio tem tanta beleza
E a natureza sempre nos abençoou
Sou "carioca da gema", sou resistência
Sou IMPÉRIO, "Sim Sinhô"
Abriu o Porto lolô, é porta aberta laiá
É o comércio, é o progresso da cidade
E a cidade cresceu, o mundo então conheceu
O berço da felicidade
Toda ladeira cantou, a Freguesia sorriu
A "velha praça" inteira aplaudiu

BIS { E assim nasceu a Estiva
O primeiro Sindicato do Brasil
Entre revolta de dor
E um "canto negro de fé"
O nosso Povo exportou "samba no pé"

Axé minha Guanabara, recanto mais doce do mar
Tão doce que trouxe a indústria
E fez o turista se apaixonar na (Praça Mauá)
Hoje "a Noite é bem mais quente, não é mais
Um inocente Arranha-Céu, oi
Torre de Babel, que vive em Paz
Já ancorou mais um navio
E eu sou confidente desse Cais
Orgulho e Tradição do Rio

BIS { Avisa aos navegantes que o IMPÉRIO vem aí
Olha; "o Bicho vai pegar", a "Poeira vai subir"
É Arte, é Cultura é Talento Original
Hoje tem festa no "Planeta Carnaval".



Artes Gráficas

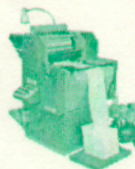
Vianna Alves Ltda.

Off Set - Polícromia
Relevo etc... - Impressos em Geral

E-mail: avialves@infolink.com.br

Tels.: (21) 471-4455 / 3371-7030

Fax: (21) 3372-0596



Formulário Contínuo

Executamos impressão de Notas Fiscais
em vias com carbono ou papel copiativo,
Recibos de pagamentos, Timbrados,
Pedidos, Etiquetas, etc.

Questionário aplicado aos ritmistas

Idade: _____

Profissão: _____

Sexo: _____

Bairro em que mora: _____

Instrumento que toca atualmente na bateria: _____

Também toca outros instrumentos ? _____

Em caso afirmativo, quais são estes instrumentos? _____

Há quanto tempo toca no Império Serrano? _____

Já tocou em outras escolas? _____

Toca atualmente em outra escola? _____

Em caso afirmativo, em quantas escolas além do Império Serrano?

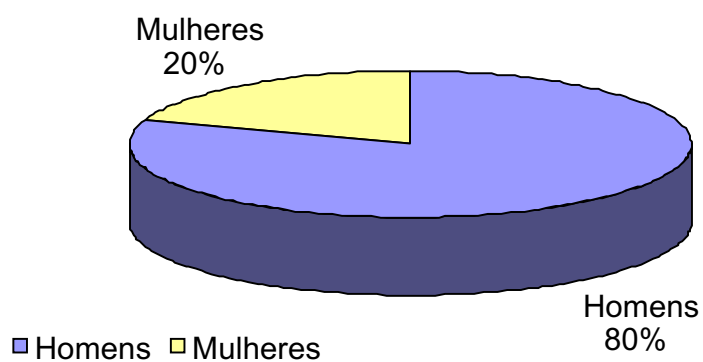
Se sai em outra escola, qual instrumento toca na bateria? É o mesmo que toca no Império Serrano?

Tabelas e gráficos

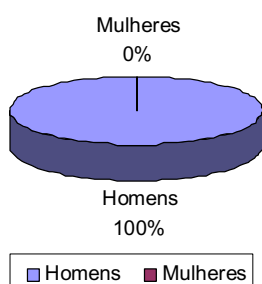
Carnaval 2001	
Tempo Médio de Império Serrano da Bateria :	7,6 anos
Tempo Médio de Império Por Naipes :	
1a Marcação	11,3 anos
2a Marcação	7,6 anos
3a Marcação	9,1 anos
Caixa	9,3 anos
Agogô	4,5 anos
Repenique	12,6 anos
Tamborim	6,6 anos
Cuíca	7,3 anos
Chocalho	4,0 anos

Carnaval 2001		
Idade Média da Bateria do Império Serrano :	35,0	Obs: 9 deixaram a idade em branco
Idade Média Por Naipes :		
1a Marcação	38,5	Obs: 1 deixou a idade em branco
2a Marcação	29,1	
3a Marcação	29,8	
Caixa	39,4	Obs: 4 deixaram a idade em branco
Agogô	23,9	Obs: 1 deixou a idade em branco
Repenique	35,6	
Tamborim	36,7	Obs: 2 deixaram a idade em branco
Cuíca	50,0	
Chocalho	37,5	Obs: 1 deixou a idade em branco

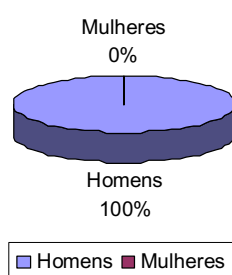
Percentual de Homens e Mulheres na Bateria do Império Serrano (Carnaval 2001)



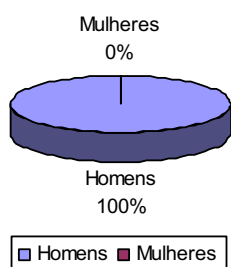
1a Marcação (ano - 2001)



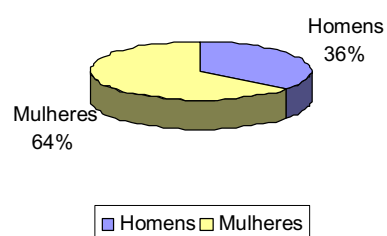
2a Marcação (ano - 2001)

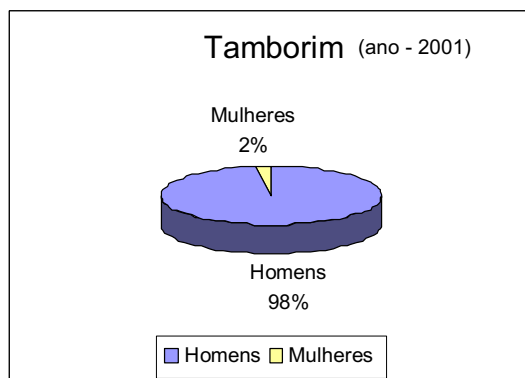
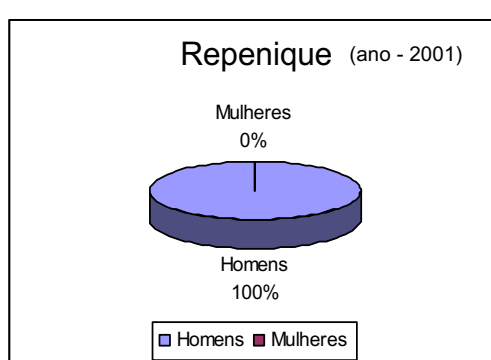
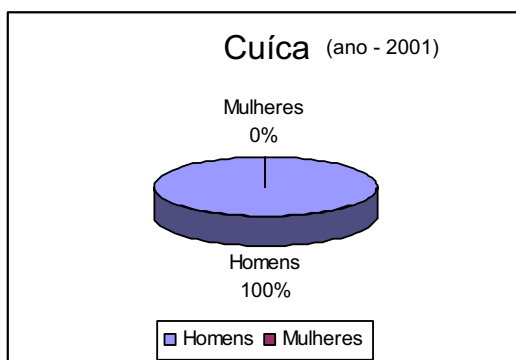
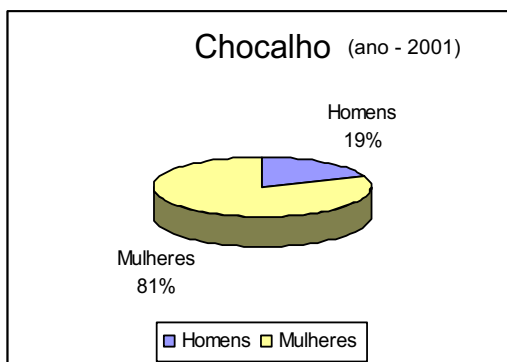
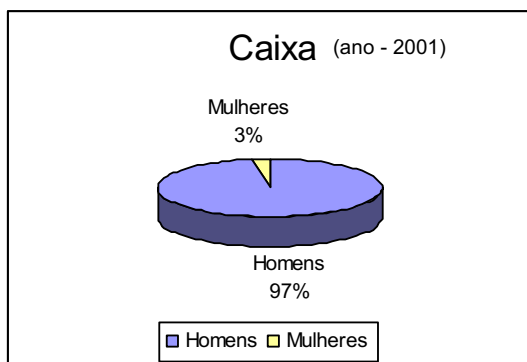


3a Marcação (ano - 2001)



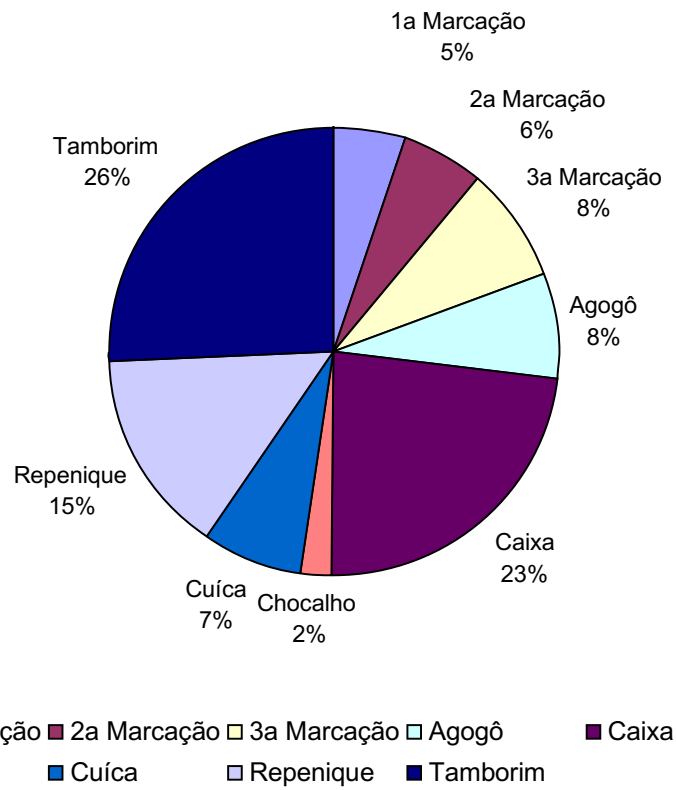
Agogô (ano - 2001)



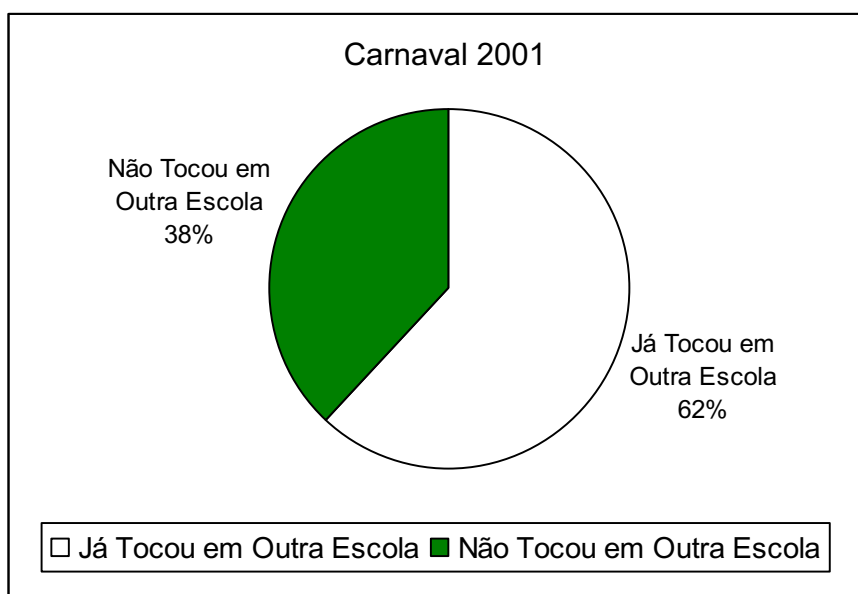
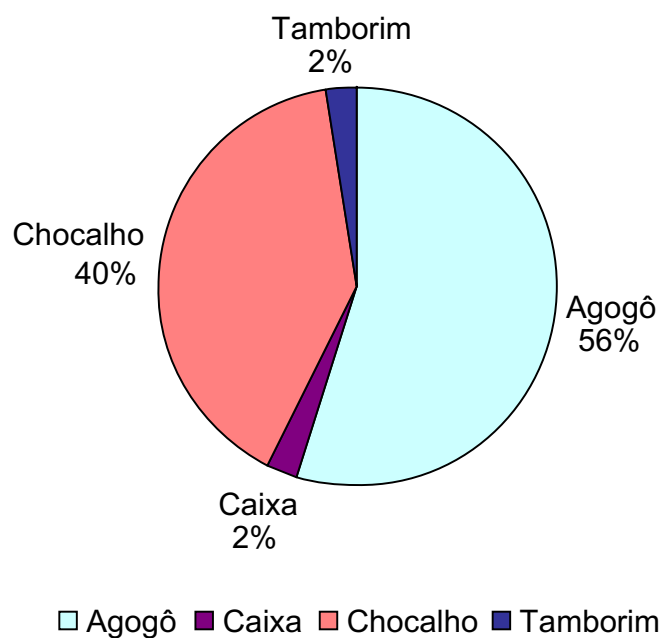


Distribuição de Instrumentos

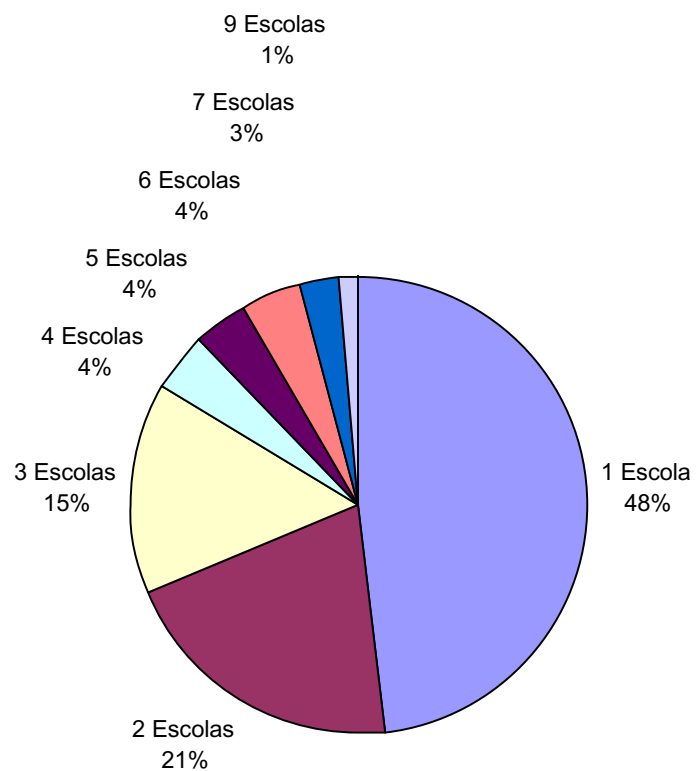
Sexo Masculino (Carnaval 2001)



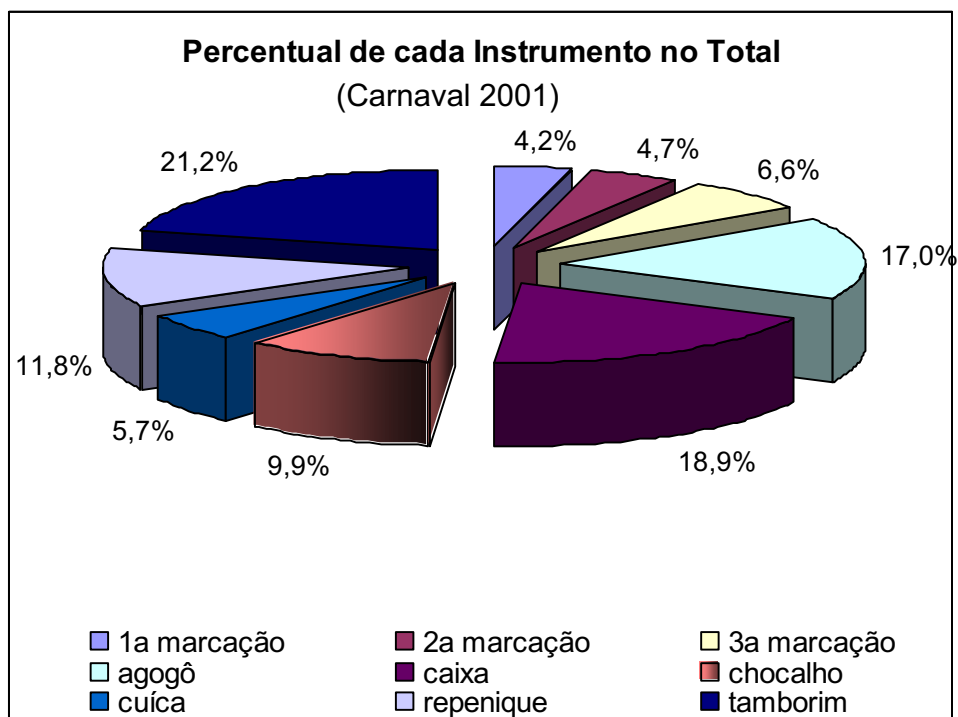
Distribuição de Instrumentos Sexo Feminino (Carnaval 2001)



Componentes que Tocam em Outras Escolas (Carnaval 2001)



1 Escola 2 Escolas 3 Escolas 4 Escolas
5 Escolas 6 Escolas 7 Escolas 9 Escolas



Planilha de tabulação dos dados do questionário aplicado

Ficha	Idade	Sexo		Profissão	Bairro	Município	Instrumento	Outros Instrumentos		Quais	Tempo de I.S.	Tocou em Outras		Toca em Outras			
		M	F					N	S			N	S	N	S	Quantas	Instrumento(s)
1	26	1	0	estudante	Méier	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	caixa, surdo 1ª, 2ª e 3ª, tarol e repenique	1	0	1	0	1	6	tamborim
2	41	1	0	mecânico	Vila Pauline	Belford Roxo	1ª marcação	0	1	caixa de guerra	4	0	1	0	1	2	1ª marcação
3	64	1	0	aposentado / comerciante	Encantado	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	3ª marcação, frigideira	7	0	1	1	0	0	
4	33	1	0	músico	Anchieta	Rio de Janeiro	repenique	0	1	todos	18	0	1	1	0	0	
5	43	1	0	vigilante	Anchieta	Rio de Janeiro	caixa	0	1	todos	28	1	0	1	0	0	
6	30	1	0	músico	Icaraí	Niterói	caixa	0	1	percussão	1	1	0	1	0	0	
7	35	0	1	professora	Botafogo	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Percussão, piano, flauta	1	1	0	0	1	1	Tamborim
8	51	1	0	faxineiro	Turiação	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	repenique	1	0	1	0	1	1	tamborim
9	22	1	0	carregador	Santa Lúcia		agogô	0	1	todos	3	1	0	1	0	0	
10	44	1	0	camelô	Colégio	Rio de Janeiro	cuica	0	1	Caixa, 1a, 2a e 3a marcação	2	0	1	0	1	4	Cuica
11	62	0	1	doméstica	Madureira	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		6	0	1	0	1	2	Chocalho
12	58	1	0	construtor	Palhada	Nova Iguaçu	tamborim	0	1	Caixa, chocalho, repenique	8	0	1	1	0	0	
13	39	1	0	vendedor	Parque Lafayette	Duque de Caxias	1ª marcação	0	1	Caixa, repenique	20	0	1	1	0	0	
14	14	0	1	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	0	1	tamborim	3	1	0	1	0	0	
15	31	1	0	mandrilador	Vila da Penha	Rio de Janeiro	caixa	0	1	repenique	3	0	1	0	1	1	Caixa
16	36	1	0	autônomo	Madureira	Rio de Janeiro	caixa	0	1	1a, 2a e 3a marcação	18	1	0	1	0	0	
17	35	1	0	técnico em contabilidade	Caxambi	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Todos exceto cuica	15	0	1	0	1	3	Tamborim, frigideira
18	54	1	0	funcionário público	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Surdo, caixa	25	1	0	1	0	0	
19	20	1	0	estudante	Caxias	Duque de Caxias	tamborim	0	1	frigideira	1	0	1	0	1	3	tamborim
20	15	0	1	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		1	1	0	0	1	1	agogô
21	23	1	0	motorista	Brás de Pina	Rio de Janeiro	2ª marcação	0	1	caixa	2	0	1	0	1	1	Caixa
22	31	1	0	químico	Méier	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	todos	14	0	1	0	1	2	Tamborim
23	35	1	0	pintor	Madureira	Rio de Janeiro	caixa	1	0		10	1	0	1	0	0	
24	33	1	0	motorista	Irajá	Rio de Janeiro	agogô	0	1	todos	12	0	1	1	0	0	
25	49	1	0	militar	Realengo	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Repenique, 1a, 2a e 3a marcação	20	0	1	1	0	0	
26	37	1	0	militar	Rocha Miranda	Rio de Janeiro	caixa	0	1	tamborim	8	0	1	1	0	0	

27	29	1	0	desempregado	Encantado	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Surdo, repenique, caixa, agogô, chocalho	1	0	1	0	1	3	Tamborim, 2a marcação
28	24	1	0	auxiliar de serviços gerais	Madureira	Rio de Janeiro	caixa	0	1	repenique	15	0	1	1	0	0	
29	51	1	0	lustrador	Brás de Pina	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Agogô, tamborim	1	0	1	0	1	1	Caixa
30	11	0	1	estudante	Pavuna	Rio de Janeiro	agogô	1	0		1	1	0	1	0	0	
31	24	0	1	doméstica	Madureira	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		1	1	0	1	0	0	
32	38	1	0	bombeiro hidráulico	Belford Roxo	Belford Roxo	tamborim	0	1	Caixa, repenique	16	0	1	0	1	3	Tamborim
33	27	1	0	faturista	Madureira	Rio de Janeiro	2ª marcação	0	1	Agogô, caixa, repenique, 1a marcação	12	1	0	1	0	0	
34	26	1	0	contador	25 de Agosto	Duque de Caxias	tamborim	0	1	Caixa, repenique	1	0	1	0	1	5	Tamborim, caixa
35	21	1	0	músico	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	0	1	todos	1	1	0	1	0	0	
36	29	1	0	estudante	Leblon	Rio de Janeiro	tamborim	1	0		1	1	0	1	0	0	
37	37	1	0	marceneiro	Bento Ribeiro	Rio de Janeiro	1ª marcação	0	1	todos	17	0	1	1	0	0	
38	55	1	0	aposentado / ferroviário	Cascadura	Rio de Janeiro	caixa	0	1	1a, 2a e 3a marcação	3	1	0	1	0	0	
39	67	1	0	estivador	Brás de Pina	Rio de Janeiro	cuíca	0	1	1a, 2a e 3a marcação, repenique, caixa, agogô, tamborim	4	0	1	0	1	3	Cuíca
40	15	1	0	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	tamborim	1	0	Cavaquinho	1	1	0	1	0	0	
41	27	1	0	encarregado de limpeza	Barros Filho	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	caixa	1	0	1	1	0	0	
42	34	1	0	ajudante de soldagem	Costa Barros	Rio de Janeiro	caixa	0	1	1a marcação	1	0	1	1	0	0	
43	43	1	0	barbeiro	Bela Vista		repenique	1	0		17	1	0	1	0	0	
44	35	1	0	estudante	Curicica	Rio de Janeiro	caixa	0	1	tamborim	1	0	1	1	0	0	
45	38	1	0	servente	Costa Barros	Rio de Janeiro	1ª marcação	0	1	Todos exceto repenique	1	0	1	1	0	0	
46	21	1	0	mecânico	Cascadura	Rio de Janeiro	repenique	1	0		1	1	0	1	0	0	
47	65	1	0	aposentado / ferroviário	Bangu	Rio de Janeiro	cuíca	0	1	todos	1	0	1	0	1	1	Cuíca
48	50	0	1	doméstica	Vicente de Carvalho	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		4	1	0	1	0	0	
49	43	1	0	instalador de antenas	Jacarepaguá	Rio de Janeiro	caixa	0	1	3a marcação	10	1	0	1	0	0	
50	60	1	0	aposentado / laboratorista	Duque de Caxias	Duque de Caxias	caixa	1	0		20	0	1	1	0	0	
51	61	1	0	aposentado / bancário	Bangu	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Caixa, surdo 1a., 2a. e 3a.	37	0	1	1	0	0	
52	16	0	1	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		2	1	0	1	0	0	

53	19	0	1	estudante	Irajá	Rio de Janeiro	chocalho	0	1	agogô	1	0	1	0	1	1	chocalho
54	27	0	1	estudante	Irajá	Rio de Janeiro	chocalho	0	1	agogô	1	0	1	0	1	1	chocalho
55	43	1	0	Assistente de manutenção	Mova Iguaçu	Mova Iguaçu	3a marcação	0	1	tarol	2	1	0	1	0	0	
56	56	0	1	Professora / Casa Rui Barbosa	Laranjeiras	Rio de Janeiro	chocalho	0	1	cuica, tamborim, cavaquinho	7	0	1	0	1	1	chocalho, diretora
57	43	1	0	Médico	Jacarepaguá	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	agogô, surdo 3a , tarol	1	0	1	0	1	1	tamborim
58	30	1	0	Atendente	Duque de Caxias	Duque de Caxias	tamborim	0	1	caixa, repenique, cavaquinho	8	0	1	0	1	6	tamborim
59	26	1	0	Agente Administrativo		São Paulo	tamborim	0	1	todos	1	0	1	0	1	1	tamborim
60	30	1	0	Promotor de Vendas	Sulacap	_____	tamborim	0	1	caixa, surdo 1a, 2a e 3a	7	0	1	0	1	1	tamborim
61	56	1	0	Contador	Rocha Miranda	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	surdo 1a, 2a e 3a	28	0	1	0	1	1	frigideira
62	25	1	0	Autônomo	Cidade Alta	_____	caixa	0	1	repenique	9	0	1	1	0	0	
63	36	1	0	Lustradoe de Móveis	Cidade São José	São João de Meriti	caixa	0	1	surdo 3a	10	0	1	0	1	1	caixa
64	39	1	0	Enjeitador de Malharia	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	0	1	todos	12	0	1	1	0	0	
65	30	1	0	Conferente	Madureira	Rio de Janeiro	caixa	1	0		7	1	0	1	0	0	
66	39	1	0	Enjeitador de Malharia	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	0	1	todos	12	0	1	1	0	0	
67	57	1	0	Pintor	Campo Grande	Rio de Janeiro	1a marcação	0	1	surdo 2a e 3a	15	0	1	1	0	0	
68	35	1	0	Ajudante de Caminhão	Madureira	Rio de Janeiro	1a marcação	0	1	tarol	20	0	1	1	0	0	
69	--	1	0	Contador	Vila Isabel	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	repenique	2	0	1	0	1	1	repenique
70	13	1	0	Estudante	Niva Iguaçu	Niva Iguaçu	tamborim	1	0		1	0	1	1	0	0	
71	27	1	0	Vendedor	Penha	Rio de Janeiro	tamborim	1	0		2	1	0	1	0	0	
72	63	1	0	Aposentado / mestre mecânico	Guadalupe	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	caixa, agogô	22	0	1	0	1	2	tamborim
73	38	1	0	Representante de vendas	Edson Passos (Mes	_____	tamborim	0	1	Caixa, surdo 1a, 2a e 3a, repenique, frigideira	4	0	1	0	1	5	Frigideira, caixa, tamborim
74	29	1	0	Professor	Méier	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Caixa, repenique	1	0	1	0	1	6	caixa
75	48	1	0	Inspetor (do Estado)	Madureira	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	todos	34	0	1	0	1	2	3a marcação
76	52	1	0	Sapateiro	Nova Iguaçu	Nova Iguaçu	agogô	0	1	todos	30	1	0	1	0	0	
77	53	1	0	Comerciário / Vendedor	Guadalupe	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	todos	20	0	1	1	0	0	
78	17	1	0	Estudante	Barros Filho		tamborim	1	0		1	1	0	0	1	1	Tamborim
79	27	1	0	Lavador	Madureira	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	todos	5	1	0	0	1	1	3a marcação

80	44	1	0	Projetista	Pavuna	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Caixa chocalho, marcação	2	0	1	1	0	0	
81	34	1	0	Carpinteiro	Madureira	Rio de Janeiro	caixa	0	1	2a e 3a marcação	5	0	1	0	1	1	caixa
82	40	1	0	Segurança Escolar	Bento Ribeiro	_____	caixa	0	1	Surdo de 3a	1	0	1	0	1	3	Caixa, marcação
83	56	1	0	Vigilante / Segurança	Encantado	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Surdo 1a, 2a e 3a	3	0	1	0	1	1	Caixa
84	30	1	0	Vendedor	Madureira	Rio de Janeiro	2a marcação	0	1	Caixa, repenique, agogô, 3a marcação	16	0	1	1	0	0	
85	48	1	0	Militar	Icaraí	Niterói	diretor	0	1	todos	26	1	0	1	0	0	
86	36	1	0	Bancário	Bento Ribeiro	_____	tamborim	0	1	Caixa, tarol	4	0	1	0	1	4	tamborim
87	49	0	1	Do Lar	Parada de Lucas	_____	chocalho	1	0		5	0	1	0	1	1	Chocalho
88	51	1	0	Mecânico	Parada de Lucas	_____	tamborim	0	1	Caixa, repenique	5	0	1	0	1	3	tamborim
89	38	1	0	F. Civil da Marinha	Rocha Miranda	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Caixa, marcação, chocalho	12	1	0	1	0	0	
90	41	1	0	Corretor de Seguros	Realengo	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	repenique	8	0	1	0	1	1	Tamborim
91	45	1	0	Militar Reformado	Bonsucesso	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Tarol, caixa	19	0	1	1	0	0	
92	23	1	0		Irajá	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Caixa, chocalho	5	1	0	1	0	0	
93	42	1	0	Funcionário Público	Cachambi	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Surdo 1a e 2a, repenique, chocalho	14	1	0	1	0	0	
94	15	1	0	estudante	Brás de Pina	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	Surdo 1a e 2a, repenique	1	1	0	1	0	0	
95	28	1	0	entregador	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	1	0		1	1	0	1	0	0	
96	53	1	0	Técnico de comunicação	Honório Gurgel	_____	tamborim	0	1	caixa	21	0	1	1	0	0	
97	--	1	0	cortador	Estácio	Rio de Janeiro	caixa	0	1	1a marcação	1	0	1	1	0	0	
98	41	1	0	ascensorista	Paciência	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		8	1	0	1	0	0	
99	44	1	0	Engenheiro civil	Oswaldo Cruz	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Tamborim, cavaquinho	1	1	0	1	0	0	
100	46	1	0	Funcionário Público	Penha	Rio de Janeiro	cuíca	1	0		3	0	1	0	1	2	cuíca
101	54	1	0	Aposentado / segurança	Jacutinga / Mesquita	_____	cuíca	0	1	todos	2	0	1	0	1	5	cuíca
102	36	1	0	Vigilante	Bangú	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	Tarol, repenique	20	0	1	0	1	4	
103	11	1	0	Estudante	Pavuna	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	pandeiro	1	1	0	1	0	0	

104	46	1	0	Servidor Público	Pavuna	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Repenique, caixa, surdo 1a, 2a e 3a	13	0	1	1	0	0	
105	19	0	1	Vendedora	Rocha Miranda	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		1	1	0	1	0	0	
106	28	0	1	—	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		8	1	0	1	0	0	
107	17	0	1	estudante	Bento Ribeiro	Rio de Janeiro	agogô	1	0		1	1	0	1	0	0	
108	18	1	0	Instrutor de dança de salão	Oswaldo Cruz	Rio de Janeiro	agogô	1	0		1	1	0	1	0	0	
109	—	0	1	Comerciante	Pavuna	Rio de Janeiro	chocalho	0	1	todos	4	-	-	0	1	3	chocalho
110	17	1	0	estudante	madureira	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	1a, 2a e 3a marcação	4	1	0	1	0	0	
111	45	0	1	doméstica	Jacarepaguá (fregu	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		10	0	1	0	1	2	chocalho
112	24	0	1	educadora	Brás de Pina	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		3	0	1	1	0	0	
113	14	1	0	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	Repenique, caixa	1	0	1	1	0	0	
114	48	0	1	manicure	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	0	1	-	20	1	0	1	0	0	
115	44	1	0	Técnico de Contabilidade	Rocha Miranda	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	caixa	3	0	1	1	0	0	
116	25	1	0	cozinheiro	Vaz-Lobo	Rio de Janeiro	caixa	0	1	surdo	5	1	0	1	0	0	
117	44	1	0	Serviços Gerais	Realengo	Rio de Janeiro	Surdo de 2a	0	1	caixa	2	0	1	0	1	2	caixa
118	25	1	0	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	Todos exceto ca	-	-	Caixa, surdo 1a, 2a e 3a, agogô, repenique e tamborim	9	1	0	1	0	0	
119	20	1	0	Agente Comunitário	Vaz Lobo	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	Repenique, caixa, tamborim, agogô	10	0	1	0	1	2	3a marcção
120	37	0	1	Costureira	Padre Miguel	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		1	0	1	0	1	2	chocalho
121	43	1	0	Sapateiro	Madureira	Rio de Janeiro	tarol	0	1	3a marcação	22	1	0	1	0	0	
122	26	1	0	Servente	Madureira	Rio de Janeiro	2a marcação	0	1	Caixa, repenique e agogô	4	0	1	1	0	0	
123	21	0	1	Controladora	Cascadura	Rio de Janeiro	agogô	1	0		2	1	0	1	0	0	
124	—	1	0	Autônomo	Madureira	Rio de Janeiro	1a marcação	0	1	Repenique, caixa	2	0	1	1	0	0	
125	27	1	0	Músico	Santa Teresa	Rio de Janeiro	Agogô	1	0		1	1	0	1	0	0	
126	23	1	0	Produtor Editorial	Laranjeiras	Rio de Janeiro	agogô				1	1	0	1	0	0	
127	47	1	0	Projetista	Padre Miguel	Rio de Janeiro	repenique	1	0		1	0	1	0	1	2	repenique
128	26	1	0	comerciário	Senador Camará	_____	chocalho	1	0		2	0	1	0	1	1	chocalho
129	22	1	0	Técnico em eletrônica	Bangu	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		1	0	1	0	1	2	chocalho
130	—	1	0	Professor Universitário	Colubandê – São C	_____	caixa	0	1	Todos exceto cuíca	22	0	1	1	0	0	
131	44	1	0	Trabalhador Comunitário	Acari	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Surdo, caixa	10	0	1	0	1	1	repenique

132	--	0	1	Professora	Honório Gurgel		tamborim	1	0		6	1	0	1	0	0	
133	42	1	0	Estoquista	Madureira	Rio de Janeiro	Agogô	0	1	todos	19	1	0	1	0	0	
134	16	0	1	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	Agogô	1	0		2	1	0	1	0	0	
135	44	1	0	Cobrador	Jacarepaguá	Rio de Janeiro	cuíca	0	1	Caixa chocalho	12	0	1	1	0	0	
136	23	1	0	Segurança	Penha	Rio de Janeiro	repenique	1	0		1	1	0	1	0	0	
137	37	1	0	Mecânico	Madureira	Rio de Janeiro	1a marcação	0	1	1a, 2a e 3a marcação, repenique, caixa	18	0	1	1	0	0	
138	63	1	0	Pintor	Madureira	Rio de Janeiro	cuíca	0	1	1a, 2a e 3a marcação	18	0	1	1	0	0	
139	45	0	1	Manicure / Gari	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0	atabaque	5	0	1	0	1	1	agogô
140	36	1	0	Pedreiro	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Caixa, 1a, 2a e 3a marcação	22	0	1	1	0	0	
141	28	1	0	Músico	Vila da Penha	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Caixa, surdo	15	0	1	1	0	0	
142	19	1	0	Vendedor	Cascadura	Rio de Janeiro	cuíca	0	1	Tarol, tamborim	1	0	1	0	1	1	cuíca
143	40	1	0	Bombeiro Militar	Paciência		cuíca	0	1	Repenique, tarol e caixa	3	0	1	0	1	1	cuíca
144	39	0	1	Auxiliar de enfermagem	Duque de Caxias	Duque de Caxias	chocalho	0	1	tamborim	3	0	1	1	0	0	
145	39	1	0	Técnico de Segurança do Trabalho	Duque de Caxias	Duque de caxias	caixa	0	1	Marcação, chocalho, reco- reco	18	0	1	1	0	0	
146	23	1	0	Químico	Madureira	Rio de Janeiro	2a marcação	0	1	Repenique, caixa, tamborim,tarol, 3a marcação	2	0	1	1	0	0	
147	--	1	0	Auxiliar Prático Cervejaria	Maria da graça	Rio de Janeiro	Tamborim - dire	0	1	caixa	11	0	1	0	1	4	tamborim
148	16	0	1	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		1	1	0	1	0	0	
149	16	0	1	estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		3	1	0	1	0	0	
150	39	0	1	Secretária	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0	cavaquinho	4	1	0	1	0	0	
151	36	1	0	Músico	Curicica	Rio de Janeiro		1	0	cavaquinho	24	0	1	0	1	1	
152	17	1	0	Estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	0	1	tamborim	4	1	0	1	0	0	
153	66	1	0	Aposentado / ferramenteiro	Vaz Lobo	Rio de Janeiro	tarol	0	1	Repenique, marcação, pandeiro	55	1	0	1	0	0	
154	33	1	0	Militar	Guadalupe	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	Repenique, tamborim, 1a e 2a marcação	1	0	1	1	0	0	
155	38	1	0	Construtor	Penha Circular	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Tarol, caixa, 1a, 2a e 3a marcação, pandeiro	22	1	0	1	0	0	
156	19	1	0	Músico	Rocha Miranda	Rio de Janeiro	2a marcação	0	1	todos	13	0	1	1	0	0	

157	48	1	0	Enfermeiro / Professor / Advogado	Belford Roxo	_____	caixa	0	1	Repenique, tamborim, marcação	5	0	1	0	1	3	Marcação, tamborim
158	63	1	0		Engenho Novo	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	caixa	23	0	1	0	1	3	Tamborim
159	27	1	0	Funcionário Público	Irajá	Rio de Janeiro	surdo	0	1	Caixa, repenique	1	0	1	0	1	3	surdo
160	30	1	0	Pedreiro	Guadalupe	Rio de Janeiro	2a marcação	0	1	todos	21	0	1	1	0	0	
161	46	1	0	Segurança	Pavuna	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Tamborim, etc.	3	0	1	1	0	0	
162	37	1	0	Coordenador Operacional	Bento Ribeiro	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Repenique, tan-tan	3	0	1	1	0	0	
163	29	1	0	atleta	Pavuna	Rio de Janeiro	repenique	1	0	percussão	1	1	0	1	0	0	
164	35	1	0	Técnico Químico	Vila da Penha	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	3a marcação, caixa, chocalho	4	0	1	1	0	0	
165	15	1	0	Estudante	São Mateus / São	_____	agogô	1	0		2	1	0	1	0	0	
166	46	1	0	Lustrador	Brás de Pina	Rio de Janeiro	2a marcação	0	1	Repenique, caixa	1	0	1	1	0	0	
167	15	1	0	Estudante	Cascadura	Rio de Janeiro	repenique	1	0		2	0	1	1	0	0	
168	37	0	1	Ceasa- Caixotaria	Irajá	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		9	1	0	1	0	0	
169	48	0	1	Economista	Copacabana	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		7	0	1	0	1	1	chocalho
170	41	0	1	Administradora Hospitalar	Copacabana	Rio de Janeiro	chocalho	1	0		7	0	1	0	1	1	Chocalho
171	45	0	1	Professora / Advogada	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0	piano	1	1	0	1	0	0	
172	46	1	0	Engenheiro de Produção	Madureira	Rio de Janeiro	chocalho	1	0	violão	1	1	0	1	0	0	
173	64	1	0	Pintor	Madureira	Rio de Janeiro	cuíca	1	0	cuíca	23	0	1	1	0	0	
174	24	1	0	Estivador	Guadalupe	Rio de Janeiro	1a marcação	0	1	Caixa, repenique, tamborim	5	0	1	0	1	2	1a e 3a marcação
175	35	1	0	Agente de Segurança	Jacarepaguá	Rio de Janeiro	1a marcação	0	1	Caixa, repenique	16	0	1	1	0	0	
176	29	1	0	Flanelinha	Vaz Lobo	Rio de Janeiro	caixa	0	1	repenique	2	1	0	1	0	0	
177	23	1	0	Chefe de Portaria	Casadura	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	1a e 2a marcação, caixa, repenique, agogô, tamborim	8	0	1	0	1	1	Surdo "mó"
178	—	0	1	Recepcionista	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		3	1	0	1	0	0	
179	35	1	0	Motorista	Madureira	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	caixa	13	1	0	1	0	0	
180	37	1	0	Autônomo	Madureira	Rio de Janeiro	Marcação - dire	0	1	1a, 2a e 3a marcação, caixa, repenique	5	0	1	1	0	0	
181	33	1	0	Vigilante		_____	3a marcação	0	1	todos	18	0	1	1	0	0	

182	24	1	0	Auxiliar de Serviços Gerais	Paciência	_____	tamborim	1	0		1	1	0	1	0	0	
183	14	1	0		Cosmos	_____	repenique	0	1	1a marcação	1	1	0	1	0	0	
184	16	0	1	Estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		3	0	1	1	0	0	
185	--	1	0	Representante Comercial	Encantado	Rio de Janeiro	caixa	0	1	3a marcação, tamborim	1	0	1	1	0	0	
186	50	1	0	Fundidor	Recreio	Rio de Janeiro	cuíca	1	0		17	1	0	1	0	0	
187	28	1	0	Advogado / Militar	Piedade	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Todos, violão, cavaquinho	1	0	1	1	0	0	
188	47	1	0	Aposentado	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	0	1	3a marcação	17	1	0	1	0	0	
189	41	1	0	Mecânico de "Self-Contained" : Refrigeração	Vila da Penha	Rio de Janeiro	repenique	0	1	todos	19	0	1	1	0	0	
190	15	0	1	Estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		2	1	0	1	0	0	
191	15	0	1	Estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		4	0	1	1	0	0	
192	12	0	1	Estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		1	1	0	1	0	0	
193	23	1	0	Vigilante	Realengo	Rio de Janeiro	caixa	1	0		2	1	0	1	0	0	
194	43	1	0	Músico	Laranjeiras	Rio de Janeiro	caixa	1	0		3	1	0	1	0	0	
195	34	1	0	Técnico em contabilidade	Centro	Niterói	agogô	1	0		14	1	0	1	0	0	
196	23	0	1	Do Lar / Estudante	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		2	1	0	1	0	0	
197	25	0	1	Caixa	Madureira	Rio de Janeiro	agogô	1	0		1	1	0	1	0	0	
198	13	1	0	Estudante	Irajá	Rio de Janeiro	agogô	0	1	Repenique, surdo	2	1	0	1	0	0	
199	28	0	1	Lojista	Rocha Miranda	Rio de Janeiro	agogô	0	1	chocalho	1	1	0	1	0	0	
200	31	1	0	Vigilante Patrimonial	Cosmos	_____	caixa	0	1	Repenique, chocalho, ...	3	0	1	1	0	0	
201	29	1	0	Técnico Mecânico	Vila da Penha	Rio de Janeiro	3a marcação	0	1	Cuíca, percussão, cavaquinho	7	0	1	0	1	3	Caixa, cuíca, repenique
202	23	1	0	Químico	Madureira	Rio de Janeiro	2a marcação	0	1	Caixa, repenique, tamborim, 3a marcação	3	0	1	0	1	7	
203	53	1	0	Funcionário Público	Bangu / Vila Kenne	Rio de Janeiro	caixa	0	1	Todos menos cuíca	32	1	0	1	0	0	
204	33	1	0	Ajudante de Refrigeração	Madureira	Rio de Janeiro	caixa	1	0		15	0	1	1	0	0	
205	23	0	1	Musicista	Laranjeiras	Rio de Janeiro	agogô	1	0	Pandeiro, violão, cavaquinho	1	1	0	1	0	0	
206	32	1	0	Rodoviário	Cavalcanti	_____	caixa	0	1	Todos menos agogô	15	0	1	1	0	0	
207	36	1	0	Ajudante - Schincariol	Coelho Neto	Rio de Janeiro	repenique	0	1	3a marcação, caixa, pandeiro	19	0	1	1	0	0	

208	49	1	0	Segurança	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	0	1	1a, 2a e 3a marcação, tarol	20	0	1	0	1	1	repenique
209	43	1	0	Portuário / Cais do Porto	Madureira	Rio de Janeiro	repenique	0	1	Surdo de marcação e tam-tam de corte	23	0	1	1	0	1	repenique
210	44	2	0	Mecânico / Ar Condicionado	Nova Iguaçu	Nova Iguaçu	cuíca	0	1	Cuíca, tumbadora	1	0	1	0	1	1	Cuíca
211	45	1	0	Professor / Educação Física	Jacarepaguá	Rio de Janeiro	tamborim	1	0		18	0	1	0	1	6	Tamborim
212	24	1	0	Técnico em eletrônica	Bangu	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Surdo, caixa	1	0	1	0	1	9	Tamborim
213	30	1	0	Professor	Jacarepaguá	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Todos menos cuíca	1	0	1	0	1	7	Tamborim, caixa
214	53	1	0	Aposentado	Bonsucesso	Rio de Janeiro	tamborim	1	0		1	0	1	0	1	2	tamborim
215	26	1	0	Correios - Técnico	Vila Isabel	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Repenique, caixa, 1a, 2a e 3a marcação	1	0	1	0	1	6	tamborim
216	24	1	0	Web Designer	Japão	Japão	Agogô	0	1	Tamborim, chocalho, cuíca, surdo, reco-reco	1	1	0	0	1	1	cuíca
217	11	1	0	Estudante	Serrinha	Rio de Janeiro	agogô	0	1	Repenique, caixa	1	1	0	0	1	1	agogô
218	54	1	0	Autônomo	Olaria	Rio de Janeiro	tamborim	0	1	Caixa, agogô	1	0	1	1	0	0	
219	24	1	0	Nenhuma	Brás de pina	Rio de Janeiro	caixa	0	1	todos	2	0	1	1	0	0	
220	38	0	1	Vendedora	Tijuca	Rio de Janeiro	chocalho	0	1	Repenique, triângulo, violão	1	1	0	0	1	2	chocalho