

Francisco de Assis Santana Mestrinel
(Chico Santana)

A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e
transformação de uma bateria de escola de samba paulistana

Dissertação de Mestrado apresentada no
programa de Pós-Graduação em Música do
Instituto de Artes da Unicamp.
Área de concentração: Fundamentos teóricos
Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

UNICAMP

Universidade Estadual de Campinas

2009

Mestrinel, Francisco de Assis Santana.

M564b A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. / Francisco de Assis Santana Mestrinel. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes.

1. Nenê de Vila Matilde 2. Escola de samba. 3. Bateria de escola de samba.
4. Carnaval paulistano. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Batucada of Nenê de Vila Matilde: appearing and developing of a bateria de escola de samba of São Paulo."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Nenê de Vila Matilde ; Battery of the samba school ; Carnival ; Samba ; Percussion ; Ethnomusicology.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. Fernando Hashimoto.

Prof^a. Dra. Olga Rodrigues de Moraes Von Simson.

Data da Defesa: 28-08-2009

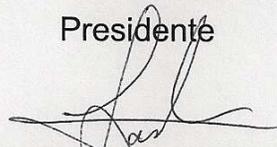
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

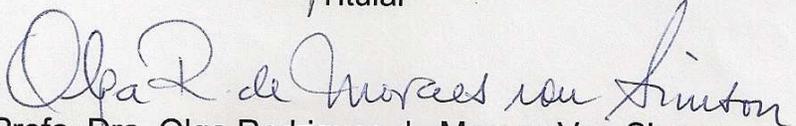
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Francisco de Assis Santana Mestrinel - RA 004919 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. José Roberto Zan
Presidente



Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Titular



Profa. Dra. Olga Rodrigues de Moraes Von Simson
Titular

*Dedico este trabalho à minha mãe Ilma
Esperança, pelo eterno apoio e incentivo.*

Ao grande camarada Lucas da Rosa.

Agradecimentos

Ao Sr. Alberto Alves da Silva, Seu Nenê, e toda a comunidade da Nenê de Vila Matilde, em especial à bateria matildense

Ao meu orientador Prof. Dr. José Roberto Zan

A Prof^aDr^a Olga Von Simson e o Prof. Dr. Fernando Hashimoto

Ao amigo e parceiro de batucada Guilherme Lucrécio, o Amizade

Aos mestres: Caio, Henrique (Mané), André Luiz, Tutu, Ju, Lagrila, Divino, Pascoal, Claudemir, Pelegrino

Aos ritmistas e batuqueiros matildenses: Zé da Rita, Ademildo, Nenê Branco, Nair, Joãzinho e todos da loja Redenção, Gabriel, André (Tom), Verô

Às baterias: Alcalina, Pública, Valorosa, PercUrsão e Destemida do Forte

Ao Bloco Cultural União Altaneira e o parceiro Samuel Bussunda

Aos colaboradores: Carlão (Laboratório de História Oral do Centro de Memória da Unicamp), Denilda, Arlete da Velha Guarda, Bianca Barreto, Áurea Demaria Silva, Fabiane de Jesus, Paulo Kishimoto, funcionários da Pós Graduação do IA Unicamp

À minha família, em especial minha mãe Ilma Esperança e minha mulher Flor

À FAPESP e a Unicamp.

Resumo

A bateria de uma escola de samba é o agrupamento responsável pelo desenvolvimento ritmo-musical deste tipo de agremiação carnavalesca. Até certo ponto, ela contribui para a definição da identidade da escola, impulsionando o desfile através do toque de padrões rítmicos executados por dezenas de instrumentos de percussão, agregados em diferentes naipes. Além disso, se constitui num espaço privilegiado de interação e socialização dos seus integrantes.

Este trabalho é um estudo sobre a bateria da escola de samba Nenê de Vila Matilde, criada em 1949 por um grupo de amigos da zona leste de São Paulo, liderado por Alberto Alves da Silva, que emprestaria seu apelido à instituição carnavalesca. Pode-se dizer que a trajetória da escola foi marcada, por um lado, pela incorporação de elementos organizacionais, estéticos e musicais dos cordões do carnaval paulistano e, por outro, pelas influências do modelo carioca de escola de samba. Através do estudo histórico do carnaval de São Paulo, da abordagem etnográfica da escola e de análises musicais dos padrões rítmicos da bateria da Nenê, o trabalho busca demonstrar como estas influências transformaram o fazer musical deste agrupamento. O processo de transformação do carnaval paulistano dialoga diretamente com as novas configurações assumidas pela bateria da Nenê de Vila Matilde nas últimas décadas, que participa deste processo de maneira ativa, através da introdução de elementos típicos das agremiações cariocas e da fusão destes com características do samba e do carnaval paulistas.

Palavras-chave: escola de samba, Nenê de Vila Matilde, bateria de escola de samba, carnaval paulistano

Abstract

The percussion band (bateria) of a samba school is the group responsible for the rhythm-musical development of this type of carnival community. To a certain extent, it contributes for the definition of the school identity, driving the parade on by playing rhythm patterns executed by sets of ten percussion instruments, associated in different groups. Moreover, it is constituted in a privileged space of interaction and socialization of its members.

This work is a study of the percussion band of Nenê de Vila Matilde samba school, created in 1949 by a group of friends from the east zone of São Paulo, led by Alberto Alves da Silva, who later would loan his nickname to the carnival institution. It is possible to affirm that the pathway of the school was marked, on the one hand, by the incorporation of organizational elements, aesthetic and musical of the cordons (cordões) from São Paulo's carnival and, on the other hand, by the influences of Rio de Janeiro's pattern of samba school. Through the historical study of the carnival in São Paulo, ethnographic approach of the school and musical analyses of rhythm standards of Nenê's percussion band, the work intends to demonstrate how these influences have changed the musical making process of this group. The process of São Paulo's carnival changing dialogues directly with the new arrangements assumed by Nenê de Vila Matilde's percussion band in the last decades, which takes part on this process in an active way, through the introduction of typical elements from Rio de Janeiro's groups and the fusion of these with characteristics of the samba and the carnival from São Paulo.

Key-words: samba school, Nenê de Vila Matilde, percussion band of samba school, São Paulo's Carnival

Sumário

Apresentação.....	17
1. Metodologia.....	19
1.1 Breve descrição do conceito etnomusicológico.....	19
1.2 Complexidade e peculiaridade da música afro-brasileira	21
1.3 Pesquisa de campo.....	22
1.3.1 Primeiros contatos e experiências de campo.....	25
1.4 Metodologia de transcrição.....	34
2. Carnaval paulistano.....	47
2.1 Panorâma histórico.....	47
2.2 Surgimento das primeiras escolas de samba em São Paulo: influência dos cordões carnavalescos.....	50
2.3 Oficialização do carnaval de rua em São Paulo.....	55
2.4 Formação das escolas de samba através da musicalidade negra	61
2.5 Transformação dos elementos organizacionais, estéticos e musicais das escolas de samba paulistanas	72
2.6 Marcha-sambada e samba-marchado: transformação do ritmo no carnaval paulistano..	75
3. Nenê de Vila Matilde.....	79
3.1 História.....	79
4. Bateria de escola de samba.....	97
4.1 Organologia: classificação e descrição dos instrumentos.....	98
4.2 Apectos da execução musical da bateria.....	115
5. A bateria matildense.....	121
5.1 História.....	121
5.2 Descrição da bateria da Nenê.....	138
5.2.1 Instrumentação.....	138
5.2.2 Afinação.....	145
5.2.3 Andamento.....	146
5.2.4 Tocando um samba.....	147
5.2.5 Coordenação da bateria: o mestre e seus diretores.....	149
5.3 Peculiaridades sonoras da execução.....	150
6. Análise musical.....	153
7. Considerações finais.....	211
7.1 O "estilo" e a "essência" de Mestre Divino.....	213
8. Anexos.....	223
9. bibliografia	237

Apresentação

A escola de samba Nenê de Vila Matilde existe desde 1949. Em seus sessenta anos de história, a agremiação passou por diferentes fases, adaptando-se às transformações do carnaval paulistano. Seu principal fundador, Alberto Alves da Silva, Seu Nenê, é um dos últimos baluartes¹ do samba de São Paulo vivo ainda hoje.

A história da Nenê de Vila Matilde sempre foi marcada pela força de sua bateria, destaque maior da agremiação desde sua fundação. Este trabalho procura descrever histórica e musicalmente a bateria matildense, inserida no dinâmico contexto do carnaval paulistano. Através da observação participante como membro da bateria da Nenê, pude apreender diversos aspectos do fazer musical deste agrupamento, vivenciando profundamente a dinâmica de funcionamento da bateria. Com pesquisas bibliográficas pude contextualizar o objeto de estudo dentro do cenário carnavalesco de São Paulo, compreendendo suas transformações ao longo da história, bem como de que maneira essas mudanças interferiram na agremiação matildense, com maior ênfase na bateria.

O primeiro capítulo aborda a metodologia e discute as ferramentas etnomusicológicas adotadas para a pesquisa, além de descrever minhas experiências de campo. No segundo capítulo analiso o carnaval de São Paulo, com ênfase no surgimento das primeiras escolas de samba e os elementos constitutivos destas primeiras agremiações, além das transformações ocorridas no cenário carnavalesco paulistano. No terceiro capítulo discorro sobre a história da Nenê de Vila Matilde, amparado pelo capítulo anterior, que contextualiza o desenvolvimento da agremiação matildense no carnaval de São Paulo. O quarto capítulo aborda o agrupamento bateria de escola de samba, apresentando uma

¹ O termo baluarte é corrente no universo do samba.

descrição detalhada dos instrumentos presentes nestes grupos, com suas funções e técnicas específicas. Este capítulo é importante para a compreensão das subseqüentes descrições da bateria matildense. O quinto capítulo finalmente trata especificamente da bateria da Nenê, e inicialmente apresenta sua história. Em seguida há uma descrição das principais características desta bateria, bem como as transformações ocorridas ao longo dos carnavais. No sexto capítulo faço uma análise musical descritiva através de transcrições por mim realizadas. Através de notação musical, demonstro cada instrumento da bateria matildense com suas nuances interpretativas, e discuto através dos exemplos as peculiaridades do fazer musical na bateria da Nenê. Em seguida faço algumas considerações finais no sétimo capítulo, além de apresentar um adendo sobre as mudanças de comando na bateria da Nenê após o carnaval de 2009. Como anexo o trabalho disponibiliza trechos de entrevistas e reportagens, vídeos e outros materiais interessantes ao tema, que embasaram esta pesquisa.

1. Metodologia

1.1 Breve descrição do conceito etnomusicológico

Música é som em movimento, num sentido amplo e subjetivo². Ela está quase sempre conectada a outras formas de cultura expressiva, principalmente a dança. Considerar este contexto expandido significa adotar um enfoque antropológico do estudo musical (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.222).

Algumas questões norteiam os objetivos de uma pesquisa como esta. Como compreender elementos antropológicos da música através de seus elementos artísticos? Como agregar o estudo antropológico ao estudo musicológico? Como compreender o universo da escola de samba a partir de sua bateria? Até que ponto fatores sociais e históricos influenciam esse agrupamento, caracterizando elementos musicais?

Este trabalho visa uma compreensão ampla do universo da escola de samba Nenê de Vila Matilde através do estudo de sua história e de análises musicais de sua bateria. Partindo de uma contextualização histórica do samba e agremiações carnavalescas paulistanas e de uma análise da dinâmica do carnaval em São Paulo, pretende-se estabelecer um diálogo entre aspectos musicais da bateria da Nenê de Vila Matilde e elementos de cunho antropológico, histórico e social.

A etnomusicologia é a área científica que pesquisa a música em suas acepções mais amplas, relacionando suas estruturas musicais a seu contexto humano e social. Desse modo

² Movimento é um conceito bastante amplo, podendo ser aplicado de forma objetiva ou subjetiva a diversas situações. Dessa maneira a consideração do sentido subjetivo da música se relaciona com tal aspecto.

é a disciplina que viabiliza a compreensão do objeto de estudo desta pesquisa: a bateria da escola de samba Nenê de Vila Matilde.

A etnomusicologia é feita de ambos os aspectos, musicológico e etnológico, e o som musical é o resultado de processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõe uma cultura particular. O som musical não pode ser produzido senão por pessoas e para pessoas e, embora consigamos separar os dois aspectos conceitualmente, um não é realmente completo sem o outro. O comportamento em si é moldado para produzir som musical e assim o estudo de um flui por dentro do outro (MERRIAM, 1960)

A produção musical da bateria da Nenê de Vila Matilde está inserida em um contexto sócio-cultural específico, exigindo análises de cunho antropológico que dialoguem com as análises musicais. A investigação antropológica deve buscar a compreensão da inter-relação entre essas diversas dimensões do fenômeno estudado. Segundo Clifford Geertz a Antropologia interpreta e não apenas descreve ou representa as culturas. A essa interpretação onde se consideram diferentes fatores chamamos *descrição densa*:

(...) a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1989)

O campo, a realidade, a cultura e suas inter-relações no universo estudado se mostram como uma teia complexa de relações não lineares, para as quais é preciso lançar um olhar que possibilite uma leitura dentre as possíveis. Tais reflexões norteiam esta pesquisa, que compreende a relevância da complexidade da teia que envolve a bateria matildense, sua história no carnaval paulistano e seus aspectos musicais.

1.2 Complexidade e peculiaridade da música afro-brasileira

Para contextualização do objeto desta pesquisa é necessária a análise de conceitos musicais e concepções estéticas da música afro-brasileira, onde figura o samba, através de procedimentos metodológicos específicos em busca da compreensão de suas características peculiares.

A maioria dos gêneros afro-americanos (como blues, rumba, reggae, calipso etc.) e o próprio samba, é continuamente criada e recriada em todo o continente americano. “Por mais diferentes que sejam entre si, todos compartilham da mesma continuidade africana, de um imaginário comum que define a construção formal e estrutural da música.” A fusão que se dá constantemente com outros elementos confere a estes gêneros uma permanente renovação de seu status, sem suprimir-lhes elementos formais e estruturais que fazem da música um vasto campo para a “leitura cultural” (OLIVEIRA PINTO, 2000, p.89).

A música pertence ao domínio cultural chamado imaterial. É preciso tentar entendê-la em sua dimensão de sons estruturados e pensados enquanto configuração sonora do tempo. No samba, e na música afro-brasileira em geral, ela segue processos complexos compostos por elementos sonoros, movimento e inter-relações diversas (ibidem).

No caso da bateria matildense, o ritmo criado está conectado a diversos elementos musicais, históricos e sociais, que exercem influência mútua entre si, ou seja, ele se desenvolve dentro de um contexto complexo de relações múltiplas. A musicalidade da bateria da Nenê dialoga com o espaço a seu redor, diversos setores da escola de samba, milhares de pessoas, experiências variadas e fatos históricos. Todos estes fatores interferem na produção musical, tornando-a peculiar.

Aspectos sonoros musicais constituem um dos alicerces para uma análise mais ampla. As formas e estruturas musicais da bateria permitem a identificação de remanescências históricas, heranças negras e introdução de novos elementos ao longo do tempo, formando uma rede complexa onde está contextualizado o ritmo da bateria da Nenê de Vila Matilde. Este mostra toda sua relevância para a história da agremiação e do carnaval paulistano, evidenciando transformações e colaborando para a afirmação da Nenê como peça fundamental no desenvolvimento desta manifestação.

1.3 Pesquisa de campo

Segundo Seeger, “as intensas experiências, as estreitas relações pessoais e o total envolvimento que os antropólogos tendem a desenvolver com as comunidades estudadas, são aspectos essenciais da pesquisa antropológica” (SEEGER, 1988, p.24). Assim, a pesquisa de campo tem sido uma das principais fontes de informação para esta pesquisa, e acontece através de minha imersão no ambiente da bateria matildense, onde integro o quadro de membros desde 2005.

A etnomusicologia se afasta da perspectiva de gabinete no tratamento aos seus objetos de estudo e a pesquisa de campo é considerada de grande importância, possibilitando um maior equilíbrio entre a abordagem musicológica (primeiro plano do fenômeno musical enquanto texto e estrutura) e abordagem antropológica (música vista pelo pesquisador inserida em seu contexto social). A participação musical como estratégia de pesquisa de campo, tocando um instrumento (ou cantando, dançando), foi recomendada pelo etnomusicólogo Mantle Hood, que defende que as propriedades musicais, as suas

regras, a percepção de padrões específicos ou os critérios que definem o toque (musical) podem ser melhor estudados através da prática musical (HOOD, 1963 apud OLIVEIRA PINTO, 2001, p.256).

Há pesquisadores, porém, que fazem ressalvas à observação participante, não pela diferença entre o que se vê e o próprio fato, mas pela dificuldade em descrever de forma plena sua vivência de campo através de uma linguagem de consenso geral, capaz de traduzir o que se viveu. Chernoff (1979) acredita na necessidade de uma ação interpretativa muito elaborada por parte do pesquisador observador-participante, caso contrário haverá dificuldade em chegar a um nível de abstração capaz de retratar com precisão tanto a realidade do mundo por ele presenciado quanto a relatividade de seu próprio ponto de vista.

Dessa maneira tive que me atentar para a necessidade de manter certo distanciamento em momentos de análise, observando o objeto de pesquisa também com um olhar externo, através do qual se apresentaram outras óticas, colaborando na busca pela imparcialidade das análises. Entretanto, a observação participativa se mostrou imprescindível à compreensão do contexto e especificidades do objeto de pesquisa. A transmissão de conhecimento musical na bateria matildense, bem como em todos os agrupamentos deste tipo, ocorre oralmente, através da demonstração prática, da repetição exaustiva e do aprendizado por observação. A participação no processo natural de inserção neste tipo de agrupamento tornou a pesquisa bastante rica, afastando-se de um olhar externo superficial.

O material foi colhido em campo utilizando meu conhecimento musical e, tocando no agrupamento, apreendi as estruturas rítmicas musicais da bateria em ensaios, apresentações e desfiles, observando de dentro da bateria suas execuções. O fazer musical concomitante permitiu a absorção de elementos peculiares, como a vivência do aprendizado

e a compreensão plena da dinâmica e coordenação do grupo. A constante frequência aos ensaios possibilitou a memorização de diversos aspectos sonoros relevantes ao estudo. A gravação do áudio digitalmente foi um recurso utilizado como registro do que foi observado *in loco*. As análises foram feitas a partir da vivência prática, com consultas posteriores esporádicas ao material gravado.

Quanto aos elementos sociais e históricos, busquei informações através de conversas informais com personagens da bateria e outros setores da escola, além de ter realizado algumas entrevistas gravadas. As anotações de campo mostraram-se de grande valia na comparação com registros bibliográficos de livros, revistas e jornais.

A bibliografia existente sobre os assuntos *carnaval, samba, escolas de samba e samba paulista* é ampla. No entanto, nota-se a falta de informações sobre aspectos musicais das baterias, mesmo estas sendo apontadas como o “coração” das escolas de samba por muitos autores. Dessa forma, a análise bibliográfica se torna restrita, mostrando maior utilidade para a compreensão de questões históricas e sociológicas. Há certa confusão em algumas tentativas de descrição e análise dos aspectos musicais particulares das baterias, motivadas pela falta de familiaridade com o assunto e também pelo uso de terminologias ambíguas por parte dos membros destes grupos, que dão margem a compreensões distorcidas³. Para ritmistas e diretores de bateria o envolvimento com o fenômeno musical é intrínseco e a descrição de alguns aspectos foge à oralidade descritiva comum, resultando na utilização de palavras nem sempre esclarecedoras para representação de alguns aspectos sonoro-interpretativos. Termos usados cotidianamente por indivíduos imersos na cultura de escolas de samba mostram-se muitas vezes incompreensíveis para pessoas de fora deste

³ Termos como “andamento”, “batidas” e muitos outros possuem significados próprios dentro do universo da bateria, podendo causar confusão na compreensão de leigos e até de músicos, acostumados com outros significados para tais terminologias.

universo, dando margem a interpretações equivocadas. Somente a vivência prática desta realidade permite a correta interpretação desde os termos lingüísticos até a conseqüente compreensão da musicalidade das baterias.

O grau de envolvimento que tive na bateria matildense possibilitou a observação aprofundada de diversos aspectos. O fato de ser um ritmista possibilita uma ampla compreensão da linguagem musical e dos termos empregados nas baterias de escola de samba. A partir do estudo do caso da Nenê de Vila Matilde este trabalho poderá contribuir para a compreensão das escolas de samba paulistanas em geral, através do ritmo desta bateria.

1.3.1 Primeiros contatos e experiências de campo

Para a descrição de minha experiência de campo na Nenê de Vila Matilde, apresento um panorama da trajetória que percorri e me levou à esta escola de samba, culminando na presente pesquisa.

Desde a infância participei do carnaval. Minha mãe sempre foi apaixonada pelo carnaval de Salvador (Bahia) e, por termos família lá, desde a infância freqüentei aquela grande festa de rua. O contato com as baterias dos blocos afros soteropolitanos foi decisivo para minha formação como percussionista. Durante a adolescência em minha cidade natal, São Paulo, passei a freqüentar a primeira quadra de escola de samba, mas atraído por outra paixão que não o samba. Durante alguns anos fui ligado à torcida organizada Gaviões da Fiel, que também é uma escola de samba, e freqüentava sua sede em dias de jogos do Corinthians e quando participava de “caravanas” (viagens para assistir jogos em outras cidades). Assim, meu primeiro contato com bateria nos moldes de escola de samba foi em

estádios de futebol. Mais tarde, já na Universidade, comecei a me envolver com baterias universitárias, grupos ligados às Atléticas, associações acadêmicas que promovem o esporte entre os estudantes da Unicamp, onde estudei. As baterias universitárias têm como objetivo maior incentivar os atletas estudantes durante eventos esportivos, agitando a torcida, dialogando assim com a experiência de bateria em estádios de futebol.

Em 2003, após eu ter participado e comandado a Bateria Valorosa, do Instituto de Computação da Unicamp, e a bateria da Liga das Engenharias da Unicamp (LEU), mais tarde denominada “Percursão”, montei, em parceria com alguns colegas, uma bateria no Instituto de Artes (IA), onde estudava. Tudo começou como brincadeira e tentávamos montar uma Atlética dos cursos de artes. A bateria que criamos, mais tarde denominada Bateria Alcalina, se firmou, mesmo com a posterior extinção da Atlética. Gradativamente a Bateria Alcalina foi se estabelecendo como um grupo cultural, afastando-se do modelo de bateria de jogos, buscando um refinamento musical. O grupo é formado por estudantes de diversos cursos da Unicamp, majoritariamente alunos do IA, e conta também com pessoas de fora da Universidade. A Bateria Pública⁴, outro grupo criado por estudantes da Unicamp (que contava também com moradores do bairro Vila Padre Anchieta), teve grande importância para meu aprofundamento no universo das escolas de samba paulistanas. O contato com Caio Camargo, principal diretor deste agrupamento, foi determinante para eu desfilar pela primeira vez como ritmista numa escola de samba, a Tradição Albertinense (grupo 2), sediada na Vila Albertina, zona norte de São Paulo. Com Caio, Henrique (Mané), Ju, Tuttu, Rinaldo, Fernando e outros sambistas dali aprendi muita coisa sobre samba e cultura popular.

⁴ No fim de 2006, Bateria Alcalina e Bateria Pública (além do Grupo Semente de Esperança e artistas plásticos e malabaristas de Campinas) se unem para formar o Bloco Cultural União Altaneira, que desfila no carnaval de rua de Barão Geraldo – Campinas SP.

Em 2005, um dos integrantes da Bateria Alcalina, Guilherme Lucrécio (conhecido como Amizade) teve a idéia de levar nosso grupo para conhecer uma escola de samba de São Paulo. Guilherme possui ligações familiares com a Nenê de Vila Matilde, escola que seu avô, conhecido como Dr. Lucrécio, ajudou a fundar em 1949. Numa tarde de sábado, fomos de carro até a sede da Nenê, na zona leste de São Paulo, e assistimos ao ensaio da Bateria Mirim⁵ da escola, na época comandada por mestre Pelegrino. Nosso grupo foi recebido e apresentado aos ritmistas mirins pelo presidente da agremiação, Betinho, como uma bateria de Campinas da qual fazia parte o neto do Dr. Lucrécio, importante figura na história da Nenê de Vila Matilde. Após assistirmos um pouco do ensaio, Guilherme pediu ao mestre que alguns de nossos ritmistas mais experientes tocassem junto com a bateria mirim da Nenê. A princípio Pelegrino exitou, mas acabou cedendo ao pedido e nos deu algumas caixas para tocarmos. Rapidamente aprendemos a batida desenvolvida pela bateria matildense e nos entrosamos bem.

No fim do ensaio fomos convidados a participar da bateria principal, que ensaiava as quartas e domingos e era comandada pelo mestre Pascoal. O diretor de harmonia Cristiano foi quem nos convidou, alertando apenas sobre alguns procedimentos para ingressantes na bateria da Nenê, que deveriam ser conversados com Pascoal. Naquele mesmo dia haveria a final do samba enredo: uma grande festa onde seria escolhido o samba para o carnaval de 2006, e todos nós recebemos convites. Após o ensaio, em frente à quadra, encontramos com Seu Nenê (fundador da escola)), que nos deu a primeira lição. Guilherme perguntou o que ele havia achado do samba tocado pela bateria mirim naquela tarde e Seu Nenê foi categórico: “isso não é samba, é batucada, pra ser samba tem que ter música, canto”.

⁵ Bateria formada por crianças e jovens.

Na mesma semana, eu, Guilherme e mais alguns ritmistas da Bateria Alcalina começamos a frequentar os ensaios da bateria da Nenê tocando caixa. Mestre Pascoal exigia que chegássemos cedo para “pegarmos a batida”. Ele mesmo, auxiliado por alguns caixeiros, demonstrava a batida e pedia que a repetíssemos bem lentamente. Em seguida acelerava e nós o acompanhávamos. Embora reproduzíssemos exatamente o que ele tocava na caixa, Pascoal sempre nos interrompia e dizia que a batida estava errada. Novamente começávamos bem lentamente. Quando o ensaio começava já estávamos com nossas caixas, mas em pouco tempo algum diretor de bateria tirava nosso instrumento para dar a outro ritmista mais antigo, a pretexto de que tínhamos que revezar. Mais tarde descobri que o revezamento faz parte sim da dinâmica do ensaio, mas o pouco tempo que nos deixavam com a caixa era um sinal de provação, uma maneira de nos testar.

O clima inicial na bateria era de certa hostilidade, principalmente por parte dos ritmistas mais jovens. Os integrantes mais velhos da bateria eram os únicos que se preocupavam em nos mostrar a maneira correta de tocar e puxavam assunto, tentando nos ambientar. Entretanto, a maioria dos olhares eram de reprovação, algo como “o que esse cara está fazendo aqui?” Numa comunidade bastante fechada, marcada pela negritude, um elemento de fora, branco e de óculos (meu caso) realmente destoava do conjunto da bateria matildense. Guilherme foi menos hostilizado, já que possuía ligações familiares com a escola e é negro. Havia a questão de não me enquadrar no tipo comum à bateria, gerando uma subjetiva resistência de cunho racista, nada muito explícito. Em muitos ensaios eu era o único ritmista de pele branca na bateria. Seu Nenê, segundo depoimentos do mesmo⁶, acredita que o negro toca melhor que o branco e essa mentalidade parece se reproduzir na bateria da Nenê.

⁶ Caderno de campo, p. 1

Foi uma verdadeira provação me manter na bateria matildense. Constantemente recebia críticas agressivas dos diretores de bateria, e a hostilidade por parte de muitos ritmistas era desgastante. No entanto, o prazer de participar de uma bateria tão proficiente e com um ritmo extremamente contagiante compensava as adversidades. Por melhor que eu tocasse e por mais vontade que demonstrasse, parecia nunca satisfazer os diretores de bateria. A grande ameaça era “ser cortado” do quadro da bateria e não poder desfilar no carnaval. Aos poucos descobri que a iminência de corte é uma constante na bateria matildense, na realidade uma forma de pressionar os ritmistas e exigir frequência e dedicação nos ensaios. Mas naquele momento eu buscava um espaço naquele grupo tão tradicional e para mim o “corte” parecia uma possibilidade bem real.

O tal “procedimento para ingressantes” na bateria da Nenê, do qual havia falado o diretor de harmonia Cristiano em nossa primeira visita à quadra, tratava-se da cobrança financeira para concessão da fantasia para o desfile. Normalmente, em todas as escolas de samba, a fantasia dos ritmistas da bateria é gratuita, diferentemente de outras alas, nas quais o componente deve pagar por sua indumentária. Mas Mestre Pascoal estipulara que no primeiro ano de desfile de um ritmista matildense, ele deveria pagar pela sua fantasia. A justificativa usada por ele foi de que em outros anos isso já ocorria e o próprio Seu Nenê já o havia cobrado por fantasia. No entanto, notava-se que o procedimento não era falado muito abertamente e provavelmente não era bem visto por outros setores da escola. Após o carnaval de 2006, ao conversarmos com Seu Nenê sobre tal prática, ele ficou revoltado ao saber que Pascoal havia cobrado a fantasia de Guilherme, “neto do Dr. Lucrécio”, demonstrando que a venda de fantasia na bateria realmente era algo problemático. De qualquer maneira tivemos que pagar R\$250,00 pela fantasia, mas finalmente conseguimos desfilar.

Após o carnaval de 2006, Pascoal saiu da direção da bateria, que voltou às mãos de seu irmão mais velho Claudemir, antigo mestre matildense. Com a mudança o clima na bateria ficou um pouco mais leve e Claudemir finalmente demonstrou como deveria ser feita a batida de caixa corretamente. Em meu segundo ano na escola, começava a me relacionar melhor com alguns ritmistas e aos poucos ganhava espaço na bateria. Eu sempre toquei corretamente meu instrumento e isso me dava algum respaldo. No entanto, o clima hostil ainda existia, principalmente na relação com os ritmistas mais jovens. Estes talvez se sentissem ameaçados pela presença de um novo elemento, já que a pressão do “corte” era constante e eles sabiam que os ritmistas mais velhos dificilmente perderiam sua vaga, o que me tornava um concorrente direto.

No fim de 2006, durante os ensaios para o carnaval 2007, comecei a realizar a presente pesquisa na bateria matildense. Comentei com alguns diretores de bateria mais acessíveis, com o mestre Claudemir e com alguns ritmistas. No entanto, ninguém demonstrou qualquer interesse pela proposta e eu continuei sendo tratado como mais um ritmista. Isto se refletiu de maneira bastante interessante na pesquisa, já que não houve uma abordagem de minha parte aos membros da escola como um pesquisador ou acadêmico. Desde o começo fui um simples ritmista e sempre fui tratado como tal, sem qualquer regalia ou diferenciação. Isso possibilitou a vivência real do ambiente da bateria da Nenê, viabilizando uma análise profunda do objeto de pesquisa. Talvez se eu chegasse como um pesquisador fosse tratado de outra maneira e me fosse apresentada uma imagem superficial ou idealizada da bateria.

O fato de eu ser músico formado, mestre de bateria em Campinas e percussionista profissional não influenciou em nada na forma como fui tratado na bateria da Nenê. Em outras escolas de samba que frequento sempre tive um reconhecimento pela minha

experiência, sendo tratado por “maestro” (denominação usada no universo do samba para pessoas que se formaram em música). Fui convidado para ser diretor de bateria da escola de samba Acadêmicos do Tucuruvi (pertencente ao grupo especial do carnaval de São Paulo⁷) e o tratamento era totalmente diferente da Nenê. Na Tucuruvi fui recebido muito bem, e minha formação era extremamente valorizada. Na escola de samba Tradição Albertinense também sempre fui tratado de maneira diferenciada por ser músico formado e minha experiência sempre foi utilizada em benefício da escola (onde atuei como coordenador da ala de agogôs da bateria). Mas na Vila Matilde ninguém se importava com isso, cheguei inclusive a pensar que o fato de ser “maestro” poderia me causar transtornos, podendo transparecer certa arrogância. Mas, na realidade, os diretores de bateria da Nenê simplesmente ignoram a experiência de seus ritmistas e ao longo da pesquisa descobri que esta é uma característica da dinâmica da bateria matildense. Conversando com antigos ritmistas percebi que existe, inclusive, um ressentimento pela não valorização dos talentosos ritmistas da Nenê. Muitos acabam se afastando da escola devido a esse tratamento.

Após o desfile de 2007, onde a bateria não foi bem, Claudemir perdeu seu posto de mestre, que foi assumido por Pelegrino, até então mestre da bateria mirim. Pelegrino trouxe um clima mais alegre à bateria e talvez por ser meu terceiro ano na escola já não sentia tanta pressão por parte dos diretores e ritmistas. Entretanto, o descaso para com minha pesquisa era evidente e os diretores de bateria nunca me concederam uma entrevista. Neste período pude apreender diversos aspectos rítmico musicais da bateria da Nenê. O fato de já estar ambientado no grupo, estar tocando bem meu instrumento e não sofrer tanta pressão

⁷ As escolas de samba paulistanas se dividem entre grupo especial, grupo 1, grupo 2, grupo 3 e grupo 4, sendo o grupo especial o mais importante.

como novato, deu-me tranqüilidade para reparar em diversos aspectos do fazer musical da bateria. A constância nos ensaios fazia com que eu memorizasse e incorporasse nuances rítmicas do grupo.

Em meados de 2008 houve um evento na Unicamp chamado “Encontro de Baterias”, onde tocaram todas as baterias desta universidade. Eu fiz parte da organização do evento e sugeri que convidássemos a bateria da Nenê. Conversei com Pelegrino e combinamos que a bateria matildense viria para Campinas afim de participar do encontro. Foi numa quarta feira, dia de ensaio na Nenê, e a bateria veio direto da quadra para a Unicamp. A chegada no Campus foi um pouco conturbada, já que o evento não era autorizado pela prefeitura do Campus, e ficou evidente a diferença entre os componentes da Nenê e os estudantes que participavam do evento. A Nenê veio com cerca de 35 ritmistas e um intérprete (cantor), que cantou os principais sambas matildenses além de sambas enredos clássicos, acompanhados pela bateria. A apresentação da Nenê foi fortemente aclamada pelos estudantes presentes e o evento foi engrandecido pela presença de tão tradicional bateria. Antes da Nenê começar a tocar, todos os ritmistas e diretores matildenses assistiram à uma pequena apresentação da Bateria Alcalina, que fez uma recepção à bateria matildense. Após as apresentações, muitos diretores da Nenê e alguns ritmistas vieram até mim elogiar o ritmo da Alcalina, bateria da qual sou diretor. No ensaio seguinte na quadra da Nenê, várias pessoas vieram comentar sobre o evento, elogiando-o e falando da proficiência da Bateria Alcalina. A partir desse dia passei a ser tratado de outra forma, tive uma abertura maior para conversar com alguns diretores e fiz novas amizades na bateria da Nenê. No entanto, continuava sem conseguir realizar uma entrevista com Pelegrino e Claudemir, que a cada ensaio davam uma nova desculpa para não conceder o depoimento.

A cobrança na bateria da Nenê sempre foi forte e em alguns ensaios eu queria apenas assistir, para apreender alguns aspectos do ritmo desenvolvido para minha pesquisa. No entanto se o mestre ou algum diretor me viam logo me mandavam pegar uma caixa e ensaiar. Cheguei ao ponto de fingir uma contusão e enfaixar meu punho para poder apenas assistir um ensaio, e mesmo assim fui cobrado pelo mestre, mesmo usando tipóia.

Em 2008 eu atuei como diretor de bateria na Acadêmicos do Tucuruvi⁸, mas não revelei a nenhum diretor matildense com receio do fato repercutir negativamente. No carnaval desse ano a Tucuruvi desfilou no mesmo dia que a Nenê e eu saí da dispersão (fim da avenida do desfile) como diretor da Tucuruvi e voltei à concentração (início da avenida) para desfilar como ritmistas pela Nenê, sem ninguém saber. Pude perceber a grande singularidade da bateria matildense e a experiência como diretor de bateria na Tucuruvi foi extremamente importante para minha pesquisa, principalmente pela expansão de horizontes dentro do universo das escolas de samba e para criar parâmetros de comparação do ritmo matildense com outras baterias de São Paulo e Rio de Janeiro.

Além da experiência no carnaval paulistano, fui ao Rio de Janeiro observar de perto algumas baterias cariocas. Em duas ocasiões pude conhecer a quadra e a bateria da Portela, Império Serrano, Mocidade Independente, Mangueira e Imperatriz Leopoldinense, além da bateria da Beija-Flor. Pude observar algumas diferenças entre as baterias do Rio de Janeiro e perceber os estilos de batucada. Enquanto a bateria da Imperatriz e Beija-Flor apresentaram características ligadas à maior padronização de ritmo e batidas, Mocidade, Mangueira e Portela mostraram maior flexibilidade na interpretação de seus ritmistas, e

⁸ Que tinha como mestre André Luiz, e como diretores (além de mim) Charles, Tuttu, Rodrigo, Tiago e Ge.

pude perceber um “balanço”⁹ diferenciado nestes grupos. A bateria do Império mesclava as duas características, com tendência à flexibilidade interpretativa, apresentando uma enorme criatividade em breques e convenções. Pude então comparar o ritmo matildense ao ritmo das principais baterias cariocas, e perceber diferenças e características comuns. As baterias de Mangueira e Portela são as que mais se aproximam da bateria da Nenê. Embora a Mangueira tenha uma marcação de surdo única e bastante particular (o tradicional “surdo um”), a sonoridade grave e a batida de caixa são semelhantes à bateria matildense. A execução do surdo de terceira na Portela se aproxima da maneira de tocar este instrumento na Vila Matilde, demonstrando que as maiores influências cariocas para a bateria da Nenê foram Mangueira e Portela.

Após o carnaval de 2009 houve uma grande mudança na bateria da Nenê. Mestre Divino assumiu novamente o comando e trouxe uma mentalidade nova, além de resgatar algumas características antigas do ritmo matildense. No entanto, esta pesquisa já estava em fase de conclusão e não foi possível aprofundar o estudo desta nova fase da escola.

1.4 Metodologia de transcrição

A transcrição musical das estruturas rítmicas da bateria da Nenê de Vila Matilde é um ponto que exige atenção especial devido a sua grande complexidade. Como representar de forma plena e compreensível o fazer musical de um grupo composto por mais de duzentas pessoas? Como representar as nuances interpretativas que caracterizam e diferenciam a bateria da Nenê de outros agrupamentos similares? Em primeiro lugar, é

⁹ “Balanço” pode ser entendido como um aspecto musical subjetivo, responsável pela malemolência do ritmo, que o torna dançante.

preciso refletir sobre as restrições do uso da simbologia rítmico musical clássica ocidental na transcrição musical de uma bateria.

A representação visual do fenômeno sonoro em si implica uma redução e aproximação, que exige escolhas e tomadas de decisão (LUCAS, 2002, p.100). Descrever tal fenômeno é um processo que passa do subjetivo ao discurso formulado com termos técnicos ou através de uma terminologia nativa (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.257). A transcrição musical como fonte de estudo e análise apresenta alguns problemas fundamentais discutidos por Oliveira Pinto:

1. A escrita musical européia é intrínseca à história musical do ocidente. Ela se desenvolveu conforme as necessidades e o próprio desenvolvimento desta música desde a Renascença até o fim do século XIX. Por esta sua história ela permanece incompatível com muitos sistemas musicais não ocidentais.
2. A transcrição musical não representa um documento da cultura a ser utilizado como base objetiva para uma análise, pois ela passou pela interpretação daquele que fez a transcrição em pauta.
3. A representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição. O processo de transcrever som para o papel deveria começar com a pergunta: “o que pretende ser demonstrado?”.
4. Este tipo de transcrição já requer um conhecimento mais aprofundado da cultura musical. Por isso ela procura representar o sistema musical a ser descrito, a sua “gramática” musical. Passa a ser resultado da análise, e não ponto de partida da mesma.
5. Como documento do repertório registrado e para sua análise a transcrição musical não supera o material áudio ou audiovisual.

A transcrição que parte unicamente do material de áudio gravado, sem fazer uma estruturação prévia, reflete uma “audição externa” da cultura musical a ser analisada. Pelo seu caráter “externo” este tipo de transcrição contém uma grande porção de avaliação subjetiva do pesquisador. Em contrapartida, uma “análise interna” pode, por exemplo, partir de sequências de movimento inerentes à técnica de execução de um instrumento, levando assim a uma percepção mais apurada e objetiva do acontecimento sonoro. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.258).

Assim, é possível ao pesquisador captar o movimento que gera os sons, algo mais importante que o resultado acústico puro (ibidem).

A maior dificuldade em transcrever o samba passa mais por uma questão ligada às nuances interpretativas, como distância relativa entre os toques, acentuações, dinâmicas, expressividade corporal etc. do que diretamente ao tipo de simbologia adotada para a

transcrição. Glaura Lucas, ao estudar a manifestação do congado mineiro, refere-se a essas nuances como “sotaque” (LUCAS, 2002, p.100).

A teoria clássica mostra-se limitada para a descrição plena dos diversos aspectos do fazer musical em uma bateria devido a elementos peculiares à música afro-brasileira, como o caráter oral das práticas de aprendizado e a pluralidade das nuances interpretativas que ocorrem simultaneamente neste grupo. A transcrição através da notação erudita ocidental apreende alguns aspectos da realidade sonora, transmitindo um panorama gráfico aproximado do fazer musical. Os aspectos das estruturas são representados de maneira plana, sem todas as nuances musicais que o caracterizam. Entretanto, neste trabalho o uso de uma simbologia própria para a representação visual dos esquemas rítmicos da bateria matildense que apreenda o maior número de aspectos relevantes, adotará esta notação clássica, por entendê-la como um código universal e, embora seja insuficiente para a descrição gráfica plena da música produzida pela bateria, pode representar o esqueleto básico das estruturas, tornando-as compreensíveis. Descrições textuais servem como um complemento indispensável para uma maior aproximação da grafia musical da realidade sonora, com a utilização de terminologias comuns às baterias de escola de samba agregadas a terminologias musicais, tais quais:

➤ Manulação

Alternância entre uso da mão esquerda e direita na execução musical de um instrumento.

➤ Acentuação

Acentos sobre algumas notas musicais executadas em determinado instrumento.

➤ Intensidade

Volume da execução musical

- Corporeidade

Postura e movimento corporal durante interpretação musical.

- Especificidades técnicas

Nuances técnicas e interpretativas de cada instrumento da bateria.

- Nuances rítmicas

Diferenças e variações rítmico-musicais de interpretação na bateria.

Além de aspectos de transcrição e grafia musical, é necessária uma atenção para elementos relativos à forma musical. Para isso identificamos e dividimos a execução da bateria em seções, detalhadas mais à frente:

- Chamada ou subida
- Entrada
- Manutenção do ritmo
 - Marcação
 - Primeira parte
 - Segunda parte
 - Refrões
- Passagem
- Virada ou breque
- Convenção (bossa)
- Retomada
- Finalização

Cada seção acima citada é analisada de forma isolada bem como contextualizada na execução da bateria, possibilitando a compreensão das estruturas isoladas e sua função no conjunto. A compreensão do conjunto é de extrema importância para o entendimento musical de uma bateria de escola de samba, já que este grupo é formado por dezenas de percussionistas, que desenvolvem um fazer musical individual dentro de uma conjuntura maior.

A notação musical da percussão popular não apresenta códigos universais para todos os instrumentos e diferentes autores utilizam simbologias diversas. Não pretendemos neste trabalho discutir a funcionalidade de cada tipo de grafia percussivo musical, tampouco criar um sistema que se tornará universal. A grande variedade de símbolos gráficos musicais para notação da percussão vem provavelmente da exacerbada quantidade de instrumentos e linguagens presentes nessa família. No entanto, a maior sistematização desta grafia poderia refletir em um avanço técnico musical de estudantes e professores, criando um parâmetro básico de notação que facilitaria a compreensão de ritmos e técnicas em percussão, neste caso dos instrumentos presentes nas baterias de Escola de Samba.

Observamos alguns casos atuais interessantes, como o método *Pandeiro Brasileiro*¹⁰, onde a notação foi elaborada por Carlos Stasi e Luiz Roberto Sampaio, formados em percussão pela UNESP (Universidade Estadual Paulista), com vasta experiência na música erudita contemporânea. A simbologia adotada busca a facilitação da compreensão com fins de estudo, através de símbolos que representem de forma clara o toque pretendido em cada exercício ou ritmo transcrito. Outro material notável é o livro *O Batuque é um privilégio: a*

¹⁰ SAMPAIO, Luiz Roberto & BUB, Victor Camargo. *Pandeiro brasileiro*, Florianópolis, Bernúncia, 2004.

*percussão popular no Rio de Janeiro*¹¹, de Oscar Bolão. Neste trabalho, foi desenvolvido um sistema de notação bastante detalhado, com nuances interpretativas bem representadas em diversos instrumentos brasileiros de percussão. É também interessante a simbologia adotada por Tiago Oliveira Pinto, que não utiliza notação clássica, mas os símbolos “x, X, .” para representar o que ele chama de estruturas elementares em análises etnomusicológicas (OLIVEIRA PINTO, 2000).

Existem diferenças básicas quanto ao uso de alturas diferentes e sinais sob a nota, para representação simbólica, com a opção por uma dessas maneiras ou a mescla de ambas. O fim pedagógico ou interpretativo pode influenciar na escolha, ou seja, um exercício para estudo e a notação de uma partitura para execução podem apresentar diferenças de grafia. O livro de Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon (um dos mais respeitados mestres de bateria do Brasil), onde foram transcritos os ritmos das principais baterias de escola de samba do Rio de Janeiro, intitulado *O Batuque Carioca*¹², mostra-se de grande congruência e apoiou o desenvolvimento da notação neste trabalho, onde foram consideradas diferentes formatos de escrita, afim de se criar símbolos adequados para a bateria da Nenê de Vila Matilde, os quais podem ser usados na transcrição de outros agrupamentos similares. Não é pretensão deste trabalho suprir a falta de sistematização na escrita da percussão popular brasileira, mas apenas contribuir para o aprofundamento dessa discussão.

O ritmo na bateria da Nenê de Vila Matilde é produzido a partir de linhas rítmicas executadas nos diferentes instrumentos. De acordo com a terminologia comum às escolas de samba, convencionamos chamá-las *Batidas*, que podem ser descritas como:

¹¹ BOLÃO, Oscar. *O Batuque é um Privilégio, a Percussão na Música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar, 2003.

¹² GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Odilon. *O Batuque Carioca: as Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Groove, 2000.

Batidas: linhas rítmicas características de um instrumento. Associação de notas musicais com acentuações diversas, interpretadas segundo linguagem específica. Elas devem ser compreendidas isoladamente e dentro do contexto maior da bateria, analisando sua interação com batidas de outros instrumentos. Sandroni identifica a “batida” aplicada à execução do samba no violão como: “um modelo rítmico de acompanhamento, suscetível de certo grau de variação, utilizado quando a canção a ser acompanhada pertence ao gênero samba” (SANDRONI, 2001, p.13). As batidas de alguns instrumentos apresentam variações a partir de um “modelo”. Segundo Simha Arom, este seria “o enunciado mínimo, a referência última de cada entidade musical (...) origem de todas as realizações que são culturalmente admitidas. Constitui a realização – atestada ou virtual – mínima, a mais depurada, de uma entidade musical” (AROM, 1988 apud LUCAS, 2002, p.97).

O modelo é, portanto, uma base, a referência a partir da qual as variações e improvisações são efetuadas, a fonte de todas as outras realizações, um padrão rítmico. Este pode ser definido como repetição periódica de um padrão referencial. Essas linhas podem aparecer na forma de ostinato (padrão musical repetitivo) por toda uma peça. Quando elas apresentam variações sobre seu padrão pode-se adotar o termo utilizado por Arom, *ostinato variado*, que significa que a linha é tocada regularmente em um determinado momento e em outro apresenta variações, retornando sempre a sua forma original. A estas variações chamaremos de *variação da batida*.

A terminologia *time-line*, empregada por Nketia, traduzida por Raul Oliveira como “*linhas-guias*”¹³ funcionam na música africana como uma espécie de metrônomo, um

¹³ Segundo Sandroni (2001), a expressão é proposta por Raul Oliveira em sua tradução da tese de Angela Lühning (*A música no candomblé nagô-ketu*, p.99).

orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias complexas, geralmente executadas em instrumentos de timbre agudo e penetrante (SANDRONI, 2001, p.25). O termo linha-guia poderia ser usado para a batida de alguns instrumentos da bateria de escola de samba, no entanto optamos pelo uso da terminologia “nativa”, advinda do vocabulário característico da escola de samba. Utilizaremos também o termo *toque*, para designar o mesmo que batida quando falarmos da execução da cuíca e do chocalho (em alguns momentos do tamborim¹⁴), devido às peculiaridades de execução destes instrumentos, que não são propriamente “batidos”, isto é, percutidos.

Na definição dos aspectos relevantes para análise, bem como sua terminologia e notação, foram considerados:

- a) Quesitos atuais de julgamento de bateria vigente no concurso entre escolas de samba¹⁵. Tais quesitos determinam boa parte dos aspectos sonoros constitutivos de uma bateria.
- b) Terminologias consagradas pelo uso no universo das escolas de samba, especialmente na Nenê de Vila Matilde.
- c) Conceitos apresentados por Tiago Oliveira Pinto referentes à música afro-brasileira.
- d) Conhecimento e experiência percussivo musical do autor (a experiência como diretor de bateria e a formação musical do autor constituem importante base para descrição e análise do objeto de pesquisa).

Diversos autores têm usado terminologias distintas para descrever e analisar aspectos sonoros de manifestações africanas e afro-americanas em seus trabalhos. Em relação à

¹⁴ O termo será utilizado para se referir a um tipo de batida no tamborim, o *toque carreteiro*.

¹⁵ Tais quesitos serão descritos à frente. No capítulo “anexos” há um trecho do caderno de julgamento da UESP, com os parâmetros de análise no concurso carnavalesco entre as escolas de samba.

pulsação, Glaura Lucas a define como estímulos regularmente recorrentes que articulam o contínuo temporal em unidades de mesma duração (LUCAS, 2002, p.104). Cooper e Meyer descrevem pulso (*pulse*) e batida (*beat*) como a mesma unidade de duração, sendo que “batida” é o “pulso” dentro de uma organização métrica, podendo haver “batidas fortes” e “batidas fracas”. David Locke entende o pulso como subdivisão ou divisão interna de cada “batida”. Kubik segue uma linha similar à de Locke, utilizando os termos “batidas de referência” (*reference beats*) e “pulsos elementares” (*elementary pulses*). Para este autor, na música africana e afro-americana os “pulsos elementares” formam um fluxo contínuo de rápidas unidades de referência na mente dos instrumentistas e dançarinos, sendo assim sua principal orientação temporal, seguidos em importância pelas “batidas de referência”. Para Simha Arom o que é “batida” na concepção de Kubik e Locke, é chamado de “pulsação” (*pulsation*) ou “tempo” (*temps*, plural), e as subdivisões são chamadas de “unidades métricas mínimas” (*unités métriques minimales*). Marcos Lacerda, em estudo sobre música africana Ewe, apresenta conceitos neutros de “duração de referência” substituindo “beat”, por considerar imprópria a sua transposição para a análise de outro estilo musical, e de “duração de divisão” para as subdivisões. “Duração de contraste” seria a duração que possui a propriedade de interferir na regularidade binária ou ternária de uma peça, característica determinante na música africana (ibidem p.104).

Cada sistema de terminologia acima descrito apresenta vantagens e desvantagens em análises, de acordo com a situação a que se aplicam. Para a compreensão de baterias de escola de samba, foram considerados elementos inerentes a este universo, tais quais os conceitos básicos apresentados no regulamento do concurso entre escolas de samba (quesito bateria):

1. **Sustentação:** é o andamento rítmico, que não deve nem diminuir nem acelerar durante o desfile.
2. **Cadência:** é o andamento, que pode ser mais lento ou mais rápido de acordo com a característica da bateria.
3. **Entrosamento:** é a perfeita combinação de sons emitidos pelos vários instrumentos e o casamento da arte harmônica e melódica do samba cantado pela entidade.
4. **Propriedade:** é a função da bateria em servir ao canto e a dança dos componentes em desfile.
5. **Descompasso:** “atravessar” o samba – ocorre quando a bateria provoca o desentrosamento do ritmo com o samba ou mesmo o descompasso dos instrumentos entre si.
6. **Retomada:** é quando no caso da bateria executar uma convenção ou breque, voltar com precisão, no mesmo andamento que parou.
7. **Equalização:** é a propriedade que define o equilíbrio no volume dos naipes dentro de uma bateria.

(Caderno técnico de julgamento UESP, p.9)

Estes conceitos são pautados a partir de elementos de:

- Andamento (itens 1, 2 e 6)
- Sonoridade (itens 3 e 7)
- Funcionalidade (itens 4 e 5)

Considerando a ampla gama de aspectos relacionados ao assunto, as terminologias empregadas neste trabalho foram escolhidas e constituídas a partir de fatores diversos, tendo como base os termos usados por Simha Arom:

- **Pulso:** definição dos tempos, no qual se estruturam as batidas dos instrumentos.

- **Batidas:** como anteriormente definido, seriam os padrões e linhas rítmicas executadas em cada instrumento.
- **Variações de batidas:** variações das linhas rítmicas segundo eixos estruturais dos padrões de cada instrumento.
- **Passagem:** termo característico das escolas de samba, que designa um trecho específico executado por um naipe ou pela bateria inteira, em terminologia musical uma *seção*.

Para chegar então a um sistema capaz de compreender de maneira ampla toda a complexidade da bateria matildense, propomos a análise de:

1. Aspectos musicais

- Sonoridade
- Estruturas
- Andamento
- Instrumentação

2. Aspectos performáticos

- Corporeidade
- Nuances interpretativas
- Coordenação pelo mestre e seus diretores

3. Aspectos históricos

- Formação da bateria

- Adaptação da bateria às transformações do carnaval

Assim serão abordados diversos aspectos inter-relacionados, o que resultará em uma descrição ampla e detalhada do universo musical da bateria da Nenê de Vila Matilde.

2. Carnaval paulistano

2.1 Panorama histórico

O carnaval popular paulistano, segundo Vinci de Moraes, foi influenciado pelas “festas e procissões religiosas, onde aconteciam festejos paralelos de negros e indígenas, sempre com a presença sincrética de música e dança típicas destes povos” (VINCI DE MORAES, 1997, p.85 e 86). Em tempos coloniais, numa sociedade onde a religiosidade permeava as relações entre uma população na maioria com baixa escolaridade, segundo a pesquisadora Olga Simson, havia uma relativa uniformidade cultural entre as várias classes sociais. As festas religiosas promoviam uma integração entre elas, “embora, dentro da festividade, cada camada social tivesse seu papel definido” (SIMSON, 2007, P.20).

O carnaval era então marcado pela brincadeira do *entrudo*, divertimento oriundo de Portugal, onde ocorria desde o século XV, e seu nome designava a entrada na quaresma católica, período que antecede a Páscoa. Nessa brincadeira as pessoas atiravam água e outros líquidos entre si, e era praticada pelas diversas famílias das várias camadas da população, embora de maneira segregada.

Por volta de 1870 a maneira como a população se divertia no período carnavalesco passou a apresentar mudanças decorrentes do enriquecimento proporcionado pela expansão cafeeira. Tal fato fez com que as camadas mais altas passassem a adotar um estilo de vida burguês europeu (Pereira de Queiroz, 1973, 1978 apud SIMSON, 2007, p.22), buscando diferenciar-se da população menos abastada, rompendo a homogeneidade presente nas manifestações culturais do período anterior. As manifestações lúdicas antigas, diante das

novas formas de divertimento burguesas que surgiam, foram relegadas às regiões periféricas das cidades, e se transformariam em folguedos típicos das camadas populares (ibidem p.22).

Segregados em seus territórios, os negros procuravam manter vivas suas tradições através da releitura de suas memórias nas experiências cotidianas proporcionadas pelo novo conjunto urbano social internacionalizado, e que se expressava nas festas populares, nos batuques, nas pernadas e capoeiras, nos times de futebol, nos sambas de roda, nas rodas de macumba e jongo etc. (VINCI DE MORAES, 1997, p. 67)

No festejo momesco paulista, podemos diferenciar, a partir de então, os chamados *grande carnaval* e *pequeno carnaval*. O primeiro correspondia ao carnaval elitizado do luxo e brilho, também conhecido como carnaval veneziano; o outro era aquele baseado nas tradições lúdico-religiosas portuguesas, negras e indígenas (SIMSON, 1984, p.18). O *grande carnaval* englobaria os préstitos burgueses, passando pelos bailes de máscaras, indo das ruas aos salões e retornando ao ambiente externo com o desfile das grandes sociedades e o corso. O *pequeno carnaval* era representado pelas manifestações de rua da população mais pobre, que tinha na dança e na música os elementos centrais de suas festas, de onde surgiriam aos blocos, cordões, ranchos e escolas de samba, que paulatinamente agregariam também elementos do *grande carnaval*.

A formação do carnaval popular paulistano tem como base fundamental as festas de caráter religioso-profano das pequenas cidades interioranas nas quais a população pobre manifestava-se através de suas danças e músicas, que acabaram tornando-se parte indissociável dos festejos, como na festa de Bom Jesus de Pirapora. Os primeiros líderes de grupos carnavalescos paulistanos, em sua maioria provindos do interior do Estado, ao frequentar estas festas, absorviam elementos musicais e coreográficos que seriam

manifestados no carnaval popular paulistano. Assim, a influência dos sambas rurais presentes na festa de Pirapora se refletiria na música dos cordões carnavalescos paulistanos, que por sua vez influenciariam as futuras escolas de samba da capital bandeirante.

Com o Estado Novo de Getúlio Vargas, o samba se torna símbolo de “brasilidade”, enquadrando-se no projeto nacionalista posto em curso a partir deste período, influenciando o carnaval carioca e posteriormente o brasileiro. “A partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a ‘significar’ a própria idéia de brasilidade” (NAPOLITANO, 2007, p.23). As manifestações carnavalescas passariam por outras transformações a partir de 1960, quando novos meios de comunicação, rádio e TV, passaram a imprimir uma conotação mercadológica à produção cultural. A indústria fonográfica, aliada a estes novos meios de comunicação passou a divulgar o gênero carioca do samba, oriundo das camadas populares e negras do Rio de Janeiro, transformando-o em produto acessível a diversos setores da sociedade, fato que se refletiu nos festejos carnavalescos do país.

2.2 Surgimento das primeiras escolas de samba em São Paulo: influência dos cordões carnavalescos.

Sob a influência do rádio e da incipiente expansão da indústria fonográfica, que divulgavam a música do Rio de Janeiro, em 1935 é criado o primeiro grupo denominado escola de samba na capital paulista. No Rio de Janeiro as escolas de samba existiam havia apenas oito carnavais, mas seu sucesso já ecoava em São Paulo. Na capital fluminense, um grupo de sambistas do bairro do Estácio de Sá criou em 1928 a pioneira escola de samba

Deixa Falar, introduzindo no carnaval um samba diferente, com temática urbana, presença marcante de instrumentos de percussão e com uma batida que se tornaria referência nacional nas décadas posteriores. Além disso, a *Deixa Falar* lançou um formato de cortejo que se desenvolveu nas subseqüentes escolas de samba do Rio de Janeiro e de todo o Brasil, inaugurando uma estética que predomina até os dias atuais no carnaval brasileiro. Na capital bandeirante a escola de samba *Primeira de São Paulo*, oriunda do bairro da Barra Funda, zona oeste da cidade, teve como fundador, presidente e figura central Elpídio Faria. Sua sede situava-se à Rua Conselheiro Brotero 420, e suas cores eram o vermelho, preto e branco. Segundo notícia do jornal santista “O Diário” de 04/02/1939, transcrita por Muniz Jr. (1976, p.111), Elpídio era um “compositor de valor [e] venceu vários concursos oficiais com seus sambas marreteiros (...)”. Seu grupo tinha como maior finalidade acompanhar cantores em programas de rádio, sem maiores pretensões como agremiação de rua. Segundo Moraes, na capital bandeirante existiram diversos grupos intitulados “escolas de samba”, que se apresentavam nas rádios e tv’s dos primeiros tempos. Dedicavam-se, geralmente, a acompanhar cantores e lançar músicas para o carnaval (MORAES, 1978, p.52). Inocêncio Tobias, tradicional sambista paulistano em depoimento transcrito por Moraes comenta sobre a Escola Primeira de São Paulo: “*Era uma escolinha tipo de rádio, que ele fez. Então depois ele foi aperfeiçoando, compreende? Aí ele saiu no carnaval. Ele [Elpídio] era aqui das Perdizes*” (ibidem p.51). Mesmo assim a “escola do Elpídio” participou ativamente dos desfiles carnavalescos até 1942, quando desapareceu.

A primeira escola de samba a se firmar no carnaval popular paulistano foi a *Lavapés*, fundada por Madrinha Eunice e Chico Pinga (Francisco Papa) em 09 de fevereiro de 1937. A escola surgiu do bloco das Baianas Paulistas, também conhecido como Baianas Teimosas. Segundo Moraes (1978), o bloco desfilava tocando samba e possuía

instrumentos melódicos de corda e sopro, o chamado “choro”, e instrumentos de couro, dos quais se destacava o surdo. A Lavapés localizava-se na rua Tamandaré, na Liberdade e surgiu em um momento áureo dos cordões carnavalescos. A década de 30 constituiu-se na melhor época dos cordões e ranchos carnavalescos: eram mais de vinte e deram contribuição decisiva para a consolidação do carnaval de rua na Paulicéia (CRESCIBENI, 2000, p.21). Entre os líderes sambistas criadores dos cordões destacam-se duas influências culturais determinantes identificadas por Olga Simson:

1. As festas de caráter religioso-profano como congada, moçambique e samba de Pirapora, vivenciadas geralmente fora da capital (principalmente Capivari, Tietê e Piracicaba), além das festas realizadas pela comunidade negra na periferia da cidade de São Paulo, como a de Treze de Maio, São Benedito e Santa Cruz.
2. Elementos contemporâneos e cosmopolitas, folguedos locais, mineiros ou cariocas, cinema, teatro de revista, bandas musicais civis e militares (SIMSON, 2007, p.115 e 116).

A influência dos cordões foi determinante para as primeiras escolas de samba de São Paulo na mesma medida em que os ranchos influenciaram as escolas cariocas (MORAES, 1978). Assim, na pioneira Lavapés houve a mescla de elementos dos cordões com características musicais e coreográficas do samba carioca, que diferenciavam a escola de samba dos demais agrupamentos carnavalescos.

O Lavapés era um choro no meio da rua!... O Lavapés tinha uma bateria, uma bateria que até hoje é meio difícil conseguir uma bateria. Tinha um apitador muito bom: o Genésio, grande apitador. O surdo do Lavapés batia diferente. Muito diferente. Tinha bons batuqueiros. Tinha Mandiã, cara cantor. Cantava muito bem. O Lavapés teve elementos muito bons de samba. ...Bateria, eles tinham tamborim, tinham chocalho, surdo, caixa. A caixa carioca eles conservaram, que faz o papel do repinique. Naquele tempo tinha bumbo. Eles tinham um tocador lá que não era brincadeira. O bumbo era a base da escola. O bumbo caiu e não vem mais... O Lavapés tinha um bumbo, era um bumbo só,

mas tinha. Mas era um bumbo seguro, muito seguro. (Sebastião Amaral, apud MORAES, 1978, p.53)

Da Lavapés saíram sambistas como Carlão do Peruche e Germano Matias, que fundariam outras escolas de samba, como as extintas Rosas Negras e Brasil Moreno, além da Unidos de Vila Maria e Unidos do Peruche, existentes até hoje (ibidem p.54). Seu Nenê de Vila Matilde aponta a importância da Lavapés declarando: “*Foi com a Eunice que nós aprendemos*”¹⁶. Mais a frente veremos que a musicalidade das primeiras escolas de samba, embora influenciada pelo samba carioca, manteria ligações com elementos peculiares ao samba paulista até a década de 1970.

A influência dos cordões nas primeiras escolas paulistanas pode ser notada através da presença nas antigas agremiações dos elementos:

- Baliza
- Estandarte
- Instrumentos de sopro e bumbo
- Organização familiar

Estes elementos eram característicos dos cordões e figuraram por muitos anos nas escolas de samba de São Paulo, até o início da década de 1970.

A figura do **baliza** foi introduzida por Dionísio Barbosa, conhecido no meio carnavalesco como Nhonhô da Chácara, fundador do pioneiro cordão paulistano, em 1914, denominado Cordão da Barra Funda (posteriormente Camisa Verde e na década de 50

¹⁶ Seu Nenê de Vila Matilde, fitas 458-459-460-461/19. Acervo CMU/LAHO.

Camisa Verde e Branco). O termo baliza vem do bastão de madeira, utilizado para realizar malabarismos e evoluções, inspirado nas bandas militares. O baliza além de abrir espaço para a passagem da agremiação, protegia com seu bastão o estandarte do grupo, que vinha atrás dele durante o desfile. Esse personagem existiu em todos os cordões carnavalescos paulistas, bem como nas escolas de samba, até o fim da década de 60 (SIMSON, 2007, p.150). O sambista Osvaldinho da Cuíca descreve este personagem: "os balizas vêm vestidos com sapato branco, meias da mesma cor que vão até o joelho, calça de elástico bufante presa no joelho, camisa tingida com as cores do cordão, adornada com bordados ou lantejoulas, boné e uma capa vistosa com um belo desenho" (CUÍCA e DOMINGUES, 2009, p. 45).

O **estandarte** representava as cores do cordão e era o principal símbolo dos grupos. Com o embate físico entre os cordões, o estandarte era bravamente defendido por balizas, contra-balizas e batedores, já que era objeto sempre cobiçado pelos cordões inimigos (ibidem p.150). O estandarte seria substituído nas escolas de samba pela bandeira, que mantém até hoje a mesma importância simbólica.

Os **instrumentos de sopro** faziam parte dos chamados "choros" dos cordões, grupos de instrumentos de corda e sopro, responsáveis pela harmonia e melodia musical. As escolas de samba mantiveram estes elementos musicais em suas baterias até a oficialização do carnaval paulistano, em 1968, quando o regulamento carnavalesco, redigido segundo o modelo carioca, proibiu o uso de instrumentos de sopro na bateria. Através de fotografias, notamos o uso de um trompete na bateria da Nenê de Vila Matilde no desfile de 1964. O **bumbo** era uma influência direta dos sambas rurais do interior do Estado, berço dos principais líderes carnavalescos de São Paulo.

A **organização familiar** era uma característica dos primeiros cordões, que em sua maioria surgiam do núcleo familiar do dirigente principal. Essa estrutura esteve presente na pioneira Lavapés, bem como em outras escolas de samba, como a própria Nenê de Vila Matilde. Em depoimento transcrito por Moraes, Alcides Marcondes, antigo personagem carnavalesco paulistano, conta sobre a Lavapés referindo-se ao casal fundador Eunice e Francisco Papa, citando alguns elementos iniciais do grupo e concluindo: “Depois aí veio a família Papa toda” (MORAES, 1978, p.52).

“Uma ficção comum no imaginário popular – e, até, em artigos de estudiosos – é a de que os cordões paulistanos no início do século fossem grupos grandes e bem organizados na sua apresentação (fantasias, danças e alegorias) ou na sua música. Na realidade, porém, não passavam de pequenas turmas de familiares, vizinhos e amigos que saíam às ruas com figurino simples, feitos em casa, e com formação musical muito reduzida e improvisada” (CUÍCA e DOMINGUES, 2009, p. 44).

A partir da década de 1950 surgem outras escolas de samba, como as já citadas Unidos de Peruche, Brasil Moreno, Unidos de Vila Maria, e as santistas X-9 e Brasil de Santos. No fim de 1948 se organiza a escola de samba Nenê de Vila Matilde (fundada oficialmente em 1949), que logo em seus primeiros anos passa a figurar como uma das principais agremiações deste tipo no carnaval paulistano, fazendo frente à hegemonia da Lavapés. Nesse período, em meados de 1950, as escolas de samba de São Paulo, embora inspiradas no tipo de agremiação criada no Rio de Janeiro, ainda eram fortemente influenciadas pelos cordões, que participavam simultaneamente do carnaval, diferenciando-se deste tipo de grupo pela parte musical e conseqüentemente coreográfica. A preferência do público pelo ritmo do samba, apresentado pelas escolas, fez com que os cordões começassem gradativamente a incorporar tal estilo em seu repertório musical.

Depois desse fato [adoção do samba como ritmo dos cordões], muita gente procurou, em vão, encontrar a diferenciação precisa entre as escolas de samba e

os cordões. Acontece que, estabelecida a identidade do ritmo, deixou de existir qualquer diferença marcante entre os dois agrupamentos, uma vez que as escolas já haviam incorporado diversos elementos dos cordões (MORAES, 1971, p.225).

Assim, o intercâmbio de elementos entre escolas de samba e cordões se torna recíproco e representa o início de um processo que a partir da década de 1970 transformaria os cordões carnavalescos em escolas de samba, após a oficialização do carnaval paulistano, em 1968, extinguindo características típicas das agremiações carnavalescas paulistanas, em detrimento do modelo carioca de escola de samba. Inocência Tobias, líder do Camisa Verde e Branco, agremiação que passa de cordão a escola, explica:

“Eu já queria mudar pra escola, pois só se falava de escola, cordão já era... Já pus agogô, cuíca e quando mudou pra gente não foi difícil, porque o ritmo já era quase idêntico ao de escola de samba” (Inocência Tobias, documentário *Samba à Paulista, fragmentos de uma história esquecida*).

2.3 Oficialização do carnaval de rua em São Paulo

O processo de oficialização do carnaval em São Paulo teve início em 1934, tendo somente se concretizado de forma plena e efetiva em 1968, interferindo diretamente na dinâmica desta festa popular.

Em 1934, passado o movimento constitucionalista, houve uma reformulação e rearticulação de vários setores do aparelho administrativo municipal pelo então prefeito Fábio de Silva Prado, que adotava uma postura “modernizante” e criou o Departamento de Cultura e Recreação. Tal órgão pretendia atender à demanda daquele momento e tinha a finalidade de incentivar as manifestações e folguedos populares (CRESCIBENI, 2000,

p.21). A obtenção de recursos, no entanto, se deu de maneira bastante precária, através de donativos financeiros coletados entre amigos do prefeito. O primeiro desfile carnavalesco promovido pelo poder público apresentava as categorias *rancho*, *bloco* e *cordão*.

Em 1935 ocorreria o concurso considerado como a primeira disputa oficial entre agrupamentos carnavalescos na cidade de São Paulo. Os grupos, de acordo com o regulamento, eram divididos entre blocos de até 25 pessoas, grupos de 25 a 35 elementos, cordões de 35 a 50 pessoas e ranchos com mais de 50 elementos. Os quesitos de julgamento eram sete: luxo, originalidade, cenografia, harmonia (música e coral), escultura, indumentária e iluminação¹⁷. Pela diferenciação dos grupos proposta pelo regulamento (que utilizava o tamanho e não as características das agremiações) as categorias confundiam-se, inclusive pela utilização dos mesmos quesitos de julgamento. Isso reflete um provável hibridismo dos agrupamentos, que recebiam denominações distintas de acordo com a quantidade de elementos apresentada, dividindo-se entre blocos, grupos, cordões e ranchos e não segundo a diversidade e a qualidade das performances no carnaval. Nascia em 11 de novembro de 1935 a Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas (ibidem p.22), afim de organizar a agremiações carnavalescas paulistas.

Em 1936 determinou-se um dia especial para o que ficou conhecido como desfile do *Cordão de Negros*, com objetivo de homenagear a comunidade com maior responsabilidade pelo desenvolvimento do carnaval de rua paulistano. O prefeito Fábio Prado, através da Lei nº 3.553, de 2 de dezembro de 1936, e Ato 1.224, de 8 de janeiro de 1937, concede a verba de 168 mil contos de réis para auxiliar as agremiações carnavalescas. O desfile contou não

¹⁷ A comissão julgadora era formada por intelectuais: Menotti Del Picchia, Gumercindo Fleury, Moyses Tulmann Neto, João Baptista Ferri, Abílio Menezes e Elias Oliveira Ferreira (CRESCIBENI, 2000, p. 22).

apenas com cordões, mas todos os tipos de agrupamentos (ibidem p.22). Este evento ficou conhecido como o “Primeiro Carnaval Oficial da Paulicéia”, e foi aclamado pela imprensa: “O comércio em geral muito lucrou com o carnaval, que era uma festa inexpressiva em São Paulo e passou a ser um acontecimento para atrair turistas e lançar em circulação milhares de contos de réis” (Folha da Manhã, 25/02/36 apud CRESCIBENI, 2000, p.23).

Simson (2007), descrevendo os cordões carnavalescos paulistanos, nos conta que a obtenção de recursos financeiros acontecia de diversas maneiras, com o auxílio do comércio do bairro de origem da agremiação, organização de eventos festivos pré-carnavalescos, entre outros, demonstrando que as primeiras tentativas de oficialização do carnaval de rua paulistano não forneceram estabilidade financeira suficiente aos agrupamentos, que buscavam apoios extra “oficiais” para a manutenção de suas atividades carnavalescas. “Nas décadas de 1940 e 1950 a prefeitura raramente contribuía para a montagem dos desfiles carnavalescos” (SIMSON, 2007, p.142).

No início dos anos 50, o descaso da prefeitura com o carnaval de rua podia ser notado pelo fim da ornamentação do centro da cidade. O então vereador Derville Alegretti, autor do projeto de oficialização do carnaval paulistano, retira de pauta sua proposta, alegando que a oficialização do carnaval naquele momento seria usada para a propaganda oficial do governador Adhemar de Barros, e era “mil vezes preferível gozar um carnaval livre, honesto e democrático, do que ter que aturar elogios, auto-elógiros, louvores e tudo o mais que somos obrigados a suportar com o atual governo”, sentenciando: “sem oficialização, haverá liberdade, folia verdadeiramente democrática” (CRESCIBENI, 2000, p.26). Apesar da politicagem, nesse período os grupos carnavalescos continuavam surgindo e crescendo, e dentre eles três se destacam até os dias de hoje: Nenê de Vila Matilde, Unidos do Peruche e Unidos de Vila Maria.

Em 1954, ano de comemoração do IV Centenário da cidade, foi instaurado pela “Comissão do IV Centenário”, um concurso carnavalesco estadual. Neste período os desfiles carnavalescos eram promovidos por emissoras de Rádio (Cosmos, São Paulo, Record, Bandeirantes e América), jornais (O Dia, Última Hora e Diário da Noite) ou associações comerciais, nos bairros mais afastados (Vila Esperança, Brás, Lapa, Pari, Penha, Santo Amaro, Belém) (ibidem p.27). A escola de samba Nenê de Vila Matilde, em seu quinto ano de desfile, aparece na quinta colocação na categoria escola de samba.

Em 1964, Alberto Alves da Silva (Seu Nenê), Inocêncio Tobias, Madrinha Eunice, Bitucha, Pé-Rachado e Formiga, organizam uma Coligação dos grupos carnavalescos. Devido a questões de distribuição e divisão de recursos financeiros entre os cordões e escolas coligadas, segundo Seu Nenê graças à má fé de Formiga, único diretor da Coligação que não era ligado a nenhuma agremiação carnavalesca, mas dono de uma casa de espetáculos, a Coligação foi extinta. Então Seu Nenê e Inocêncio tentaram reorganizar a Federação das Escolas de Samba e Cordões Carnavalescos de São Paulo, criada em 1958, mas sem grande expressividade. Após diversos insucessos na obtenção de apoio oficial para o carnaval, os líderes carnavalescos perceberam a necessidade de uma associação com uma figura pública reconhecida, afim de convencer o poder público a conceder apoio institucional ao carnaval paulistano. Seu Nenê descobre então a figura do radialista Moraes Sarmiento, único divulgador e incentivador da música popular, especialmente do samba, no auge da Jovem Guarda¹⁸. Ele aceita o convite para presidir a Federação, passando a mediar a negociação com o Prefeito Faria Lima visando a oficialização do carnaval. A empreitada dá certo e os líderes carnavalescos, com apoio de Moraes Sarmiento, conseguem a

¹⁸ Movimento musical calcado no rock'n roll norte americano, que teve grande sucesso em meados da década de 1960.

regulamentação oficial do carnaval de São Paulo que, a partir de 1968, passou a contar com verba pública para auxílio às entidades associadas à Federação. O desfile realizado no Vale do Anhangabaú passou a ter arquibancadas e iluminação adequada à festa, e o concurso entre os grupos deixaria a partir de então de ser organizado por jornais e estabelecimentos comerciais, passando a ser também responsabilidade do poder público. O prefeito Faria Lima, carioca e simpatizante dos folgedos populares, encomendou a um carnavalesco carioca um regulamento para o concurso entre agremiações paulistas que, conseqüentemente seguiu o modelo do carnaval da capital fluminense, dominado pelas escolas de samba (SIMSON, 2007, p.216). O radialista Evaristo de Macedo, incentivador do carnaval paulistano, foi pessoalmente à sede da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e obteve, com o presidente desta entidade, o regulamento carnavalesco, que seria adaptado ao carnaval paulistano¹⁹. Entretanto, tal regulamentação não considerou as características paulistas dos grupos carnavalescos, que tinham origem diversa daquela das escolas de samba do Rio de Janeiro. O novo concurso estabeleceria no carnaval de São Paulo os padrões cariocas de escolas de samba, criando a urgente necessidade de adequações estruturais, estéticas, musicais e coreográficas das agremiações paulistas ao novo modelo. A inauguração desta nova fase marcou o fim de diversos elementos tradicionais das agremiações carnavalescas paulistas. Em 1972, como resultado, os principais cordões, Vai Vai, Camisa Verde-e-Branco e Fio de Ouro, acabaram se tornando escolas de samba. Assim a figura do baliza seria extinta, o estandarte se transformaria em bandeira, os instrumentos de sopro deixariam de figurar nas baterias, a temática livre não seria mais permitida, dando lugar ao desenvolvimento de um enredo, e a ala de baianas se tornaria obrigatória. Os grupos carnavalescos de São Paulo davam início a um processo de

¹⁹ Segundo depoimento do mesmo no documentário *Samba à Paulista, fragmentos de uma história esquecida*.

padronização que se mantém até os dias de hoje, sempre tendo como modelo as escolas de samba do Rio de Janeiro.

Em 1973, a Federação das Escolas de Samba se esvaziou, devido a problemas de administração financeira e prestação de contas, e as escolas de samba passam a tratar o desfile diretamente com a Secretaria de Turismo. Surgem três entidades propondo-se a organizar as agremiações carnavalescas: Coligação Regional das Escolas de Samba, Associação das Escolas de Samba de São Paulo e União das Escolas de Samba Paulistas (UESP). A descentralização das escolas em três entidades enfraqueceu sua organização, e em 1976 ocorre a fusão das entidades, por imposição do Secretário de Turismo Armando Simões Neto e articulação entre os líderes carnavalescos, que centralizam a gerência do carnaval na União das Escolas de Samba Paulistas. Nova fase se inaugura no carnaval paulistano, que passava a contar com uma gestão unificada, dando novo fôlego às agremiações. No entanto, a nova organização carnavalesca se enquadra dentro de uma lógica capitalista, tratando o carnaval como um evento mercadológico, relegando a origem negra popular a segundo plano, em busca da profissionalização das escolas de samba, num processo similar ao ocorrido no Rio de Janeiro.

Em 1986 é criada a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), que passa a organizar o carnaval da “elite” das agremiações, o grupo especial e de acesso das escolas de samba²⁰. A UESP fica então encarregada das escolas de grupos inferiores e blocos carnavalescos. Em 2008 ocorre um racha entre as escolas da Liga e atualmente vemos a tentativa de organização de uma nova entidade, intitulada “Superliga”, formada por algumas agremiações.

²⁰ Atualmente em São Paulo as escolas de samba são divididas entre grupo especial, grupo de acesso, grupo 1, grupo 2, grupo 3 e grupo 4, chamado também de vaga aberta.

Em 1991, na gestão da prefeita Luiza Erundina, é inaugurado o sambódromo paulistano, dentro do Pólo Cultural do Anhembi, transferindo o desfile das principais escolas da Avenida Tiradentes para a passarela “Grande Otelo”. O carnaval paulistano já apresenta então uma grandiosidade e um luxo comparáveis ao carioca, e o início, neste momento, da transmissão televisiva integral dos desfiles em São Paulo dá grande impulso às escolas paulistanas. Atualmente o carnaval de São Paulo está equiparado em nível de organização com o do Rio de Janeiro e igualmente enquadrado numa lógica empresarial.

Assim, observamos que a oficialização do carnaval de São Paulo representou simultaneamente o fortalecimento da festa paulistana com o desenvolvimento e surgimento de escolas de samba cada vez mais competitivas, e o fim de diversas entidades carnavalescas que não souberam adaptar-se à nova lógica imposta ao carnaval, o que representou uma perda em relação à manutenção de uma tradição carnavalesca paulista.

2.4 Formação das escolas de samba através da musicalidade negra

Para compreender o processo de transformação das escolas de samba paulistanas é necessário entender as diferenças no surgimento destas agremiações no Rio de Janeiro, local de origem das escolas, e em São Paulo, principalmente através dos elementos musicais e coreográficos do samba.

De acordo com José Geraldo Vinci de Moraes (1997, p.118), a instável base de sustentação sócio-cultural da população negra em São Paulo a partir da segunda metade do século XX e o confronto com as outras experiências culturais dificultavam a permanência de suas manifestações regionais. Essa situação se torna mais crítica na medida em que se

consolidava o modelo carioca de samba e carnaval, amparado e mantido pela indústria fonográfica e pelo rádio, que naquele momento reproduziam o projeto da identidade cultural nacional, que se compatibilizava com o modelo do samba carioca. Assim as manifestações regionais paulistas foram se enfraquecendo, na medida em que as culturas do samba e do carnaval da capital fluminense ganhavam força, fato agravado pela rápida urbanização paulistana, que diluía essas manifestações regionais mais ligadas ao universo interiorano e rural. Embora houvesse similaridades culturais entre as manifestações negras paulistas e cariocas, que possuíam a mesma matriz africana, facilitando sua aproximação e identificação, os elementos regionais característicos de São Paulo acabaram se perdendo, e foram gradativamente substituídos por elementos típicos do Rio de Janeiro.

A matriz africana supra citada refere-se principalmente às características rítmico musicais e coreográficas do samba negro, ainda indefinido como gênero popular, diluído em manifestações diversas, cada qual com suas peculiaridades, desenvolvidas em diferentes regiões. O samba sofreria influências distintas no Rio e em São Paulo, refletindo na formação e transformação das agremiações carnavalescas de cada cidade. O samba era a matriz negra comum às duas capitais - samba numa concepção ancestral, designando música e dança de origem negra, batuque, feito em roda, com instrumentos de percussão ou apenas palma de mão, com a coreografia da umbigada, existente desde os tempos da escravidão. Essa musicalidade e corporeidade ancestral do samba possibilitou a aproximação das manifestações carnavalescas negras de São Paulo e Rio de Janeiro.

O encontrão, dado geralmente com o umbigo (*semba* em dialeto angolano) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe o nome genérico: samba. Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano [...] A crioulização ou mestiçagem dos costumes

tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços e uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e européias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (SODRÉ, 1979, p.12).

Neste texto de Muniz Sodré, extraído do livro *Samba o dono do corpo*, podemos observar uma sintética descrição do processo de transformação pelo qual passou o samba, desde suas origens escravas até sua transfiguração para subsistir em novas situações sociais e históricas. Se no Rio de Janeiro as influências urbanas deram novas feições ao samba, em São Paulo o contexto de transformação dos batuques negros foi outro, e o samba paulista manteria características diversas da vertente carioca até meados do século XX, com o samba de bumbo, chamado de samba rural por Mário de Andrade. Essas diferenças “evolutivas” do samba refletem-se na criação das escolas de samba no Rio de Janeiro e em São Paulo de maneira distinta, culminando na sobreposição das características cariocas a partir da imposição de regulamento carnavalesco do Rio no contexto paulistano, em 1968. Até então as agremiações paulistanas carnavalescas mantinham características inerentes ao universo do samba rural ou de bumbo, cultivado nas antigas festas religiosas no interior e capital do Estado Paulista.

As escolas de samba cariocas e paulistanas, cada qual com suas origens e peculiaridades, estão ligadas pelo processo de adaptação, re-elaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil (ibidem p.35), e é necessária a

compreensão do contexto específico de cada caso. A efervescente musicalidade negra se desenvolve de maneira distinta no Rio de Janeiro e em São Paulo.

No Rio de Janeiro, Muniz Sodré cita a modinha, o lundu e o maxixe²¹, como traços urbanos da musicalidade negra que desemboca no samba. Segundo Carlos Sandroni, no lundu todos os participantes, dançarinos e músicos, formam uma mesma roda, onde dança, canto e acompanhamento com palmas e instrumentos são feitos de maneira simultânea. Os dançarinos cantam, os músicos dançam e todos os elementos da manifestação se relacionam diretamente. No lundu, um par de cada vez dança no centro da roda. No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é “externa” à dança: isto é, nem os músicos fazem parte da “roda” – substituída pelo chamado “salão de baile” –, nem os dançarinos cantam, sendo a música exclusivamente instrumental. O maxixe era uma dança moderna, urbana e internacional; o lundu deitava raízes no mundo rural e no passado colonial brasileiro (SANDRONI, 2001, p.64). O samba criado nos redutos negros do Rio de Janeiro (bairro da Saúde e Praça Onze) surge da mescla de elementos do lundu, que já apresentava um “abrandamento” da musicalidade e coreografia negra características dos batuques ancestrais, com o maxixe, graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros (SODRÉ, 1979, p.35).

No Rio de Janeiro, o maxixe exerceu grande influência sobre o ritmo do samba em sua fase de desenvolvimento e afirmação como gênero propriamente dito, criando o termo “samba amaxixado”, com características posteriormente refutadas pelo movimento de transformação do gênero, iniciado no bairro do Estácio de Sá. As pioneiras escolas de

²¹ “Gênero musical brasileiro, de ritmo vigoroso e alegre, o maxixe surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1870. Foi graças ao grande poder de transformação e improvisação dos músicos de choro, abrasileirando as músicas vindas de fora, que ele nasceu do resultado da fusão da polca com o lundu.” in: BOLÃO, 2003, p. 110.

samba cariocas são criadas exatamente durante este processo de transformação do samba, quando os chamados “bambas do Estácio”²² introduziam, entre outros elementos, novas características rítmicas ao gênero, visando exatamente a adequação musical coreográfica às necessidades do novo tipo de agremiação que surgia: a Escola de Samba (a primeira Escola, *Deixa Falar*, estreou no carnaval em 1929), opondo-se ao modelo com características do maxixe.

As escolas de samba cariocas agregavam elementos visuais dos ranchos à musicalidade negra presente no samba, que ganhava uma feição *marchada*, afim de tornar mais fluente o desfile dos componentes do grupo carnavalesco. O caráter marchado designa uma marcação mais constante do pulso musical, que auxiliaria no ato de caminhar e dançar simultaneamente. O maxixe era dançado em par e sua rítmica teoricamente não colaborava para um desfile. Um dos principais nomes deste grupo de sambistas do Estácio, Ismael Silva, explica: “É que quando eu comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua... O estilo não dava pra andar” (CABRAL, 1996, p.28). Maximo e Didier, que também entrevistaram o mesmo sambista complementam: “Segundo Ismael, à necessidade que os blocos têm de cantar sua música marchando e não dançando, deve o samba do Estácio de Sá suas características” (MAXIMO & DIDIER, 1990, p.118). Entretanto os mesmos autores, bem como Sandroni, apontam essa postura mais como um rompimento com a forma “amaxixada” de fazer samba do que propriamente uma questão de adequamento musical coreográfico à nova maneira de brincar o carnaval.

Seu Nenê de Vila Matilde explica como aprendeu com Paulo da Portela, durante um show realizado na capital paulista no fim da década de 30, as diferenças e similaridades entre o samba e a marcha:

²² “Bamba” significa para os sambistas um sujeito muito bem qualificado e reconhecido no samba.

Paulo Benjamin, ele que falou pra gente que o ritmo é um só, a marcação do surdo na marcha é um só, e daí ele marcou no teatro - o samba é assim: um dois, um dois; eu vou chamar um surdo. Primeiro a marcha, vamos ver - aí mandou marcar, *tum dum, tum dum* [toca ritmo de marcha ao pandeiro], e falou: - tá vendo, isso é a marcha, agora na mesma marcação que vem é o samba, *tum dum, tum dum* [toca ritmo de samba ao pandeiro]. Aí tá vendo... (Alberto Alves da Silva, documentário “*Seu Nenê de Vila Matilde*” 2000)

Carlos Sandroni fez minuciosa análise musical da transformação musical ocorrida no samba carioca entre 1917 e 1933, quando supostamente o elemento rítmico da marcha foi incorporado à manifestação musical negra, afastando-se de elementos “amaxixados”. No livro *Feitiço Decente* (2001), o autor demonstra que a maior transformação ocorreu nas linhas rítmicas que caracterizavam a batida do violão, tamborim e cavaco, ritmo também identificado por Seu Nenê em seu depoimento. Aí percebemos que à marcação grave da marcha juntavam-se divisões sincopadas executadas no tamborim e em outros instrumentos, passando a própria marcação para o surdo, instrumento criado neste processo de transformação do samba e surgimento das escolas no Rio de Janeiro.

Se no Rio de Janeiro o samba tem como matriz o maxixe, que por sua vez apresentava influências do lundu e da modinha, em São Paulo o samba rural, ou samba de bumbo, estava diretamente ligado aos batuques negros, sem tanta influência urbana como a que mediou o processo de transformação do samba carioca. Isto se explica pelo fato da cultura urbana européia estar mais amplamente difundida na capital fluminense em comparação com São Paulo, onde a cultura rural se fez presente por mais tempo nos folguedos populares, devido ao desenvolvimento urbano paulista posterior ao carioca. A transformação do Rio de Janeiro em Capital do Império Português no início do século XIX mostrou-se determinante para a difusão da cultura urbana européia em terras fluminenses. Já em São Paulo a urbanização ocorre em fase posterior, na segunda metade do século XIX, devido à expansão cafeeira e enriquecimento da elite da capital bandeirante. Dessa

diferença entre o universo urbano e rural é provável que tenha surgido a terminologia “samba-rural”, empregada por Mário de Andrade em seus estudos sobre os sambas paulistas presentes na festa de Bom Jesus de Pirapora, durante a década de 30.²³

Um dos espaços mais significativos de manifestação de folguedos negros paulistas eram as festas religiosas realizadas no interior e na capital, com destaque para a de Bom Jesus de Pirapora. Tal ocasião congregava grupos de diversas regiões do Estado que vinham apresentar seu samba durante o período de festejo do padroeiro da cidade. Durante a noite, nos barracões que alojavam os grupos, as cerimônias e procissões religiosas diurnas davam lugar a danças, batucadas e desafios de canto realizados pelos grupos negros oriundos de diferentes cidades, como Campinas, Capivari, Piracicaba, Tietê, entre outras. O samba paulista, cultivado ali, bem como em outras festas religiosas do interior e da capital, guardou características ancestrais da musicalidade e corporeidade negra, como a roda, o predomínio da percussão, o canto responsorial, a umbigada, a sonoridade mais pesada e grave, ainda imersas num ambiente ritualizado e ruralizado. Mário de Andrade, em seu estudo sobre o samba rural paulista, identificou alguns elementos musicais através de transcrições e descrições textuais. Os resultados desta pesquisa apontam características musicais e resultantes coreográficas bastante diversas do samba carioca, demonstrando que o samba paulista se desenvolveu de outra maneira e em outro contexto.

Pelo carnaval de 1931, vagando pela avenida Rangel Pestana, quase na esquina desta, na rua da estaçãozinha da São Paulo Railway, roncava um samba grosso. Nada tinha a ver com os sambas cariocas de carnaval, nem na coreografia nem na música. (ANDRADE, 1965, p.45)

²³ Manzatti discute em seu trabalho “Samba Paulista: do centro cafeeiro a periferia do centro” (2005) a terminologia adotada por Mário de Andrade e aponta sua origem e adequação à denominação dos sambas paulistas analisados por Mário.

A presença do bumbo parece ser a característica mais marcante desta manifestação, e o termo “samba de bumbo” torna-se emblemático. Tal terminologia engloba uma família de manifestações negras de canto, percussão e dança originários dos batuques negros cultivados em toda a América desde o início do tráfico de escravos. Segundo Manzatti, as distinções apontadas por antigos folcloristas como Rossini Tavares Lima e o próprio Mário de Andrade, com o uso de denominações distintas para as manifestações, confundem quanto à identificação deste gênero como oriundo da mesma matriz africana, e os nomes “samba lenço”, “samba rural”, “samba de Pirapora”, “samba campineiro”, entre outros, designariam variações do mesmo ritmo, chamado por este autor de samba de bumbo, ou simplesmente samba paulista (MANZATTI, 2005, p.50). Em cada região essas manifestações adquirem peculiaridades, resultando em nomes distintos, sem perder no entanto características comuns a todas elas, fruto de uma raiz africana.

O samba de bumbo entra em decadência no fim da década de 1930, com a proibição da Igreja à realização de sambas na festa de Bom Jesus de Pirapora. A repressão policial passa a ser usada para impedir a manifestação cultural negra, num processo de perseguição ao samba historicamente sedimentado na sociedade brasileira. Sem um espaço público de encontro e manifestação dos grupos, o samba de bumbo encontra na capital um espaço de sobrevivência e afasta-se das festas religiosas, integrando-se ao carnaval através dos cordões carnavalescos paulistanos, que mostraram-se um espaço de continuidade e remanescência desta manifestação. Ali, o samba de bumbo paulatinamente abandonaria suas características, em função da inserção de elementos diversos nas agremiações carnavalescas, oriundos de modismos e estéticas divulgadas pelos meios de comunicação.

O bumbo seria utilizado nas agremiações carnavalescas paulistanas que surgiram a partir da criação do pioneiro cordão carnavalesco de São Paulo: Cordão da Barra Funda,

fundado em 1914 por Dionísio Barbosa, frequentador assíduo da Festa de Pirapora. Além dele, outros líderes e foliões do carnaval paulistano participavam do samba de bumbo em Pirapora: Madrinha Eunice, fundadora da escola de samba Lavapés, Geraldo Filme, dos cordões Paulistano da Glória e Campos Elísios, Dona Sinhá, do cordão Vai Vai, Carlão, da escola de samba Unidos do Peruche, entre outros. Dessa forma, características musicais e coreográficas apreendidas no samba de bumbo realizado por diversos grupos paulistas eram transplantados às agremiações carnavalescas da capital, criando a chamada “marcha-sambada”²⁴. O termo designava o ritmo das músicas cantadas e tocadas durante os desfiles dos cordões, e seria uma fusão do samba de bumbo com a marcha, de origem militar européia, que no início do século XX transfigura-se em *marchinhas de carnaval*, gênero musical carnavalesco que reinaria nas festas de Momo até a criação e popularização do samba enredo pelas escolas de samba cariocas, na década de 1940. Em depoimento à Olga Von Simson, Dionísio Barbosa comenta sobre sua boa impressão em relação às bandas militares cujos desfiles foram por ele assistidos no Rio de Janeiro (SIMSON, 2007, p.117), fato que talvez possa explicar a influência musical da marcha no pioneiro cordão paulistano, que influenciaria as agremiações subsequentes. O próprio Dionísio possuía formação musical européia, tendo tocado em banda regida por maestro italiano²⁵.

Os cordões carnavalescos paulistanos, ao absorverem a influência musical e coreográfica dos sambas rurais, agregavam às raízes negras dos batuques elementos externos diversos, segundo Simson influências díspares, embora complementares (ibidem). De tais agrupamentos seriam extraídos os elementos primordiais de formação das escolas

²⁴ Simson descreve que tal ritmo “ditava um desfile não muito rápido, com muitas evoluções e bastante ginga” (2007, p.156).

²⁵ informação fornecida em depoimento de Olga Simson no vídeo *Samba à Paulista - fragmentos de uma história esquecida*, Gustavo Mello (dir), 2007.

de samba paulistanas e a musicalidade seria o ponto de divergência entre cordões e escolas. No entanto, embora as escolas de samba paulistanas buscassem um referencial musical nas agremiações similares do Rio de Janeiro, mantinham características paulistas em seu ritmo.

Com a evolução dos meios de comunicação e a divulgação crescente do samba carioca, as características rítmico musicais paulistas vão se enfraquecendo, como observado anteriormente, culminando com sua eliminação quase total a partir de 1968, graças ao novo regulamento carnavalesco aplicado em São Paulo. Entretanto, podemos notar que já na década de 1950, a escola de samba Nenê de Vila Matilde passaria a introduzir elementos cariocas em seus desfiles, antecipando o processo de apropriação das características carnavalescas do Rio de Janeiro. Além de elementos visuais e estruturais, a musicalidade matildense se destaca como grande trunfo da escola, demonstrando a força do ritmo carioca, tido como modelo desde a fundação desta agremiação. Assim constitui-se a hipótese de que a introdução efetiva de características rítmicas do samba carioca no carnaval de São Paulo se deu pela escola de samba Nenê de Vila Matilde, fundada em 1949.

Seu Nenê, fundador da escola homônima, sempre considerou o carnaval do Rio de Janeiro diferenciado, exaltando as qualidades das escolas de samba de lá, que teriam uma participação popular mais efetiva do que aquela da capital paulista, tornando-as superiores. Assim Seu Nenê nunca escondeu que buscou inspiração direta no modelo carioca, sem no entanto desmerecer o carnaval paulista. Para Seu Nenê a introdução de características cariocas era vista como benéfica à evolução do carnaval de São Paulo. A grande popularidade dos festejos momescos cariocas, a afirmação das escolas de samba como expressão maior do carnaval fluminense e o samba difundido como principal ritmo brasileiro, tornava compreensível a idéia do líder carnavalesco matildense. Seu Nenê

vislumbrava a aproximação com o carnaval carioca como um avanço do carnaval paulistano. Se por um lado as características paulistas sucumbiram ao modelo carioca, o carnaval paulistano conseguiu crescer e adquirir feições comparáveis às do Rio de Janeiro, exatamente pela adoção daquele modelo, como previsto por Seu Nenê.

Tem que pegar o modelo do Rio, por isso que eu sempre copio o Rio de Janeiro, eles são os primeiros carnavalescos, então dá gosto você ir no Rio, você vê a bateria come lascado, quando vê a platéia todinha tá cantando (...).²⁶

No entanto, o líder carnavalesco paulistano explica que embora utilizasse elementos cariocas das principais escolas de samba do Rio, mantinha características próprias, fruto da criatividade carnavalesca de sua escola, atentando para o fato da realidade das agremiações estarem sempre dentro de um “esquema”.

Foi o estilo que eu peguei da Portela, que a Portela sempre vem com esses ritual (sic) assim, e misturei um pouco da Mangueira, com a Portela, e nós fizemos um ritmo, quer dizer, fizemos um samba, quer dizer, o estilo nosso não é nem Portela nem Mangueira, é um negócio nosso, é um negócio nosso mesmo (...). Criação, que a gente copia uma coisa e depois cria um sistema né? Como se fosse um cantor, ele imita num outro e depois pega a voz dele. Então tudo é um esquema.²⁷

O “esquema” identificado por Alberto Alves da Silva nada mais é do que o modelo que se impõe às escolas, calcado na constante troca de informações e experiências entre as agremiações, o que resulta numa padronização de diversos elementos das escolas de samba. Tal fato neutraliza determinadas características inerentes a algumas agremiações, num processo que ocorre desde a década de 1960 no Rio de Janeiro e em São Paulo.

²⁶ Seu Nenê de Vila Matilde, fitas 458-459-460-461/19. Acervo CMU/LAHO.

²⁷ idem

2.5 Transformação dos elementos organizacionais, estéticos e musicais das escolas de samba paulistanas

A transformação e desaparecimento de alguns elementos presentes nas primeiras formações das agremiações carnavalescas paulistanas (ver capítulo anterior) ocorrem por diferentes motivos:

1. Falta de apoio institucional à realização do carnaval popular paulistano:

A falta de apoio público oficial e regulamentado criava uma série de dificuldades às agremiações carnavalescas, que sem uma estrutura propícia eram sujeitas a altos e baixos de acordo com a obtenção de recursos financeiros, local de desfile e repressão policial. A oficialização do carnaval em São Paulo ocorre apenas em 1968, enquanto no Rio de Janeiro ela aconteceu em 1935 (quando se estipulou em regulamento a proibição dos instrumentos de sopro e obrigatoriedade de ala de baianas e temas nacionais aos desfiles).

2. Crescimento e afirmação das escolas de samba cariocas no cenário carnavalesco:

A partir da década de 1930 as escolas de samba começam a se destacar no carnaval carioca perante os blocos, cordões e ranchos. Na década seguinte já eram as principais agremiações de rua no Rio de Janeiro, e seu sucesso ecoava em outras regiões do Brasil. A proximidade geográfica entre Rio e São Paulo colaborou para a introdução de

elementos cariocas no carnaval paulistano. O samba carioca tornava-se o ritmo mais popular do país, veiculado pelas rádios locais de abrangência nacional, e o modelo de escola de samba se torna referência para os grupos carnavalescos. A inserção da mídia televisiva no fim da década de 1960, transmitindo os desfiles do Rio de Janeiro acentua ainda mais este processo.

3. Mercantilização do desfile carnavalesco das escolas de samba:

A introdução de uma mentalidade empresarial nas escolas de samba, advindas da entrada de elementos de camadas sociais mais elevadas, afeta as agremiações cariocas e conseqüentemente os grupos paulistanos. O desfile torna-se um negócio, uma mercadoria, e o luxo e a riqueza tomam espaço de elementos tradicionais como ritmo e dança. A grande competitividade resulta numa padronização de diversos elementos que mostravam-se relevantes à conquista de títulos e exposição na mídia. Assim as escolas copiavam os modelos de desfile bem sucedidos de outras agremiações, afastando-se de características próprias relativas a fantasia, alegoria, samba, bateria, entre outras.

Se as escolas de samba paulistanas têm papel decisivo na introdução de elementos cariocas no carnaval de São Paulo, é importante notar que tal fato não ocorre devido a um descaso com a cultura do samba paulista, mas pela convergência de fatores múltiplos.

Mesmo com a introdução de elementos cariocas, as escolas de samba de São Paulo não afastaram-se do contexto carnavalesco paulistano até a década de 1970. O modelo carioca passava por adaptações, e algumas características ancestrais paulistas mantiveram-se durante décadas, em meio a um processo de fusão de elementos típicos do Rio de Janeiro e

de São Paulo. Na medida em que as mudanças no carnaval começam a transfigurar as escolas de samba cariocas, este processo gradativamente se estende às agremiações paulistas, exterminando do carnaval paulistano suas características peculiares. O processo é desencadeado na capital fluminense, devido à atuação dos meios de comunicação de massa (principalmente a televisão) e a entrada de membros alheios aos grupos originais formadores das escolas, a população negra de origem humilde. Com a possibilidade de aparecer na televisão, elementos de camadas sociais mais elevadas, na maioria brancos, começam a se apropriar do espaço lúdico do negro e colaboram para a sobreposição de elementos visuais alegóricos a dança e musicalidade negra, que ficam relegadas a segundo plano.

“Os intelectuais e as pessoas oriundas da classe média estão estragando as escola de samba. Com muito prestígio e amizade, eles têm se infiltrado no nosso mundo e, infelizmente, ditando normas” (Xangô, diretor de harmonia da Mangueira, *O Globo* 08/09/1975 apud MUNIZ Jr. 1979, p.130). Edson Carneiro, analisando o processo de transformação pelo qual vinham passando as escolas de samba do Rio de Janeiro declara:

A escola está deixando de ser uma associação eminentemente popular, para ser uma representação de classe média, com todos os vícios e sua falta de imaginação. O que ocorre neste momento é que as escolas estão mudando de mão de tal modo que quem vai hoje ao um reduto de sambão não consegue ver aquilo que a identifica, isto é, o samba. (entrevista concedida ao jornal Última Hora, 06/11/72 apud MUNIZ Jr. 1979, p.121)

Dessa forma, a espetacularização do carnaval atropela os traços culturais negros nas escolas de samba, que entram numa lógica capitalista moderna, afastando-se de seus aspectos culturais originais. O conceito de espetáculo apresentado pelo filósofo francês Guy Debord, em seu livro *A sociedade do espetáculo*, define: “o espetáculo não é um conjunto

de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Esta relação interfere diretamente no ambiente das escolas de samba. “O espetáculo, compreendido em sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente” (idem). “A pretexto de buscar a evolução, e entrar na competição, as agremiações estão se submetendo a desejos e anseios pessoais que nada têm a ver com a arte popular, na ânsia de agradar o mercado de consumo, esquecendo de preservar seus valores” (CANDEIA & ISNARD, 1978, p.77).

Este processo iniciado nas escolas cariocas chega ao carnaval paulistano posteriormente e atua da mesma forma, afastando as agremiações de suas origens sociais e culturais, afetando, entre outras coisas, o ritmo das baterias das agremiações.

2.6 Marcha-sambada e samba-marchado: transformação do ritmo no carnaval paulistano

A marcha-sambada dos cordões carnavalescos paulistanos tinha como característica a mescla de elementos rítmicos do samba de bumbo e da marcha, notada por exemplo no uso de instrumentos de sopro característicos das bandas militares.

As pioneiras escolas de São Paulo começaram a introduzir o samba carioca em seus desfiles, mas a influência dos cordões transparecia através da instrumentação da bateria, com a presença do bumbo e instrumentos de sopro, e pela sonoridade grave característica do samba paulista. Houve, então, uma provável mescla de elementos do samba de bumbo paulista com características do samba carioca ainda nos cordões, que afetaria as primeiras escolas de samba paulistanas.

As escolas de samba de São Paulo, ao se aproximarem do modelo carioca de samba, acabavam mantendo a característica da marcha inserida ao ritmo, mesmo com o crescente distanciamento da marcha-sambada dos cordões. A marcha influenciou ambos os modelos, paulista e carioca, resultando em manifestações distintas, que ao se aproximarem nas escolas de samba de São Paulo, a partir da década de 1930, acabariam por fundir-se. Entretanto, as características cariocas, por influência radiofônica, sobreporiam-se de tal maneira que ao longo dos anos suprimiriam quase por completo as características inerentes ao samba negro de São Paulo.

O samba paulista, no entanto, nunca deixou de existir entre comunidades negras remanescentes que mantiveram, com grande dificuldade, a tradição do samba de bumbo viva, resistindo até hoje em cidades como Santana do Parnaíba, Piracicaba, Mauá e Pirapora do Bom Jesus (MANZATTI, 2005, p.93). Alguns sambistas paulistanos buscaram manter em suas composições e maneiras de interpretação elementos da musicalidade do samba de bumbo, como é o caso de Geraldo Filme. Este músico (já falecido) buscou através de temáticas e sonoridades típicas paulistas conservar a influência do samba de bumbo em sua música. Geraldo Filme afirmava que “*nossa origem sambista não vem tanto da religião (africana) e da cidade, mas sim das festas rurais*”²⁸.

No entanto é o samba carioca que se fortalece e domina o carnaval paulistano, servindo como base para o desenvolvimento de uma das principais escolas de samba paulistanas: a Nenê de Vila Matilde.

“ A partir do estabelecimento da Nenê de Vila Matilde é possível se falar em bateria, ao invés de batuque, no carnaval paulistano. A transição de um modelo para o outro não foi abrupta, pois havia uma interpenetração entre os dois desde os anos 30, quando começaram a chegar em São Paulo instrumentos característicos das escolas de samba cariocas, tais como o surdo e o tamborim. Por outro lado, não se pode dizer, de maneira nenhuma, que tal transição tenha

²⁸ Geraldo Filme, fita n. 112.14-15-16-16. Acervo MIS-SP.

vido contínua, na medida em que a modernização dos batuques não foi uma evolução calcada em suas próprias características, mas partiu da adoção de um tipo de acompanhamento musical que, em alguns pontos, até as rejeita. A afirmação mais justa é de que esses modelos se influenciaram mutuamente em São Paulo, conviveram por um certo tempo, mas, num determinado momento, o carioca prevaleceu e relegou o paulista ao esquecimento”. (CUÍCA e DOMINGUES, 2009, p.65)

3. Nenê de Vila Matilde

3.1 História

Já tínhamos uma boa percussão, porque a maioria era músico, e isso foi uma coisa que logo destacou a escola. Tínhamos malacaixeta, tamborim, chocalho, agogô, surdo. Desde o primeiro momento tivemos uma pegada de escola de samba.²⁹

(Seu Nenê de Vila Matilde)

A Nenê de Vila Matilde teve como figura central de sua criação o mineiro de Santos Dummont, nascido em 1912, Alberto Alves da Silva, até hoje presidente de honra da agremiação. Filho de um carioca foguista da Central do Brasil, o fundador desta escola (criada em 1949), em sua juventude, tinha o apelido de Nenê do Pandeiro, graças a seus dotes neste instrumento, desenvolvidos desde os tempos de criança, quando fabricara um pandeiro de lata de goiabada, mais tarde substituído por um instrumento real dado por seu pai. Ao fundar uma escola de samba, a afinidade com a percussão certamente influenciou na boa qualificação de seus batuqueiros, que tinham em seu principal líder um grande percussionista. Assim, inicia-se a trajetória da Nenê de Vila Matilde, com um ritmo diferenciado, amparado pelo conhecimento percussivo musical de seu principal fundador e seus parceiros, músicos populares da zona leste de São Paulo, além de outros colaboradores, como Didi, Iaiá e Geraldina (irmãos de Seu Nenê), Tóquio, Juvenal, Balduíno, José Brito Laurindo, Getúlio, Julião, Expedito, Benedito, Manolo, Dr. Francisco Lucrécio, entre outros.

No primeiro desfile, em 1949, através de fotos, notamos que a escola é formada basicamente pela bateria, sendo quase todos os componentes ritmistas do grupo. Tal fato

²⁹ SILVA, Alberto Alves da & BRAIA, Ana (org). *Memórias de Seu Nenê da Vila Matilde*, São Paulo, Lemos editorial, 2000, p. 56.

reflete a importância que a bateria teve na escola desde sua criação. Formada a partir de rodas de samba e tiririca no Largo do Peixe, em Vila Matilde, a escola se destacaria ao longo dos carnavais pelo caráter inovador de seu ritmo.

Era final do ano de 1948. Aos sábados um grupo de amigos reunia-se no Largo do Peixe para batucar, cantar e dar “pernadas” na tiririca, espécie de dança com rasteiras, realizada em roda: movimentação calcada na ancestralidade das umbigadas e pernadas dos batuques negros desde a época da escravidão, quando “samba” designava qualquer manifestação musical coreográfica negra. A tiririca estava ligada ao samba paulista da primeira metade do século XX, quando o ritmo ainda apresentava traços da ancestralidade do batuque das senzalas, com a presença do samba de bumbo nas festas religiosas e cordões carnavalescos da capital paulista. Os “bambas” da paulicéia praticavam a tiririca no ambiente das rodas de samba. “Pernada é coisa de caboclo, isso vem da senzala...” diz Seu Nenê (SILVA, 2000, p.42).

Esses amigos divertiam-se dessa maneira, “sambando”³⁰, com a eventual participação feminina no canto. As mulheres então passaram a insistir para que o samba sobressaísse às brincadeiras de rasteira, possibilitando a participação feminina de forma mais efetiva. Parte de um dos amigos, apelidado Tóquio, a feliz idéia de montar uma escola de samba. O intuito era transformar aquele grupo numa agremiação carnavalesca, através da qual pudessem mostrar seus talentos musicais e coreográficos durante o festejo de Momo. Nenê do Pandeiro apóia a idéia, lembrando do show de Paulo da Portela e sua embaixada de escola de samba, um espetáculo que o marcara profundamente cerca de dez

³⁰ Sambar no sentido de praticar música e dança com características ancestrais negras, sem tanta preocupação com a adequação a um estilo particular do gênero samba.

anos antes, quando teria exclamado para um companheiro ao fim da apresentação: “temos que fazer alguma coisa!”

Na Vila Esperança, bairro contíguo a Vila Matilde, o carnaval de rua já acontecia desde a década de 1930, sendo frequentado pelos amigos do Largo do Peixe, que dessa maneira acumulavam certo conhecimento de manifestações carnavalescas de rua. O carnaval da Vila Esperança teve início com uma família espanhola do bairro, que saía às ruas cantando músicas tradicionais de seu país. Os irmãos Curro cantavam, tocavam instrumentos de sopro e faziam coreografias marcadas, impressionando a todos. Os foliões dos salões do Clube 5 de Julho (localizado no bairro), aderiram ao cortejo de rua e os músicos dos bailes introduziram a marcha carnavalesca. A festa cresceu e o carnaval de Vila Esperança tornou-se representativo como manifestação de rua, inspirando até música de Adoniran Barbosa, que dizia: “O carnaval de Vila Esperança é famoso, é bonito, é um carnaval carioquinha em miniatura. O carnaval em Vila Esperança é bonito!”³¹

O grupo de amigos do Largo do Peixe tinha como núcleo a família de Alberto Alves da Silva, então conhecido por Nenê do Pandeiro, que juntamente com seus irmãos, tocavam e animavam as rodas de samba e tiririca na Vila Matilde. Alberto Alves destacava-se nas manifestações festivas musicais do bairro, sempre demonstrando grande animação e entusiasmo na execução de seu pandeiro. Quando o grupo de amigos resolve fundar a escola de samba, Alberto Alves se torna uma liderança natural e acaba emprestando seu apelido à agremiação que surgia.

Em novembro de 1948 a formação do grupo carnavalesco restringia-se a conversas entre os amigos, que estavam animados mas não sabiam se a iniciativa obteria sucesso.

³¹ Adoniran Barbosa, depoimento ao programa televisivo “MPB Especial”, extraído do documentário “Seu Nenê de Vila Matilde”, 2000.

Então eles decidem fazer um teste, desfilando pelo bairro num final de semana. No feriado de oito de dezembro fazem nova apresentação e percebem o grande potencial do grupo, que nas duas ocasiões realizou apresentações bem sucedidas. No Natal, Julião e Tóquio começam a combinar os detalhes da fundação da agremiação. A idéia era brincar pelo bairro, sem grandes pretensões, e desfrutar do carnaval através do samba. “Era um samba bom, mas não tínhamos nada. Era só festa, brincadeira e alegria” (Ibidem p.55).

No dia 31 de dezembro o nome da escola continuava uma incógnita e entre sugestões como Unidos de Marapés e Primeiro de Janeiro, o amigo Calino sugere “Escola de Samba do Nenê”, já que Alberto Alves era figura imprescindível a realização das rodas de samba do grupo. No dia seguinte foram registrar a agremiação na praça João Mendes. Popó, Lucrécio e Eunice, presentes no momento do registro, diziam que o nome de um indivíduo não ficaria bem. Então Popó resolve a questão sugerindo “Nenê de Vila Matilde”. Tal denominação é aceita e registrada, mantendo-se até os dias de hoje. Alberto Alves da Silva passaria de Nenê do Pandeiro a Nenê de Vila Matilde, assim como sua escola. Com o passar dos carnavais, ele torna-se apenas “Seu Nenê”, líder maior da principal escola de samba da zona leste de São Paulo.

No primeiro carnaval a Nenê de Vila Matilde desfilou ao som da canção “Casinha Branca”, originalmente uma marchinha, tocada pelo grupo em ritmo de samba. Fizeram uma alegoria de casinha e no domingo de carnaval desfilaram no bairro da Penha. Na terça-feira resolveram ir ao centro da cidade. De trem e bonde, os integrantes da escola deslocaram-se até a Praça da Sé, onde deram de cara com o cordão carnavalesco Vai-Vai. A amizade entre os líderes das duas agremiações, Nenê e Pé-Rachado, evitou o confronto entre os membros dos dois grupos, fato comum na época, quando grupos rivais enfrentavam-se fisicamente ao se encontrar nas ruas. Desfilaram no Vale do Anhangabaú,

rua São João, retornando em seguida para seu periférico bairro, dando assim início à bela trajetória carnavalesca da escola.

Seu Nenê nos conta que as cores azul e branco foram escolhidas desde o início pelo grupo, inspiração direta na Portela de Paulo Benjamim de Oliveira. O show por ele presenciado no fim da década de 30 mais uma vez servia como referência, num momento onde o contato com as escolas de samba cariocas era restrito, e não havia troca direta entre os grupos de São Paulo e Rio, como aconteceria anos mais tarde. A inspiração vinha das agremiações do Rio, com sucesso retumbante, mas com um modelo distante da realidade carnavalesca paulistana. O figurino do primeiro desfile matildense foi improvisado com camisas emprestadas do Clube Guarani, que eram vermelha, branca e verde. O azul e branco ficou para os carnavais seguintes. No primeiro desfile, segundo Seu Nenê, pelo menos a calça foi azul marinho.

A escola crescia a cada ano. No primeiro desfile eram cerca de 20 integrantes, com figurino improvisado, bem como a faixa do grupo, também oferecida pelo Clube Guarani. Em seu segundo carnaval o número de participante dobra e aumenta a participação feminina. Em 1950 a escola apresentou dois estandartes, e seus integrantes vestindo figurinos mais elaborados. Observamos em fotos dos primeiros anos da Nenê que, embora a inspiração para criação de tal agrupamento tenha sido as escolas de samba cariocas, a falta de contato com o carnaval do Rio de Janeiro e o modelo de cordão carnavalesco difundido na capital paulista trazem elementos destes à estrutura do desfile da Nenê, que contava com baliza e estandartes, típicos dos cordões e inexistentes nas agremiações cariocas. Observamos também na foto do segundo carnaval da escola, a presença de instrumentos de percussão, estes sim, característicos do samba carioca: surdo, caixa, pandeiro e tamborins (fotos abaixo).

Aos poucos a escola introduz novos elementos cariocas em seus desfiles, sem, no entanto, abandonar características herdadas dos cordões. Assim, em 1953, estandartes (cordões) e bandeira (escolas cariocas) integram o desfile do agrupamento, que mantém ainda os balizas, típicos das agremiações carnavalescas paulistanas.



Integrantes da Nenê de Vila Matilde fantasiados para desfile carnavalesco de 1950.



Integrantes da Nenê de Vila Matilde fantasiados para desfile carnavalesco de 1953.

Até 1955, durante os desfiles carnavalescos da Nenê de Vila Matilde, executavam-se músicas difundidas pelo rádio, os sucessos da época. Neste mesmo ano, Popó, jornalista mineiro que já possuía experiência com escolas de samba, sugeriu de fazerem um enredo para o desfile do ano seguinte, como acontecia no Rio de Janeiro. O tema escolhido foi “Casa Grande e Senzala”, extraído do livro homônimo de Gilberto Freyre, emprestado pelo próprio Popó. Aí se configurava uma das características marcantes da Nenê de Vila Matilde: o uso de temáticas relacionadas ao universo negro. Em 1956 a escola torna-se a primeira agremiação paulistana a apresentar enredo durante o desfile, mostrando o caráter inovador da escola de samba matildense.

O samba enredo de autoria de Popó e Lucrécio assim dizia:

*Aruanda ficou, lalalaiá,
O mar separou, senhor meu senhor
Negro tudo deixou*

*É banzo que nêgo tem
É banzo que nêgo tem
É banzo que nêgo tem*

*Na casa grande tudo é alegria
Na casa grande tudo é festança
Na senzala negro chora
Chora que nem criança*

*É banzo que nêgo tem
É banzo que nêgo tem
É banzo que nêgo tem*

Com a força de sua bateria e a apresentação de figurinos e alegorias ligadas ao tema do samba, o grupo sagra-se campeão pela primeira vez.

Neste ano, Seu Nenê viaja ao Rio de Janeiro, onde buscaria inspiração na Estação Primeira de Mangueira, trazendo novidades para sua escola. O fato de seu pai ser carioca e ele possuir parentes no Rio possibilitou ao dirigente vivenciar ensaios e rodas de samba nas principais escolas de samba cariocas, com destaque para a Estação Primeira de Mangueira. O contato com a realidade carnavalesca do Rio de Janeiro era exclusividade de Seu Nenê, numa época onde os dirigentes carnavalescos paulistanos almejavam conhecer a organização das escolas cariocas, mas tinham o contato limitado à flashes na programação televisiva. A partir de então, a bateria matildense passa a desenvolver um estilo mais próximo da maneira carioca de tocar, assimilando no fim da década de 1950 as inovações rítmicas trazidas do Rio de Janeiro por Seu Nenê. Podemos concluir que até então o ritmo apresentado nos desfiles ainda estava embasado no samba paulista apresentado nos cordões carnavalescos da capital.

Assim, as reminiscências do samba de bumbo, presentes no ritmo da marcha-sambada dos cordões, começavam a ceder lugar ao samba carioca, ritmo que agradava mais ao público carnavalesco de São Paulo. Tal ritmo, introduzido pela bateria matildense, exerce influência sobre os cordões, que a partir da década de 1960 começam a apresentar um samba mais próximo do modelo carioca, afim de conquistar a platéia nos desfiles.

A introdução de elementos cariocas na bateria parece ter obtido sucesso, e a Nenê de Vila Matilde sagra-se tri-campeã em 1960. A escola se firmava então como uma das maiores potências do carnaval paulistano, juntamente com a Lavapés, que, segundo Seu Nenê, usava até de poderes sobrenaturais para impedir a vitória da rival matildense. No entanto, a prática de “trabalhos religiosos”, comuns à população negra e presente na base de formação dos folguedos populares de origem afro-descendente, também era praticada pelos integrantes da Nenê, que, em 1959, chegaram a consultar um pai de santo em Niterói (Rio de Janeiro), afim de “cobrir-se” das mandingas lançadas pela rival Madrinha Eunice, líder da Lavapés.³²

Com o tri-campeonato, a Nenê adota a águia como símbolo da escola, cumprindo promessa feita por seus líderes de adotar tal marca com a conquista do título daquele ano. A águia altaneira passa a representar a Nenê de Vila Matilde, que alçava vôos cada vez mais altos no carnaval paulistano. Novamente a inspiração vem da escola de samba Portela, também simbolizada pela águia, que autoriza, através de seu presidente Natal, o uso do mesmo símbolo pela agremiação matildense, tornando-se assim madrinha da Nenê. O novo símbolo matildense substitui o ramo de café utilizado anteriormente.

A década de 60 mostra-se um período difícil para a Nenê, com o total descaso da administração municipal liderada por Prestes Maia, que concentrava-se na reurbanização da

³² Seu Nenê de Vila Matilde, fitas 458-459-460-461/19. Acervo CMU/LAHO.

cidade e negava auxílio às manifestações populares de cultura e lazer (SIMSON, 2007, p.214). O desânimo tomava conta de Seu Nenê e de outros líderes carnavalescos, como Inocência Tobias, do Camisa Verde, que chegavam a pensar em desistir de suas agremiações. O único apoio era concedido por empresas privadas, estabelecimentos comerciais e prefeituras de outras cidades, como Santos e Jundiaí, que promoviam concursos carnavalescos com a participação de escolas da capital (ibidem). O fim dos desfiles no centro de São Paulo descentralizava o carnaval ao mesmo tempo em que criava a necessidade de união dos líderes carnavalescos para busca de apoio institucional junto à prefeitura paulistana.

Em 1967, Seu Nenê e Inocência Tobias encabeçam a organização de uma Federação das entidades carnavalescas, e com a ajuda do radialista Moraes Sarmiento conseguem o apoio oficial do prefeito Faria Lima ao carnaval paulistano. O regulamento carnavalesco introduzido nesta nova fase foi copiado do carnaval do Rio de Janeiro, cidade de origem do prefeito, local de maior popularidade carnavalesca do país. As novas regras forçam as agremiações paulistas a adotarem o modelo carioca de escola de samba repentinamente, obrigando-as a incorporar elementos típicos das agremiações do Rio de Janeiro. Os cordões já vinham incorporando características cariocas, principalmente na questão rítmico musical, e a partir de então o processo de descaracterização dos elementos paulistas se aprofunda, resultando na subsequente transformação dos cordões em escolas de samba. Ora, se o novo regulamento não considerava muitas das peculiaridades do carnaval paulistano, lesando os cordões que tiveram que adequar-se rapidamente ao novo modelo, a escola Nenê de Vila Matilde se beneficiaria com a nova fase. A influência carioca, presente na Nenê desde sua fundação, acentuada no fim dos anos 50, agora tornava-se o maior trunfo da escola, que

conquista novo tri-campeonato entre 1968 e 1970, amparado pelas características cariocas já implementadas em carnavais anteriores.

Desde 1959 os clubes do bairro não cediam seus salões para realização de atividades da escola matildense. Durante a década de 60 os ensaios eram realizados na rua, o que ocasionou diversos conflitos com a vizinhança descontente com a situação, havendo inclusive intervenções policiais (SIMSON, 2007, p.219). Com isso os integrantes da Nenê resolvem ocupar um terreno próximo a casa de seu presidente, destinado a ser uma praça pública. Em 1968, a Nenê construiu sua sede no começo da rua Julio Rinaldi, em frente à casa de Seu Nenê, tornando-se a primeira escola de samba de São Paulo a possuir quadra de ensaios. A ocupação era ilegal e uma longa batalha judicial foi empreendida durante cerca de oito anos, com diversas ações de despejo movidas pela prefeitura e a brava resistência dos membros da escola da Vila Matilde. Em 1976 o terreno foi concedido à agremiação matildense, a título precário, por noventa anos.

Neste momento a Nenê troca o comando de sua bateria, o coração da escola. Divino assume o lugar de Lagrila, inaugurando a segunda fase desta ala. Neste período, a Nenê não conquista nenhum campeonato, mas mantém sua bateria entre as melhores de São Paulo, obtendo nota máxima neste quesito de 71 a 77.

No começo da década de 1970, concomitante ao início da transmissão televisiva dos desfiles carnavalescos cariocas, as agremiações paulistanas criam novos mecanismos de atuação no carnaval. As novas escolas passam a contratar integrantes de grupos tradicionais (mestres de bateria, carnavalescos, passistas), usam influência política, passando a manipular até mesmo a escolha de jurados para o concurso carnavalesco (SIMSON, 2007, p.223). A nova lógica carnavalesca capitalista conduz cada vez mais o

andamento do carnaval paulistano, agora com o modelo carioca sendo copiado inclusive na implementação de uma lógica empresarial nas escolas.

Escola de samba, hoje em dia, é uma empresa onde todo mundo quer ser diretor. Antigamente era muito ritmo, muita harmonia e agora não, é só barulho e gente demais. No dia do desfile diretor é mato. Basta ligar a televisão, tem 50 diretores na frente e atrás, uma bagunça, todo mundo querendo aparecer, os destaques só pensando em ser capa de revista. (Cartola, Jornal do Brasil 19/11/1975 apud MUNIZ Jr. 1979. p.130)

Nesta fase (década de 70), a Nenê de Vila Matilde inicia um jejum de 14 anos sem títulos, no período coincidente com a luta pela posse do terreno de sua sede, que, segundo Seu Nenê, teria desviado o foco da agremiação. Além disso, os dirigentes matildenses teriam que reestruturar a escola dentro da nova lógica carnavalesca, e Seu Nenê começa a preparar seu filho, Alberto Alves da Silva Filho (Betinho), para assumir o comando da agremiação azul e branco.

Em 1973 os cordões carnavalescos transformam-se em escolas de samba e começam a disputar com a Nenê na mesma categoria, já que até 1972 os concursos de cordão e escola de samba ocorriam paralelamente, havendo campeões em ambas as modalidades. Assim, duas agremiações importantes passaram a disputar o carnaval entre as escolas: Camisa-Verde-e-Branco e Vai-Vai, dificultando a conquista de títulos pela Nenê. Além dessas antigas agremiações, novas escolas surgiram nesta época, dispostas a galgar espaço entre as principais escolas de São Paulo a qualquer custo, dentro da nova lógica de desfiles carnavalescos altamente espetacularizados. São os casos da Mocidade Alegre e Sociedade Rosas de Ouro, que reuniam dirigentes e foliões de pequena classe média, muitos brancos que, segundo Seu Nenê, iniciam processo de manipulação de resultados no concurso carnavalesco, e teriam dado sua contribuição ao carnaval com um avanço estético nas alegorias e fantasias, em detrimento do desenvolvimento do samba propriamente dito, que

saía do foco central dos desfiles. Cada vez mais as origens negras populares das escolas distanciavam-se da realidade carnavalesca por elas vivida. Nesta concepção de Seu Nenê, percebemos sua dificuldade em aceitar as transformações ocorridas no carnaval paulistano através de novas agremiações que, em alguns casos, com o passar dos anos acabam se firmando como escolas fortes e representativas no carnaval de São Paulo.

Ainda assim a bateria da Nenê continuava se destacando, colaborando para manter a escola em boa situação no carnaval paulistano. A influência das baterias cariocas se acentua, e o sucesso da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, comandada pelo lendário Mestre André, acabaria influenciando a Nenê de Vila Matilde, bem como muitas outras escolas do Rio e São Paulo. No fim da década de 1970, por iniciativa da direção da Nenê, a bateria de Padre Miguel se apresenta na quadra matildense, proporcionando uma rica experiência aos ritmistas da Nenê, numa espécie de extensão da experiência carioca vivida por Seu Nenê em anos anteriores. Embora a Nenê não ganhasse o carnaval, sua bateria ajudaria a mantê-la entre as principais agremiações carnavalescas da capital bandeirante. “A grande força da Nenê de Vila Matilde havia sido, até então, sua bateria, introdutora da batida carioca no carnaval paulistano e especialista em um samba cheio de ‘breques’, que empolgava a torcida durante os desfiles carnavalescos” (SIMSON, 2007, p.221).

A Nenê mantém-se firme, em meio a tantas transformações ocorridas no carnaval paulistano durante os anos 70, como a proibição da execução de breques pela bateria, fato que tira um pouco da força matildense. Outras agremiações sucumbem à nova lógica carnavalesca, como a antiga Lavapés de Madrinha Eunice, que não se adapta ao novo cenário do carnaval.

Na década de 80 se inicia um processo de afirmação e desenvolvimento do carnaval paulistano através das escolas de samba, dentro da nova lógica empresarial e comercial que se desenvolvera na década anterior. Em 1985, com o enredo politizado “O dia em que o cacique rodou a baiana, ai ó”, remetendo indiretamente ao então deputado indígena Juruna, a Nenê sagra-se campeã, enquadrada ao modelo empresarial do carnaval de então. Seu Nenê já dividia a direção de sua escola com o filho Betinho, que acumulava experiência carnavalesca e “sambística” das origens familiares, além de ser advogado formado. Neste ano, Betinho presidiu a União das Escolas de Samba (UESP), num reflexo dos esforços da Nenê em adaptar-se à lógica hierárquica que permitisse novas conquistas carnavalescas. Este campeonato teve grande importância pelo fim do jejum de 14 anos sem conquistas e a inserção definitiva no modelo carnavalesco em vigor, além de proporcionar uma das maiores glórias à escola da Vila Matilde: o desfile no sambódromo carioca representando o samba de São Paulo, juntamente com as escolas campeãs do Rio de Janeiro.

Em empreendimento conjunto da Riotur e Paulistur, chamado de “Escola de Sampa”, a agremiação carnavalesca campeã do carnaval de São Paulo naquele ano receberia como prêmio um desfile na apresentação das escolas campeãs do carnaval carioca. A iniciativa foi apontada por alguns como jogada política do governador fluminense Leonel Brizola, que almejava candidatura ao planalto. Independente da motivação política, o resultado foi um só: a consagração da Nenê de Vila Matilde no berço das escolas de samba. A Nenê vive uma de suas maiores glórias, coroando sua história com o desfile na Marquês de Sapucaí³³, que contou com a presença de ícones cariocas do samba, como Monarco da Portela, Jamelão, Dona Zica, entre outros. A escola é ovacionada pelo público, que ao final do desfile gritava “Nenê, Nenê!”. O carnaval paulista foi bem

³³ Sambódromo carioca

representado no Rio de Janeiro e o receio de alguns componentes em ser vaiados foi superado pela alegria contagiante da escola matildense. O destaque no desfile foi, além da empolgação dos componentes, a bateria, comandada pelo jovem mestre Claudemir, então com 23 anos, o mais jovem diretor de bateria de São Paulo e Rio de Janeiro daquele momento. A Nenê torna-se assim a única escola de samba paulistana a ter desfilado no sambódromo carioca.

A escola obtém o terceiro lugar em 86, e durante uma década não consegue mais do que a quarta colocação nas disputas carnavalescas. No entanto, para os componentes da Nenê o que mais importa é a alegria de participar do carnaval, como relata Zé da Rita, membro da bateria matildense desde 1971, destacando o refrão do samba alusivo à escola:

*“Eu para sempre hei de te amar,
Tirando em primeiro, em segundo, ou em qualquer lugar,
Estou falando de você: minha querida Nenê”*

Em meados dos anos 90 a Nenê volta a figurar entre as primeiras escolas, mantendo-se entre as três primeiras colocadas a partir de 97, culminando no campeonato de 2001, com o enredo “Voei, voei, na Vila aportei, onde me deram coroa de rei”. A partir deste carnaval a escola não volta a obter boas colocações no concurso carnavalesco.

No carnaval de 2007 vemos a escola da Vila Matilde aderir ao esquema de “patrocínio” de enredo. Tal prática vêm sendo adotada sistematicamente por escolas de São Paulo e Rio de Janeiro e consiste na escolha de um enredo sobre algum assunto de interesse de um patrocinador, que financia o desfile da escola, injetando recursos financeiros extra-oficiais. Com o enredo “A águia radiante com o pioneiro da comunicação: Jorge Saad – 70

anos de conquistas e realizações”, patrocinado pela Rede Bandeirantes, a Nenê tenta voltar a disputar o título, com recursos que possibilitassem maior investimento no luxo das fantasias e alegorias. Nos dois anos anteriores a escola obteve as piores classificações de sua história: nono e décimo primeiro lugares, em 2005 e 2006 respectivamente. Mas a sétima colocação em 2007 não satisfaz a escola, que no ano seguinte apresenta um belo enredo, sem patrocínio: “Um vôo da águia como nunca se viu, também somos folclore do Brasil, 110 anos aprendendo com Luiz Câmara Cascudo”. Embora a bateria tenha feito uma grande apresentação, a escola fica na oitava colocação. A tradição de sua comunidade e a força da sua história no samba parecem já não representar grande trunfo para a Nenê, que atua agora em um carnaval dominado por interesses políticos e mercadológicos. O processo iniciado nos anos 70 chegou a um nível onde o samba, com sua musicalidade e corporeidade negra, é pano de fundo para alegorias e fantasias altamente luxuosas, carros alegóricos gigantes com efeitos especiais, artistas famosos como destaque e julgamentos duvidosos.

Em 2008, Seu Nenê, pela primeira vez em 59 anos de sua escola, não desfilou, devido a problemas de saúde. O maior ícone da Vila Matilde, idealizador, fundador, líder e batalhador da escola à qual emprestou o apelido, já não exerce influência alguma na direção da agremiação, comandada por seu filho Betinho, num reflexo da mudança dos tempos. Mais uma vez a escola não faz um bom desfile.

No carnaval de 2009 a Nenê trouxe como enredo os 60 anos da agremiação: “60 anos, Coração Guerreiro, a grande refazenda do samba”, apresentando em seu desfile a história da escola e algumas influências marcantes em sua trajetória no carnaval paulistano. Segue a letra do samba enredo, de autoria de Nei do Cavaco, Cláudio Russo, J. Velloso e Marquinhos:

*“Num show brilhou a inspiração
Iluminando o coração de um menino
E a minha águia faz seu vôo e traz
A sua história, seu presente, seu destino
Falar de amor, encontrar a canção
Aplausos ao meu pavilhão
Quilombo do samba a nascer
Foi lá, na Casa Grande a Senzala a se erguer
A negra herança que balança a poesia
No culugundum da bateria*

*Em Sampa ecoa meu cantar
Das mãos do Cacique vi brotar
Semente do samba, valente guerreira
A minha escola não é brincadeira (2X)*

*Sambas que marcaram sua história, Vila Matilde
A benção Portela, valeu Verde e Rosa
Sou da negritude o fruto e a raiz
Corintiano coração bate feliz
Sabe porquê
O samba é o nome e o sobrenome é Nenê
A zona leste refazendo o carnaval
Do Largo do Peixe ao espaço sideral
Mais que sessenta, muito mais, a eternidade
Agora agüenta que é só felicidade*

*Samba aí que eu quero ver você sambar
Vem comigo festejar
Alô você que todo ano me espera
60 anos, sou Nenê com a galera (2X)”*

Após o 60º desfile da Escola, a Nenê de Vila Matilde ficou em penúltimo lugar no concurso carnavalesco e foi rebaixada para o grupo de acesso. Após seis décadas de história marcada por lutas e glórias, a principal escola de samba da zona leste de São Paulo parece não conseguir mais se enquadrar na lógica empresarial e profissional do carnaval paulistano. No ano em que falou sobre sua própria história e homenageou seu fundador Alberto Alves da Silva, o Seu Nenê, a escola sucumbiu diante do luxo e pompa das adversárias, mais organizadas e estruturadas dentro de uma mentalidade que vem se

afirmando desde a década de 1970, na qual o samba como manifestação musical e coreográfica vem deixando de protagonizar o espetáculo das escolas, que passou a ser medido pela grandeza e beleza visual de alegorias e fantasias. No carnaval de 2009, em São Paulo, o quesito de desempate entre as agremiações foi “alegoria”, numa demonstração clara dessa lógica. A Nenê, mesmo obtendo nota máxima no quesito “samba enredo” e ótima nota em “bateria”, perdeu muitos pontos em “alegoria” e “evolução”, além de ter seu “enredo” prejudicado por problemas mecânicos no segundo carro alegórico, que demorou a entrar na avenida forçando algumas alas a passarem à sua frente, alterando a ordem da história contada no desfile através destas alas. Ao todo a Nenê perdeu 4,25 pontos em enredo, 2,25 em comissão de frente, 0,25 em bateria, 0,75 em harmonia, 1,25 em fantasia, 1 ponto em mestre-sala e porta-bandeira, 2,25 em evolução e 4,25 em alegoria, totalizando 342 pontos, ficando à frente apenas da Unidos do Peruche, que obteve 339 pontos.

Para sair da delicada situação em que se encontra, a agremiação matildense está passando por uma renovação dos conceitos administrativos, com mudanças estruturais na agremiação. Agora resta saber se a escola terá força para reconquistar seu espaço no grupo especial e voltar a disputar títulos ou se acontecerá o que se deu com outras escolas de tradição no carnaval paulistano que há muitos anos deixaram de figurar entre a “elite” das agremiações, casos da Camisa Verde e Branco, Unidos do Peruche e a própria Lavapés.

4. Bateria de escola de samba

Para a compreensão do objeto central desta pesquisa, a bateria da Nenê de Vila Matilde, é necessária uma descrição e explicação geral sobre este tipo de agrupamento musical, a bateria de escola de samba. Neste capítulo serão descritos os instrumentos e algumas características relativas ao fazer musical das baterias, afim de demonstrar a dinâmica destes grupos.

As baterias surgem com as primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro, no fim da década de 1920. O crescimento e transformação das escolas, e do próprio carnaval, afetou-as diretamente, fazendo com que ao longo dos carnavais as baterias se adaptassem às novas situações decorrentes da evolução desta festa.

Esta ala das escolas de samba é responsável pela manutenção do ritmo durante o desfile, devendo estar entrosada com a ala musical, composta pelos puxadores (intérpretes) e instrumentos melódico-harmônicos (violão e cavaquinho). A bateria é responsável pela pulsação que permite a evolução dos componentes e alegorias da escola pela avenida, e toca ininterruptamente durante todo o desfile: um verdadeiro “coração” pulsante das agremiações. Nas principais escolas chegam a apresentar mais de 300 integrantes, chamados de ritmistas.

A responsabilidade pela coordenação do ritmo está nas mãos do mestre e seus diretores. O mestre define as passagens, viradas, execução de breques e convenções³⁴. Ele fica posicionado à frente da bateria e, através de gestos e sinais de apito, coordena os ritmistas. Os diretores ficam posicionados no meio da bateria e auxiliam na transmissão de sinais para os ritmistas que estão mais ao fundo, também através de gestos e apito. O mestre

³⁴ Tais aspectos serão detalhados à frente.

e seus diretores têm ainda a função de afinar e cuidar da manutenção dos instrumentos, ensinar novos ritmistas (função didática) e manter a disciplina na bateria.

4.1 Organologia: classificação e descrição dos instrumentos

A ciência da organologia ocupa-se da classificação e organização sistemática de todos os instrumentos musicais. Seu objeto essencial é a “enumeração, descrição, localização e história de instrumentos musicais de todas as culturas e de todos os períodos [...]” (SCHAEFFNER, 1932 apud OLIVEIRA PINTO, 2001, p.265). Aqui a organologia será aplicada aos instrumentos presentes nas baterias de escola de samba.

As Baterias atualmente são formadas apenas por instrumentos de percussão. A percussão é cercada de lendas e mitos sobre suas origens e funções. Sua provável forma primitiva consistia em um cilindro feito de um pedaço de tronco de árvore vazio no meio. Segundo o *Dicionário de Folclore, Mitologia e Lendas*, essa característica simbólica representaria o órgão genital feminino, enquanto o bastão (baqueta) é associado ao falo masculino. O tambor data da era neolítica e tem sido utilizado em todo o mundo para acompanhar desde cerimônias religiosas até fatos cotidianos, acompanhando canto e dança, considerado muitas vezes um meio de comunicação com os Deuses. Seu uso telegráfico comum também ocorre entre povos da África Central, América e Oceania, sendo antecedentes a sinais de fogo e transmissões de ordens militares (OLIVEIRA, 1996, p.104). O tambor, “entre todos os instrumentos musicais, é o mais difundido, o mais sagrado e, ritualmente falando, o de maior significado” (Dicionário de Folclore, Mitos e Lendas); e são eles que formam a base das baterias de escola de samba.

Os instrumentos da bateria são organizados em naipes. Alguns naipes agregam espacialmente todas as peças juntas, outros não. A organização espacial é muito importante para o equilíbrio do som e para a facilitação da coordenação pelo mestre e diretores. O posicionamento desta ala em relação às demais partes da escola também é decisivo para uma boa evolução da agremiação durante o desfile carnavalesco.

A bateria possui instrumentos de timbres variados, com alturas graves, médias e agudas. Segundo o sistema desenvolvido em 1914 por Hornbostel e Sachs, os instrumentos podem ser divididos em quatro grandes grupos que subdividem-se. Dois deles agrupam os instrumentos presentes nas baterias de escola de samba: o grupo dos idiofones e o dos membranofones.

Idiofones: são instrumentos cujo material soa por si: sinos, chocalhos, gongos, paus de chuva etc. São instrumentos presentes em todas as culturas. Nas baterias de escola de samba estão presentes os seguintes idofones:

- Agogô
- Reco-reco
- Pratos
- Chocalho
- Frigideira

Tratando-se de instrumentos de percussão, os idiofones podem ser subdivididos, segundo a sistematização de Hornbostel & Sachs, em:

Idiofones de percussão

Idiofones de percussão direta

Idiofones de entrechoque ou matracas (pratos)
Idiofones percutidos (agogô)

Idiofones de percussão indireta

Idiofones de agitar ou chocalhos
Idiofones raspados (reco-reco)
Idiofones rasgados ou puxados

(OLIVEIRA PINTO, 2001, p.271)

Membranofones: Os tambores percutidos sobre uma pele animal ou sintética são chamados membranofones. A vibração de uma membrana percutida de alguma forma é responsável pelos sons emitidos. Há um grande número de formas diferentes de tambores. O seu corpo e a maneira como são fixadas as peles denotam sua origem e seu universo cultural. Nas baterias de escola de samba, os membranofones são tocados com diferentes tipos de baquetas e com as mãos (além do caso da cuíca, onde utiliza-se um pedaço de pano para fricção de uma vareta presa à membrana). São eles:

- cuíca
- tamborim
- pandeiro
- repinique
- caixa
- surdo
- timbau

Os membranofones podem ser subdivididos em:

Tambores de percussão

Tambores percutidos diretamente

Tímpanos (em forma de tacho)

Tambores tubulares

Tambor cilíndrico (surdo, caixa, repinique, tamborim)

Tambores em forma de barrica

Tambores em forma de cone duplo

Tambores em forma de ampulheta

Tambores em forma de cone (timbau)

Tambores em forma de taça

Tambores de pele emoldurada (pandeiro)

Tambor de chocalho

Tambores dedilhados ou rasgados

Tambores de fricção (cuíca)

Mirlitons (*tambores cantados*)

(*ibidem*)

Na cultura africana e afro-americana nota-se que em várias manifestações musicais há o uso de três tambores, como no candombe uruguaio (piano, repique e chico), na santeria cubana (batás) e na rumba (quinto, três dos e salidor), no candomblé brasileiro (atabaques lé, rumpi e rum), no jongo, no tambor de crioula, no batuque de umbigada e na música mandingue do oeste africano (com os três tambores dununs), para citar alguns exemplos de culturas com raízes afro. Nas baterias de escola de samba existem diversos tipos de tambor, no entanto o surdo, o mais grave e importante instrumento destes agrupamentos, também apresenta três variações: marcação (1^a), resposta (2^a) e corte (3^a). Esta característica pode ser interpretada como uma “africanidade” inerente às baterias de escola de samba, embora também se explique pela funcionalidade musical da presença de três alturas distintas nestes tambores.

Além dos idiofones e membranofones existem os **cordofones** e **aerofones**, cada um com suas subdivisões específicas. Estes instrumentos não aparecem nas baterias

atualmente, embora instrumentos de sopro tenham feito parte das baterias paulistanas até o início da década de 1970.

Apesar da importância dos sistemas de classificação característicos da manifestação pesquisada, convencionou-se utilizar a sistemática de Hornbostel e Sachs para efeitos de comunicação e de descrição interdisciplinar, até mesmo intercultural (ibidem p.274). Na classificação “nativa” das escolas de samba os instrumentos da bateria são divididos em “leves” e “pesados”. Os leves são idiofones e membranofones, geralmente com afinação mais aguda; os pesados são membranofones que mesclam afinações graves, médias e agudas. Os leves são cuíca, tamborim, chocalho, pandeiro, agogô, reco-reco, prato-a-dois, frigideira e timbau. Os pesados são surdo, caixa e repinique. Pelos critérios de julgamento do concurso entre as escolas de samba apresentado no caderno de julgamento da UESP (União das Escolas de Samba Paulistanas) e da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo), os naipes são divididos entre agudos: caixa e repinique, agudíssimos: tamborins e chocalhos, e graves: surdos. Os demais instrumentos (cuíca, pandeiro, agogô, reco-reco, prato, frigideira e timbau) não são obrigatórios nas baterias e por isso não constam neste caderno de julgamento. No entanto é importante frisar que estes instrumentos interferem bastante na sonoridade e no ritmo das baterias.

➤ Instrumentos leves:

- **Cuíca** – instrumento membranófono de fricção. Também conhecida como puíta ou puita (nordeste), omelê (Rio de Janeiro), adufo (Alagoas), tambor-onça (Maranhão), onça (médio São Francisco), roncador, fungador e socador (Maranhão e Pará), além de ronca. Provavelmente foi trazida para o Brasil por negros bantus, e seu nome tem

procedência angolo-conguense. No samba a cuíca consiste de um bojo cilíndrico de altura média de 30 centímetros e membrana geralmente de couro animal em uma das extremidades. Na pele (membrana) está fixado uma vareta fina de madeira denominada gambito, que fica posicionada para dentro do instrumento. O diâmetro da pele varia de 6 a 12 polegadas. A afinação se dá por varetas de ferro e porcas que tensionam o aro que prende a membrana. Seu som é um tanto quanto curioso e consiste de “gemidos” em diferentes alturas, tendendo ao agudo, produzidos com um pequeno pedaço de pano umedecido (o mais usado é do tipo gurgurão) friccionado sobre o gambito por uma das mãos, enquanto a outra pressiona a membrana para diferenciar a altura dos sons. Quanto maior a pressão na membrana, mais agudo se torna o som. A pressão usada na fricção do gambito também interfere na altura, quanto maior a pressão mais grave o som. As figuras rítmicas executadas na cuíca são bastante sincopadas, com células características do samba de partido alto, e auxiliam no “balanço” da bateria (GONÇALVES & COSTA, 2000, p.32). O instrumento fica pendurado ao corpo por um talabarte, correia de pano ou couro que possui um gancho de ferro na ponta para prender ao instrumento.

- **Tamborim** – Segundo Enciclopédia de Música Brasileira, foi um dos primeiros instrumentos europeus trazidos para o Brasil. No estado de São Paulo é usado nas congadas em Atibaia, Nazaré Paulista e Piracaia, e no Moçambique em Cunha, São Luis do Paraitinga e Natividade da Serra. No entanto o tamborim utilizado no samba é diferente da modalidade utilizada nessas manifestações paulistas. Neste caso sua origem remonta a manifestação carnavalesca dos *Cucumbis*, oriunda da cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX, na qual já se usava o tamborim. Ele consiste

de um bojo cilíndrico de 6 polegadas de diâmetro e altura média de 5 centímetros, com pele em um dos lados presa a um aro com pequenos ganchos que tensionam a membrana, geralmente afinada em altura aguda (costuma ser o instrumento membranófono mais agudo das baterias). Atualmente a membrana utilizada é sintética. Nas primeiras décadas do século XIX era comum o uso de tamborins quadrados, com pele animal presa por taxinhas.

Nas baterias de escola de samba o tamborim é segurado por uma mão enquanto a outra, com uma baqueta formada por várias varetas finas de plástico agrupadas, percute a pele. É usado um movimento do punho sobre o eixo do braço pela mão que segura o tamborim para girá-lo, e a baqueta atinge a pele hora virada pra cima, hora pra baixo. São tocadas quatro notas por tempo, normalmente a terceira nota é tocada com o tamborim virado. Este é o princípio do toque denominado “carreteiro”. O tamborim fica posicionado na altura do peito e a maneira de segurá-lo varia, sendo comum o uso do polegar e do dedo mínimo apoiados na parte externa do bojo, enquanto os três dedos restantes ficam na parte interior³⁵.

O tamborim, embora seja um instrumento “leve”, auxilia na sustentação do ritmo das baterias (ibidem p.26), função primordial dos instrumentos pesados.

- **Chocalho** – instrumento idiófono que apresenta variadas formas e materiais, presente em muitas culturas em todo o mundo. Seu corpo oco é parcialmente

³⁵ Em rodas de samba o tamborim costuma ser tocado com baqueta de madeira, muitas vezes a mesma utilizada para tocar caixa, e se usa o recurso de tocar levemente a membrana em sua parte posterior com um ou mais dedos da mão que segura o instrumento, preenchendo o toque da baqueta. Neste caso o tamborim ainda pode apresentar couro animal e corpo de madeira.

enchido com pedras, sementes, chumbinho etc, afim de que agitados (chacoalhados) produzam som. Auxiliam no acompanhamento de diversos tipos de danças populares, estando presente na maioria das manifestações musicais brasileiras. Existem diferentes tipos de chocalho usados no samba, atualmente o mais comum nas baterias é o chocalho de platinela. Ele consiste em uma estrutura de ferro com diversas platinelas de metal, pequeninos pratos, com cerca de 3 polegadas de diâmetro, presas a varetas de ferro, que ao chocar-se uns aos outros produzem um som brilhante e estridente. Ele é segurado pelas duas mãos simultaneamente e toca-se com movimentos para frente e para trás utilizando os punhos e os braços, geralmente com acentuações. Toca-se quatro notas por tempo (pulso) e as acentuações podem variar entre a cabeça do tempo, o contratempo ou a primeira e quarta nota de cada pulso (primeira e quarta semicolcheia).

- **Pandeiro** – Este membranofone de origem árabe, está presente em diversas culturas pelo mundo, desde o Oriente até a América, e apresenta variados tipos. No samba ele é considerado um instrumento emblemático, indispensável na maioria das rodas deste gênero³⁶. Consiste em um bojo de madeira com altura média de 5 centímetros, pele de couro animal ou sintética na parte de cima, presa por um aro e tarraxas ao corpo do instrumento. Em sua estrutura existem platinelas, que soam a cada toque na membrana.

Nas baterias de escola de samba ele foi muito usado desde o surgimento destas agremiações. Atualmente seu uso musical nestes grupos é restrito, devido a

³⁶ A *roda de samba* é uma reunião onde se toca, se canta e se dança o samba.

pouca intensidade de seu som. No entanto ele apresenta uso coreográfico, como objeto de malabarismo, executado geralmente à frente da bateria.

- **Agogô** – Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um instrumento folclórico afro-brasileiro, idiófono, constituído por duas campânulas de ferro de tamanho e sonoridade diferentes, percutidas com uma vareta de metal. No Xangô de Pernambuco este instrumento é conhecido por xerê e no nordeste o agogô de uma só campânula é chamado gonguê, sendo este de origem bantu. O agogô foi introduzido no Brasil pelos negros Iorubas e figura em diferentes manifestações afro-brasileiras, como a capoeira, o maculelê e o candomblé. Posteriormente o agogô passou a ser usado em diversos gêneros de música popular, principalmente no samba. Aí ele aparece também com 4 campanas, denominado agogô de quatro bocas. Esta versão do instrumento foi criada na escola de samba Império Serrano (Rio de Janeiro), sendo adotado posteriormente por outras escolas. Seu som apresenta timbre metálico e agudo, em intervalos de terça maior e menor e quarta justa entre as campanas. No samba ele normalmente é tocado com baqueta de madeira ou alumínio, que percute a boca das campanas enquanto uma mão segura o instrumento, posicionado na altura do abdômem. As linhas rítmicas nele executadas geralmente duram dois compassos binários (quatro tempos) e apresentam figuras sincopadas.
- **Frigideira** – consiste em uma frigideira similar a utilizada para fins culinários, geralmente feita de um metal com som bastante estridente e agudo. É tocada com

uma baqueta metálica: o instrumento é girado no eixo do braço para o toque contínuo, similar ao do tamborim carreteiro. Também toca-se normalmente quatro notas por tempo.

- **Reco-reco** – Instrumento idiófono. Existem diferentes tipos de reco, presentes em distintas manifestações musicais, não só no Brasil. O reco possui uma superfície com veios horizontais que são raspados com uma baqueta ou vareta. Nas baterias os mais usados são os recos de mola, que consistem em uma, duas ou mais molas de metal presas a uma estrutura metálica que serve como caixa de ressonância. Usa-se uma vareta metálica para friccionar as molas (ou veios nos casos de outros tipos de reco) do instrumento, produzindo som “raspado” agudo. Geralmente são tocadas quatro notas por tempo com acentuações similares às do chocalho e tamborim.
- **Pratos** (prato a dois) – Idiofone percutido por entrechoque, feito de metal, está presente em diferentes conjuntos instrumentais populares (fanfarras, bandas) e militares. Segundo Mano Décio da Viola (importante sambista carioca), os pratos foram introduzidos na bateria da Império Serrano em 1955, por motivo de seu enredo que falava do militar Duque de Caxias. Os pratos teriam sido usados para dar um toque militar ao samba, e a partir de então começaram a ser utilizados em outras escolas (MUNIZ Jr., 1976, p.167). Este instrumento consiste de dois pratos de metal com diâmetro médio de 14 polegadas. Produz som estrondoso e brilhante com o choque entre ambas as peças, cada uma segurada por uma mão.

No samba também costuma-se utilizar prato de louça como instrumento de percussão, tocado com talheres, geralmente faca. Este instrumento integrou a instrumentação das baterias antigas e atualmente não é mais usado por esses agrupamentos, embora ainda seja usado em rodas de samba.

- **Timbau** – Consiste em um instrumento membranófono cônico com altura média de 1 metro, pele sintética na extremidade superior (a maior) presa por aro que tensiona a membrana. Toca-se com as mãos, podendo se obter 3 sons básicos: grave, médio e agudo, de acordo com a posição onde se percute a pele e a postura das mãos e dedos. No samba as linhas rítmicas são variadas, podendo ocupar um ou dois compassos binários. É o instrumento, dentre os citados, menos comum nas baterias de escola de samba, e sua utilização provavelmente remete aos atabaques, instrumentos ancestrais do samba, presentes nas manifestações religiosas afro-brasileiras.

Com a mesma função do timbau, atualmente algumas baterias utilizam djembês africanos.

As baterias não possuem necessariamente toda essa variedade de instrumentos leves. O tamborim e o chocalho normalmente estão presentes, timbau e prato-a-dois são os que aparecem com menos frequência. Alguns instrumentos leves geralmente não tocam ininterruptamente, e apresentam variações ao longo da execução de uma bateria.

- Instrumentos pesados

- **Surdo** – Sua denominação se refere ao som “surdo” produzido por este membranofone. Antigamente era chamado de “caixa-surda” e teria sido inventado por Bide, Alcebíades Barcelos, um dos “bambas” do Estácio de Sá, no fim da década de 1920. Bide adaptou uma pele animal em uma grande lata de manteiga. É um instrumento cilíndrico com comprimento médio entre 50 e 60 centímetros, pele dos dois lados (*de ataque* onde se toca e *de resposta* do outro lado), presas por um aro tensionado por varetas denominadas tirantes, que ligam o aro superior ao inferior. As peles geralmente são de animais: antigamente de boi (mais grossa), atualmente de cabra (mais fina). Pode-se optar pela utilização de pele animal de ambos os lados do surdo, ou pele sintética na resposta e couro no ataque (pele superior). É comum nos dias de hoje cobrir a pele animal com um plástico durante o desfile para protegê-la em caso de chuva, evitando que o instrumento perca sua afinação. Os diâmetros do surdo variam de 16 a 29 polegadas. No samba existem três tipos básicos de surdos:

- Surdo de primeira, ou surdo de marcação (de 24 a 29 polegadas). Em geral o mais grave dos três. Toca no segundo tempo do compasso binário (tempo forte do samba), e é o alicerce rítmico da bateria.
- Surdo de segunda, ou surdo de resposta (de 22 a 26 polegadas). Em geral com afinação intermediária. Responde à batida do surdo de primeira, tocando no primeiro tempo do compasso.
- Surdo de terceira, ou surdo de corte (de 16 a 20 polegadas). Normalmente o mais agudo. Toca “junto” com o surdo de primeira, isto é, com acentuação no segundo tempo, porém executando figuras sincopadas, sendo um dos

maiores responsáveis pelo balanço da bateria (GONÇALVES & COSTA, 2000, p.13).

Mestre Divino, que comandou a bateria matildense na década de 70 e 80, utiliza *surdo de 4ª* e *surdo de 5ª*, que tocam outras variações rítmicas³⁷. Existe também o chamado *surdo barrica*, com um bojo de altura menor, além do *surdo mó* usado pela Estação Primeira de Mangueira, um surdo de 14 polegadas tocado com baqueta de madeira.

O surdo produz um som grave, com um ataque bem definido e ressonância de harmônicos. Ele é tocado com uma baqueta grossa de madeira revestida com feltro na ponta, que possui formato arredondado. No Rio de Janeiro a baqueta também é chamada de *maceta* e para cada tipo de surdo (primeira, segunda e terceira) possui um tamanho de ponta revestida de feltro (menor para o surdo de terceira e maior para o surdo de primeira). O surdista (ritmista que toca surdo) das baterias de escola de samba usa apenas uma baqueta para percutir a pele enquanto a outra mão é usada principalmente para abafamento, interrompendo a vibração da membrana do instrumento, podendo também ser usada para percutir a pele (principalmente no surdo de terceira). O instrumento é pendurado em um dos ombros por um talabarte, uma correia específica para esta função. Cada ritmista opta por uma inclinação de surdo, que varia de zero a quarenta e cinco graus em relação ao solo e é mantida com ajuda do joelho, que apóia o instrumento. A pele fica na altura média da cintura.

³⁷ As variações do surdo de 4ª e surdo de 5ª serão explicadas mais a frente, no capítulo *O “estilo” de Divino*.

- **Caixa** – instrumento membranófono com formato cilíndrico. Nas baterias seu comprimento varia de 5 a 15 centímetros. Atualmente, apresenta membrana sintética dos dois lados, presas com o mesmo sistema de aro e tirantes do surdo. Na pele superior há fios similares a cordas de violão chamados bordons, que ficam em contato com a membrana e dão um som “chiado” ao instrumento, geralmente afinado em altura média-aguda. O diâmetro pode ser de 12, 13 ou 14 polegadas. No samba existem 3 tipos de caixa: taról, malacaixeta e caixa-de-guerra. Embora a definição de cada tipo possa variar, o mais comum é chamar de taról a caixa mais fina, com altura média de 5 centímetros e pele de 12 a 14 polegadas. A malacaixeta possui pele com 12 polegadas e altura média de 15 centímetros. Já a caixa-de-guerra é um instrumento com pele de 14 polegadas e altura média de 10 centímetros. A caixa é tocada com duas baquetas finas de madeira, que são seguradas de maneira distinta em cada mão. A mão principal posiciona a baqueta como uma continuação do braço, permitindo maior controle e emprego de força, e é responsável pelas batidas acentuadas. A outra mão segura a baqueta de forma transversal ao braço, utilizando-a para toques complementares, que mantêm o fluxo do ritmo. O instrumento pode ser preso ao corpo por um talabarte, mais fino que o de surdo. A caixa fica levemente inclinada, com a pele na altura média da cintura. Alguns ritmista optam por manter a caixa mais elevada, às vezes na altura do peito. Existe também outra maneira de tocar conhecida como toque “em cima”. Essa forma não utiliza talabarte, a caixa fica apoiada no braço e no ombro, mantida perto do rosto. Neste caso, geralmente usa-se uma baqueta menor na mão do braço que está apoiando a caixa. O taról geralmente é tocado desta maneira.

A linha rítmica (batida) tocada na caixa normalmente é de dois compassos, alternando notas acentuadas, executadas com a baqueta da mão principal e notas de preenchimento, tocadas com a outra mão. “Esses instrumentos executam os desenhos rítmicos que, na maioria das vezes, identificam as baterias. São também instrumentos de grande importância no suíngue das referidas baterias” (GONÇALVES E COSTA, 2000, p.22).

- **Repinique** – pode ser chamado também de repique, ripa ou surdo de repique (terminologia antiga). É comum também a denominação de repilique. É um instrumento cilíndrico de altura média de 40 centímetros, com pele sintética dos dois lados e sistema de afinação igual a dos surdos e caixas. Faz parte da família dos membranófonos. Sua afinação costuma ser aguda, seu som é estridente e de grande intensidade. É tocado com uma baqueta de caixa, ou baqueta similar um pouco mais curta, na mão principal, enquanto a outra mão percute a pele com os dedos juntos, como se fosse outra baqueta. O instrumento é pendurado ao ombro por um talabarte e geralmente a pele fica na altura da cintura. Sua execução básica mais comum consiste de quatro notas por tempo, sendo a última executada com a mão, e as três primeiras com a baqueta indo do centro para a borda da pele. O repinique é o instrumento responsável pela “chamada” do samba, quando a bateria inicia o ritmo após introdução rítmica realizada neste instrumento.

Os instrumentos pesados dão sustentação contínua ao ritmo e normalmente tocam ininterruptamente, a não ser em momentos específicos pré-determinados, como em breques,

viradas e convenções (trecho onde os instrumentos executam frases rítmicas convencionadas).

É importante considerar aspectos ligados à configuração, confecção e transformação da instrumentação das baterias. As antigas baterias de escola de samba desfilaram em seus primeiros carnavais com uma instrumentação leve, a base de tamborins, latas de manteiga, cuícas e pandeiro (ibidem p.12). Em depoimento transcrito por Cabral, o compositor Ernane Alvarenga descrevendo a bateria da *Vai como pode*, escola que deu origem à Portela, diz que: “tinha pandeiro, cavaquinho que eu tocava, cuíca. Surdo não tinha. Escola nenhuma tinha surdo. Foi o pessoal do Estácio que apareceu com surdo. Quem tinha surdo era o pessoal do Estácio, aí o Silvio Caldas deu um à Mangueira.”

A invenção e utilização do surdo ocorre nesse momento, nos últimos anos da década de 1920. Alcebiades Barcelos, conhecido como Bide, fundador da pioneira *Deixa falar*, é considerado o inventor do novo instrumento, que com o tempo se tornaria um dos mais emblemáticos do samba, peça fundamental nas baterias das escolas. Bide, “observando o som das grandes latas de manteiga, resolveu melhorá-las, adaptando nelas uma pele animal presa em cima da lata” (GONÇALVES & COSTA, 2000, p.13). Ismael Silva, personagem fundamental na criação da primeira escola de samba, explica a função do surdo:

Pois bem: aqui está a escola de samba. Milhões de pessoas. Um solista. Quando o samba entra na segunda parte, entra o solista. Pois bem, como é que, naquela confusão toda, o pessoal vai saber quando atacar a primeira parte novamente? Aí que entra o surdo, que dá aquelas duas porradas fortes e o pessoal entra maciço, certinho (Ismael Silva in SOARES,1985, p.101)

Nesta época a percussão pesada dos bumbos e caixas era uma característica do carnaval dos cordões, segundo Nei Lopes (2003), manifestação “afro-ameríndia”, que destoava dos Ranchos, outro tipo de agremiação carnavalesca que influenciou diretamente

as escolas de samba, principalmente através de elementos estéticos visuais. Lopes conjectura a inclusão de bumbos, surdos, taróis e caixas de guerra nas baterias das escolas de samba como influência das bandas de jazz dos anos 20 (bateria – *drums* – era coisa do jazz). No entanto o uso desta instrumentação provavelmente se deu por influência maior das bandas militares, que no fim do século XIX e início do século XX tiveram grande importância na configuração do *choro*, gênero autenticamente brasileiro que influenciou diretamente o samba. Deve se considerar também a influência dos “Zé-Pereiras”, manifestação carnavalesca típica do Rio de Janeiro do início do século XX, na qual geralmente dois foliões saíam às ruas tocando um grande bumbo³⁸.

Candeia e Isnard, no livro *Escola de samba, árvore que perdeu a raiz* (1979) contam que os primeiros instrumentos que apareceram na antiga escola “Quem nos faz é o capricho”, foram introduzidos pelo Sargento Mendonça (integrante do conjunto musical da Portela), que emprestava os instrumentos do quartel onde servia. Com a dificuldade de utilização destes instrumentos militares, a Portela começou a fabricar em seu barracão, além das alegorias, instrumentos de percussão: “surdos, caixas, adufos, pandeiros, tamborins” (idem). Segundo depoimento de Lino e Ximbute, antigos membros da bateria portelense, os instrumentos eram quadriculados e feitos de madeira, sendo os surdos e cuícas em caixas de barril, e pandeiros e tamborins de compensado, encourados com taxinhas ao seu redor. O couro necessitava ser aquecido para chegar a afinação desejada, sendo comum a queima de jornal a beira da sarjeta pelos ritmistas antes dos desfiles (CANDEIA & ISNARD, 1978, p.43). A expressão “esquentar a bateria”, até hoje usado para designar a preparação dos ritmistas para o desfile deve ter se originado deste fato.

³⁸ A manifestação do “Zé-Pereira” é de origem lusitana. O toque dos bumbões costumava anunciar as procissões religiosas nas aldeias de Portugal. No Rio de Janeiro se integra aos festejos carnavalescos.

Atualmente o “esquenta” da bateria consiste apenas na execução de uma batucada preliminar ao início dos ensaios e desfiles, servindo para aquecer apenas a musculatura dos ritmistas.

As membranas de couro animal foram gradativamente substituídas por peles sintéticas, menos suscetíveis à desafinação, capazes de suportar maior tensão do aro, resultando na elevação da afinação. Atualmente apenas surdos e cúcas ainda utilizam pele animal, por questões de timbre (GONÇALVES & COSTA, 2000, p.13).

Com a constante transformação do carnaval e o crescimento das escolas de samba, os instrumentos da bateria, que nos primeiros tempos destas agremiações eram confeccionados de maneira rudimentar e artesanal por seus batuqueiros, começaram a ser produzidos industrialmente e atualmente existem lojas especializadas neste segmento musical.

4.2 Aspectos da execução musical da bateria

A execução de uma bateria pode ser dividida seções, isto é, em momentos distintos, que se desenvolvem de maneira integrada e contínua. São eles:

- Marcação
- Chamada ou subida
- Entrada
- Manutenção do ritmo
- Passagem
- Virada ou breque

- Convenção (bossa)
- Retomada
- Finalização

A **marcação** é o momento preliminar à entrada de toda a bateria no acompanhamento de um samba. Durante a marcação o ritmo é mantido por poucos elementos da bateria, geralmente um surdo de terceira, uma caixa e uma cuíca. A marcação ocorre tanto em ensaios como no desfile e seu nome vem da batida marcada do surdo de terceira, que neste momento executa um ritmo diverso de seu toque convencional mais repicado, apenas marcando os tempos, dando a pulsação.

A **chamada** normalmente é feita pelo repinique. Um ritmista experiente toca um desenho rítmico conhecido pelos demais componentes da bateria, que respondem à chamada iniciando o ritmo. A chamada normalmente é feita por poucos ou apenas um repinique e é um momento muito importante, onde será determinado o andamento do ritmo. Este momento também é chamado de subida (“vai subir”, significa que vai chamar o samba), que não deve ser confundido com a “subida” dos tamborins (explicada abaixo).

A **entrada** consiste basicamente no início do ritmo por toda a bateria. Neste momento os instrumentos leves costumam executar desenhos pré-estabelecidos, que podem variar de acordo com a sinalização do mestre ou dos líderes destes naipes. Normalmente os tamborins executam um desenho rítmico denominado “subida de tamborim”, que funciona como uma preparação para a entrada do toque carreteiro e dos demais instrumentos leves.

A **manutenção do ritmo** é feita principalmente pelos instrumentos pesados, mas é responsabilidade de todos os naipes. Consiste em manter o mesmo andamento do samba

através da execução contínua das batidas características de cada instrumento, que devem estar entrosados.

As **passagens** são trechos que apresentam peculiaridades, momentos fragmentados da execução. Pode-se referir a um detalhe de execução de determinado instrumento como uma passagem (por exemplo uma passagem de tamborim no refrão).

As **viradas** são convenções simples e curtas, usadas para designar mudança de trecho no samba (primeira parte, refrão, segunda parte), e podem ser simplesmente um curto **breque**. As **convenções**, ou **bossas**, são arranjos pré-estabelecidos onde a continuidade do ritmo é interrompida pela realização de uma variação executada por toda a bateria (ou parte dela), que não deve perder seu andamento. As convenções também costumam ser chamadas de breque ou de *paradinha* (Rio de Janeiro) e variam de tamanho e em nível de complexidade, utilizando recursos de toques uníssonos por vários naipes ou de diálogos entre diferentes instrumentos. Sua realização cria um efeito inesperado e geralmente pontua algum trecho do samba.

Após o breque, há a **retomada** do ritmo, quando os instrumentos da bateria voltam à execução de suas batidas padrão. A retomada é um momento delicado, quando a bateria pode apresentar variações de andamento ou “atravessamento” do ritmo. Considera-se que uma bateria “atravessa” quando ela perde a unidade de seu ritmo, geralmente com o deslocamento do pulso por alguns ritmistas ou naipes.

A **finalização** consiste em uma virada que designa o fim da execução do ritmo, geralmente a mesma utilizada para marcar as mudanças de trecho. Eventualmente uma convenção pode ser usada para finalizar.

Com a grande competitividade nos concursos carnavalescos disputados pelas escolas de samba, as baterias seguem padrões estipulados pelos critérios de avaliação dos jurados, que

se pautam por um regulamento pré determinado. Atualmente as baterias apresentam grande similaridade em diversos aspectos da execução musical, fato ocasionado também pela padronização dos sambas enredos que são acompanhados por estes agrupamentos.

Alguns elementos mostram-se imprescindíveis para uma boa apresentação da bateria: manutenção do andamento e equilíbrio entre os naipes. Questões ligadas à criatividade e ao “balanço” do ritmo não são julgadas no concurso entre Escolas de São Paulo, o que tolhe um pouco da musicalidade característica do samba, já que alguns grupos se pautam basicamente pelos requisitos necessários à obtenção de nota máxima do júri. Isso, no entanto, não é regra, e muitas escolas preocupam-se em desenvolver um balanço rítmico musical característico que acaba diferenciando uma bateria da outra (caso da bateria da Nenê de Vila Matilde).

Essas diferenças entre o ritmo das baterias das escolas de samba podem ser percebidas através de diversos elementos:

- Andamento
- Afinação
- Instrumentação
- Disposição espacial dos naipes
- Batidas
- Passagens
- Chamada
- Breques e convenções

O **andamento** pode variar de acordo com a música a ser acompanhada. Geralmente cada bateria possui um andamento padrão para acompanhar sambas-enredo. Algumas tendem a ser mais aceleradas, outras mais lentas, chamadas de “cadenciadas”.

A **afinação** apresenta-se como um elemento vertical na caracterização rítmica de uma bateria, criando diferenças de alturas e relações melódicas entre os instrumentos. A variação de afinação é mais sentida nos surdos. Algumas baterias afinam estes instrumentos em notas mais agudas, embora estes sejam os instrumentos mais graves do agrupamento. A afinação dos diferentes tipos de surdo geralmente é a mesma: surdo de primeira mais grave, surdo de segunda médio e surdo de terceira mais agudo. Entre o surdo de primeira e o surdo de segunda os intervalos melódicos mais comuns são de quarta e quinta ascendente, os mesmos geralmente usados entre o surdo de segunda e o surdo de terceira. Eventualmente os surdos podem ser afinados em notas determinadas (por exemplo ré, sol etc), embora isso seja incomum.

Os outros instrumentos da bateria apresentam variações de afinação, colaborando para a caracterização da bateria como leve, ou pesada, o que também é definido pela instrumentação do grupo. O tipo de afinação é uma opção do mestre e seus diretores.

A **instrumentação** varia tanto pela presença de diferentes naipes leves, quanto pela quantidade de instrumentos por naipe. Geralmente o mais numeroso é o de caixa, seguido em ordem decrescente pelo de tamborim, repinique, surdos, chocalhos, cuícas e outros naipes leves (de agogô, reco-reco, frigideira, etc). Essa proporção pode variar, o que somado à afinação caracteriza o “peso” da bateria.

Quanto à **disposição dos instrumentos**, eles são organizados em fileiras, e o mais comum é os instrumentos leves estarem posicionados à frente da bateria, os surdos nas pontas e no meio e as caixas e repiniques alternados entre as pontas em fileiras mistas. O(s)

repinique(s) responsável pela chamada fica no centro da bateria. Algumas baterias posicionam os naipes leves no fundo, ou parte na frente e parte no fundo da bateria. A disposição dos diferentes surdos também varia. Normalmente existe um corredor que divide a bateria ao meio, isto é, uma faixa que separa em dois grandes grupos os ritmistas. O corredor é de grande importância para a comunicação entre diretores e ritmistas, possibilitando a circulação dos diretores pela bateria, facilitando a sinalização de breques e passagens.

A **batida** de cada instrumento é responsável pela identidade sonora mais marcante de uma bateria de escola de samba. Através dos padrões rítmicos executados nos instrumentos é possível diferenciar as baterias. **Passagens, chamadas, convenções e breques** também mostram-se de grande relevância para a identificação sonora das baterias.

Todos os elementos acima descrito são responsáveis pela criação e caracterização do chamado “balanço” das baterias. Tal conceito se define através de aspectos relacionados principalmente ao andamento, além de nuances interpretativas individuais e coletivas do fazer musical nas baterias.

5. A Bateria Matildense

“É um ritmo totalmente diferente, é um suingue que o aleijado quer dançar!” (Mestre Lagrila, falando sobre a bateria da Nenê)³⁹

5.1 História

A bateria da Nenê de Vila Matilde desde o início da escola se destacou como ponto forte da agremiação. Atravessou diversas fases do carnaval paulistano, adaptando-se às transformações, mantendo-se entre as melhores de São Paulo até os dias de hoje. Reinou absoluta até a década de 80, sendo considerada a melhor bateria de São Paulo por muitos anos consecutivos. Mesmo quando a escola não ia bem em outros quesitos, a bateria mostrava sua qualidade superior e arrancava aplausos do público. Mestre Lagrila nos conta:

A escola da Nenê podia vim [sic], não vinha tão bem de fantasia, não vinha tão bem de alegoria, não tinha os melhores assistas, mas tinha sim a melhor bateria. Todo mundo ia ver a bateria da Nenê, até quem era das outras escolas ia ver a bateria da Nenê, que era um show a parte. (Lagrila, entrevista concedida ao autor em 01/07/07, p. 6)

³⁹ entrevista concedida ao autor em 01/07/07, p. 07.

A bateria matildense atravessou momentos distintos, desde a constituição de sua identidade, passando por dinâmicas transformações, mostrando sua relevância histórica para o carnaval paulistano. No processo de aproximação com o modelo carioca de carnaval sofrido pelas agremiações carnavalescas paulistanas, a Nenê e sua bateria tiveram papel fundamental. Este processo representou um impulso decisivo para o desenvolvimento do carnaval de São Paulo que, se por um lado perdeu muitas de suas características peculiares, cresceu e se firmou como um dos principais do Brasil.

A bateria da Nenê, ao longo dos carnavais, manteve algumas de suas características, adaptando-se às transformações que ocorriam no carnaval, influenciando muitas escolas paulistanas. Teve seu valor reconhecido na passarela do samba carioca e formou grandes diretores de bateria de São Paulo. Dessa maneira, o ritmo matildense mostra sua singularidade, que consiste em tradição adaptada ao dinamismo do carnaval.

Identificamos três fases distintas da bateria da Nenê, que se desenvolvem dentro do contexto de transformações do carnaval paulistano.

- 1ª fase: entre 1949 e 1970
- 2ª fase: entre 1971 e 1982
- 3ª fase: a partir de 1983

➤ **Primeira fase: 1949 – 1970**

Esta fase vai da criação da Nenê de Vila Matilde, em 1949, até a conquista do segundo tri-campeonato, no carnaval de 1970. Neste período a bateria matildense esteve

sob o comando de Nicolau, que dirigiu a batucada da Vila por 15 anos e nos primeiros carnavais contou com o auxílio de Tóquio, um dos fundadores da Nenê. A partir de 1966 a bateria esteve sob direção de Lagrila, que permaneceria até 1970.

Até então o diretor de bateria era chamado de “apitador” e comandava seus batuqueiros através de sinais sonoros produzidos com seu apito. Tal característica vinha dos cordões carnavalescos de São Paulo que, como visto anteriormente, exerceram influência sobre as escolas de samba paulistanas durante muitos anos. A figura do apitador nos cordões carnavalescos tinha como principal função manter, durante os desfiles, a harmonia entre a batucada, a melodia produzida pelo grupo musical e o canto das pastoras, valendo-se para isso de um apito (SIMSON, 2007, p.160). Na bateria da Nenê o diretor seria chamado de apitador até o fim da década de 1960, o que revela pelo menos 20 anos de influência do modelo dos cordões.

Nesta primeira fase, a bateria matildense formou sua identidade rítmico musical, através dos elementos fundadores deste agrupamento. Alberto Alves da Silva, fundador da escola de samba à qual emprestaria seu apelido Nenê, era pandeirista e, desde a adolescência, acumulava certa experiência musical, tendo participado de um grupo regional de choro e samba, constituído em parceria com seus irmãos, também fundadores da escola. Esta agremiação surge exatamente das reuniões de amigos em rodas de samba e tiririca no largo do Peixe, na zona leste de São Paulo. A base de formação da escola foi um agrupamento musical formado por alguns amigos, que tinha como núcleo a família de Nenê do Pandeiro. O fato de o maior líder da escola ser um experiente percussionista, certamente colaborou para que a bateria se destacasse na Nenê de Vila Matilde.

A bateria matildense foi a base de formação da escola, que em seu primeiro desfile contava com uma ala única, formada quase exclusivamente por ritmistas. A Nenê de Vila

Matilde surge praticamente como uma bateria. Seu Nenê nos conta sobre a primeira experiência de sua escola no carnaval de 1949:

Demos a volta na praça, arrumamos um surdo, não tinha caixa, não tinha taról. Tinha uma espécie assim de malacaixeta. Naquele tempo o surdo era feito daquela caixa de banha, espécie de barrica, com compensado. Comprava couro no cortume e prendia com taxinha. Punha no sol pra esquentar e afinar. De dia no sol, de noite com fogo no jornal. Mas já tinha surdo, é que não tínhamos condição. Caixa de repique, compridinha, o Nicolau batia ali, *tátata tatarata*, Parece que a escola nasceu com um tipo de andar bem, desfilas bem.⁴⁰

Desde o início o modelo carnavalesco carioca foi considerado um ideal para o líder da nova escola de samba, que possuía ligações familiares com a “cidade maravilhosa”. Seu pai morou no Morro de Santa Tereza e Alberto Alves sempre teve predileção pela música carioca carnavalesca, desde a infância e adolescência, quando frequentava shows de artistas de rádio e bailes de gafieira, ou “salões da raça”. Tais espaços, entre os anos 20 e 50, tiveram um papel importante, embora indireto, na formação dos folguedos carnavalescos negros em São Paulo (SIMSON, 2007, p.103), mostrando-se relevante para a criação de uma identidade negra entre os jovens, que se refletiria diretamente na Nenê de Vila Matilde alguns anos mais tarde.

Alberto Alves, diferentemente de outros líderes carnavalescos paulistanos, não chegou a tomar parte nas festas de Bom Jesus de Pirapora, que exerceram forte influência sobre os cordões carnavalescos de São Paulo. No entanto, a convivência com tais agrupamentos tornou inevitável o intercâmbio de elementos musicais e estruturais característicos destas manifestações carnavalescas típicas da capital bandeirante. Assim a bateria matildense apresentava similaridades com o ritmo dos cordões, influenciado pelo samba de bumbo paulista. A utilização pela bateria da Nenê de instrumentos de sopro até a

⁴⁰ Seu Nenê de Vila Matilde, fitas 458-459-460-461/19. Acervo CMU/LAHO.

década de 60 é reflexo disso e, embora não haja registros fonográficos, podemos imaginar que o próprio ritmo mantinha características similares às dos cordões. Tal hipótese pode ser verificada pela posterior fase da bateria, onde Alberto Alves introduz elementos cariocas que, segundo ele, mudariam o ritmo da Nenê.

No relato sobre o primeiro desfile matildense no carnaval paulistano, Seu Nenê conta que a escola apresentou a *marcha* “Casinha Branca” tocada em ritmo de *samba*⁴¹. Aí percebemos novamente a influência do ritmo dos cordões, onde se tocava a chamada *marcha-sambada*. Além disso, a experiência carnavalesca vivida pelos fundadores da Nenê no carnaval da Vila Esperança também pode ter trazido elementos de marcha ao ritmo matildense, já que era este o gênero musical mais executado pelas orquestras que saíam às ruas embalando os espontâneos foliões do bairro contíguo à Vila Matilde. Os próprios percussionistas da Nenê chegaram a tocar animando os bailes do clube Guarani, que terminavam com os foliões saindo às ruas.

A “escola do Nenê”⁴² se diferenciava dos cordões pela execução do samba. No entanto, tal ritmo surgia através de uma releitura da marcha e ainda mantinha certa distância do samba apresentado pelas escolas do Rio de Janeiro, modelo fundamental inspirador da agremiação matildense. Como discutido em outro momento deste trabalho, as influências musicais sofridas pelas agremiações de São Paulo e Rio de Janeiro foram díspares, resultando em diferenças no ritmo dos grupos carnavalescos de rua das duas capitais. Embora a Nenê buscasse inspiração nas escolas cariocas, o modelo carnavalesco paulistano sedimentado na tradição dos cordões também fornecia elementos à agremiação matildense, que convivia com tais grupos em seu cotidiano carnavalesco.

⁴¹ Seu Nenê de Vila Matilde, fitas 458-459-460-461/19. Acervo CMU/LAHO.

⁴² Forma antiga de chamar a Nenê de Vila Matilde.

Até o convívio com outras escolas de samba neste período resultava no contato com elementos dos cordões. A pioneira Lavapés, de Madrinha Eunice, apresentava em sua bateria elementos típicos dos cordões, como o bumbo e instrumentos de sopro. Seu Nenê admite a grande influência desta escola: “*aprendemos tudo com a Eunice*”⁴³.

Sob o comando de Nicolau, a bateria da Nenê começaria a introduzir de maneira mais efetiva elementos cariocas em seu ritmo a partir de meados da década de 1950. Em 1956 Seu Nenê viaja ao Rio de Janeiro, onde visita o morro da Mangueira. Ali observa o ritmo da bateria verde-e-rosa e participa de rodas de samba, tendo contato direto com o estilo carioca de batucada. “*Eu comecei a ir pro Rio em 56 (...) Eu subi lá no morro da Mangueira e aprendi maracatu lá com os caras*”⁴⁴. Seu Nenê inicia em sua escola um processo de implementação desta maneira carioca de tocar, culminando na assimilação do novo estilo pelos ritmistas matildenses em 1959. Nesta época era criada a batida de surdo denominada “culugundum”, atribuída a Paulistinha, compositor consagrado na Vila Matilde, que com sua invenção rítmica teria contribuído para a assimilação do estilo carioca. O “culugundum” marcaria esta época como um diferencial da bateria da Nenê.

A partir de 1960 as características do ritmo matildense vão sendo sedimentadas e seu estilo vai se afirmando no carnaval paulistano, exercendo influência sobre outras agremiações. Os próprios cordões carnavalescos passariam a executar um ritmo mais próximo do samba carioca, apresentado pela Nenê desde o início da década.

Em 1965, chega à Nenê o jovem Laudelino Francisco de Oliveira Filho, conhecido no universo do samba como Lagrila, para dividir o comando da batucada matildense com Nicolau, que apresentava problemas de saúde e pretendia abandonar seu posto de apitador.

⁴³ Depoimento em conversa informal: anotações de campo.

⁴⁴ Seu Nenê de Vila Matilde, fitas 458-459-460-461/19. Acervo CMU/LAHO

Lagrila possuía grande talento como ritmista, embora tivesse pouca experiência como apitador, tendo exercido tal função apenas em ensaios da escola santista “Falcão do Morro”, onde desfilava tocando. Após breve passagem pela escola “Folha Azul de Marujo”, Lagrila vai para a Vila Matilde levado por dois de seus principais ritmistas: Mário e Champlim. Ele encontra uma bateria experiente, formada por grandes ritmistas e, em 1966, assume definitivamente o comando do grupo. A bateria já possuía uma identidade rítmica e Lagrila dá continuidade ao trabalho que vinha sendo desenvolvido, colaborando para a sedimentação do estilo carioca.

“Quando eu cheguei a Nene já era uma puta bateria! Eu não cheguei aqui pra ensinar nada, ao contrário, vim aprender. Eu era moleque e cheguei aqui, a bateria tinha sido tri-campeã [58-59-60] e eu cheguei aqui pra dar sequência ao trabalho do Nicolau e foi molinho pra mim. Eu era moleque mas lembrando hoje foi ‘mamão com açúcar’, porque já tava tudo pronto, quando eu cheguei só faltou mandar, porque já tinha veterano bom: Tiba, Hernani, Ninhão, Mário, Champlim, Doce e outros que não vou lembrar agora... Patinho, e tinha ritmista que hoje não vejo ritmista nem chegar perto desses aí.” (entrevista concedida ao autor em 01/07/07, p. 10)

Em 1968, como já discutido anteriormente, com a oficialização do carnaval de São Paulo e a implementação de um regulamento baseado no carnaval do Rio de Janeiro, o modelo carioca de escola de samba seria imposto a todas as agremiações carnavalescas paulistanas. A bateria matildense sai na frente das outras escolas e, com a vantagem de ter seu ritmo já calcado no estilo carioca, leva a Nenê à conquista dos primeiros três carnavais dessa nova fase.

Com o tri-campeonato da escola entre 1968 e 1970, tinha início a trajetória do mestre de bateria mais premiado do carnaval paulistano. Lagrila, que começara na Vila Matilde, acabaria atuando como diretor de bateria em diversas escolas de samba de São Paulo, obtendo mais dois tri-peonatos consecutivos (nas escolas Mocidade Alegre e Camisa Verde-e-Branco), sendo eleito “mestre do século de São Paulo”, segundo Cidadão-Samba,

entre outras honrarias. A bateria da Nenê foi escola para um dos maiores mestres de São Paulo.

Assim, com a consagração do segundo tri-campeonato da escola e a oficialização do carnaval paulistano, a bateria da Nenê encerra a primeira fase de sua história, que se caracteriza pela criação de uma identidade rítmico musical, que se mostraria dinâmica ao longo dos anos. Os principais elementos constitutivos deste período foram:

- influência do samba carioca através de programas de rádio, bailes de gafieira e shows de artistas cariocas realizados na capital paulista e assistidos pelo líder da agremiação (Seu Nenê).
- influência do carnaval da Vila Esperança.
- 1949 - fundação da escola tendo a bateria como base da agremiação, calcada na experiência musical da família de Seu Nenê e rodas de samba e tiririca realizadas no Largo do Peixe.

(Comando da bateria com Nicolau)

- influência da marcha-sambada dos cordões.
- introdução de elementos cariocas apreendidos no contato direto de Alberto Alves com ritmistas do morro da Mangueira.
- sedimentação das inovações rítmicas cariocas.

(Comando da bateria assumido por Lagrila)

- Oficialização do carnaval: implementação oficial do modelo carioca.

➤ **Segunda fase: 1971-1982**

Lagrila troca a Vila Matilde pela emergente escola de samba Mocidade Alegre, que crescia no carnaval paulistano através de uma forte inserção mercadológica na festa de Momo. Inaugurava-se um estágio no carnaval paulistano no qual a mercantilização dos desfiles começava a dar seus primeiros sinais. A Mocidade Alegre era vinculada a uma rede de supermercados e seu presidente gerenciava um estabelecimento deste tipo, que fornecia tanto o suporte financeiro como a maioria dos foliões para a nova escola, em sua maioria de classe média e brancos. Esta agremiação não apresentava em sua gênese elementos enraizados na cultura do samba, e por isso no ano de 1971 contrata Lagrila e cerca de 30 ritmistas matildenses, num sinal claro da nova lógica carnavalesca que se iniciava naquela década. A empreitada da Mocidade dá resultado e a escola obtém três vitórias consecutivas durante os carnavais de 1971 a 1973. Assim a bateria matildense entra em sua segunda fase, desfalcada de seu líder Lagrila e de um número significativo de bons ritmistas, que agora levavam a experiência musical da Nenê para outra escola, em troca de polpuda remuneração.

Albano assume o comando do ritmo na Nenê, mas problemas particulares o obrigam a afastar-se de seu posto. Foi realizado então um teste para a escolha de um novo líder. Dez batuqueiros matildenses, tocadores de repinique⁴⁵, perfilados, iam tocando até cometer um erro. Um por um, foram sendo eliminados, até que restou Divino, que chegara à Nenê em 1967, com experiência de batucadas de futebol de várzea. A bateria precisava de um novo

⁴⁵O instrumento repinique estava sendo incorporado às batucadas paulistanas nessa época, sob influência da famosa bateria carioca da Mocidade Independente de Padre Miguel, comandada pelo lendário Mestre André.

comandante e ele acabou sendo escolhido. Em meados de 1970, Divino assumiu o comando da bateria, numa época em que ainda se usava o termo apitador, ao invés de mestre.

No início da década de 1970 todas as escolas de samba paulistanas viviam um processo de adequação ao modelo carioca, implementado com a oficialização do carnaval de São Paulo em 1968. Os cordões transformavam-se em escolas de samba e a disputa carnavalesca ganhava novos contornos, inserida numa lógica mercantilizada de desfiles, também proveniente da capital fluminense. Assim, durante este período, houve na Nenê de Vila Matilde uma aproximação ainda maior com o modelo carioca de bateria. Nessa fase a bateria adota uma afinação mais aguda e o andamento do ritmo se acelera, acompanhando a tendência das baterias cariocas, que aceleravam o andamento em decorrência da limitação do tempo de desfile, que começara a vigorar no carnaval carioca em 1972. O ritmo mais veloz facilitaria a evolução dos numerosos componentes e alegorias das escolas dentro do tempo limitado, explicação mais aceita entre os sambistas para a aceleração do andamento. Foi uma fase de distanciamento dos elementos rítmico musicais dos cordões e de afirmação do modelo carioca de bateria.

Divino mantém o alto nível da bateria matildense, que continuava sendo considerada uma das melhores do carnaval paulistano e obteria nota máxima por vários anos consecutivos. No entanto a escola não consegue conquistar nenhum título neste período, mantendo o jejum até 1985.

Em 1981 Seu Nenê já mostrava certo descontentamento com o trabalho de Divino que, para o presidente fundador da escola matildense, estava descaracterizando o ritmo da Nenê. Em 1980, segundo Seu Nenê, Divino já não utilizava agogôs (de duas bocas), reco-recos e frigideiras, que voltariam à bateria no ano seguinte, por pressão de Seu Nenê.

Divino acaba saindo da Nenê em 1982. No carnaval de 1983 a bateria da Nenê volta ao comando de Lagrila.

Lagrila já acumulava experiência de outras baterias (Mocidade Alegre e Camisa Verde) e retornou à Vila Matilde com um estilo que desagradou os ritmistas. Embora a bateria da Nenê tenha sido a única a obter nota máxima neste ano, quando inaugurava-se novo sistema de julgamento carnavalesco, por pressão dos próprios ritmistas matildenses, Lagrila deixa a escola. O comando da bateria fica por um breve período nas mãos de Zé Boi e em seguida é assumido por Paulinho, ritmista da Nenê que dirigia a bateria de um bloco e, numa apresentação deste grupo, agradara Seu Nenê, que o coloca como mestre. Paulinho era um grande ritmista, mas como comandante não se firmou, permanecendo neste posto apenas por alguns ensaios.

Em 1983, por ocasião da re-inauguração da quadra da Nenê de Vila Matilde, que havia sido reformada após longa batalha judicial pela legalização do uso do espaço, agora concedido oficialmente à escola, a bateria iria se apresentar, mas Paulinho não aparece. Era uma importante festa da escola, para a qual havia sido convidada a Velha Guarda da Portela. Seu Nenê mandou um dos ritmistas mais experientes comandar o ritmo, mas o escolhido, Zé da Rita, não acha boa idéia, já que a bateria havia ensaiado com outro mestre. Neste momento surge uma nova liderança: Claudemir Romano. Este jovem ritmista, que já havia manifestado o desejo de assumir o comando da bateria, aproveita-se desta oportunidade para mostrar sua capacidade. A bateria sob seu comando faz uma boa apresentação e Seu Nenê aceita o jovem ritmista como novo mestre. Com isso inicia-se a terceira fase da bateria da Nenê de Vila Matilde.

➤ **Terceira fase: 1983 em diante**

Claudemir, que com apenas 21 anos assume a bateria, tinha boa capacidade de liderança e inaugura nova fase do ritmo matildense. Na década de 80 a bateria cresce ainda mais, seguindo o ritmo de crescimento da escola. As agremiações carnavalescas de São Paulo buscavam alcançar a grandiosidade das escolas de samba do Rio de Janeiro e investiam cada vez mais em seus desfiles. O processo de mercantilização se acentuava, tornando comum, segundo depoimentos de Seu Nenê, a manipulação de resultados e uso de influências políticas para benefício de determinadas escolas de samba. A Nenê se adapta a essa nova lógica e Betinho, filho de Seu Nenê, assume a presidência da União das Escolas de Samba (UESP). Coincidentemente a escola matildense volta a vencer o carnaval, em 1985, após 14 anos sem conquistas. Mestre Claudemir mostra-se “pé-quente” e teria, com a conquista do título deste ano, uma enorme responsabilidade: comandar a bateria da Nenê em desfile pela Marquês de Sapucaí, o sambódromo carioca, no que seria uma das maiores glórias da escola de Vila Matilde. Em 1985 a escola campeã do carnaval paulistano receberia como prêmio a participação no desfile das escolas campeãs do Rio de Janeiro. Assim, a Nenê de Vila Matilde se apresenta em 23 de fevereiro de 1985 ao lado da Beija-Flor de Nilópolis, segunda colocada, e da Mocidade Independente de Padre Miguel, a grande campeã do Rio de Janeiro. A escola matildense tem um belo desempenho no sambódromo carioca, conquistando o público presente. O destaque da escola foi a bateria, elogiada por grandes nomes do samba, como Martinho da Vila.

O posicionamento dos naipes leves no fundo da bateria chamou a atenção dos cariocas, que viram nisso uma marca da escola paulistana. O ritmo da batucada matildense conquista o carnaval carioca, e tem seu valor reconhecido pelos bambas do Rio de Janeiro.

Claudemir consagrava o ritmo matildense no berço do samba, levando a Nenê de Vila Matilde a um de seus maiores feitos, algo que nenhuma outra escola de São Paulo jamais faria. Os componentes da escola narram a façanha com grande empolgação, e todos apontam a bateria como o grande trunfo da apresentação. A platéia estaria pronta para vaiar a escola paulistana quando a bateria começou a tocar. A arquibancada foi contagiada pelo ritmo matildense e aplaudiu a Nenê durante todo o desfile, que terminou com o público gritando o nome da escola paulistana.



Bateria da Nenê durante apresentação na Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro, em 1985.

Após essa apresentação histórica da bateria no Rio de Janeiro, o ritmo matildense continuou se adaptando às transformações do carnaval de São Paulo, que se tornava cada

vez maior e mais competitivo. Nessa terceira fase de sua história, a bateria começava a incorporar mais ritmistas jovens e aos poucos perdia a mística de melhor bateria paulistana, na medida em que as outras baterias de São Paulo enquadravam-se cada vez mais em padrões rítmicos comuns e homogeneizados, tornando-se mais competitivas. Num modelo de desfile carnavalesco cada vez mais repetitivo, a troca de carnavalescos, diretores de harmonia e mestres de bateria entre as escolas promovia maior aproximação de diversos elementos nos desfiles, que se tornavam cada vez mais padronizados. As baterias tornavam-se mais técnicas, o que permitia um aprendizado musical rápido a qualquer ritmista, sem a necessidade de uma vivência profunda do samba. Os ritmistas mais velhos, com experiência acumulada durante vários carnavais, inseridos há muitos anos no universo do samba, tornavam-se cada vez mais raros, dando lugar a jovens que pouco conheciam desta cultura. A própria identificação com as agremiações tornava-se superficial, e muitos ritmistas passam a integrar baterias de duas ou mais escolas diferentes. Esse cenário se reflete na bateria matildense, que perdia sua força na medida em que crescia o nivelamento técnico entre as baterias e seus ritmistas antigos davam lugar a elementos mais jovens.

No fim da década de 1980 o naípe de tamborim passa a ser posicionado à frente da bateria. Joãozinho, antigo tamborinista matildense e dono da loja de instrumentos Redenção, numa conversa em seu estabelecimento, contou que antes o tamborim era visto como um instrumento pouco importante, “se alguém chegava pra tocar na bateria o mestre mandava tocar um tamborim lá atrás”. No entanto, o próprio Joãozinho, juntamente com Betão e Dartagnan (importantes tamborinistas da Nenê), estavam introduzindo em São Paulo a maneira carioca de virar o tamborim, que estava sendo desenvolvida a partir da bateria do Salgueiro (RJ). Eles acharam que era injusto o tamborim ficar no fundo da bateria e resolveram ir pra frente durante um ensaio. Mas o mestre e os diretores não

queriam aceitar e houve uma discussão que culminou num embate físico. Finalmente o tamborim conseguiu se manter a frente da bateria e depois da Nenê outras escolas de São Paulo começaram a tocar o tamborim daquela forma, o chamado “toque carreteiro”, que é utilizado até hoje por todas as principais baterias paulistanas. Com o passar dos anos outros instrumentos leves acabaram se posicionando à frente a bateria.

Existem casos na bateria da Nenê de jovens ritmistas que são filhos, sobrinhos e até netos de antigos membros deste grupo. Essas relações de parentesco permitem em alguns casos a manutenção de características ancestrais de execução de determinados instrumentos, perpetuadas através da transmissão oral familiar de conhecimento, o que colabora para a perpetuação do estilo e características da bateria da Nenê. Além disso, o comando do ritmo matildense sempre esteve com ritmistas ligados à agremiação, que nunca contratou diretores de bateria de fora da escola, formando internamente suas lideranças, fato que contribui também para a preservação das características rítmicas típicas da Nenê.

Nesta terceira fase da bateria acontecem diversas trocas de mestres, refletindo a instabilidade do período. Mestre Claudemir fica de 1984 até 1995. No ano seguinte Divino retorna à Nenê, mas, assim como Lagrila em 83, mantém-se apenas um ano à frente da bateria. Em 97 o comando da bateria é assumido por Pascoal, irmão mais novo de Claudemir, que até então atuava como segundo diretor.

Pascoal mostra-se um grande líder e, embora não tivesse tanto conhecimento e criatividade musical, sua capacidade de comando o mantém à frente da bateria até 2006. Em 2001 a Nenê sagra-se campeã, coroando o trabalho de Pascoal, que realiza uma difícil convenção com a bateria durante o desfile. Após o carnaval de 2006, Pascoal é afastado do comando, e, após recusa por parte de Pelegrino (então segundo mestre) em assumir a bateria, Claudemir volta a liderar os ritmistas matildenses. A escola passava por uma fase

conturbada e não vinha obtendo boas colocações nas disputas carnavalescas. Claudemir fica apenas um ano no comando (como Lagrila em 83 e Divino em 96) e, após o carnaval de 2007, Pelegrino acaba assumindo a bateria.

Pelegrino comandava, até então, a Bateria Mirim da Nenê e com seu novo posto promove muitos jovens deste grupo à bateria principal. No entanto, os diretores de bateria mantêm-se praticamente os mesmo da época de Pascoal e o próprio Claudemir continua como segundo mestre. Nota-se que a alternância entre Claudemir, Pascoal e Pelegrino não representou grandes mudanças no estilo de comando da bateria matildense, que manteve a mesma linha com os três mestres.

Após o carnaval de 2009, em que a Nenê obteve sua pior classificação e acabou rebaixada ao grupo de acesso, houve nova mudança na direção da bateria. Mestre Divino retorna à Vila Matilde, após 12 anos, para comandar o ritmo da Nenê pelo décimo quinto ano. Uma nova fase se inaugura na bateria matildense, com um mestre disciplinador e experiente, que deverá restabelecer algumas características ancestrais do ritmo da Nenê que acabaram se perdendo. Novamente vemos um diretor formado na própria escola cuidar da bateria, mantendo esta tradição matildense. Ainda é cedo para fazer uma análise sobre a volta de Divino, mas certamente muita coisa deve mudar na bateria da Nenê.

Seu Nenê há muito tempo já não possui voz ativa na bateria de sua escola, assim como em todos os outros setores da agremiação. No passado este líder participava ativamente da bateria, ensinando diretamente alguns ritmistas, ajudando a manter a excelente qualidade rítmica de sua escola, como nos conta Lagrila:

É o seguinte, a Nenê sempre teve bons ritmistas, e teve um presidente, que é o Seu Nenê, presidente fundador, que sempre almejou. Ele quando via que o ritmo tava [sic] ruim, ele pegava a caixinha dele e ia lá no meio pra tentar passar pra rapaziada. (entrevista concedida ao autor em 01/07/2007, p. 05)

O processo dinâmico de transformação do carnaval criou na bateria mecanismos próprios de adaptação aos novos contextos que se apresentavam às escolas de samba. A competitividade fez com que a bateria buscasse uma adequação aos modelos bem sucedidos de outras escolas, perdendo algumas de suas características ancestrais. Na Nenê de Vila Matilde o ritmo manteve algumas de suas características originais, representadas principalmente pela batida de caixa e surdo de terceira, bem como pela afinação e andamento⁴⁶, embora essas características também tenham sofrido algumas modificações. No entanto torna-se difícil identificar o que realmente é uma característica inerente à batucada matildense e o que é fruto da ininterrupta assimilação de elementos das baterias do Rio e outras escolas de São Paulo, ocasionadas pelo dinamismo do carnaval.

A Nenê de Vila Matilde representou uma verdadeira escola de ritmo de samba para o carnaval paulista. Desde sua fundação foi um celeiro de grandes mestres de bateria, que levariam a experiência matildense para outras agremiações, transformando o ritmo da Nenê em referência no carnaval paulistano. Mestre Lagrila e mestre Divino são considerados até hoje dois dos principais mestres de bateria de São Paulo, e ambos tiveram a Nenê como escola fundamental. O ritmo matildense atravessou distintas fases do carnaval sem deixar de ser considerado um dos melhores até os dias de hoje e, mesmo com todas as transformações sofridas ao longo de seus sessenta carnavais, manteve características próprias, formando internamente seus diretores de bateria.

⁴⁶ descritas a frente.

“A bateria da Nenê é nota 10, sempre foi e sempre vai ser nota 10, se os jurados não estão entendendo é problema deles!”⁴⁷

5.2 Descrição da bateria da Nenê

5.2.1 Instrumentação

A instrumentação da bateria da Nenê, atualmente, é a mesma presente na maioria das escolas de samba de São Paulo e Rio de Janeiro. A disposição espacial dos naipes se organiza da seguinte maneira: na frente, formando uma fileira, as cuícas. Logo atrás, vêm os agogôs de 4 bocas, seguidos dos tamborins. Atrás destes ficam os chocalhos de platinela, fechando os naipes de instrumentos leves. Os surdos, caixas e repiniques ficam dispostos atrás destes naipes. Nas pontas alternam-se surdo de primeira e de segunda, dando contorno lateral à bateria, com cerca de 10 instrumentos de cada lado. Entre esses surdos se organizam filas de caixas e repiniques, na proporção média de 4 caixas para cada repinique. Os surdos de terceira ficam espalhados pelo meio das fileiras de caixas e repiniques, afastados uns dos outros.

⁴⁷ Fala de Mestre Zoinho, diretor de bateria da Império da Casa Verde, durante festa realizada na quadra matildense no início de 2008. Anotações de campo, p.16.



Naipes leves da bateria da Nenê durante ensaio técnico no sambódromo em 26/01/08.

A bateria é dividida por um corredor central por onde circulam os diretores e o mestre. Durante o desfile, as fileiras são de doze pessoas, seis de cada lado do corredor. Nos ensaios na quadra e na rua as filas são menores, variando de seis a dez ritmistas. O número de ritmistas por fileira se define de acordo com a largura frontal desejada e possível para organização da bateria (na rua, por exemplo, o espaço é mais estreito e as filas são menores). Durante o desfile carnavalesco a bateria apresenta cerca de 250 ritmistas. Durante ensaios este número é reduzido e quanto mais perto do carnaval maior o número de participantes.



Corredor de circulação da bateria entre naipes pesados, durante ensaio na quadra em 20/01/2008.

A bateria da Nenê sofreu transformações em sua instrumentação ao longo dos anos.

“A bateria tinha frigideira, frigideira dessas assim pequenas, com a baquetinha de ferro assim mais grossa. Tinha o agogô e o agogô era de dois, era de dois. Então o agogô vinha junto, com o Mestre Divino, o agogô vinha junto com a cuíca, quase na mesma batida, complementava: *dundundun*, e a cuíca: *dundundun*, e vinha aquela... e misturava o metal junto com a percussão né, e ficava uma coisa bonita. E tinha o tamborim, o tamborim na época que eu cheguei em 71 tinha tamborim até que era pregado com taxinha, quadrado e com taxinha. Você tinha que ficar esquentando no fogo, não tinha o tamborim que tem hoje com a tarraxa.” (Zé da Rita, entrevista concedida ao autor em 16/01/2008, p. 04)

Os instrumentos eram confeccionados pelos próprios membros da bateria, utilizando peles de couro animal em todas as peças, latões de carbureto feitos de latão ou madeira para os bojos, ao invés de porcas usava-se borboletas, os bordons das caixas eram feitos com a sobra do couro e tudo isso se refletia na sonoridade da bateria, bastante diferente da apresentada atualmente.

As mudanças na instrumentação são percebidas pela introdução e desuso de algumas peças⁴⁸, pela transformação dos instrumentos, que passaram a ser produzidos industrialmente e com novos materiais, e a re-disposição espacial deles na formação da bateria. Algumas das principais mudanças nesses aspectos foi o re-posicionamento dos naipes leves à frente da bateria, que até meados da década de 1980 ficavam no fundo da ala; a introdução do agogô de quatro bocas e o desuso de peças como frigideira, reco-reco, pratos e alguns tipos de chocalho.

Os chocalhos já utilizados pela bateria da Nenê foram:

- chocalho de chumbinho: de formato cilíndrico, feito de metal, possui pequenos peças de chumbo em seu interior. Primeiro tipo de chocalho a ser usado.
- chocalho de pião (ganzá lampião): são dois chocalhos de metal com formato oval, segurados por uma pequena haste vertical, um em cada mão.
- chocalho de vara: consiste em uma vara de aproximadamente um metro e meio com um chocalho preso na parte superior.
- chocalho “Sputinik”: segundo depoimentos de Seu Nenê, foi inventado na Vila Matilde⁴⁹, é um tipo de chocalho de vara mas com três chocalhos na ponta da vara, num formato similar a um tridente.
- chocalho de platinela: invenção do mestre André, na bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel (Rio de Janeiro), amplamente difundido por escolas de São Paulo. É o modelo de chocalho utilizado atualmente.

⁴⁸ O termo *peça* é comum para designar um instrumento.

⁴⁹ Estes instrumentos foram criados a partir do chocalho de vara carioca, que na Vila Matilde adquire a composição com três chocalhos em cada vara.



1.



2.



3.



4.

1. detalhe de ritmista da Nenê tocando gonzá lampião durante desfile da escola em 1977.
2. Seu Nenê mostra o chocalho “Sputnik”, em 1962.
3. Bateria da Nenê durante o desfile de 1964, com destaque para os chocalhos de chumbinho e Seu Nenê tocando frigideira (vestido de branco). No fundo um membro da bateria toca trompete.
4. Bateria da Nenê durante o desfile de 1965 com destaque para os chocalhos de vara.

Quanto aos surdos, havia o antigo *surdo de marcação* (não confundir com surdo de marcação atual), que tocava na cabeça dos dois tempos do compasso, seguidamente. Em depoimentos de antigos ritmistas foram citados também o surdo “pai do samba” e o surdo

“burugudum” (ou “culugundum”). Este seria na verdade uma maneira de execução deste instrumento, desenvolvida por Paulistinha (compositor matildense). Até o início da década de 70, o surdo era responsável pela chamada do samba, que mais tarde passaria a ser feita no repinique. Este surdo que fazia a chamada era o mais agudo, equivalente ao surdo de terceira de hoje em dia, e era tocado com duas baquetas de madeira. No carnaval de 1980 a bateria utilizou um surdo gigantesco preso a um carrinho com rodas, que deixava o instrumento em uma altura elevada. O ritmista vinha em cima da estrutura móvel tocando o surdo no fundo da bateria.

Analisando a instrumentação da bateria da Nenê em seus primeiros carnavais, são notáveis as diferenças relativas à quantidade de peças, além os instrumentos em si. Na fotografia do primeiro desfile da agremiação matildense (na próxima página), a bateria aparece constituída por:

Pandeiro (1)

Surdo (1)

Tamborim (2)

Prato [de louça] (1)

Chocalho (2)

Caixa (1)



É interessante notar nesta foto que a bateria constitui praticamente toda a escola, que apresenta-se em uma ala única.

Em 1964 ainda havia um trompete (instrumento de sopro) em meio aos tambores e chocalhos da bateria. Já foi discutida anteriormente a utilização deste tipo de instrumento nas baterias paulistanas, influência dos antigos cordões. Embora a Nenê tenha procurado se afastar de elementos musicais dos cordões, introduzindo características cariocas em sua bateria, o emblemático bumbo⁵⁰, típico da instrumentação dos cordões, é identificado por Seu Nenê nas primeiras formações da bateria matildense. Segundo citação de Urbano e Moraes, transcrita da publicação “Arte e Revista”, em 1959 a bateria da Nenê teria desfilado com 4 cuícas, 30 tamborins, 8 pratos, 16 taróis, 6 chocalhos, 6 agogôs, 6

⁵⁰ Este instrumento é originário dos *sambas rurais*, também chamados de *samba de bumbo*, do interior paulista.

frigideiras, 4 surdos pequenos de contratempo, 6 de marcação, 3 bumbos e o inovador chocalho sputinik.

Entretanto, a terminologia “bumbo” pode ser usada para descrever o surdo, já que este integra a mesma família de membranofones. As descrições contidas em livros, reportagens e até mesmo depoimentos, tornam-se ambíguas e confundem quanto a real utilização do bumbo oriundo do samba rural paulista na bateria da Nenê, bem como o período em que isso teria ocorrido. Em reportagem publicada em 02 de março de 1962, no jornal *Folha de São Paulo*, Seu Nenê explica a diferença entre as baterias do Rio e São Paulo, atentando para o uso dos surdos e bumbos:

“Lá no Rio, a bateria faz compasso dois por um na marcação. Tudo é feito na base do bumbo e do surdo. O bumbo faz ‘tum’ e o surdo faz ‘bum’. Assim: ‘tum-bum, tum-bum, tum-bum’. O resto é enfeite com taról, tamborim, chocalho, triângulo etc. Aqui em São Paulo, o bumbo e o surdo trabalham mais. O enfeite existe, mas não participa da mesma marcação que entre nós é assim: ‘tum-bum-skitum-tum-pum’. A diferença mostra que nosso samba tem personalidade.”

A similaridade destes instrumentos e a difundida utilização do bumbo no período dos cordões, concomitante à existência do surdo, causam confusão devido à mesma função desempenhada por ambos os instrumentos, responsáveis por uma marcação grave, que sustenta o ritmo, embora cada um com suas peculiaridades. Candeia & Isnard, narrando os primórdios das baterias de escolas de samba do Rio de Janeiro citam que “a primeira escola a usar o ‘bumbo’ foi Estácio” (CANDEIA & ISNARD, 1978, p.43). Na descrição da bateria dos cordões carnavalesco de São Paulo na segunda década do século XX, Olga Von Simson detecta a presença mútua de bumbo e surdo (SIMSON, 2007, p.159), demonstrando que no samba paulista eles apresentavam diferenças e co-existiam nas agremiações carnavalescas antigas.

5.2.2 Afinação

A afinação dos instrumentos na bateria da Nenê modificou-se ao longo dos anos, tornando-se mais aguda. “Antes era mais grave, aí depois com o mestre Divino foi deixando mais fininho (...) foi influência do Rio” (Zé da Rita, entrevista concedida ao autor em 16/01/2008, p. 06). A introdução de peles sintéticas certamente também colaborou para a elevação da afinação, já que estas membranas podem ser mais esticadas que o couro animal, e apresentam melhor timbre em notas mais agudas.

As caixas apresentam uma afinação média, com os bordons não muito apertados (em relação à pele). Os repiniques e tamborins, embora sejam os tambores mais agudos da bateria, também apresentam uma afinação mais baixa (menos agudas) que em algumas baterias. Os surdos nos últimos anos tiveram sua afinação elevada, embora componham o naipe mais grave da bateria matildense. As relações intervalares entre as notas de afinação destes instrumentos variam a cada ensaio, mas tendem a apresentar uma quarta justa ascendente entre o surdo de marcação e o de resposta, e uma terça maior entre este e o surdo de corte. Em 2008, mestre Pelegrino chegou a utilizar um diapasão⁵¹ em alguns ensaios para auxiliar na afinação dos surdos.

No geral a afinação da bateria matildense apresenta um bom equilíbrio entre seus naires, embora seja considerada “pesada”, isto é, grave.

5.2.3 Andamento

Em medições do andamento, realizadas em ensaios e através de material audiovisual, constatei velocidades entre 136 e 148 batidas por minuto (bpm). Durante o desfile realizado em 1985 no sambódromo carioca, o ritmo da bateria apresentou

⁵¹ Espécie de gaita, utilizada para tocar arpejos melódicos e a partir deles afinar instrumentos musicais.

andamento de 136 bpm. Este mesmo andamento foi identificado durante alguns ensaios na quadra da Nenê em 2008. Em um mesmo ensaio onde registrou-se esta velocidade (20/01/2008), o andamento chegou a 148 bpm, quando a bateria saiu da quadra para ensaiar na rua de sua sede. Esta variação de andamento não se dá durante a execução, alterando-se após interrupção do ritmo, que é retomado em outra velocidade. A manutenção do mesmo andamento ocorre durante a execução contínua do ritmo, podendo apresentar pequenas variações.

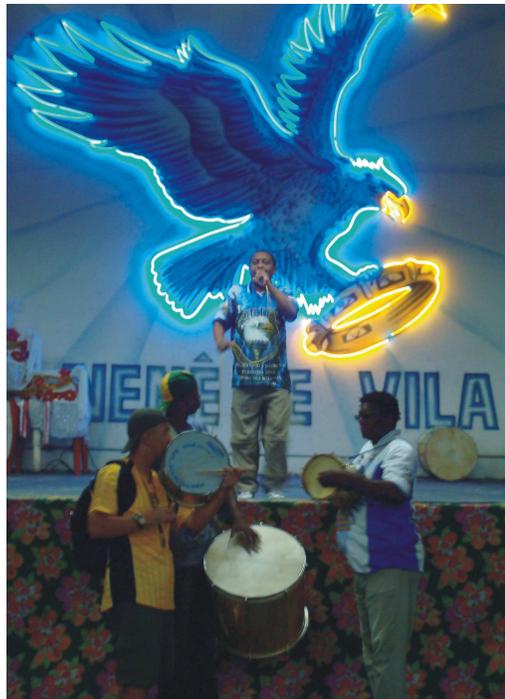
De maneira geral, com a execução de convenções o andamento tende a acelerar, mas na retomada do ritmo mantém-se estável. O andamento apresenta variações de até duas batidas por minuto (bpm) durante a execução contínua, de acordo com o trecho do samba. Com a entrada dos chocalhos e tamborins no toque carreteiro, há uma tendência de aceleração, mas que não chega a ocorrer de fato. O ritmo adquire uma intenção “pra frente”. Esta quase aceleração impede a queda de andamento sem no entanto representar um aumento da velocidade, definindo-se mesmo como uma intenção. Durante a “marcação” do samba, o andamento costuma ser puxado pra frente (acelerado), e quando a bateria inteira entra ele se estabiliza numa velocidade um pouco mais lenta.

No geral a bateria da Nenê é considerada “cadenciada”, isto é, apresenta um andamento não muito acelerado, criando um “balanço” característico.

5.2.4 Tocando um samba

O acompanhamento de um samba pela bateria normalmente começa com uma “marcação”. A “marcação” na Nenê é feita geralmente por um surdo de terceira e uma caixa. As vezes duas caixas marcam e uma cuíca também participa. Durante os ensaios na quadra, os ritmistas responsáveis pela marcação posicionam-se em frente ao palco, onde

estão a ala musical e intérpretes. No dia do desfile eles se posicionam ao lado do carro de som. O surdo de terceira toca de maneira simplificada, executando uma batida que sintetiza o surdo de marcação (o que determina este momento como “marcação”). Nesta hora quase nenhuma variação é executada pelos ritmistas, que apenas mantém o ritmo acompanhando o samba. Após algumas repetições da música, o mestre apita e chama a atenção dos ritmistas para a entrada da bateria. Todos posicionam seus instrumentos e ao sinal do mestre a bateria inteira começa a tocar.



Marcação do samba é feita por uma caixa (tocada por Nenê), uma cuíca (tocada por Mussum) e um surdo de terceira (tocado por Marcão). No palco Pelegrino canta um samba.

A entrada pode ocorrer de diferentes maneiras:

- com uma chamada de repinique
- entrando direto (sem chamada)
- com uma convenção

Os instrumentos pesados são os primeiros a tocar, bem como as cuícas. Os tamborins realizam uma frase preparatória (subida de tamborim) e em seguida entram os leves: chocalhos, agogôs de quatro bocas e os tamborins no toque carreteiro.

Durante a primeira parte do samba e o refrão do meio (forma comum nos sambas atuais) todos os naipes estão tocando. Os tamborins fazem algumas variações, os chamados desenhos de tamborim, mas mantém-se no toque carreteiro a maior parte do tempo. A segunda parte da música tem seu começo marcado por uma virada, sinalizada pelo número dois (virada de dois). Os repiniques muitas vezes floreiam este trecho, com o toque de apogiaturas nas pausas. Após a virada os tamborins e chocalhos param de tocar. Durante a segunda parte eventualmente os tamborins executam alguns desenhos rítmicos, sem no entanto tocar continuamente. Nesta parte a dinâmica fica mais baixa.

Quando o samba vai para o refrão principal o ritmo “cresce”, os surdos tocam mais forte e os tamborins e chocalhos voltam a tocar continuamente, enquanto os agogôs silenciam. O sinal para esta passagem é o número 1 (virada de 1), e com movimentos de braços o mestre indica o momento exato de entrada deste trecho. A dinâmica cresce bastante. Para recomençar o samba há uma nova passagem, sendo as mais comuns a virada de 3 ou a virada sinalizada com as mãos fechadas. Pode ocorrer da bateria seguir direto nesta passagem, sem qualquer marcação do reinício da música.

Quando há no samba uma convenção, também chamada de breque, o mestre e diretores sinalizam para os ritmistas com mãos, braços e silvos de apito. Cada breque possui um sinal. Com um movimento de braços o mestre dá a entrada do breque. Na bateria da Nenê os breques geralmente são simples e valorizam o ritmo característico da Vila Matilde. Para cada samba enredo da Nenê existe um ou dois breques (convenção), na maior parte das vezes executados no segundo refrão.

Após o breque a bateria retoma o ritmo, momento delicado, onde qualquer desatenção pode causar o desencontro entre os naipes. Na retomada, geralmente os instrumentos pesados voltam antes e os tamborins preparam a entrada dos chocalhos e agogôs, como no início do samba.

Para finalizar a bateria faz o mesmo breque utilizado na virada para a segunda parte (virada de dois) e todos os instrumentos param de tocar simultaneamente.

5.2.5 Coordenação da bateria: o mestre e seus diretores

Até o carnaval de 2009, o mestre da bateria da Nenê, principal diretor da ala, foi Pelegrino. Ele era auxiliado por Claudemir, Cléber, Carga, Sérgio, Du, e Garrincha, diretores de bateria, além de Kawan, mestre mirim⁵². Pelegrino ficava à frente dos ritmistas e os outros diretores posicionavam-se ao longo do corredor e no meio da bateria. Todos os diretores possuíam um apito, utilizado para chamar a atenção dos ritmistas. Pelegrino sinalizava a passagem a ser realizada (virada, breque, finalização etc) com as mãos e silvos de apito e os diretores passavam o sinal para os ritmistas. Os diretores ficavam olhando para o mestre ou algum diretor que estivesse vendo o mestre para dar a entrada junto com o movimento de braço de Pelegrino, que determinava o momento exato do início da passagem.

Além de sinalizar as passagens, os diretores constantemente incentivavam os ritmistas com gestos, gritos, silvos de apito e olhares, afim de manter o vigor da execução do ritmo. Eles também auxiliavam na afinação e manutenção dos instrumentos, bem como em

⁵² Pascoal atuou como diretor durante o desfile, embora não tenha estado presente nos ensaios preparatórios para o carnaval.

questões de logística, como confecção de carteirinhas para os ritmistas e distribuição de fantasias.

Após o carnaval de 2009 Pelegrino e sua equipe de diretores deixaram o comando da bateria da Nenê, que passou a ser dirigida por Divino.

O mestre e seus diretores, em geral, são responsáveis pela criação das passagens, definição do andamento, afinação e todas as características da bateria: “tá na mão do mestre, a bateria é a cara do mestre. Se tiver bonitinha, a batucada legal, afinação, disciplina é porque o mestre que colocou, se tiver bagunçado é porque o mestre é bagunçado também.” (Ademildo, experiente ritmista matildense, em entrevista concedida ao autor em 03/07/2008, p. 06).

5.3 Peculiaridades sonoras da execução

O som produzido pela bateria se caracteriza pela soma da execução de cada instrumento em seu naipe e de cada naipe na totalidade da bateria, resultando em uma consistente massa sonora. Cada naipe soa através do conjunto de vários instrumentos que, embora sigam um modelo de batida, apresentam diferentes maneiras de serem tocados. Isto é, a batida de caixa, por exemplo, possui um padrão, mas cada ritmista imprime sua maneira particular de tocar, interpretando a batida de maneira levemente distinta uns dos outros. O mesmo ocorre com outros instrumentos. A execução de cada ritmista se soma nos naipes, que por sua vez somam-se ao conjunto da bateria. Através da individualidade de cada ritmista são executadas as células básicas originárias do ritmo, que se diluem na heterogeneidade das distintas formas de tocar em um mesmo naipe e em naipes diferentes. O que se ouve do conjunto das caixas, por exemplo, é o toque simultâneo de dezenas de caixeiros, cada um

com uma peculiaridade interpretativa, que somadas resultam na batida de caixa da Nenê de Vila Matilde. As variações na execução de cada instrumento criam um ambiente sonoro plural, com formas distintas e sonoridade peculiar, permeando o ritmo de maneira intrínseca e complexa. A bateria da Nenê tem nessa característica uma de suas marcas. Tal fato se deve à grande quantidade de bons ritmistas, capazes de interagir de forma musical dentro de seu naipe e da bateria como um todo.

Os surdistas de terceira na Vila Matilde, com grande liberdade de execução, se distribuem no meio da bateria. Espalhados entre as caixas e repiniques, cada surdo de terceira se torna uma referência para os ritmistas a sua volta. Assim ocorre uma interação musical entre cada surdo de terceira e os instrumentos ao seu redor (caixas e repiniques), formando diversos “núcleos” dentro da bateria. Dessa forma o ritmo se constitui em diferentes regiões da bateria através de interações variadas, que formam o todo da bateria. As variações de execução nos instrumentos seguem modelos, o que impede que o ritmo se torne confuso, isto é, “embolado”. Ao mesmo tempo se criam diversos pontos de profusão rítmica, cada um deles com pequenas nuances interpretativas, dando enorme riqueza à execução da bateria. Além disso o ritmo se mantém sempre vivo, já que essas interações estimulam constantemente os ritmistas, auxiliando na manutenção do andamento, vigor e balanço do samba.

A Nenê em termos de ritmo não se parece com nenhuma de São Paulo, nenhuma, nem do Rio de Janeiro, ela tem uma coisa dela, bateria da Nenê é uma levada dela, nenhuma escola de São Paulo tem a levada da Nenê, nenhuma escola do Rio tem a levada da Nenê. (Lagrila em entrevista concedida ao autor em 01/07/2007, p. 10)

6. Análise Musical

“Minha Escola de Samba é evolução, Bateria de Bamba toca até jongo e baião...”⁵³

Neste capítulo serão aprofundados aspectos rítmicos musicais da bateria da Nenê através da descrição e análise de cada naipe de instrumentos (divididos entre “pesados” e “leves”, segundo critério anteriormente explicado), da observação de peculiaridades sonoras do fazer musical neste agrupamento e da discussão de suas características determinantes. Os elementos musicais são exemplificados por transcrições, feitas através da notação musical tradicional ocidental, o que apresentará apenas uma aproximação visual das células rítmicas sonoras. A descrição por texto será complementar à transcrição musical, e contribuirá para a compreensão da musicalidade da bateria matildense⁵⁴.

Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência. (Sodré, 1979, p. 19)

O ritmo musical da bateria da Nenê reflete toda uma lógica presente nesta agremiação, que engloba sua história, suas transformações e sua relação com o carnaval. A Nenê de Vila Matilde é uma escola marcada pela negritude, isto é, uma valorização étnica das raízes culturais africanas. Isso se reflete em sambas enredo como “Palmares, raiz da liberdade” (1982), “Casa Grande e Senzala” (1956), “Narciso Negro” (1997), “Magnitude de uma Raça” (1980), entre outros: a Nenê sempre exaltou a força da raça negra, aspecto

⁵³ Samba enredo 2008 da Nenê de Vila Matilde, de autoria de Nenê, Adriano Bejar e Sulu.

⁵⁴ Os aspectos da transcrição musical foram discutidos no capítulo de metodologia.

evidente na agremiação⁵⁵. A família do fundador, Seu Nenê, é negra, e cargos estratégicos da escola são ocupados por afro descendentes: presidência, direção de harmonia, direção de bateria, coordenação da ala de baianas, presidência da ala de compositores, direção da velha guarda, além da chefia de algumas alas de componentes.

Essa negritude aproxima a agremiação de uma raiz africana indissociável do samba, fortalecendo a escola, demonstrando uma herança cultural remanescente em sua comunidade. O ritmo da bateria matildense reflete alguns destes aspectos e é carregado de reminiscências étnicas e características “africanizadas”, tais quais:

- **Oralidade:** a transmissão de conhecimento musical se dá oralmente, através do ensino prático, marcado pela observação e repetição dos padrões musicais de cada instrumento. É comum a transmissão oral de conhecimento entre gerações de uma mesma família: filhos, sobrinhos e netos de antigos integrantes da bateria dão continuidade ao desenvolvimento musical da bateria da Nenê, colaborando para a manutenção das características musicais deste agrupamento.
- **Sonoridade:** uma sonoridade grave e ruidosa caracteriza a bateria da Nenê. Com uma afinação grave de surdos e caixas a bateria matildense se diferencia de muitas baterias que utilizam afinações mais agudas nestes instrumentos. A liberdade interpretativa dos ritmistas matildenses cria uma sonoridade ruidosa, pela sobreposição de diferentes intenções e variações dos padrões rítmicos de cada instrumento. Tal característica se assemelha aos timbres de alguns instrumentos e linguagens musicais do oeste africano, onde o som “chiado” é comum e apreciado.

⁵⁵ Ver anexo 1: enredos e resultados dos desfiles da Nenê de Vila Matilde de 1956 até 2009.

Como exemplo podemos citar o balafon, espécie de xilofone com membrana nas cabaças de ressonância que cria um chiado no som produzido pela percussão das teclas de madeira. Ou ainda as estruturas metálicas presas aos djembês malinkês, repletas de pequenos anéis de ferro que soam com a vibração da pele do djembê, criando também um som chiado. As frases polirrítmicas oeste-africanas colaboram para um ambiente sonoro ruidoso. É importante ressaltar que nestes casos o ruído não tem qualquer conotação pejorativa, tratando-se de uma característica sonora africana. A bateria da Nenê apresenta uma sonoridade que em alguns aspectos se aproxima destas características, demonstrando um traço desta “africanidade”⁵⁶ inerente a sua musicalidade.

- **Rítmica:** a *rítmica* (no contexto desta análise) é a lógica de organização temporal do som produzido pela bateria. Embora o ritmo apresentado pela bateria da Nenê seja claramente desenvolvido em compasso binário simples de 2 por 4, com a subdivisão calcada em quatro semicolcheias por pulso (em tempo de semínima), algumas células rítmicas se mostram propensas à subdivisões ternárias, sem no entanto haver um limite claro para esta inclinação. Algumas figuras musicais executadas nos surdos de terceira apresentam este caráter híbrido, notado principalmente quando a bateria está tocando em andamento lento (o chamado “partido alto”⁵⁷). Além disso é comum a sobreposição de padrões ternários a padrões quaternários de subdivisões, muito comuns nas “subidas de tamborim” e

⁵⁶ Referente à traços da musicalidade da região oeste do continente africano.

⁵⁷ Partido Alto é uma modalidade de samba onde o verso improvisado se alterna com um refrão, e remete à ancestralidade do gênero do samba. No entanto, o termo é corrente no universo das escolas de samba para designar um ritmo tocado em andamento lento pela bateria.

em alguns breques e convenções. Assim a bateria da Nenê apresenta uma rítmica híbrida, que transparece de maneira subjetiva e indireta.

Além deste hibridismo, a rítmica matildense se mostra cíclica, ou seja, os padrões musicais se repetem de maneira isócrona. Mesmo os padrões mais longos, como desenhos de tamborim, acabam se repetindo ciclicamente, retornando ao mesmo lugar. “Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica” (Sodré, 1979, p. 21). Esta afirmação demonstra a profundidade das relações estabelecidas entre o ritmo produzido pela bateria e todo o contexto da escola, das relações pessoais, da história e dinâmica da comunidade matildense.

- **Corporeidade:** este conceito representa a relação do corpo com o contexto ao seu redor, englobando, entre outros, aspectos históricos, sociais e musicais. A movimentação corporal dos ritmistas durante a execução da bateria da Nenê também remete a traços negros. Os ritmistas, em sua maioria, se movimentam e pulsam corporalmente com o ritmo da bateria. Parado ou enquanto se deslocam, eles têm uma tendência a responder corporalmente ao estímulo sonoro da bateria. Na música africana o som e o movimento corporal estão ligados intrinsecamente, principalmente através da dança:

Em termos africanos, referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente, pois quando o movimento ultrapassa a simples articulação da batida para chegar ao emprego das seqüências ordenadas de movimentos corporais como na dança, intensificam-se a resposta adequada e o envolvimento consciente. (NKETIA, Kwabena *apud* SODRÉ, 1979, p.22)

Assim, a reação corporal dos ritmistas matildenses durante o fazer musical da bateria remete a esta relação profunda entre ritmo e movimento.

A seguir será empreendida uma análise musical exemplificada por transcrições. A legenda no início contempla toda a simbologia adotada ao longo do texto. Para compreensão desta parte do trabalho é necessário um conhecimento básico de leitura rítmico musical, já que as transcrições utilizam uma notação clássica. No entanto o texto descritivo permite um entendimento básico das idéias expostas e complementa as análises da musicalidade da bateria matildense.

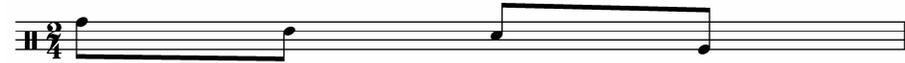
Legendas:

Cuíca



nota aguda, com a membrana pressionada nota grave, com a membrana solta

Agogô de 4 bocas



cada altura representa uma das bocas do agogô, da mais aguda para a mais grave, respectivamente

Tamborim



nota tocada no tamborim com a pele para cima (quando o tamborim é virado para baixo)



nota tocada no tamborim com a pele para baixo (quando o tamborim é desvirado e a pele fica para cima novamente)



nota tocada no tamborim com a pele para cima, sem que o instrumento seja virado

Chocalho



nota acentuada tocada com movimento para frente



nota tocada com movimento para frente



nota tocada com movimento para trás

Repinique



nota tocada com a baqueta



nota acentuada tocada com a baqueta



nota tocada com a mão



nota tocada com efeito de trinado pela baqueta

Caixa



nota tocada com a baqueta da mão direita



nota acentuada tocada com a baqueta da mão direita



nota tocada com a baqueta da mão esquerda



nota tocada com efeito de trinado (com a baqueta da mão direita)

Surdos



nota tocada com a baqueta

nota abafada tocada com a mão

nota tocada com a mão (sem abafar)

Naipes pesados

Caixa

A caixa na Nenê apresenta quatro modelos: o taról de 12 polegadas, o taról de 14 polegadas, a malacaixeta de 12 polegadas e a caixa de guerra de 14 polegadas. No entanto genericamente para todas estas variantes se usa o termo “caixa” ou “taról”. Os taróis, por seu formato mais fino, geralmente são segurados de maneira distinta das outras caixas, ou “em cima” ou apoiado por um talabarte na altura do peito. No entanto a batida executada é a mesma em qualquer modelo de caixa. As que figuram em maior número são as malacaixetas de 12 e as caixas de 14 polegadas. A bateria da Nenê desfila com cerca de 70 caixas, é o naipe mais numeroso.

A batida de caixa da Nenê é uma das principais marcas de sua bateria. Segundo Seu Nenê ela seria uma adaptação da batida da Mangueira por ele captada no morro homônimo que freqüentou no fim da década de 1950. De acordo com depoimentos, ela sofreu algumas alterações, principalmente em aspectos de manulação e acentuação.

Atualmente, a batida se constrói em dois compassos binários de 2/4 sobre colcheias e semicolcheias (quatro tempos de semínima). Algumas notas são acentuadas e toca-se com um trinado a segunda semicolcheia do quarto tempo (segundo tempo do segundo compasso). Os acentos principais ocorrem na primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo, cabeça do segundo tempo, primeira e quarta semicolcheia do terceiro tempo e, com menos intensidade, sobre o trinado na segunda semicolcheia do quarto tempo. Esses acentos variam de acordo com a interpretação do ritmista que a executa, sendo os dois

primeiros acentos e o da cabeça do terceiro tempo, os mais claros. Os acentos são feitos com a mão direita (no caso de canhotos com a esquerda), o que resulta na repetição da mão forte na quarta nota do primeiro tempo e na primeira do segundo tempo. Nem todas as semicolcheias são tocadas, e o mais comum é a omissão da segunda semicolcheia do primeiro e do terceiro tempo. É interessante notar que a omissão da nota ocorre subsequente aos principais acentos (cabeça do primeiro e terceiro tempos). A manulação utilizada resulta dessa omissão.

Batida A



Alguns ritmistas omitem a terceira semicolcheia do primeiro tempo ao invés da segunda, criando outro efeito no ritmo, sem alterar no entanto a manulação.

batida B



Outros ritmistas executam o que se pode chamar batida direta, ou “tocar direto”, “tocar pra frente”, também chamada de “batida pica-pau”. Nestes casos as quatro semicolcheias dos três primeiros tempos são executadas com manulação alternada e recaem acentos sobre a mão esquerda. Esta maneira de tocar é mais difícil e apenas os ritmistas

velocidade acelerada e talvez por esse motivo a batida tenha chegado ao padrão atual, mais simples e mais fácil de se tocar. Essa transformação da batida de caixa é emblemática da relação entre as transformações musicais e as mudanças ocorridas no carnaval. Com o crescimento da festa, o aumento do número de componentes nas agremiações e a conseqüente limitação do tempo de desfile, que refletiu na aceleração do andamento musical, a batida de caixa acabou se modificando. A omissão do acento na segunda semicolcheia do primeiro tempo do compasso altera o balanço do ritmo matildense. A transformação na batida de caixa só não é mais explícita devido às execuções da *batida direta* e da *variação B* (transcritas acima), que acabam mantendo o som da segunda semicolcheia no conjunto do naipe de caixa, embora com acentuação mais sutil.

Existem os chamados “floreios” na caixa, variações que fogem da batida e são executadas de acordo com a criatividade e proficiência de um determinado ritmista. Poucos caixeiros utilizam este recurso, mas os que o fazem criam novas interações entre as caixas, enriquecendo ainda mais a batucada. Tal recurso também se evidencia no momento em que a bateria faz a virada de 2, isto é, uma pequena passagem com um breve breque para introduzir a segunda parte do samba, ou apenas silenciar os tamborins e chocalhos e diminuir o volume dos surdos (quando a bateria não está acompanhando nenhuma música, apenas fazendo uma batucada). Neste momento alguns caixeiros realizam um pequeno floreio, similar ao que é executado pelo repinique neste trecho (explicado à frente). A princípio apenas o repinique faria este floreio, mas alguns caixeiros também o fazem, de diferentes maneiras, mostrando a liberdade de execução musical dos ritmistas matildenses.

Floreio A

bateria

caixas

ritmo

ritmo

virada de dois

levada

virada de dois

floreio

Floreio B

bateria

caixas

ritmo

ritmo

virada de dois

levada

virada de dois

floreio

Floreio C

bateria

caixas

ritmo

ritmo

virada de dois

levada

virada de dois

floreio

Nenhum diretor de bateria matildense chama a atenção do caixeiro que realizar o floreio na virada, mostrando que tal recurso é bem aceito. Em outras baterias, os floreios de caixa não são permitidos, nem durante a execução da batida nem em viradas.

A resultante sonora das dezenas de caixas tocadas na bateria advém da sobreposição das distintas maneiras de se tocar este instrumento, que mostram-se complementares e criam o “balanço” característico do ritmo matildense. As caixas atuam como peça fundamental no desenvolvimento musical da bateria, são como um motor que impulsiona o ritmo. Quando as caixas estão “pra trás”, isto é, tendendo a segurar o andamento, a bateria toda é puxada pra trás. Quando as caixas estão “pra frente”, isto é, com um andamento

firme e seguro, a bateria desenvolve um ritmo mais fluido. Na Nenê os diretores constantemente cobram vigor na execução das caixas, o que colabora para um bom desenvolvimento musical da bateria.

Surdo de terceira

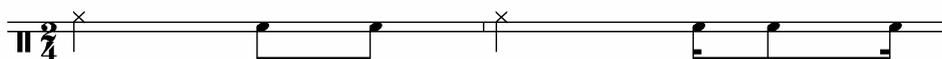
A maioria dos surdos de terceira da Nenê apresentam peles com diâmetro de 20 polegadas, e variam entre 50 e 60 centímetros de altura. A pele de resposta é sintética, enquanto a de ataque é de couro de cabra. O uso da pele sintética possibilita atingir afinações mais agudas, já que a pele suporta maior pressão do aro. O surdo de terceira é tocado com uma baqueta na mão direita (no caso de destros) e a mão esquerda toca notas de apoio e participa da execução de variações.

A batida de surdo de terceira da Nenê deriva diretamente da batida deste instrumento na bateria da Portela. Seu Nenê teria introduzido este toque no fim da década de 50. Na década de 60 foi desenvolvida uma maneira particular de tocar este instrumento, denominada “culugundum”, criada pelo compositor matildense Paulistinha. O culugundum não é mais tocado hoje em dia, embora sirva de matriz para algumas variações executadas atualmente nos surdos de terceira. Ele seria como uma variação da batida de terceira (exemplificada a seguir).

O surdo de terceira tem grande responsabilidade na caracterização do balanço da bateria. Sua afinação é a mais aguda dentre os surdos e nele se toca mais notas que nos outros. Sua batida se dá basicamente no segundo tempo do compasso binário simples (2/4) e ocupa dois compassos, isto é, quatro tempos de semínima. Além da baqueta, os ritmistas de surdo de terceira utilizam a mão para produzir sons na pele do instrumento. A batida

padrão do surdo de terceira consiste de duas colcheias no segundo tempo (do primeiro compasso) e a figura formada por semicolcheia, colcheia e semicolcheia no quarto tempo (segundo tempo do segundo compasso). Nos primeiros tempos dos compassos toca-se uma nota de apoio, ou com a mão sem baqueta ou com a própria baqueta mas com intensidade bem mais baixa, geralmente um toque abafado.

Batida básica do surdo de terceira:



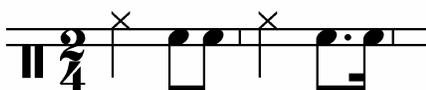
A execução do surdo de terceira apresenta características inerentes às peculiaridades do fazer musical afro-brasileiro no que tange à flutuação de motivos rítmicos. Tal característica impede que a notação musical tradicional contemple plenamente a realidade sonora. Segundo Oliveira Pinto, “a dificuldade para registrar certas evoluções rítmicas do samba em partitura de escrita ocidental, não está relacionada às estruturas polirrítmicas ou valores aparentemente irracionais, mas advém de uma flutuação contínua inerente ao fluxo musical quase imperceptível num primeiro momento” (2000, p. 99), isto é, a execução das notas não está enquadrada numa subdivisão rítmica regular, havendo flutuação em sua intenção musical. A figura do segundo tempo do segundo compasso apresenta uma tendência a se aproximar de uma tercina de colcheia, a distância entre suas três batidas é flexível, possui uma “irregularidade” típica da musicalidade africana.

A batida do surdo de terceira, como um padrão, apresenta diversas variações, também chamadas de “viradas”⁵⁸, geralmente constituídas por figuras de contratempo e figuras sincopadas formadas por pausa de semicolcheia, colcheia e semicolcheia, que

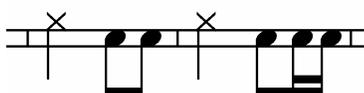
⁵⁸ não confundir com as viradas da bateria entre trechos do samba

ocorrem em determinados momentos. Ainda é comum a utilização da figura formada por pausa de semicolcheia e três semicolcheias, sendo a segunda nota executada com a mão sem baqueta. Em todas estas variações a flutuação e flexibilidade estão presentes.

Variação A



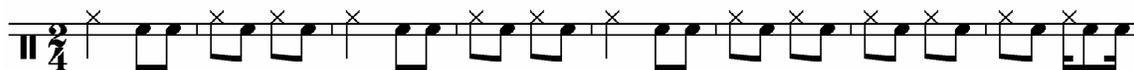
Variação B



A variação B na realidade deriva diretamente da flexibilidade de interpretação no surdo de terceira, podendo ser considerada uma variação na intenção da execução da batida básica. Ambas se apresentam híbridas, com uma tendência à intenção tercinada, isto é, com a subdivisão ternária da semínima do segundo tempo do segundo compasso.

As “viradas” são executadas em momentos específicos, geralmente nas passagens entre as partes da música, antecedendo-as e sucedendo-as. Em determinadas seções, variações ocorrem simultaneamente em vários surdos de terceira, sem no entanto haver uma combinação prévia (como ocorre por exemplo nos tamborins).

Virada A



Virada B



Dentro do repertório de variações inerentes ao toque do surdo de terceira, algumas frases são executadas naturalmente em alguns trechos da execução, sem a necessidade de sinalização ou combinação entre os ritmistas, acontecem espontaneamente. Isto ocorre devido a um conhecimento da linguagem do instrumento aliada à exaustiva repetição nos ensaios, onde ocorre a troca de experiência entre os surdistas que acabam interagindo de diferentes maneiras. O conhecimento de diversas possibilidades de variações faz com que elas ocorram simultaneamente de forma complementar, ora em uníssono (tocadas simultaneamente), ora se completando (com caráter contrapontístico). Assim as variações acabam se somando e criam figuras através da execução simultânea de diferentes células. Isso resulta numa grande riqueza polirrítmica que cria na bateria matildense uma identidade singular. São criadas diversas sobreposições rítmicas na execução dos surdos de terceira, e surgem novas figuras formadas pela execução vertical simultânea de diferentes motivos, com a sobreposição de células rítmicas. Um modelo gráfico descritivo aproximado seria:



No segundo tempo do segundo compasso vemos as figuras que se formam a partir de quatro variações executadas simultaneamente nos surdos de terceira. Este modelo ilustra parcialmente o que ocorre na totalidade da bateria, onde as interações se dão de maneira mais ampla, com mais instrumentos interagindo e outras figuras sendo formadas.

Outro aspecto que se desenvolve devido às variações na execução dos surdos de terceira é a multiplicidade de interações entre os ritmistas que estão posicionados ao redor de cada surdo de terceira. Cada variação executada em um surdo de terceira influencia a interpretação de caixas e repiniques ao seu redor. Mesmo que não haja uma resposta direta

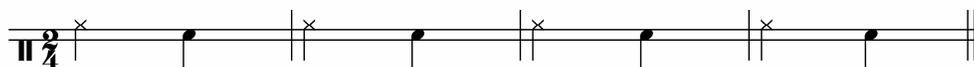
às batidas do surdo de terceira, a intenção na execução dos outros instrumentos acaba sendo influenciada. Assim cada surdo de terceira atua como um núcleo para interações musicais entre os ritmistas, mais uma vez colaborando para um ambiente sonoro plural e polirrítmico, característico da bateria matildense.

Surdo de primeira e surdo de segunda

Os surdos de primeira, ou *de marcação*, e surdos de segunda, ou *de resposta*, dão a maior sustentação ao ritmo da bateria, tocando nas cabeças dos tempos, marcando a pulsação do ritmo.

Os surdos de primeira são os instrumentos mais graves da bateria e certamente os de maior importância na manutenção do ritmo. Eles marcam a segunda semínima do compasso de 2/4 e são tocados com grande vigor. No primeiro tempo do compasso, que antecede a batida, a mão sem baqueta executa um toque abafado na pele, complementar à batida da baqueta. Além da batida básica, o surdo de primeira realiza pequenas variações, sem distanciar-se muito de seu eixo, para não omitir o maior alicerce rítmico da bateria. As duas variações executadas são o toque de duas colcheias durante o segundo tempo do compasso [A], e o toque de uma colcheia no contratempo também durante o segundo tempo do compasso [B].

Batida básica



Variação A



Variação B

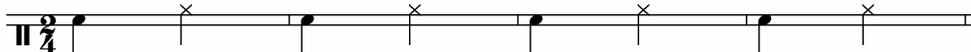


O surdo de primeira é responsável pela chamada de refrão e primeira parte do samba, momento onde a dinâmica cresce, quando ocorre a “virada de 1”. Os surdos de primeira executam por duas ou três vezes seguidas a *variação A*, sempre com mais intensidade, sinalizando o início do trecho.

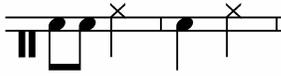
O surdo de segunda responde às batidas do surdo de primeira, tocando uma semínima no primeiro tempo do compasso de 2/4 e completando com a mão sem baqueta, com um toque abafado, no segundo tempo. Quem é familiarizado com teoria musical e compreende os tempos de um compasso pode se confundir em relação ao surdo de segunda e de primeira e o momento onde são executadas suas notas. O surdo de segunda toca no primeiro tempo, enquanto o de primeira toca no segundo tempo do compasso. A denominação surdo de *primeira* se refere à função primordial de sua marcação e não ao tempo do compasso em que toca. Aí vemos que as terminologias adotadas na bateria não têm a teoria musical como parâmetro principal.

Além da batida básica, o surdo de segunda realiza apenas uma pequena variação, tocada esporadicamente.

Batida básica

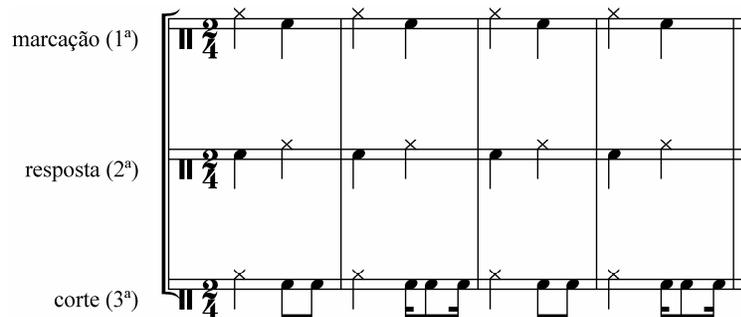


Variação



O equilíbrio e equalização entre os surdos de primeira e surdos de segunda são determinantes na caracterização sonora de uma bateria. Na Nenê a *marcação* é mais presente e bastante grave. Para cada surdo de primeira há um surdo de segunda. Em muitas baterias se utilizam mais surdos de segunda do que de primeira para “compensar” os surdos de terceira que, embora de afinação mais aguda, também tocam no segundo tempo do compasso, simultaneamente ao toque dos surdos de primeira. Entretanto o excesso de surdo de segunda “endurece” o ritmo, isto é, enfraquece o destaque do acento predominante no segundo tempo do compasso de 2/4, característica marcante do ritmo de samba.

Abaixo segue o modelo gráfico da combinação das três vozes de surdo:



A afinação dos surdos na bateria da Nenê cria uma *melodia de timbres*, complementada pelos demais instrumentos. Tal aspecto é uma marca peculiar do fazer musical afro-brasileiro, num conceito novamente apresentado por Oliveira Pinto (2000, p.100). Além da afinação, o que configura uma *melodia de timbres* são diferentes técnicas de execução que possibilitam a obtenção de sonoridades múltiplas nos instrumentos. Nos

surdos os abafamentos com a mão sem baqueta criam novos timbres no instrumento, principalmente no surdo de terceira.

Durante o desfile a Nenê sai com uma média de 9 surdos de primeira, 9 surdos de segunda e 18 surdos de terceira.

Repinique

Os repiniques (também chamados de repique ou ripa) na bateria da Nenê se posicionam predominantemente no meio da formação e são responsáveis por ajudar na manutenção da pulsação dos surdos de primeira e segunda, além de “chamar” a entrada da bateria, trechos específicos (refrão, primeira parte etc) e “florear” passagens e breques. São cerca de 15 ritmistas que tocam este instrumento no desfile.

Seu toque básico consiste em quatro semicolcheias, as três primeiras tocadas com a baqueta indo do centro da pele para a borda e a quarta com a outra mão, sem baqueta. Os ritmistas do repinique constantemente executam variações livres em seus instrumentos. É importante ressaltar o caráter de solista que possui este instrumento. Atualmente o chamado “primeiro repinique” (como nas orquestras existem os primeiros de cada naipe, “primeiro violino”, “primeira viola” etc) é Michel Romano, filho de Claudemir, antigo mestre. Num determinado momento dos ensaios e apresentações, Michel faz uma exibição solo no repinique, brincando com respostas em uníssono da bateria. Este momento é sempre muito aplaudido e Michel certamente é um dos melhores tocadores de repinique de São Paulo.

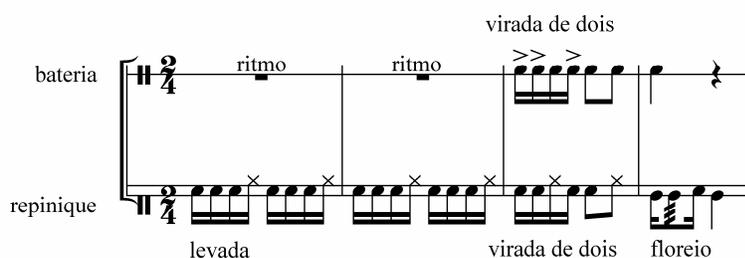
Quando a bateria faz a “virada de dois” o repinique floreia no exato momento da pausa geral da bateria, realizando diferentes frases. Às vezes apenas um repinique realiza o floreio, em outras três ou mais executam a frase, que quando executada por mais de um

ritmista é pré determinada, combinada entre eles momentos antes da execução. Os repiniques mais proficientes posicionam-se no meio da bateria e são os responsáveis por estes trechos.

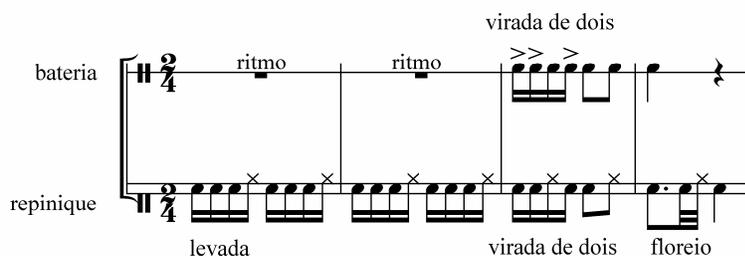
Batida básica



Floreio A



Floreio B



O repinique é um instrumento que permite também a obtenção de diferentes sonoridades, advindas de técnicas como o abafamento, diferentes toques com a mão sem baqueta e formas de incidir a baqueta na pele, criando as já citadas *melodias de timbres*.

Naipes leves

Nos naipes leves, até o carnaval de 2009, estavam presentes as únicas mulheres da bateria da Nenê, evidenciando um certo machismo. Os leves da Nenê, atualmente, são constituídos por tamborim, chocalho, agogô e cuíca. Estes instrumentos são de posse particular, cada ritmista tem o seu, diferente dos instrumentos pesados, que são da escola.

Tamborins

Os tamborins da Nenê apresentam diâmetro de 6 polegadas e pele sintética. São tocados com varetas plásticas e se posicionam à frente da bateria. A bateria conta com 36 tamborins no desfile oficial e este naipe também realiza ensaios separados.

O toque “carreteiro” de tamborim foi introduzido em São Paulo pela bateria da Nenê, conforme citado anteriormente, por Betão, Joãozinho e Dartagnan (entre outros). Tal toque consiste na execução de 4 notas (semicolcheias) por tempo (de semínima), com a movimentação do tamborim no eixo do braço. A primeira nota é tocada com a pele posicionada para cima, bem como a segunda, após a execução da segunda nota o tamborim é virado, e a terceira nota é tocada com a baqueta incidindo na pele pelo lado oposto, desvirando o instrumento. A quarta nota é tocada com o tamborim novamente com a pele para cima. Este toque “preenche” a batucada, isto é, conduz e marca o ritmo com as subdivisões do pulso.

Toque carreteiro



Além do toque carreteiro, o naipe de tamborim matildense realiza desenhos rítmicos que pontuam a melodia dos sambas. Entre 2006 e 2009, é evidente uma mudança no nível de complexidade dos desenhos, que se tornaram mais elaborados. Comparando ainda com desenhos de sambas antigos, através de gravações e execuções na quadra, percebe-se que há uma tendência ao aumento do grau de complexidade das frases rítmicas desenvolvidas pelo tamborim na Nenê de Vila Matilde (bem como em outras escolas). Segue o desenho de tamborim para o carnaval de 2006:

Desenho de tamborim do samba “Mama Bahia - Ópera Negra Lídia de Oxum” (2006)

(transcrição realizada pelo autor a partir da memorização do trecho)

1ª parte do samba

tamborim

8

14

20

26

34

43 1º refrão

52

60 repetição do 1º refrão

68

75

81

2ª parte do samba

89

97

105

refrão principal

113

119

125

repetição do refrão principal

131

137

143

O desenho se inicia com uma “subida” no começo da primeira parte do samba e em seguida os tambores entram no toque carreteiro. Esta batida se mantém até o meio da primeira parte, quando algumas figuras rítmicas são tocadas, pontuando a melodia. Antes do primeiro refrão há o padrão conhecido como “telecoteco”, que se repete entre os compassos 32 e 44, seguidos por uma preparação para o primeiro refrão. Aí os tambores executam uma frase de dois compassos bastante comum (*frase A*, exemplificada a seguir), formada por pausa de semicolcheia colcheia e semicolcheia no primeiro tempo e pausa de colcheia e colcheia nos três tempos seguintes. Os tambores fazem uma preparação para a repetição do refrão e entram no toque carreteiro, que segue até o início da segunda parte. Os tambores silenciam por 13 compassos na segunda parte e voltam a tocar um pouco antes do refrão principal, novamente pontuando a melodia. No refrão principal há o toque carreteiro e na repetição os tambores executam uma pequena variação, mas o toque carreteiro predomina. No fim do refrão principal uma frase de dois compassos prepara para o recomeço do samba.

É interessante notar a alternância entre figuras de semicolcheia, com subdivisão do pulso em quatro, e figuras de tercina de colcheia, com subdivisão do pulso em três (considerando o pulso em semínima), no trecho entre os compassos 96 e 113, que antecede o refrão principal. Essa mudança cria um efeito de elasticidade no ritmo e remete à musicalidade africana, como discutido no início deste capítulo. As duas colcheias tercinadas executadas nos compassos 96, 97, 98 e 102 apresentam caráter híbrido, ou seja, estão entre tercinas (como grafado) e duas semicolcheias no contratempo, mostrando flexibilidade. A grafia musical neste caso não contempla a nuance rítmica do trecho.

O desenho de tamborim é criado pelo mestre e diretores da bateria, e transmitido oralmente durante os ensaios. Os tamborinistas (ritmistas que tocam tamborim) aprendem

de maneira prática e memorizam rapidamente esta composição rítmica. Aos poucos algumas mudanças são introduzidas no desenho e a primeira versão se transforma durante o período de ensaios, até chegar a sua forma definitiva que será apresentada no desfile carnavalesco.

As frases e desenhos de tamborim nos sambas antigos eram mais repetitivas e possuíam menos notas. Atualmente um naipe de tamborim é considerado proficiente quando realiza complexas variações contrapontísticas, enquanto no passado frases simples que destacavam alguns trechos da melodia eram mais comuns e talvez mais funcionais. Lagrila critica a maneira como os tamborins tocam atualmente:

“(...) tamborim então é brincadeira, o que eles tão fazendo com tamborim aí é esculacho! (...) Não toca, eu falo pros caras: que horas vocês vão tocar? Será que eles vão tocar hoje? Os tamborins: papapá, terequeté. Tamborim não é, tamborim é um instrumento de marcação, tamborim é [canta: duas colcheias, colcheia pontuada semicolcheia, pausa de semicolcheia ,colcheia e semicolcheia, pausa de semicolcheia, semicolcheia e colcheia – duas vezes], então isso é marcação olha..., agora [faz som de tamborim virado acelerado] não dá cara, não tem swing nenhum [faz som de desenho quebrado], pô, isso não existe! Você pode fazer numa parte do samba, uma parte que merece uma convenção de ritmo, você faz um desenhinho mas uma coisa curta. Tem cara que anda um quilômetro do desfile [som de desenho quebrado], pô, não é possível, não dá swing, atrapalha, o cantor fica “pô, será que eles vão tocar?” Não tem mais telecoteco [canta]. Tem uma parte do samba que você vem carreteiro [canta virado], se eles vem direto é lindo, porque enche, né? [canta] Virando, mas tem uma parte do samba, o verso, ali tem que fazer um telecoteco, muda de carreteiro pra telecoteco [canta], mas os caras não faz [sic], aí quando vai virar [canta desenho quebrado], orra [sic], pelo amor de Deus, não dá!”
(entrevista concedida ao autor em 01/07/07, p. 11)

Neste depoimento fica evidente uma transformação na mentalidade dos ritmistas do tamborim. Um naipe que antes tinha uma função de marcação perdeu sua característica em detrimento de um modelo criado no carnaval paulistano calcado na complexidade e virtuosismo na execução do tamborim. Tal modelo foi introduzido na Nenê recentemente, segundo Ademildo, antigo ritmista matildense que toca tamborim e também possui críticas a esta maneira de tocar.

O desenho de 2006 não apresenta um caráter virtuosístico, sendo calcado em frases de tamborim já consagradas, além de figuras que pontuam a melodia do samba. Segue abaixo três frases típicas de tamborins, geralmente tocadas repetidamente em algum trecho do samba:

Telecoteco



Frase A

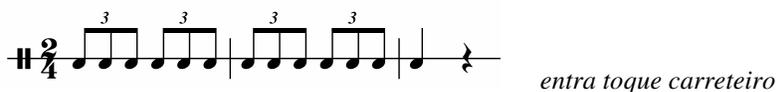


Frase B

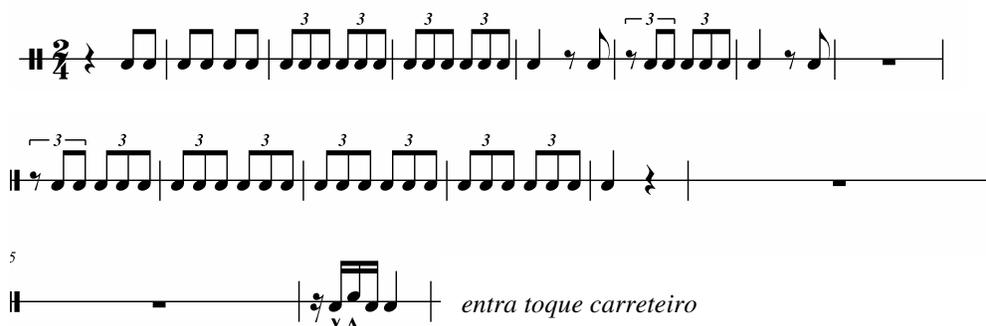


O naipe de tamborim da Nenê também apresenta diferentes “subidas”, isto é, frases introdutórias dos naipes leves (ver capítulo “Bateria de Escola de Samba”). As subidas podem estar associadas a um determinado samba, ou serem executadas de diferentes maneiras quando a bateria toca sozinha. Neste caso, algum tamborinista mais experiente geralmente sinaliza para o naipe qual a frase que deve ser tocada. Segue dois exemplos:

Subida A



Subida B



Chocalhos

Os chocalhos na Nenê, atualmente, são do modelo com platinelas, e apresentam diferentes tamanhos. São tocados com movimentos de punhos e braços para frente e para trás seguidamente, o que movimenta (chacoalha) as platinelas do instrumento, produzindo seu som característico.

Este é um dos naipes menos proficiente da bateria matildense. É possível perceber em alguns ensaios certo desentrosamento entre os ritmistas, que ficam posicionados atrás dos tamborins.

Os chocalhos começam a tocar a após a subida de tamborim e por isso os ritmistas devem conhecer as diferentes frases introdutórias tocadas pelo naipe de tamborim afim de iniciar o toque do chocalho no momento correto. Os chocalhos seguem tocando durante toda a primeira parte e nos refrões, silenciando na segunda parte do samba, após a virada de dois.

Comparando com outras baterias paulistanas, o naipe de chocalhos da Nenê é reduzido e no desfile apresenta uma média de 12 a 20 ritmistas. Isso se reflete na caracterização timbrística da bateria da nenê, onde acabam soando mais os naipes pesados.

O toque do chocalho consiste de 4 semicolcheias, com acento principal nas cabeças dos tempos e acento secundário nas quartas semicolcheias, que antecedem o acento principal.

Toque com um acento



Toque com dois acentos



Agogô de 4 bocas

A bateria da Nenê já teve agogôs de duas bocas, mas atualmente este naipe é constituído por modelos de 4 campânulas, o chamado agogô de 4 bocas. Este naipe apresenta grande rotatividade de ritmistas e provavelmente por isso não se mostra ritmicamente firme. Com exceção do coordenador do naipe (até o carnaval de 2009) que é homem (Samuel), o agogô é um naipe feminino, constituído por cerca de 12 ritmistas.

A batida se desenvolve em quatro tempos (dois compassos de 2/4) e raramente apresenta variações. Esta batida de agogô é utilizada pela grande maioria das baterias que utilizam este instrumento, inspiradas pela batida de agogô de 4 bocas da Império Serrano (RJ), onde foi inventado este modelo de agogô.

Batida básica



Após a virada de 2 os agogôs costumam tocar uma pequena variação, na realidade uma preparação para a retomada da batida padrão:

Variação A



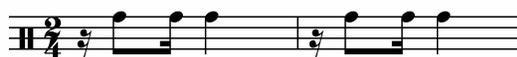
Algumas vezes, após a virada de 2, os agogôs tocam uma outra variação:

Variação B



Para introduzir sua batida padrão, os agogôs executam uma frase preparatória, realizada após a subida de tamborim, no momento onde entram os chocalhos e o toque carreteiro do tamborim:

Frase preparatória:



Em seguida a batida padrão se inicia. Durante o refrão principal o agogô pára de tocar.

Cuicas

As cuicas são instrumentos muito tradicionais das baterias e seu naipe na Nenê é constituído por cerca de 14 ritmistas, que ficam posicionados na primeira fileira da bateria.

A cuica possui um toque padrão, mas os cuiqueiros executam variações, sempre dentro da linguagem deste instrumento e de parâmetros pré-estabelecidos. As variações ocorrem dentro do toque básico, aqui apresentado em apenas duas alturas.

Toque básico



Variações



Embora a cuíca seja um instrumento com volume pouco intenso, é de grande importância para o chamado “molho” da bateria, isto é, sons que “temperam” o ritmo. O termo “molho” é de uso recorrente entre ritmistas e diretores de bateria.

Apito

O apito é um instrumento utilizado pelo mestre e diretores de bateria para comunicação com os ritmistas. No entanto sua execução não deixa de ser musical em alguns momentos, já que os silvos neste instrumento seguem um padrão rítmico. Segue alguns exemplos:

Exemplo A



Exemplo B



Exemplo C



O exemplo A é o padrão mais comum. Ele reforça a marcação do samba com a semínima executada no segundo tempo do compasso e a semicolcheia anterior faz uma ponte com o pulso anterior. Assim este padrão se mostra bastante funcional, situando os dois pulsos de cada compasso sem no entanto apresentar uma “dureza rítmica” (que

ocorreria por exemplo com o toque de duas semínimas direto). Tal padrão é utilizado para manter o andamento quando há uma tendência de queda. Os diretores circulam entre os ritmistas “puxando o andamento” com o toque deste padrão com uma intenção “pra frente”.

O exemplo B é uma variação do padrão A. O exemplo C é bem interessante, pois mostra a presença de uma subdivisão ternária dentro do compasso binário, isto é, há a repetição de uma célula constituída por seis semicolcheias (a primeira de pausa), que se desloca nos tempos de semínima, e é concluída na cabeça do terceiro compasso.



Neste trecho se mostra clara a lógica de flexibilidade rítmica presente no fazer musical da bateria matildense, aqui presente nos sinais sonoros de comando emitidos pelos diretores.

Passagens da bateria

Aqui serão apresentadas algumas passagens interpretadas pela bateria matildense, isto é, trechos, seções da execução musical da bateria, exemplificadas através da notação musical. Além do trecho específico, será exemplificado a continuidade da execução musical posterior da bateria, demonstrando qual o efeito da passagem no conjunto da bateria. As transcrições vão até o momento onde o ritmo da bateria se estabiliza nas batidas padrão de cada instrumento, sinalizado pela legenda “todos no ritmo”. Nas viradas, uma barra dupla sinaliza o momento onde ocorre a passagem transcrita.

Chamada de repinique e entrada da bateria

(1)

Entrada da bateria

The musical score is for a 2/4 time signature and consists of nine staves, each representing a different percussion instrument. The instruments and their parts are as follows:

- cuíca:** Starts with a rest in the first two measures, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in the third, fourth, and fifth measures.
- agogô 4 bocas:** Remains silent throughout the entire piece.
- tamborim:** Remains silent until the fifth measure, where it plays two triplet eighth notes, labeled "subida".
- chocalho:** Remains silent throughout the entire piece.
- repinique:** Plays a continuous rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal accents, starting from the first measure.
- caixa:** Starts with a rest in the first two measures, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in the third, fourth, and fifth measures.
- surdo de 1ª:** Starts with a rest in the first two measures, then plays a pattern of eighth notes with 'x' marks above them in the third, fourth, and fifth measures.
- surdo de 2ª:** Remains silent until the fourth measure, then plays a pattern of eighth notes with 'x' marks above them in the fourth and fifth measures.
- surdo de 3ª:** Starts with a rest in the first two measures, then plays a pattern of eighth notes with 'x' marks above them in the third, fourth, and fifth measures.

(2)

todos no ritmo

The musical score is arranged in nine staves, each labeled with an instrument name on the left. The instruments are: cui, ag4, tam, cho, rep, cax, sur.1ª, sur.2ª, and sur.3ª. The score is written in 2/4 time and consists of seven measures. The 'cui' part has a steady eighth-note pattern. 'ag4' has a steady eighth-note pattern starting in the third measure. 'tam' has a triplet eighth-note pattern in the first two measures, followed by a rest, and then a steady eighth-note pattern with 'VA' markings from the third measure onwards. 'cho' has a steady eighth-note pattern with accents starting in the third measure. 'rep' has a steady eighth-note pattern with 'x' markings above each note. 'cax' has a steady eighth-note pattern with accents and 'x' markings above each note. 'sur.1ª' has a steady eighth-note pattern with 'x' markings above each note. 'sur.2ª' has a steady eighth-note pattern with 'x' markings above each note. 'sur.3ª' has a steady eighth-note pattern with 'x' markings above each note.

O repinique executa uma frase de chamada que dura dois compassos. No segundo tempo do terceiro compasso a bateria entra tocando. Em seguida o tamborim executa a “subida” (frase preparatória) após a qual começam a tocar chocalhos e agogôs. Estes tocam uma frase introdutória de dois compassos e iniciam o toque de sua batida básica. Nos

últimos dois compassos da transcrição todos os instrumentos estão executando sua batida básica.

No momento onde a bateria começa a tocar, os surdistas de terceira costumam executar variações, que não constam no diagrama acima. Os surdos de primeira e segunda às vezes também variam neste momento (ver *variações de surdo de primeira e surdo de segunda*).

Entrada direta

(1)

The musical score is arranged in nine staves, each representing a different percussion instrument. The instruments are listed on the left side of the page: cuíca, agogô 4 bocas, tamborim, chocalho, repinique, caixa, surdo de 1ª, surdo de 2ª, and surdo de 3ª. The score is divided into five measures by vertical bar lines. The cuíca part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The agogô 4 bocas part consists of a steady eighth-note pulse. The tamborim part includes a triplet of eighth notes in the second and third measures. The chocalho part is a simple eighth-note pulse. The repinique part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The caixa part has a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The surdo de 1ª part has a simple eighth-note pulse. The surdo de 2ª part has a simple eighth-note pulse. The surdo de 3ª part has a simple eighth-note pulse.

(2)

todos no ritmo

The image shows a musical score for a samba rhythm, consisting of ten staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.
- Staff 2:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.
- Staff 3:** Percussion line with sixteenth-note patterns and 'v' and 'a' markings below the notes.
- Staff 4:** Percussion line with sixteenth-note patterns and accents (>).
- Staff 5:** Percussion line with sixteenth-note patterns, accents (>), and 'x' markings above the notes.
- Staff 6:** Percussion line with sixteenth-note patterns, accents (>), and slurs.
- Staff 7:** Percussion line with eighth notes and 'x' markings above the notes.
- Staff 8:** Percussion line with eighth notes and 'x' markings above the notes.
- Staff 9:** Percussion line with eighth notes and 'x' markings above the notes.

Essa entrada é característica da bateria da Nenê de Vila Matilde. Todos os naipes entram em anacruzi na marcação. Geralmente um repinique dá a pulsação executando semínimas antes da entrada da bateria, que geralmente se dá no refrão principal do samba. Nos últimos dois compassos da transcrição todos os instrumentos estão executando sua batida padrão.

Virada de 1

(1)

Virada

The musical score is for a piece titled "Virada" and is written in 9/4 time. It consists of ten staves, each representing a different percussion instrument. The instruments and their parts are as follows:

- cuíca:** Labeled "ritmo", it features a melodic line with eighth and sixteenth notes and rests.
- agogô 4 bocas:** Labeled "ritmo", it features a melodic line with eighth and sixteenth notes and rests.
- taborim:** Labeled "ritmo", it has a mostly silent part with two triplet eighth notes in the final measure.
- chocalho:** Labeled "ritmo", it has a mostly silent part with a few eighth notes in the final measure.
- repinique:** Labeled "preparação para virada de 1", it features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.
- caixa:** Labeled "ritmo", it features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.
- surdo de 1ª:** Labeled "ritmo", it features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.
- surdo de 2ª:** Labeled "ritmo", it features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.
- surdo de 3ª:** Labeled "ritmo", it features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.

(2)

todos no ritmo

The image shows a musical score for a samba ensemble. It consists of nine staves, each representing a different instrument or voice part. The parts are labeled as follows: cuí, ag4, tam, cho, rep, cax, sur.1ª, sur.2ª, and sur.3ª. The score is written in a 2/4 time signature and is divided into five measures. The first measure is marked with a double bar line. The second measure contains a 3/4 time signature change. The third measure is marked with a double bar line. The fourth and fifth measures are marked with a double bar line. The score includes various rhythmic patterns, including triplets, eighth notes, and sixteenth notes. The tam part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a rest, and then a series of eighth notes with 'v' and 'A' markings. The cho part has a series of eighth notes with accents in the fourth and fifth measures. The rep part has a series of eighth notes with accents and 'x' markings. The cax part has a series of eighth notes with accents. The sur.1ª, sur.2ª, and sur.3ª parts have a series of eighth notes with 'x' markings.

A virada de 1 é um trecho onde a bateria aumenta o vigor da execução e a dinâmica cresce. Ela é utilizada principalmente para a entrada em refrões após trechos com dinâmica mais baixa (normalmente a segunda parte de um samba).

Nesta passagem o repinique executa uma frase preparatória para a virada, que ocorre após a barra dupla da transcrição (terceiro compasso da primeira página). Os surdos

de primeira executam uma variação e acentuam suas notas com muita intensidade. Os tamborins executam a “subida” e em seguida entram no toque carreteiro, na mesma hora em que começam a tocar os chocalhos. A variação transcrita do surdo de terceira é apenas um exemplo e na realidade ocorrem outras variações simultâneas neste trecho, que é marcado por uma efervescência polirrítmica.

O sinal utilizado pelos diretores de bateria para designar esta passagem é o indicador para cima, ou seja, o número 1.

Virada de 2

(1)

The image shows a musical score for percussion instruments in 2/4 time, labeled "Virada de 2" and "(1)". The score consists of nine staves, each representing a different instrument. Each staff is marked "ritmo" (rhythm). The instruments and their respective rhythmic patterns are as follows:

- cuíca:** A melodic line with eighth and quarter notes, including rests.
- agogô 4 bocas:** A melodic line with eighth and quarter notes, including rests.
- tamborim:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, including rests.
- chocalho:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, including rests.
- repinique:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, including rests.
- caixa:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, including rests.
- surdo de 1ª:** A rhythmic pattern of quarter notes with accents and slurs, including rests.
- surdo de 2ª:** A rhythmic pattern of quarter notes with accents and slurs, including rests.
- surdo de 3ª:** A rhythmic pattern of quarter notes with accents and slurs, including rests.

(2)

Esta virada designa a introdução de uma dinâmica mais baixa e geralmente é executada no fim do primeiro refrão, antecedendo a segunda parte do samba. A virada de 2 é executada por todos os instrumentos da bateria, que fazem uma frase para finalizar o ritmo e em seguida uma pequena pausa (transcrita após a barra dupla, no terceiro compasso da primeira página). Aí os repiniques executam um floreio e os surdos de primeira e

terceira chamam a volta com o toque de uma nota no contra-tempo. Após a virada chocalhos e tamborins param de tocar, os agogôs executam uma variação e retomam o ritmo. A variação de agogô pode apresentar outra versão (ver *variações agogô de 4 bocas*).

O sinal utilizado pelos diretores de bateria para designar esta passagem é o número 2, indicado com o dedo indicador e dedo médio.

Virada de 3

(1)

ritmo

cuíca

ritmo

agogô 4 bocas

ritmo

tamborim

ritmo

chocalho

ritmo

repinique

ritmo

caixa

ritmo

surdo de 1ª

ritmo

surdo de 2ª

ritmo

surdo de 3ª

Detailed description of the musical score: The score is for a percussion ensemble in 2/4 time. It consists of nine staves, each labeled with an instrument and the word 'ritmo'. The instruments are: cuíca, agogô 4 bocas, tamborim, chocalho, repinique, caixa, surdo de 1ª, surdo de 2ª, and surdo de 3ª. The cuíca part starts with a sharp sign and a 2/4 time signature, followed by a series of eighth notes. The agogô 4 bocas part also starts with a sharp sign and a 2/4 time signature, with a similar eighth-note pattern. The tamborim part features a complex rhythmic pattern with accents and a triplet in the final two measures. The chocalho part has a steady eighth-note pattern with accents. The repinique part has a complex rhythmic pattern with accents and a triplet in the final two measures. The caixa part has a steady eighth-note pattern with accents. The three surdo parts have different rhythmic patterns, with the 1ª and 3ª parts featuring a triplet in the final two measures. The 2ª part has a steady eighth-note pattern with accents.

(2)

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The score is organized into nine staves, each labeled with an instrument: cui, ag4, tam, cho, rep, cax, sur.1ª, sur.2ª, and sur.3ª. The music is written in a 2/4 time signature. The first three staves (cui, ag4, tam) have a double bar line at the beginning of the first measure. The cui part consists of eighth notes with accents. The ag4 part has rests in the first four measures and eighth notes in the last two. The tam part features triplet eighth notes in the first two measures, followed by a rest, and then eighth notes with accents and 'v' and 'A' markings in the last two measures. The cho part has rests in the first four measures and eighth notes with accents in the last two. The rep part has eighth notes with accents and 'x' markings throughout. The cax part has eighth notes with accents and 'x' markings throughout. The three sur. parts (sur.1ª, sur.2ª, sur.3ª) have eighth notes with accents and 'x' markings throughout.

A virada de 3 (transcrita após a barra dupla, no terceiro compasso da página 1) normalmente marca o fim do refrão principal e a volta ao início do samba. Ela é uma variação da virada e 2, na realidade uma virada de 2 prolongada. A mesma frase usada para finalizar o ritmo na virada de 2 é executada na virada de 3, mas ao invés do ritmo voltar

após a pausa, há a repetição da chamada de surdos e o floreio de repinique é reforçado por caixas e tamborins. Após a virada os tamborins executam a “subida” e entram no toque carreteiro, na mesma hora em que entram chocalhos e agogôs (a transcrição apresenta apenas a frase introdutória do agogô após a virada, este instrumento em seguida entraria na batida básica e ficariam todos os naipes no ritmo).

O sinal utilizado pelos diretores de bateria para designar esta passagem é o número 3, sinalizado com os dedos.

Virada “mão fechada”

(1)

The image shows a musical score for a percussion ensemble in 2/4 time. The score is divided into ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: cuíca, agogô 4 bocas, tamborim, chocalho, repinique, caixa, surdo de 1ª, surdo de 2ª, and surdo de 3ª. Each staff begins with a 'ritmo' (rhythm) label and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accents. The cuíca and agogô parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes. The tamborim and chocalho parts have simple rhythmic patterns. The repinique part is characterized by a complex, fast-paced rhythmic pattern with many accents. The caixa part has a steady, rhythmic pattern. The surdo parts (1ª, 2ª, and 3ª) have simple, steady rhythmic patterns with accents.

(2)

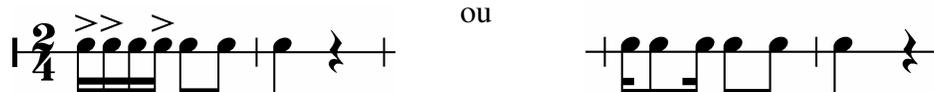
The image displays a musical score for a samba drum set (bateria) across seven staves. The staves are labeled from top to bottom: cui, ag4, tam, cho, rep, cax, and three surdeiras (sur.1ª, sur.2ª, sur.3ª). The score is written in a 2/4 time signature. The 'cui' part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The 'ag4' part has a similar pattern. The 'tam' part features triplet patterns in the first three measures, followed by a rest, and then a pattern of eighth notes with 'v' and 'A' markings. The 'cho' part has a pattern of eighth notes with accents. The 'rep' part has a complex pattern of eighth notes with accents and 'x' markings. The 'cax' part has a pattern of eighth notes with accents and 'x' markings. The three 'surdeira' parts have patterns of eighth notes with 'x' markings.

Esta virada tem a mesma função da virada de 3, ou seja, indica o fim do refrão principal e o início da primeira parte do samba. Neste trecho a bateria faz uma pausa mais longa, enquanto o repinique executa uma chamada para a retomada do ritmo. O sinal utilizado pelos diretores de bateria para designar esta passagem consiste nas mãos fechadas,

daí o termo utilizado para o trecho. Como na transcrição da virada de 3, os agogôs estão transcritos até a frase introdutória e em seguida entrariam na batida básica.

De maneira simplificada, as viradas poderiam ser transcritas da seguinte forma:

Virada de 2 e de 3



Virada “mão fechada”



Finalização

The musical score is for a percussion ensemble in 2/4 time. It consists of nine staves, each labeled with an instrument and the word 'ritmo'. The instruments are: cuíca, agogô 4 bocas, tamborim, chocalho, repinique, caixa, surdo de 1ª, surdo de 2ª, and surdo de 3ª. The score is divided into three measures by a double bar line in the second measure. The first measure contains the main rhythmic pattern, and the second measure contains a variation. The third measure contains the finalization phrase.

A finalização ocorre com uma frase idêntica à da virada de 2. O repinique normalmente faz uma pequena variação antes da frase final (transcrita no segundo tempo do segundo compasso). A frase de finalização está transcrita após a barra dupla (terceiro compasso).

Aspectos gerais

O ritmo matildense apresenta grande flexibilidade na interpretação, com liberdade para floreios e interações pontuais entre os ritmistas. A própria disposição espacial dos ritmistas de diferentes instrumentos colaboram para isso. Os surdos de terceira se posicionam o mais distante possível uns dos outros afim de equalizar o som e seus ritmistas poderem variar livremente.

A “batucada” matildense, isto é, o ritmo desenvolvido pelos naipes pesados (surdos, caixas e repiniques) é o ponto forte da bateria da Nenê de Vila Matilde. A forma como são tocadas as caixas e surdos de terceira configura uma das maiores características da bateria. A batida de caixa matildense é única, nenhuma outra escola de São Paulo ou Rio de Janeiro utiliza o mesmo padrão. O surdo de terceira sendo tocado de forma livre, isto é, com liberdade para o ritmista variar e “brincar” com o ritmo, também é típico da Nenê, e da relação que se estabelece entre caixa e surdo de terceira se cria uma das características mais marcantes do ritmo matildense.

A batida da caixa dialoga diretamente com a batida do surdo de terceira, criando um “balanço” característico. Ambas se desenvolvem em dois compassos binários (2/4). Os acentos da caixa contrapõem-se às principais notas do surdo de terceira (executadas nos segundos tempos dos compassos), criando um diálogo entre os dois instrumentos. Além disso o trinado da caixa coincide com uma nota ordinariamente executada no surdo de terceira, evidenciando ainda mais a estreita relação que se estabelece entre estes instrumentos. O primeiro exemplo é do diálogo da caixa com a batida tocada da maneira mais comum. O segundo exemplo é com a batida de caixa com a acentuação “antiga”. As “conversas” também se dão de duas maneiras, de acordo com a acentuação das caixas.

Diálogo entre caixa e surdo de terceira

The image shows two staves of musical notation, both in 2/4 time. The top staff is labeled 'caixa' and the bottom staff is labeled 'surdo'. Both staves begin with a double bar line and a 2/4 time signature. The notation consists of rhythmic patterns with accents (>) and stems, representing the interaction between the snare and the third surdo.

Deste diálogo se destacam as “conversas” em duas vozes:

The image shows two staves of musical notation, each containing a rhythmic pattern. The top staff has a dotted quarter note followed by an eighth note, and the bottom staff has a quarter note followed by an eighth note. This illustrates the 'conversas' or dialogue between the two voices.

As variações na execução do surdo de terceira apresentam assim um caráter contrapontístico à batida de caixa, que mostra-se como um eixo rítmico para este surdo. Os floreios executados na caixa dialogam com as variações de surdo de terceira num movimento recíproco.

Os repiniques completam a batucada juntamente com os surdos de primeira e surdos de segunda, dando grande sustentação ao ritmo, reafirmando as cabeças dos tempos, isto é, criando uma solidez na pulsação. A base de todo o ritmo desenvolvido pela bateria está então formada.

O resultado sonoro final do som produzido pela bateria da Nenê se cria a partir da sobreposição de diferentes timbres e alturas que compõem um ritmo com semicolcheias flexíveis, isto é, quatro notas por tempo soando através de diferentes acentos, com

“malemolência”, sutilezas que abrandam qualquer dureza do ritmo. Alguns instrumentos tocam todas as semicolcheias (como chocalhos e repiniques), outros tocam algumas notas formando figuras que se encaixam nas quatro semicolcheias, preenchendo-se mutuamente, e o que se ouve é a soma de todos os instrumentos numa rede altamente polirrítmica. A leve diferença na execução das semicolcheias e de suas combinações cria o balanço característico. Segundo Tiago Oliveira Pinto isto seria a *rede flexível* inerente à musicalidade brasileira africanizada: “os fenômenos musicais africanos e afro-brasileiros ocorrem dentro de uma rede pré-definida de relações, constituídas de fios imaginários que se cruzam e mantêm coeso o acontecimento musical. Esta rede, que se caracteriza por uma certa flexibilidade, está presente onde há música tocada em conjunto” (2000, p.103).

A resultante sonora do ritmo matildense se constitui pela batida complementada de caixa e surdo de terceira, somada à marcação firme dos surdos de primeira e de segunda, o “molho” dos instrumentos que tocam as quatro semicolcheias (chocalho, repinique, tamborim virado) contrapostos às sincopas de cuícas e agogôs, tudo permeado por uma “malemolência” de floreios e variações simultâneas na execução dos instrumentos.

Corporeidade

A corporeidade dos ritmistas matildenses durante a execução da bateria reflete visualmente algumas características inerentes ao ritmo da Nenê, e passa tanto pela movimentação corporal individual de cada ritmista, como pela disposição espacial dos mesmos. Segundo Oliveira Pinto, tocar um instrumento é uma ação basicamente corporal e a pesquisa etnomusicológica deve considerar os movimentos que geram o som nos instrumentos, mostrando-os como essenciais, refletindo não apenas o virtuosismo e técnicas apuradas, como também determinadas concepções mentais (2001, p.235).

Enquanto a bateria toca, muitos ritmistas marcam o ritmo com os pés, pulsando no andamento dos surdos de marcação e resposta. Durante a evolução da bateria, isto é, quando o grupo se desloca, os passos costumam ser dados dentro desta pulsação. Além disso alguns ritmistas se deslocam lateralmente, às vezes cruzando as pernas a cada passo, geralmente com os ombros acompanhando a pulsação dos pés. Isto transparece o prazer e a naturalidade presentes no fazer musical daquele ritmista. O ato de tocar se funde com o caminhar e contagia todo o corpo, mostrando um envolvimento total daquele elemento com o ritmo. Além disso a pulsação marcada nos pés auxilia na manutenção do andamento e no entrosamento rítmico. A movimentação corporal de alguns ritmistas acaba “contagiando” outros elementos, que ao verem um ritmista pulsando e vibrando acabam agindo da mesma forma. Muitas vezes esse contágio é seguido de um olhar e/ou um sorriso, e de uma interação musical, ou seja, de um floreio ou variação direcionada ao colega, que muitas vezes responde com a mesma frase ou com outra variação.

Os ritmistas que possuem uma afinidade musical e/ou social, normalmente se posicionam próximos uns dos outros. Estes núcleos atuam como “usinas sonoras” que

produzem e emanam uma musicalidade contagiante. Isto significa que a interação de um grupo proficiente acaba influenciando a execução geral da bateria. Em conversa informal com um dos melhores caixeiros da Nenê, conhecido como Nair, ele confirma tal prática e defende que os caixeiros mais experientes deveriam ficar no meio da bateria, atuando como um “coração pulsante”. E são exatamente os ritmistas mais experientes que melhor refletem corporalmente o ritmo da bateria. A intimidade com o ritmo do samba e a proficiência em seu instrumento criam uma espontaneidade na maneira de tocar que naturalmente se evidencia no corpo do ritmista. A movimentação corporal mostra uma interação do ritmista com o resto da bateria e evidencia que sua audição está conectada com o ambiente ao seu redor, refletindo em todo seu corpo que, naturalmente, reage ao som da bateria.

A interação corporal se reflete no fazer musical da bateria direta ou indiretamente. O ritmo da Nenê, marcado por sua força, vigor e balanço contagia o corpo dos ritmistas, que “são pegos” pela cadência do samba matildense. Alguns elementos da bateria tocam de maneira mais “dura”, com menos “balanço” e isso transparece na corporeidade. Estes ritmistas acabam se movimentando menos e seus corpos mostram um pouco da falta de entrosamento com a totalidade da bateria.

Segundo alguns depoimentos, até alguns anos atrás a bateria não se organizava em fileiras, como ocorre atualmente. Para alguns ritmistas a nova disposição não é vista como positiva e a liberdade de posicionamento seria mais condizente com a característica da Nenê. Neste ponto é possível identificar um paralelo entre características rítmico musicais da bateria matildense e sua organização espacial. O ritmo da Nenê, seu balanço, é marcado exatamente pela sobreposição de diversas maneiras de tocar, das nuances individuais de execuções musicais de cada ritmista, que cria uma polirritmia singular. Ora, se o ritmo

matildense é marcado pela liberdade interpretativa dos ritmistas, a organização espacial livre se mostraria condizente com tal realidade.

O fato de a organização em fileiras ser algo relativamente recente na bateria da Nenê pode explicar a falta de sintonia entre alguns diretores de bateria que tentam organizar as filas. É comum um diretor posicionar um ritmista e em seguida outro diretor reposicioná-lo no conjunto. Muitas vezes a preocupação com a organização das filas tira o foco do próprio ritmo. Quando a bateria se desloca pela quadra as filas naturalmente se embaralham, já que ao fazer a curva nos cantos da quadra todos os ritmistas saem das posições em que estavam. Isso causa consternação nos diretores, que se agitam a cada curva para organizar novamente as fileiras. Na realidade manter-se na fila é bem simples, sendo necessário apenas a memorização dos ritmistas que estão ao seu redor e o esforço mínimo de manter-se sempre na mesma posição em relação a eles. Qualquer desorganização momentânea das fileiras pode ser rapidamente contornada por uma visão global do espaço ao seu redor. No entanto o que poderia ser simples torna-se motivo de gritos e nervosismo entre os diretores, que talvez se explique pela historicamente sedimentada “desorganização” das fileiras. A preocupação com a execução musical vigorosa também pode influenciar na dificuldade de manter-se na fila: o ritmista fica tão concentrado no fazer musical que se esquece do posicionamento.

A corporeidade dos diretores de bateria também é notável, o corpo de cada um transmite o vigor desejado na execução, pulsando firme com os pés e movendo mãos e braços com grande energia. Quando o ritmo apresenta tendência à queda de andamento, ou a dinâmica diminui sem propósito, os diretores circulam entre os ritmistas gesticulando, e com movimentos corporais impulsionam o ritmo através de silvos de apito e gestos enérgicos de braços e pés. Rapidamente a bateria retoma sua pulsação e vigor e todos os

ritmistas se concentram novamente. Quando o ritmo executado está agradando aos diretores, é comum eles dançarem enquanto sorriem e fazem sinal de aprovação para os ritmistas. No entanto a postura comum dos diretores (até o carnaval de 2009) é de cobrança com seriedade e certa agressividade. Gritos, “caras feias” e olhares de reprovação são comuns, como se os diretores quisessem manter uma constante concentração e incentivo à superação por parte dos ritmistas.

No geral a corporeidade na bateria da Nenê se mostra singular, principalmente se comparada à outras baterias de São Paulo. Na Nenê os ritmistas pulsam com o ritmo, movem seus corpos pelo espaço de maneira musical, transmitem com o corpo a musicalidade inerente à bateria, tornando o aspecto corporal relevante. A relação entre ritmo e movimento é intrínseca e há diálogo entre a musicalidade da bateria e o corpo dos ritmistas, num fluxo contínuo. Esta movimentação remete a uma ancestralidade negra, onde a música está ligada ao fluxo de movimentos corporais cotidianos.

7. Considerações finais

Vila Matilde das batucadas imortais...
(trecho do samba enredo de 1988 “O Poeta falou: Zona Leste somos nós” de
Marco Antonio)

Como conclusão, apresento sinteticamente as principais características do ritmo matildense, que o torna singular e podem ser observadas através dos seguintes aspectos:

1. Sonoridade grave: a afinação da bateria matildense é mais grave que a maioria das baterias de São Paulo. Esta característica se evidencia principalmente pelos surdos e caixas.
2. Vigor na execução: os ritmistas matildenses tocam com força e grande energia os instrumentos, o que interfere na própria sonoridade do grupo. Ouve-se nitidamente as “pancadas” da bateria, que se mostra vibrante.
3. Andamento cadenciado: em comparação com outras baterias paulistanas⁵⁹ a da Nenê apresenta um andamento mais cadenciado, isto é, mais lento⁶⁰.
4. Flexibilidade na execução musical: os ritmistas matildenses têm grande liberdade na execução de seus instrumentos, criando uma polirritmia complexa através de diversas variações rítmicas interpretadas principalmente nos surdos, caixas e repiniques.

Em quase todos estes aspectos acima descritos houve transformações ao longo da trajetória da escola no carnaval paulistano. A sonoridade já foi mais grave e se transformou

⁵⁹ como por exemplo a bateria da escola de samba Vai-Vai, ou da Mocidade Alegre, da Águia de Ouro, entre outras.

⁶⁰ Tanto na execução de sambas enredo, como na execução do chamado “partido alto”.

paralelamente à evolução dos instrumentos, que tornaram-se industrializados e incorporaram novos materiais que refletem na caracterização do timbre da bateria. O andamento atual, que pode ser considerado mais lento se comparado à outras escolas, também já foi ainda mais lento, numa época onde não havia limite de tempo para o desfile e a escola possuía menos componentes em sua totalidade. A flexibilidade na execução também pode ser encarada como proporcional às necessidades da escola e da bateria, que em cada fase do carnaval paulistano se deparou com novos fatos e contextos, exigindo uma flexibilidade não só na execução musical, mas no conjunto da escola, criando um paralelo do ritmo com a história da agremiação.

Outro aspecto que merece destaque é a mudança na acentuação da batida de caixa. Essa transformação é bastante representativa, e alterou o balanço do ritmo matildense. No entanto, é possível entender esta mudança como um reflexo da aceleração do andamento, que dificulta a execução da batida antiga, com uma manulação que sobrecarrega a mão direita. Outras batidas de caixa de outras baterias passaram por processo semelhante, demonstrando que tal aspecto está relacionado a uma transformação mais ampla das baterias de escola de samba, num contexto maior, relacionado à dinâmica de transformação destas agremiações e do carnaval como um todo, conforme discutido em outros momentos deste trabalho.

O cenário carnavalesco paulistano passou por transformações profundas em sua história, atravessando diferentes fases, influenciado por questões políticas, históricas e sociais. Essa dinâmica se refletiu na Nenê de Vila Matilde e em todas as agremiações carnavalescas de São Paulo. O ritmo da bateria matildense não poderia manter-se inerte num cenário tão dinâmico. Deve se considerar ainda as mudanças na direção da bateria, que foi comandada por diferentes apitadores, mestres e diretores, e não poderia manter

rigidamente todas as suas características. Mas o que é mais determinante na bateria matildense são seus ritmistas e batuqueiros. Eles foram e sempre serão os maiores responsáveis tanto pela criação, como manutenção e transformação do ritmo da Nenê. Um agrupamento formado por mais de duzentos componentes, de diferentes idades, origens e classes sociais, cada um com uma relação singular com a escola de samba, com suas trajetórias de vida e experiências individuais, certamente se reflete numa dinâmica bastante flexível na bateria, em diferentes aspectos, que acaba interferindo diretamente na parte musical. Alguns ritmistas que se destacaram na bateria matildense foram: Mário, Champlin, Patinho, Doce, Ninhão, Branca, Batucada, Sérgio, Bolão, Branca, Loira, Zoião, Pezão, Ademildo, Madureira, Zé da Rita e Dartagnan. Muitos outros, assim como estes, colaboraram para a criação, manutenção e transformação da bateria da Nenê. Sem esquecer dos pioneiros Nicolau e Tóquio, primeiros responsáveis pela batucada matildense.

Não é possível chegar a uma conclusão definitiva neste trabalho, ou apontar com exatidão para uma teoria sobre a bateria da Nenê, mas sim apresentar toda a variada riqueza musical desta agrupamento, que há mais de sessenta anos atua incisivamente no cenário carnavalesco de São Paulo e certamente continuará por muitos anos apresentando seu ritmo singular, se adaptando ao dinamismo do carnaval brasileiro.

7.1 O “estilo” e a “essência” de Mestre Divino

Canto, dança, evolução, harmonia, melodia, ritmo, percussão, isso é a essência da escola de samba.

(Mestre Divino, em entrevista concedida ao autor em 14 de junho de 2009)

Esta parte do trabalho consiste em um adendo nas considerações finais, afim de apresentar um panorama de uma nova fase que se inicia na bateria da Nenê, com a volta, temporária, de Mestre Divino ao comando deste agrupamento. Por restrições de tempo, não será possível aprofundar a análise do novo período, que acaba de ser inaugurado e será desenvolvido após a entrega desta dissertação. No entanto, por ser muito representativo, o novo fato será tratado neste sub-capítulo, o que colabora para a compreensão da transformação da bateria matildense.

Após a queda da Nenê de Vila Matilde no carnaval 2009 para o grupo de acesso, categoria abaixo do grupo especial onde a escola sempre desfilou, várias mudanças ocorreram na agremiação. O quadro da diretoria mudou, o presidente Betinho perdeu força e a ex-presidente da UESP, Ediléia dos Santos, assumiu a direção administrativa da agremiação, trazendo novidades, como por exemplo o início da reforma da quadra matildense, uma necessidade antiga. Houve mudança também na direção da harmonia e da bateria. Após mais de uma década, mestre Divino assumiu novamente o comando da bateria matildense, num reflexo da nova fase que se anuncia.

Waldivino Batista da Silva, nascido em 31 de maio de 1948, quando criança fugia de casa pra assistir desfiles carnavalescos, numa época em que o samba era muito mais marginalizado, e por isso sua família, muito religiosa, o repreendia. Mas ao mesmo tempo, foi por influencia dos irmãos, seresteiros, que Divino teve seu primeiro contato com a música. Nas batucadas de futebol de várzea teve o primeiro contato com o samba e em 1967 foi levado à Nenê pelo amigo Zoião. Começou tocando “malacaixeta antiga”, um repinique grande. Como ele mesmo conta, por um acidente de percurso, acabou tomando conta da bateria da Nenê, de onde saiu para comandar diversas baterias de São Paulo, nas escolas Camisa-Verde-e-Branco, Unidos do Peruche, Leandro de Itaquera, Unidos de Vila

Maria, Império da Casa Verde (breve passagem), entre outras. Além disso Divino fundou a escola de samba União Imperial.

Divino, que atuou como mestre do ritmo matildense entre 1970 e 1982, além de 1997, trouxe de volta à bateria da Nenê algumas de suas características mais antigas, que haviam se perdido com o passar dos carnavais e com as trocas de comando no agrupamento. Divino tem uma concepção bastante peculiar de ritmo, batucada, bateria e percussão. Segundo ele bateria tem “padrão”, enquanto batucada tem “estilo”. A Nenê, que antigamente se caracterizava como uma batucada, teria se afastado deste tipo de desenvolvimento rítmico, tornando-se uma bateria, com padrão. Divino tentou, em seu retorno à Nenê em 2009, trazer de volta o “estilo” da batucada matildense. As maiores diferenças estão na divisão de vozes entre os surdos e na batida de caixa. A questão do andamento também é relevante, embora mais flexível.

Após toda a pesquisa realizada neste trabalho, foi interessante conhecer a concepção do mestre Divino aplicada ao ritmo matildense, trazendo de volta algumas características antigas da bateria. Pude perceber que alguns elementos rítmico-musicais ainda se mantêm, outros já foram adaptados, e é possível compreender a origem dos mesmos. A flexibilidade na execução musical é um deles, bem como a afinação grave e o andamento mais lento (marca paulista). Isso demonstra que mesmo com as transformações ocorridas na bateria, alguns elementos se mantêm, mesmo que adaptados e “diluídos” em meio à uma complexa rede polirrítmica.

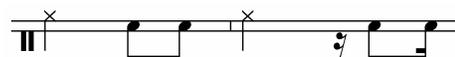
Divino pensa em cinco vozes de surdo: além do surdo de primeira, de segunda e de terceira, ele agrega a sua batucada os surdos de quarta e de quinta. O surdo de quarta é o mais agudo, e toca uma variação da batida do surdo de terceira (que também apresenta outra batida), completando-a. O surdo de quinta é o mais grave de todos, e toca uma

variação do surdo de primeira, alternando a marcação com contra-tempos, em quatro ou oito compassos. Dessa forma se criam novos desenhos das combinações de surdos, criando novos “acordes rítmicos” com as notas tocadas nestes instrumentos.

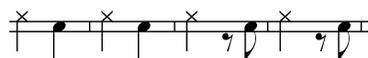
Surdo de terceira



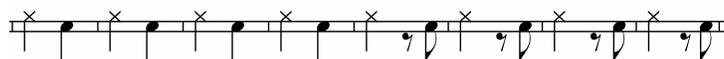
Surdo de quarta



Surdo de quinta



ou



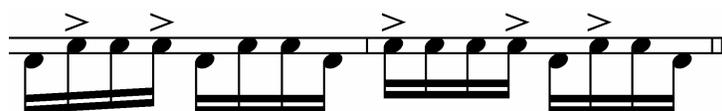
O acento grave no segundo tempo do compasso fica mais presente devido ao surdo de quinta, embora ao mesmo tempo o surdo de quarta omita o ataque na cabeça do segundo tempo. No contexto geral, se formam diferentes combinações das vozes dos surdos, criando um balanço peculiar, incrementando a textura grave da batucada. Divino propões esta divisão de vozes de surdos mais organizada, mas que dialoga diretamente com a flexibilidade de interpretação dos surdos na Nenê que já ocorria, e também se refletia numa polirritmia peculiar entre as vozes graves da bateria.

A batida de caixa que Divino tentou re-implementar na bateria da Nenê é a batida que era desenvolvida até meados da década de 1980. Ela apresenta uma acentuação bastante peculiar na segunda semicolcheia do primeiro tempo, criando um balanço bem

interessante. A manulação para execução desta batida sobrecarrega a mão direita, mas é determinante para a obtenção da sonoridade característica.



Da combinação desta batida de caixa com as cinco vozes de surdo se cria uma batucada bastante polirrítmica, com um balanço característico. A resultante sonora da batucada soa como:



ou ainda



Essas células rítmicas são “cantadas” por Divino⁶¹ como uma síntese da batucada. Seu Nenê solfeja da mesma forma o que para ele sintetizaria o ritmo apresentado pela bateria da Nenê, evidenciando a ancestralidade deste balanço. Através dessas figuras podemos vislumbrar o balanço característico do ritmo matildense de uma época mais antiga, que seria tocado em um andamento mais lento do que o de hoje em dia.

A dinâmica do ensaio se transformou completamente com Mestre Divino. A bateria passou a contar com crianças e mulheres tocando em diferentes naipes. Divino não usa apito e freqüentemente estava com um taról nos braços, tocando junto com os ritmistas. É importante frisar que para Divino não são “ritmistas”, terminologia associada ao conceito

⁶¹ As notas mais graves seriam “cantadas” com a onomatopéia *tum* ou *cun*, as mais agudas com *ta* ou *ca* e as do meio com *tchi*.

de “bateria” e “padrão”, mas são sim “batuqueiros”, ou seja, que fazem uma “batucada”, com “estilo”. Num sábado, dia 13 de junho de 2009, participei de meu primeiro ensaio sob o comando de Divino.

Antes de começar o ensaio Divino conversou com a bateria e explicou que 90% da batucada era estilo e o resto seriam floreios e criações em cima do samba enredo, e que todos poderiam opinar na criação do arranjo de bateria quando houvesse um samba definido para o próximo carnaval. No início do ensaio todos os batuqueiros foram instruídos por Divino a pegar um par de baquetas de caixa (confeccionadas por ele). Em fila, na beirada do palco da quadra (em reforma) todos tocaram a batida de caixa, em diferentes velocidades e andamentos, sempre obedecendo aos comandos de Divino. Além disso, por vezes ele mandava todos “cantarem” a batida, isto é, usar a voz para reproduzir a batida de caixa. Em seguida foi feita uma roda e, agachados, todos tocaram novamente a mesma batida, desta vez percutindo no chão. Em seguida a batucada foi armada, ou seja, cada um pegou o seu instrumento para iniciar a prática, dessa vez com todos os naipes presentes. Divino foi montando fileira por fileira, distribuindo os naipes. Na primeira fila um surdo de primeira e um surdo de segunda nas pontas, com repiniques no meio. Apenas crianças tocavam estes instrumentos. Bem no meio da bateria foi formada a fila de chocalhos. Os surdos de terceira, quarta e quinta posicionaram-se numa fileira vertical, ao centro, enquanto outro surdo de primeira e outro de segunda se posicionaram nas pontas da última fila. No meio caixas, e na terceira fila os tamborins. Ao todo se formaram cerca de dez fileiras. Divino então começou a “cantar” o ritmo, marcando os pulsos com as mãos e braços alternadamente. Com um movimento maior dos braços a batucada se iniciou, com a tradicional “entrada direta” da Nenê. O andamento inicial estava acelerado, mas logo

Divino interrompeu o ritmo e reiniciou num andamento mais lento, justificando que a velocidade inicial era “apenas pra esquentar o sangue”.

Após algum tempo, enquanto o ritmo era desenvolvido, Divino foi posicionando à frente da bateria apenas as mulheres e crianças, e em seguida mandou o resto dos batuqueiros silenciar. Então o ritmo foi mantido apenas pelas crianças e mulheres, que tocavam instrumentos de todos os naipes. Todos tocaram novamente, e mais uma vez ficaram mulheres e crianças apenas. Quando Divino silenciou a bateria toda, pediu um rufo⁶² para parabenizar a “batucada feminina e das crianças”, que se mostrou proficiente. Dessa forma ele mostrou o valor dos ritmistas mirins e das mulheres, capazes de tocar da mesma forma que os homens e adultos. Em seguida a batucada saiu da quadra, se formou na rua e desceu cerca de cinco quarteirões da rua tocando sem parar e sem fazer sequer uma virada. Divino foi no meio dos batuqueiros, tocando taról e vibrando com o ritmo. Quando a batucada voltou para a frente da quadra, Divino realizou breques onde ficavam só as crianças tocando, uma de cada vez, e a bateria voltava com a entrada direta. Este momento foi de grande descontração e encerrou o ensaio. De volta à quadra, a mulher de Divino, Cristina, anotou o nome dos batuqueiros que estavam indo pela primeira vez naquele ensaio e ainda preencheu uma lista de presença, ambas num caderno comum. Combinei com Divino de conversar com ele no dia seguinte, na quadra da escola de samba União Imperial, da qual ele é fundador e presidente, e fica localizada próxima à quadra da Nenê.

A maior diferença na dinâmica do ensaio foi relativa ao tratamento que Divino dispensou a seus batuqueiros. Ele constantemente sorria e calmamente explicava o que queria, sem nervosismo ou grosserias. Um fato interessante foi a presença de Claudemir,

⁶² É um procedimento bastante comum a bateria executar um rufo, isto é, um som estrondoso com notas tocadas aleatoriamente, como um “aplausos” com os instrumentos. Tal prática se dá em agradecimentos e homenagens.

antigo diretor de bateria da Nenê, que chegou no início do ensaio e pediu para tocar. Divino lhe deu uma “malacaixeta antiga”, um repinique de maior tamanho. Claudemir tocou durante todo o ensaio, atuando como mais um batuqueiro.

Divino tem uma metodologia de ensino particular e demonstra grande sensibilidade pedagógica com seus batuqueiros. O fato de incitar o “canto” das batidas, a prática da batida de caixa por todos e a valorização das crianças e mulheres demonstram a peculiaridade de seu comando. Para Divino, no samba todos são iguais, independente da classe social, sexo ou idade, e a prática de seu comando dá respaldo a seu discurso.

No entanto o seu trabalho à frente da bateria matildense não teve continuidade e após alguns meses no comando Divino saiu, por divergências com a diretoria e alguns setores da bateria. O que poderia representar o resgate de características antigas do ritmo da Nenê não se concretizou, Divino não resistiu à pressão de alguns setores da bateria e da escola que divergem de sua maneira de pensar. Conversando com alguns ritmistas pude perceber que a volta de Divino foi motivo de grande satisfação, muito pelo que ela representa para a parte disciplinar da bateria, vista como o ponto fraco das últimas direções. Divino não tolera o uso de drogas durante ensaios, apresentações e desfiles de sua batucada, além de exigir frequência aos ensaios. Embora ele transpire certa tolerância, mostra-se, ao mesmo tempo, bastante disciplinador, o que causava mal estar entre alguns ritmistas e antigos diretores. Divino faltou a um ensaio de quarta feira (quando se reúne apenas a bateria) e houve uma reunião dos ritmistas, que mostraram-se descontentes com o comando de Divino. No domingo seguinte, quando haveria eliminatória de samba enredo⁶³, Divino já não atuou mais como mestre e a bateria foi dirigida por Carga, antigo diretor da época de Pelegrino.

⁶³ Concurso para escolha do samba enredo que vai ser apresentado durante desfile do próximo carnaval.

Após alguns dias de indefinição houve uma votação entre os ritmistas para escolher o novo mestre. Numa quarta feira, em frente à Toco (onde estavam sendo realizados os ensaios devido à reforma da quadra) foi definido que a diretoria da bateria seria formada por Claudemir, Pascoal e Michel e um dos três seria o mestre. No entanto, o comando do ritmo matildense acabou sendo assumido por Teco, um jovem ritmista da nenê, nascido e criado na bateria da escola. A fase atual ainda se mostra indefinida, e o que acontecerá daqui pra frente é incerto e tema para futuras pesquisas.

A bateria da Nenê surgiu como uma batucada, adquiriu padrão e se transformou ao longo da história. Com Divino em 2009, o ritmo da Nenê de Vila Matilde voltou a apresentar alguns de seus elementos que haviam ficado para trás, mas teve este processo interrompido. Com o comando do jovem Teco a bateria ganha novo fôlego para continuar sua trajetória no carnaval, num fato representativo da história matildense, que continua formando seus mestres de bateria internamente, mantendo características inerentes a seu ritmo sem deixar de incorporar inovações, acompanhando as transformações do carnaval.

De batucada a bateria, com padrão e estilo, a bateria da Nenê segue seu caminho ritmado e cadenciado.

8. Anexos

1. CD multimídia (anexado no fim)

- Vídeo-documentário: “A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana”
- Fotos tiradas pelo autor

[produção e edição do CD: Bianca Barreto e Chico Santana]

2. Enredos e resultados dos desfiles da Nenê de Vila Matilde de 1956 até 2009

- 1956 – “Casa Grande e Senzala” – Campeã
1957 – “Lei Áurea”- Vice-campeã
1958 – “Grito do Ipiranga ” - Campeã
1959 – “Chica da Silva” - Campeã
1960 – “Despertar de um Gigante “Brasil” - Campeã
1961 – “A marquesa de Santos” – Vice-campeã
1962 – “A escrava Isaura” – Vice-campeã
1963 – “Enaltecendo uma raça” - Campeã
1964 – “Paes Lemes – O Bandeirante” – Vice-campeã
1965 – “O mundo encantado de Monteiro Lobato” - Campeã
1966 – “José do Patrocínio” – Vice-campeã
1967 – “Tronco do ipê - José de Alencar” – Vice-campeã
1968 – “Vendaval Maravilhoso” – Campeã
1969 – “Com Recife antigo no coração” – Campeã
1970 – “Paulicéia Desvairada” – Campeã
1971 – “O Brasil em festa, o sonho de Aladino” – 3º lugar
1972 – “Olhai o progresso de São Paulo” – 4º lugar
1973 – “São Paulo na Academia de Letras” – 7º lugar
1974 – “Samba, carnaval e flores” – 4º lugar
1975 – “Exaltação à Raça de um Brasil gigante – 4º lugar
1976 – “Carrancas do Rio São Francisco” – 6º lugar
1977 – “Fatos marcantes da história do Brasil” – 5º lugar
1978 – “O Sonho de um Rei Negro” – 5º lugar
1979 – “Treze Rei Patuá” – 3º lugar
1980 – “Magnitude de uma Raça” – 5º lugar
1981 – “Axé, sonho de Candeia” – 4º lugar
1982 – “Palmares, raiz da liberdade” – Vice-campeã
1983 – “Gosto é gosto e não se discute” – 3º lugar
1984 – “Sagração dos Deuses” – 3º lugar
1985 – “O dia em que o Cacique rodou a baiana, ai oh” – Campeã
1986 – “Rabo de foguete” – 3º lugar
1987 – “Pernambuco, Leão do Norte” – 5º lugar
1988 – “O Poeta falou: Zona Leste somos nós” – 4º lugar

- 1989 – “Eu tenho origem” – 6º lugar
 1990 – “Respeito é bom e eu gosto” – 7º lugar
 1991 – “Tudo mentira será que é?” – 7º lugar
 1992 – “Luz Divina luz” – 4º lugar
 1993 – “Primeiro desejo” – 4º lugar
 1994 – “Pira Ique, mistérios e magias” – 6º lugar
 1995 – “Eu te amo” – 6º lugar
 1996 – “Comunicação” – 6º lugar
 1997 – “Narciso Negro” – 3º lugar
 1998 – “Sementes do samba, união de gente bamba” – Vice-campeã
 1999 – “Voa águia, voa que Sampa é toda sua” – Vice-campeã
 2000 – “Porque meu orgulho é ser brasileiro” – 3º lugar
 2001 – “Voei, voei, na Vila aportei, onde me deram coroa de Rei” – Campeã
 2002 – “Em se plantando tudo nos dão... não” – 4º lugar
 2003 – “É melhor ler... um mundo colorido de um maluco genial – 4º lugar
 2004 – “A Águia voa para o futuro, que legal é Bienal no carnaval” - 4º lugar
 2005 – “Um vôo da águia entre dois mundos” – 9º lugar
 2006 – “Mama Bahia – Ópera Negra Lídia de Oxum” – 11º lugar
 2007 – “A Águia radiante com o pioneiro da comunicação Jorge Saad – 70 anos de conquista e realizações” – 7º lugar
 2008 – “Um vôo da águia como nunca se viu, também somos folclore do Brasil – 110 anos aprendendo com Luiz Câmara Cascudo” – 8º lugar
 2009 - “60 Anos, coração guerreiro, a refazenda do samba” – 13º lugar

BALANÇO GERAL

- 11 vezes campeã
 9 vezes vice-campeã
 7 vezes 3º lugar
 10 vezes 4º lugar
 4 vezes 5º lugar
 5 vezes 6º lugar
 4 vezes 7º lugar
 1 vez 8º lugar
 1 vez 9º lugar
 1 vez 11º lugar
 1 vez 13º lugar

3. Caderno de julgamento da Liga das Escolas de Samba de São Paulo: “quesito bateria”

QUESITO BATERIA

Conteúdo técnico e resumido:

A bateria na Escola de Samba é quem sustenta com vigor o ritmo e o andamento (cadência) proposta pela Escola para desfilar.

Conteúdo complementar e explicativo:

A bateria é o “coração de uma agremiação”, que sustenta com vigor a cadência indispensável para o desenvolvimento do desfile da mesma, e tem como propriedade servir ao canto e à dança dos componentes em desfile.

Há que se levar em consideração o entrosamento dos naipes, cada qual com sua afinação, fazendo com que sejam ouvidos perfeitamente todos eles, respeitando-se a tendência e a predominância que caracteriza a Bateria de cada Escola de Samba.

Alguns instrumentos são considerados básicos e indispensáveis na formação de uma bateria. São eles: SURDO (naipes graves), REPINIQUE (naipes agudos), CAIXA (naipes agudos), TAMBORIM (naipes agudíssimos), CHOCALHOS (naipes agudíssimos). E através deles que se tem a referência para a análise rítmica da bateria, devendo-se observar o equilíbrio dos mesmos. É o conjunto harmonioso de sons produzidos por esses instrumentos que possibilitam o canto e a dança, durante o desfile.

O andamento deve ser analisado através da pulsação dos surdos e seus complementos (citados acima).

No que diz respeito ao ritmo, o funcionamento da bateria assemelha-se a uma orquestra; assim sendo, ela deve manter a inalterabilidade do ritmo e o sincronismo de sons emitidos pelos diversos instrumentos, cuja distribuição dentro do conjunto é critério de cada Diretor de Bateria.

O chamado “atravessar o samba” ocorre quando, por qualquer falha, a Bateria provoca um desentrosamento entre ritmo e canto.

A criatividade de cada Bateria não se discute, uma vez que ela é uma concentração popular eclética na sua formação, com a participação das mais diferentes classes sociais e culturais do nosso País. Sendo assim, cada entidade tem o direito de fazer o que bem entender nos seus desenhos rítmicos, ou seja, uma Bateria pode conduzir todo o seu desfile sem que faça QUALQUER TIPO DE EVOLUÇÃO rítmica no decorrer da apresentação, e também tem a liberdade de fazer qualquer tipo de breque convencional ou breque silencioso, desde que nenhum deles causem descompasso no desfile da entidade. No caso de eventuais convenções, o julgador deverá avaliar o efeito sonoro e a precisão da retomada

após as mesmas, podendo marcar a pulsação e o andamento (acompanhamento da primeira marcação e da segunda marcação) com o movimento das mãos, ou dos pés (marcação ou surdo) e avaliar o desempenho de seus complementos no intervalo das marcações.

JUSTIFICATIVAS PARA JULGAMENTO

- **A Bateria não manteve o ritmo no decorrer do desfile.**
- **Não havia uniformidade no desempenho dos diversos instrumentos.**
- **Durante o desfile a Bateria "atravessou".**
- **A Bateria parou de tocar imotivadamente.**

Para conceder notas, o julgador deverá considerar:

- A manutenção regular e a sustentação da cadência da Bateria em consonância com o samba;
- A criatividade e a versatilidade da bateria;
- A conjugação dos sons emitidos pelos vários instrumentos.

Obs: O julgador deverá estar atento na sua observação no momento em que a bateria começa a tocar até o final do desfile, ou seja, enquanto os seus ouvidos permitirem.

O julgador não deverá levar em consideração:

- A quantidade de componentes da bateria, bem como a fantasia dos ritmistas, julgando a Bateria apenas com os ouvidos e não com olhos;
- O fato de qualquer bateria não parar defronte das cabines de julgamento e/ou não estacionar nos recuos próprios;
- A eventual pane do sistema de sonorização da avenida;
- Questões inerentes a qualquer outro quesito.

Obs: Fica vetada a utilização de qualquer instrumento mecânico para acompanhar pulsação e o andamento.

Principais pontos de balizamento do julgamento deste quesito:

Sustentação: É o andamento rítmico, que não deve nem diminuir nem acelerar durante o desfile.

Entrosamento: É a perfeita combinação dos sons emitidos pelos vários instrumentos. É o “casamento” da parte harmônica e melódica do samba cantado pela entidade.

Descompasso: “Atravessar” o Samba – Ocorre quando a Bateria provoca o desentrosamento entre o ritmo com o canto, ou mesmo o descompasso dos instrumentos entre si.

Retomada: É quando no caso da bateria executar uma convenção ou breque, voltar com precisão no mesmo andamento em que parou.

Equalização: É a propriedade que define o equilíbrio no volume dos naipes dentro de uma Bateria.

GLOSSÁRIO

Conjugar: Ligar conjuntamente

Sustentação: Conservação

Cadência: Ritmo, compasso, regularidade.

Emitir: Produzir

Andamento: Desenvolvimento melódico

Fonte: Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, Mini dicionário Aurélio Buarque de Holanda e Novíssimo dicionário Urupês.

4. Transcrição de trechos de reportagens jornalísticas

Folha de São Paulo, 22/02/1977

“Antes mesmo da escola entrar na parte mais iluminada da passarela, sua bateria arrancou da multidão que se espremia nos cordões de isolamento, demorados aplausos. E a bateria da Nenê de Vila Matilde manteve este ano sua fama de ser a melhor de todas. A escola desfilou coesa e conseguiu transmitir ao povo a maior parte das idéias contidas no enredo. Mas os maiores aplausos ficaram mesmo com a bateria.”

Folha de São Paulo 02/03/1962

Chocalho ‘sputinik’ vai estrear no carnaval

No Rio, o bumbo faz ‘tum-bum’; paulista trabalha mais: ‘tum-pum-skitum tum-pum’

“Lá no Rio, a bateria faz compasso dois por um na marcação. Tudo é feito na base do bumbo e do surdo. O bumbo faz ‘tum’ e o surdo faz ‘bum’. Assim: ‘tum-bum, tum-bum,

tum-bum’. O resto é enfeite com taról, tamborim, chocalho, triângulo etc. Aqui em São Paulo, o bumbo e o surdo trabalham mais. O enfeite existe, mas não participa da mesma marcação que entre nós é assim: ‘tum-bum-skitum-tum-pum’. A diferença mostra que nosso samba tem personalidade.” [Seu Nenê]

Folha de São Paulo 10/02/1980

Trunfo da Nenê está nas cores e no som

“Considerada por muitos a melhor bateria de São Paulo – de onde inclusive saiu mestre Lagrila, o diretor de bateria treze vezes nota 10 – os sambistas da Nenê explicam que todo ano precisam inovar, para manter a tradição. Este ano dizem que mestre Divino acrescentou o som do taról e uma batida diferente de tamborim.”

Jornal da Tarde 14/02/1985

“A Nenê entrará na avenida com cerca de 2300 figurantes, divididos em 23 alas. A Bateria Nota 10, orgulho da escola, há dois anos chefiada por Claudemir Romano, terá 280 batuqueiros.”

Folha de São Paulo 23/02/1979

“A Escola de Samba Nenê de Vila Matilde vai desfilar no domingo de carnaval às 24 horas. O mestre Divino, diretor de bateria, a frente de 140 batuqueiros, como acontece há vários anos, quer repetir as exibições anteriores quando conquistou a nota dez para sua bateria, que além do aprimorado ritmo tem sido exemplo de organização.”

Folha da Tarde 24/02/1982

Para Seo Nenê, bateria da escola merece nota 20

“Fui eu, andei muito pelo Rio. Lá vi coisas interessantes na Mangueira. Em São Paulo ensinei uma coisa que tinha na cabeça: o primeiro surdo, fino, o outro, grosso, e um terceiro no contratempo. O resto do trabalho fica pelos outros instrumentos. [Seu Nenê]

Dois anos depois – era 49 – a escola já tinha uma bateria diferente, a batucada soando estranha nos corsos paulistanos. Era a mistura de maracatu, mais ponto de terreiro, com pitadas de samba de morro carioca. Na alquimia realizada por Nenê, a bateria mais paulista do regional samba carioca. ‘Não faço apologia, não. Tem 26 notas 10. Há anos querem cravar um 8, mas a crioula sabe da rixa e enfia mais ainda o braço nos couros’. Nove vezes foram campeões paulistas. Desde 56 colocam na avenida sambas com histórias brasileiras.”

5. Transcrição de trechos de entrevistas realizadas pelo autor

Entrevistado: Zé da Rita

“Mas na verdade na verdade, depois do Divino, foi o Claudemir, o irmão dele o Pascoal, o Pelegrino, mas tudo daqui mesmo, nunca veio mestre de fora... e a gente, eu particularmente, sempre que eu posso, eu não tenho podido muito, mas sempre que eu posso eu ajudo eles, oriento nas batidas, apago os incêndio deles aí! Mas são grandes mestres, inclusive já saíram pra outras escolas. Claudemir teve um tempo dirigindo a Leandro de Itaquera, junto com um mestre lá do Rio de Janeiro lá, o Paulão, que era da União da Ilha, um dos melhores mestres da União da Ilha, ele tava lá em Itaquera e o Claudemir aprendeu mais ainda com ele lá, e ele tá aí atualmente, e vamo ver esse ano o que vai dar. Mas a característica da bateria sempre foi essa, essa batida de taról antiga, da Portela antiga”.

“Seu Nenê que trouxe da Portela antiga [a batida de caixa], e o surdo ele tem a característica... também o surdo repicado tumtutum [duas colcheias e semínima] também era da Portela, que bate assim até hoje, a Portela e a Caprichosos de Pilares também bate o surdo repicado, porque as outras batem tumtutum tum tumtum [colcheia pontuada, semicolcheia e semínima] e a Nenê e outras escolas ainda batia tumtutum. As vezes a gente fazia uma variação, tipo o surdo na soma: tumtutum tumcutum, quer dizer, batia na batida da primeira com a segunda, sem bater junto [com a voz] que era pra ficar mais espaço, pra sobrar, tipo a Mangueira, que bate uma só, tem um vazio, taról, caixa, repinique e tamborim, eles aparecem mais, porque? Porque tem um vazio”.

“ah, isso aí é de 70 pra trás. De 70 pra trás tinha o surdo que era o pai de samba, o pai do samba, e tinha o surdo que batia direto (tumptutum) e tinha o burugudum, que o seu Nenê quer por de qualquer jeito, que a cadência de hoje não dá mais [intervenção do mestre Pelegrino que estava passando e diz: - não dá mais – sorrindo]. Então batia: tumtum dun, durugudum [2x, colcheia pontuada semicolcheia semínima, pausa de semicolcheia 3 semicolcheias e semínima], batia com duas baquetas peladas”.

“A bateria tinha frigideira, frigideira dessas assim pequenas, com a baquetinha de ferro assim mais grossa. Tinha o agogô e o agogô era de dois, era de dois. Então o agogô vinha junto, com o Mestre Divino, o agogô vinha junto com a cuíca, quase na mesma batida, complementava: dundundun [partido alto] e a cuíca [igual] e vinha aquela e misturava o metal junto com a percussão né, e ficava uma coisa bonita. E tinha o tamborim, o tamborim na época que eu cheguei em 71 tinha tamborim até que era pregado com taxinha, quadrado e com taxinha, você tinha que ficar esquentando no fogo, não tinha o tamborim que tem hoje com a tarraxa”.

“Reco-reco tinha (...) de mola. O chocalho, que alimentava os chocalho: tchiquitchiquitchiqui, e juntava com o outro, o metal que falava, os metaleiro, e dava aquela coisa. Nesse tempo também, no tempo do burugudum que eu falei pra você, tinha o chocalho que chamava Sputnik, era um chocalho que tinha uma madeira, um gancho, tipo o tridente do netuno: catucalacun tchi, ele fazia uma segunda, como se fosse uma segunda. Era muito bonito também, mas nessa fase eu era muito moleque lembro pouca coisa. Isso aí

é mais os antigos que sabem, eu cheguei a ver, quando eu cheguei ainda tinha o sputinik, mas não pegava a marcação dele, os mais fortes não pegaram a marcação dele. Os antigos viram”.

“Tinha o cordão do Vai-vai, do Camisa-Verde, cordão do Fio de Ouro, Cordão do Paulistano que era do Geraldo Filme. Grande compositor mesmo do carnaval paulista foi Geraldo Filme, sabia de tudo, da parte dele ele trouxe o samba de Pirapora, de Pirapora de Bom Jesus, aquele samba do tambor, da batida do tambor, o samba de roda, tinha também em Santana do Parnaíba, então veio daquilo. Ele trouxe a batida pesada que alimentava os cordões, e você vê que até hoje tem escola, que nem o Vai Vai, que tem a bateria pesada, que é originária do cordão daquele tempo, que o Geraldo trouxe. Depois ele já partiu pra cá também, mas ele foi o pioneiro. Tinha grandes compositores aquela época, Zeca da Casa Verde, aqui tinha o Paulistinha. Bode véio, se você queria fazer um samba, um samba pra sua namorada por exemplo, quando chegava o Paulistinha ele tava na mesa do bar e ele pegava um papel de pão, ele escrevia aquela poesia, tipo poesia mesmo e colocava melodia, e naquele tempo era difícil de arrumar um gravador, e a gente perdia a melodia e voltava no dia seguinte e ele tava com a melodia na cabeça, aí depois arrumava um gravador e gravava. Mas era fora de série o Paulistinha, pena que morreu cedo”.

“Era diferente [o ritmo da Nenê comparado ao dos cordões]. Porque o Seu Nenê ele puxou, ele era fã incondicional do Paulo da Portela, Paulo da Portela que foi o grande presidente da Portela, o fundador da Portela, e certa época ele tinha o conjunto dele [Seu Nenê], que ele tocava pandeiro no conjunto, mas ele não tinha escola de samba, e aí ele foi ver um show do Paulo da Portela na cidade e se encantou com Paulo da Portela e se encantou com a Portela, e parece que o pai dele morava no Morro de Sta. Tereza no Rio e ele ia, e trouxe de lá, foi o contrário do Geraldo. O Geraldo trouxe o samba pesado de Bom Jesus de Pirapora, de Pirapora, e ele trouxe o samba mais refinado do Rio de Janeiro, da Portela, naquele tempo a Portela era a Senhora do Samba do Rio de Janeiro, e também a parte de surdo, de surdo de contratempo, de surdo mais pesado, isso aí é de Mangueira, não é de Portela, aquele surdo que eu te falei, de contratempo, é o que a Mangueira faz hoje, mas só que ela faz no surdo pequeno, não tem o surdo grosso, mas é o contratempo, o cara bate lá e você vai na batida dele: tumtutum, hoje é tumtutum fininho, e esse era grosso. Até porque era coro de boi, hoje em dia é tudo coro de cabrito, coro bom, naquele tempo era couro de boi. Quando eu aprendi a dobrar coro de boi, ih, era um sacrifício pra dobrar coro de boi, pelo amor de Deus! Pra dobrar aquilo ficava dois, três dias na água pra ficar mole, pra dobrar ele. Mas eu aprendi, eu aprendi afinação, era com um tocador de caixa, o Mário, era o trio de ferro dos taról, de caixa, era Patinho, Mário e Champlin. Champlin já morreu, era bem velhinho. Esses 3 eram ritmistas fora de série mesmo. Você podia por 30 tocando caixa e punha os 3, e você via que os 3 tocava no mesmo nível, tocavam forte e tocavam floreado, repicado, com aquela batida que tem até hoje, que é: tatatata [canta batida de caixa], tipo um repilique, mas na afinação, com os bordão de caixa. O Patinho ainda tá vivo, ele encencou aí e o Patinho não vem mais pra cá. Mas o Patinho até hoje tá aí, agora ele tá lá na Mancha Verde, mas era um fenômeno mesmo tocando taról. E o Mário, o Mário já era até de mais idade quando eu cheguei, e era o que afinava o couro, todos os instrumentos da bateria, tinha o mestre, o Divino, que afinava bem também, mas o Mário tinha o ouvido tuberculoso, como dizia, ele podia tá tocando o taról dele lá se tivesse um surdo desafinado, batia, ele parava ia lá e afinava. Mas a molecada daquele tempo não se interessava e eu me

interessei, e peguei amizade com ele, e ele falou: você se interessou eu vou te ensinar. Eu passei muito tempo dessa época, de 75 pra cá, até mais ou menos 2002 por aí, eu vinha aqui e afinava pro pessoal”.

“Inclusive essa entrada de surdo que entra o surdo e não o repinique, quem fez na verdade foi Padre Miguel, que inclusive esteve aqui, ele pegou e adaptou. Na época de carnaval Seu Nenê trazia várias escolas de samba do Rio aqui (...). Isso aí acho que foi nos anos 80, o Divino tava aqui, foi de 79 pra 80, 79 pra 80, mas deram um show mesmo [a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel na quadra da nenê]. Aí passou o próximo carnaval que seguia e o Divino falou vamos tentar adaptar isso aí que é diferente, aqui em São Paulo não tem, eles fazem lá, todo mundo copia lá, não tem problema, mas vamos fazer, não vamos pegar o geral deles fazer tudo o que eles fizeram, vamos tentar adaptar em cima deles. Aí criou essa entrada que é tradicional do Nenê que não entra com repinique entra com a chamada... nesse ano o pessoal vinha [com a voz], vinha as caixas [canta levada de caixa] e o pessoal [canta entrada direta do surdo], não é o repilique que chama, as vezes faz o repilique em outras passagens, mas essa aí vem de tempo, e inclusive quando nós fomos pro Rio de Janeiro, lá tinha a rua do samba e aqui era a rua do pagode, então o pessoal cantava e a rua ficava cheia, o pagode e tal e no final a bateria vinha e fechava com samba enredo e nessa oportunidade eu tava tocando surdo de marcação de primeira, e outro colega tocando segunda, e tava cantando o samba do ano [cantando]“entre cantos e danças me consome em alegria,dia a dia, vai Nenê”, quando o cacique rodou a baiana, 83 [na verdade 85], e numa dessa aí eu gostava de tocar e rodar a baqueta e numa dessa aí a baqueta caiu, e caiu e o Vicente que era o outro parou e ficou só aquele molho, sem marcação, aquele molho, aí o Claudemir pegou a baqueta rapidamente e entregou pra mim, mas aí eu tava tocando e cantando o samba e falei, puxa vida aqui dá pra entrar no embalo, aí eu peguei essa parte “entre cantos e danças.....” e o molho comendo né, e cantando “é do nosso dia a dia, vai Nenê” dumdumdumdum, aí adaptamos, tudo direitinho e fomos pro Rio de Janeiro, e lá no Rio de Janeiro sabe como é, escola de São Paulo, nunca aconteceu isso, e eles tavam preparados pra vaiar. Aí quando a bateria fez o esquentamento tava aquele sabe... e aí parou, parou, os caras pararam, o Rio parou, a arquibancada, pararam, falaram pô, que ritmo é esse, primeira vez que uma escola entra e tem que parar, aí paremo e veio o Jamelão cantou Cidade Maravilhosa, outro compositor lá, o Armando da Mangueira, e veio várias personalidades, o Brizola e tudo e fomos aplaudidos do começo ao fim, e aí no final quando acabou o samba, a arquibancada, Padre Miguel foi o campeão do ano passou, e os caras conversaram com a gente: -como é que vocês fizeram isso aí, nós nunca pensamos nisso, nós que somos o pai o samba - e são mesmo né - essa parada que vocês deram, dentro do andamento do samba, sem cair, e o molho continuando e a parada e vocês entrando no tempo certo... - Aí deram parabéns pra nós e passou um tempinho Padre Miguel começou a fazer também, quer dizer, nós ficamos empatado, a gente tem uma entrada deles eles tem uma nossa, eles começaram, parava e ficava só o molho e os tamborins, depois é que entrava a marcação. A marcação deles é diferente, o agudo é o surdo de segunda [canta batucada], o balanço deles é diferente, inclusive parece que agora eles tão acelerando mais porque parece que começou a tirar nota ruim, diz eles, que não tá acompanhando a mesma sequencia, que a melodia hoje é mais puxada né, e eles não tava... mas eles não gosta e aliás o povo, o povo sambista mesmo do Rio de Janeiro gosta mesmo é aquela batida que Padre Miguel tinha, mas muita gente, se não for rápido não tem como. Mas a nossa batida...”

Entrevistado: Ademildo

“Muda [a bateria], muda né? Acho que muda naturalmente cara, o tempo vai passando vai mudando, é outra molecada, outra conversa, cada um tem um jeito de agir. O Divino, na época do Divino era disciplina total, não que ele era ignorante. Era assim, você pegava um instrumento, até hoje ele é assim, se você vai na escola dele, se você pegou um instrumento pra tocar você não vai largar, você chama outro cara pra tocar ele “não”, vai ficar, não que vai ficar até o final, você vai tocar depois ele vai chamar o cara pra... mas não é tocar 5 minutos cansou e vai embora não, tem que tocar até o final. Então vai mudando...”

“Tá na mão do mestre, a bateria é a cara do mestre. Se tiver bonitinha, a batucada legal, afinação, disciplina é porque o mestre que colocou, se tiver bagunçado é porque o mestre é bagunçado também. Tanto é que já caiu um monte de mestre lá porque chegou uma hora que os caras...”

“É o mesmo estilo. Cresceram junto né meu, quando começou o Pelegrino, começou o Claudemir, começou o Pascoal era tudo da mesma idade, saía na bateria com o Divino, a mesma coisa, tudo igual (...). Aprenderam com o Divino, aprendeu tudo com o Divino”.

“É, é mais pesadona [a bateria]. Acho que é isso aí (...) de todo o tempo que eu saí lá sempre foi de peso, bateria pesada, bate forte (...) é pancada, a bateria é pancada!”

“Ainda não [baterias de São Paulo ainda não se igualaram às do Rio]. Porque é o seguinte, o que o Rio faz lá, as escolas de São Paulo copiam, entendeu? Se o cara muda a medida da caixa, a caixa é 12 polegada por 20, 25 [cm] de altura, se os caras mudarem essas medidas, no ano seguinte São Paulo vem e muda as medidas dos instrumentos aqui também. É que nem surdo, antes a gente vendia aqui de 60 [cm], agora é tudo de 50, porque os caras no Rio saem com de 50. Se eles voltar de 60 os caras dispensam tudo de 50 e voltam com os de 60. E a criatividade de ritmo, caramba, de breque, primeiro você escuta lá, depois os caras começam a fazer aqui. Aqui as baterias tão boas também, não é que eu tô falando que não presta, pô a Mocidade Alegre, Gaviões, Nenê, Camisa verde, tem várias escolas que a batucada é muito boa mesmo, mas eu acho que o Rio ainda tá melhor.”

“Acho que acelerou [o andamento das baterias] porque tem muito mais gente na escola, mais componente, você tem um horário pra desfilas. Antigamente a escola vinha com 500 componentes, a bateria tinha 150, você vinha numa cadência e tal, vinha batendo... hoje em dia você tem que entrar na paulada mesmo, passar em uma hora e dez e a escola vem que vem, e pra levantar o povo, se vem muito cadenciado não levanta a arquibancada, todo mundo fica... a rapaziada quer ver o bicho pegar meu, quer ver breque, quer ver isso aí.”

Entrevistado: Lagrila

“Meu nome é Laudelino Francisco de Oliveira Filho, no mundo do samba é mestre Lagrila. Mestre Lagrila no samba é o segundo cidadão samba, embaixador do samba, hoje embaixador do samba, mestre de bateria do século e o diretor de bateria mais premiado desse Brasil todo aí. Fui 10 anos seguido diretor de bateria campeão, 11 alternado no grupo especial, 3 na Nenê, 68, 69 e 70, na Nenê né? 68, 69 e 70, Depois na Mocidade Alegre outra vez tri na sequência 71, 72, 73, na Mocidade Alegre e depois penta campeão no

Camisa Verde, são 10 anos seguidos, 74, 75, 76, 77 né? E aí campeão de novo em 79. Tive 5 títulos no Camisa, 3 na Nenê e 3 na Mocidade. Tem outros títulos em outras escolas de samba em grupos inferiores, isso eu tô falando de grupo especial, fui campeão em vários, em blocos, em grupos inferiores e no grupo especial dirigi todas essas baterias aí, a maioria delas, dessas escolas que estão hoje no grupo especial.”

“Antigamente era assim, não era nem mestre, era apitador. Eu saía na Falcão do Morro e eu era moleque, eu tocava e gostava de apitar, naquela época o apitador era o Neguita, e o Deninha parava de apitar e dava pra mim, pro Pedrão, e eu apitava e os caras gostavam, e foi aí que eu comecei, e eu comecei a ensaiar muito tempo lá no Falcão do Morro. Mas não cheguei a desfilar nem um ano, eu desfilei na Falcão mas não como apitador, como ritmista, tocando na bateria. A Falcão descia lá do morro do Falcão e ia até o centro em Itaquera, onde era o cinema ali, dava uma volta na praça ali e voltava pro morro. E era isso. Mas aí o Champlim e o Mário, dois grandes ritmistas da Nenê, já souberam de minha passagem. Mas antes de vim pra Nenê, eu dei uma passada na Folha Azul de Marujo, na Patriarca, lá na cidade Patriarca. Daí dessas me convidou pra mim vim apitar aqui na Nenê. Eu falei ‘ah, os caras tão de brincadeira’, ‘não, a gente quer levar você lá pra Nenê de Vila Matilde pra você apitar lá’, e eu falei ‘ah, os caras tão tirando sarro’, eu era moleque e falei ‘ah, imagina’, quando eu era moleque minha mãe me trazia pra ver o desfile da Vila Esperança e naquela época, 73, 74 [53, 54 provavelmente] a Nenê desfilava ali na Vila Esperança e eu adorava ver a Nenê, mas nunca imaginava que um dia eu ia ser o apitador da Nenê, mas o destino é assim. Aí eu vim pra cá com o Champlim em 65, aí desfilei até 70, desfilei como apitador, tinha o Nicolau que me ensinou muito, o Nicolau era o apitador na época mas ele tava meio doente, tava cansado e ia parar, aí o champlin e o mário me trouxe pra cá, o Seu Nenê aceitou e aí comecei dirigir (...). Cheguei e já entrei criando junto, mas no primeiro ano, 65, foi junto com o Nicolau, o Nicolau do lado, ele saía de perto de mim e eu ficava com medo, apavorado! Quem era eu?! Mas quando fui muito bem aprovado aqui, por aqueles veterano da Nenê, na época, era uma bateria só de adultos, não tinha tanta molecada, hoje tem bastante garotada, antigamente era só os adulto mesmo, as pessoas mais de respeito que integravam a bateria.”

“A bateria da Nenê é marcante pelas caixas, as caixas e o surdo de terceira. A caixa que é uma levada mais de maracatu, que também hoje defasou um pouco, hoje já não é tanto, perdeu um pouco da essência a Nenê, até pelo crescimento do samba, perdeu um pouco, as pessoas não souberam preservar. Continua uma grande bateria, mas não tem mais aquele... antigamente via a bateria e você sabia que era a bateria da Nenê, cada escola tinha a sua característica, hoje tá mais ou menos... apesar da Nenê manter a tradição da sua levada, muita coisa mudou, tá um pouco mais diferente. Mas continua sendo uma bateria que marcava pelas caixas, pelo surdos de terceira, que hoje também não tá, tinha uma pancada diferente do que tem hoje, hoje tá mais ou menos, tá mais ou menos a levada dos outras também, tá mais ou menos igual e na Nenê não, tinha uma marcação diferente e tinha um ritmista que pra mim foi o maior surdo de terceira na Nenê foi, como era mesmo o nome... o Sergião, Sergião, foi o surdo de terceira mais marcante da Nenê, todas pessoas que pegou a Nenê de 10 anos pra cá lembra do Sergião, era ritmista do surdo de terceira, foi o maior surdo de terceira que a Nenê já apresentou até hoje.”

“O chocalho de platinela foi uma invenção do André, mestre André lá de Padre Miguel e ele veio pra São Paulo bem agora, dos anos 80 pra cá. Porque antes não tinha, era chocalho de chumbinho, colocava chumbinho, preguinho dentro e era aquele chocalho. Que o de pião, que usava muito no Rio e em São Paulo, pelo menos a Nenê usou muito o chocalho de pião, a Nenê fazia questão de usar o chocalho de pião, hoje não tem mais, você não vê mais nas baterias chocalho pião. Na Nenê tinha o chocalho pião, o chocalho de chumbinho e o chocalho de vara, chocalho de vara é aqueles sputinik que faz “tchitchitchi”, tudo isso acabou, não tem mais. Hoje não usa chocalho de chumbinho, de preguinho que eles colocam dentro, é um cubo redondo e chacoalha. Então não usa mais, usa mais o de platinela, que é bom também, muito bom.”

“Era mais pra trás [o andamento], mais pra trás, era mais uma cadência. E a Nenê, a bateria da Nenê, sempre marcou pelo seu balanço, pelo seu suingue, por ela ser maracatu, ela tinha um ritmo mais arrastado, mais balançado, então a cadência era outra. Hoje tá mais ou menos todas iguais, tão correndo muito, tá muito rápido, parece que eles vão trabalhar! Não sei o que eles vão fazer que toca tão rápido assim, e mudou, a cadência da Nenê era uma cadência toda dela, ainda mantém um pouco, não tá 100% do que era, é diferente do que era, mas é uma excelente bateria, continua pra mim sendo a melhor bateria.”

“Isso não existe [surdos de terceira padronizados], isso é invenção de algum mestre que não sabe o que é bateria, que hoje tá cheio de... qualquer um hoje vira mestre, qualquer um vira mestre! O cara sabe bater palma vira mestre, ou vira mestre porque é o bam-bam-bam da área, ou vira mestre porque casou com a filha do presidente, ou vira mestre porque é (...) o malandrão da área, não vira mestre porque tem a melhor capacidade, o maior conhecimento do samba, vira mestre... qualquer um é mestre. E hoje, o tipo de mestre de hoje, eu já nem gosto que me chame de mestre, porque acho que o tipo de mestre virou qualquer nota. E pra ser maestro, pra ser o mestre de bateria, é o maestro da orquestra. Agora tem bateria que tem 15, 20 maestro, tem um na frente, 10 que fica no meio. Eu nunca usei, saí com a maior bateria que passou na pista, na passarela do samba de São paulo, foi na Leandro, sai com 400, até hoje não vi nenhuma bateria com 400, então eu fui quem levei o maior número de ritmista, na Leandro, e era eu sozinho (...). Bateria que eu comando eu sou o primeiro, eu sou o segundo, eu sou o terceiro, sou o quarto, sou o quinto, que nem eles tem o mestre lá na frente e 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, eu não entendo esse [ano] tinha 9 auxiliares, o mestre e mais 8, pra que isso? Não existe. O ritmista que é bom, e é lógico, o mestre não é o absoluto, ele tem que ter os ritmistas responsáveis dentro do naipe, que nem no naipe de caixa tem que ter um ou dois excelentes tocadores de caixa, até pra te ajudar a passar pros outros. No naipe de tamborim é a mesma coisa, e no naipe de surdo a mesma coisa, e no naipe de repinique a mesma coisa. Agora você por 10 caras, numa bateria 10 caras fazendo sinal no meio da bateria, fica horrível, isso não existe, pra mim isso não existe, é péssimo. Se você ver eu dirigindo com a bateria é eu só, eu sozinho, eu sou o responsável, se estiver boa é eu, se estiver péssima é eu e se estiver mais ou menos é eu também, não tem 3 caras um aqui um lá no meio, na beirada na ponta, pra mim não, isso aí é invenção deles agora.”

“A Nenê? Não [copiar o Rio], opa, ao contrário, passou pra eles como é que era a levada, ao contrário, é coisa dela, o suingue, a batida, a levada, é da Nenê, não tem imitação de ninguém, nem de escola do Rio nem de lugar nenhum, é a batucada dela Nenê.”

“No Rio tem umas baterias que mantêm suas tradições, a minha escola querida, que é a escola que eu desfilo todo ano, Mangueira, tem tradição, tem uma pegada, na Mangueira só tem surdo de primeira, não tem resposta, e quando vira, vira todo mundo junto [cantando]: tum, tum, tututututum, tum, volta de novo, que é uma característica linda maravilhosa, que não cabe aqui em São Paulo, o pessoal não consegue fazer, eu nunca vi uma escola imitando a Mangueira. A Mangueira também é uma coisa tão de essência que se alguém for imitar fica ruim, é deles mesmo, é a única escola que tem marcação só de primeira, não tem segunda e não tem terceira, quando vira, vira todo mundo. A Padre Miguel também tem uma levada boa também, apesar que já mudou muito, né? Tem o surdo mais frouxo, surdo mais afinado, não sei quê, e tem vários surdo de terceira, a Portela também, então cada escola tem a sua característica. Eu acho que a Nenê, como bateria, é essência, apesar que mudou muito do que era, continua sendo boa, mas não tem mais aquele respeito. A escola da Nenê podia vim, não vinha tão bem de fantasia, não vinha tão bem de alegoria, não tinha os melhores passistas, mas tinha sim a melhor bateria, todo mundo ia ver a bateria da Nenê, até quem era das outras escolas ia ver a bateria da Nenê, que era um show a parte, e hoje já não é mais (...). Pode vir com uma fantasia inferior tal, carro alegórico que desalinha, mas quando chegava a bateria ah! O bicho pegava, a nota era 10 mesmo porque, não dá pra dar 11, o máximo é dez.”

“Tá só igual [as baterias]: um papapá aqui, o outro papapá também, e o outro, o outro, o outro, o outro... a entrada é a mesma, a chamada é a mesma, não cria nada.”

“Tem escola de samba aqui que vai lá com os grandes amigos que agente tem, Odilon e outros grandes mestres de bateria do Rio, leva um gravador, grava o ritmo que tá fazendo lá a escola daquela pessoa, e traz aqui e põe na escola dele e acha que é dele, fala que é dele, que ele que criou, e no fim não criou nada. Eu criei evolução em 70, criei evolução em 73, eles tão fazendo hoje evolução que eu já fazia em 73, só pra você ver como os mestres são (...) movimentação da bateria [que Lagrila fazia]. Hoje eles tão fazendo coisa que eu fazia e esse pessoal tá achando que é novidade, porque essas pessoas que falam não estavam em 73, tem filme, tem fita tem tudo. Então é muita coisa que a gente nem fala, pra não achar que a gente é o bam-bam-bam, eu não sou não, eu sou o Lagrila, eu falo pros caras, toninho, paulinho, joãozinho, manézinho, tem um monte, agora, Lagrila, em São Paulo, no Brasil é eu, não tem outro Lagrila, não tem segundo nem terceiro. Lagrila, quando falarem Lagrila, você sabe que é eu. E essa é minha alegria de ser o melhor diretor de bateria por vários e vários anos, apito de ouro por vários e vários anos, melhor diretor de bateria vários e vários anos. E fui eleito o mestre de bateria do século, por sambistas do Rio e de São Paulo. Eu e o mestre Divino, que também é um excelente mestre de bateria, começou comigo também.”

“É isso que eu tô falando, são pessoas inteligentes, não é o mané, é o mestre Divino, não é o mane. Então o que se fala do mestre Divino tem que enaltecer, que é um grande mestre, foi mestre do século junto comigo, nós tamo empatado, apesar que eu tenho muito mais título que ele. Mas aí a capacidade de armação dele é enorme, é a mesma coisa que eu, e nós conjugamos na mesma história, o que ele fala lá eu assino aqui, e o que eu falo aqui ele assina lá. Então não adianta, se você falar de mestre de bateria aqui eles vão citar dois, dois eles vão citar: mestre Divino e mestre Lagrila. Depois vem mané das couves, joãozinho, pafuncinho... uns caras que ia gravar os mestres do Rio de Janeiro e traz pra cá.”

“Ela [a bateria] é tudo, né? Escola de samba, eu vou te falar duas coisas que eu aprendi quando era menino, escola de samba só tem duas coisas: ritmo e melodia, o resto é tudo enchimento. Ritmo que é a bateria tocando e melodia, que é o cara cantando, o resto vem tudo depois, alegoria, fantasia, é tudo depois, só tem duas coisas, escola de samba é duas coisas: ritmo e melodia, o resto é tudo enchimento. Agora os caras falam, você não vê os caras falando: ‘olha você tem que ver os passistas da Nenê, os passistas lá da Rosas de Ouro, você viu as alegorias?’ Hoje em dia carnaval é alegoria, não tem mais passista, acabou, não pode mais, não pode dançar, não tem mais tempo pra dançar, não dá pra ele dançar e não tem mais passista, não tem mais malabarista, aquele que brincava com o pandeiro, não tem aquele passista bom de perna que brincava, hoje é ‘a escola de samba vai ganhar, você viu as alegorias?’, não fala mais o melhor cantor, melhor bateria, melhor mestre-sala, ninguém fala de mestre-sala e porta-bandeira, que era a base, o casal um que baila, que dança na escola de samba.”

“Cresceu [a bateria da Nenê] e o andamento ficou mais rápido, ficou parecida com as outras, e a Nenê não era parecida com as outras. A Nenê, em termos de ritmo, não se parece com nenhuma de São Paulo, nenhuma, nem do Rio de Janeiro, ela tem uma coisa dela, bateria da Nenê é uma levada dela, nenhuma escola de São Paulo tem a levada da Nenê, nenhuma escola do Rio tem a levada da Nenê.”

9. Bibliografia

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*, 2 vols., 2 vols., Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1965.

_____. *Nosso Sinhô do samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

ALMEIDA, Renato de. “A influência da música negra no Brasil”, *Revista de Etnografia*, IV/2 (1965), Porto.

_____. *História da música brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942.

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963.

ALVARENGA, Oneyda, “A influência negra na música brasileira”, *Boletim Latino-Americano de Música*, IV/1 (1946).

_____. *Música popular brasileira*, São Paulo, Duas Cidades, 1982.

_____. *Aspectos da música brasileira*, São Paulo, Martins, 1975.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Martins, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*, São Paulo, Martins, 1965.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Martins, MEC, 1972.

_____. *Dicionário musical brasileiro*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é Cultura Popular*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

AROM, Simha. “Du pied à la main: les fondamentaux métriques des musiques traditionnelles d’Afrique Centrale”, *Analyse Musicale*, 10, jan 1988.

BARBOSA, Orestes. *Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BATISTA, Siqueira. *Origem do termo “samba”*, São Paulo, IBDC, 1978.

BOLÃO, Oscar. *O Batuque é um Privilégio: a Percussão na Música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar, 2003.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.

CANDEIA e ISNARD. *Escola de samba – árvore que esqueceu a raiz*, Rio de Janeiro, Lidoador, 1978.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclóre brasileiro*, Instituto Nacional do Livro – M.E.C., 1954.

CAVALCANTI, Maria Isaura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca – dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

CHERNOFF, J. “African rythm and african sensibility: aesthetics and social”, in *Action in african musical iioms*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

CRESCIBENI, Nelson. *Convocação geral, a folia está na rua*, São Paulo, MHW, 2000.

CUÍCA e DOMINGUES, Osvaldinho e André. *Batuqueiros da Paulicéia*, São Paulo, Barcarolla, 2009.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

ENEIDA. *História do carnaval carioca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958.

FERREIRA, L. *Los tambores del candombe*, Montevideo, Colihue-Sepe, 1997.

FREITAS, Affonso A de. *Tradições e Reminiscências Paulistanas*. 3ªedição, São Paulo, Governo do Estado, 1978.

GARAMBONE, S. *O Lance é não atravessar*, Jornal do Brasil, Revista de domingo, ano 13, nº666, Rio de Janeiro, 05/02/1989, p.20.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989.

GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Odilon. *O Batuque Carioca: as Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Groove, 2000.

GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: a Música Afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34, 2000.

HOOD, M. *Etnomusicology*, vol.8(3):187-92, in OLIVEIRA PINTO, “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora” , Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº1

HORNBOSTEL, E. M. V. & SACHS, C. “Systematik der musikinstrumente. Ein Versuch”, *Zeitschrift für Ethnologie*, vol.46:553-90, in OLIVEIRA PINTO (2001).

IKEDA, A. (curador), *Brasil. Sons e instrumentos populares*, São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1997.

KOETTING, J. “Analysis and notation of west african drum ensemble music”, *Selected reports in ethnomusicology*, vol.1(3): 115-46.

KUBIK, G. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1979.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo: Ritmo e Melodia*. São Paulo, Ricordi, s/d.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, Rio de Janeiro, Pallas, 1992.

_____. *O samba na realidade*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

_____. *Sambeabá – o samba que não se aprende na escola*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário, o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

MANZATTI, Marcelo Simon. *O samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo do samba de bumbo ou samba rural paulista*, dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), 2005.

MAXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*, Brasília, Unb, 1990.

MERRIAM, Alan P. *Ethnomusicology, discussion and definition of the field*. *Ethnomusicology*, 4 (3): 107-114, 1960.

_____. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University, 1964.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

MORAES, Wilson Rodrigues de. *As Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

_____. “Escolas de samba e cordões da cidade de São Paulo”, *Revista do arquivo municipal*, São Paulo, 183 (34): 167-227, jan./dez. 1971.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*, São Paulo, Global, s/d.

MUNIZ JR., J. *Do batuque à escola de samba*, São Paulo, Símbolo, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias – a questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007.

NKETIA, J. H. K. *The music of Africa*, Londres, Victor Gollanz, 1975.

OLIVEIRA, Nilza de. *Quaesitu, o que é escola de samba?*, Rio de Janeiro, Imprensa da Cidade, 1996.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora”, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, v. 44 n°1

_____, “Ritmos cruzados”, *Revista África*, USP, São Paulo, 22-23:87-109, 2000

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*, São Paulo, Hucitec, 1984.

SILVA, Marília T. Barbosa da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Silas de Oliveira, do jongo ao samba enredo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

SAMPAIO, Luiz Roberto & BUB, Victor Camargo. *Pandeiro brasileiro*, Florianópolis, Bernúncia, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001.

SCHAEFFNER, A. “D’une nouvelle classification methodique des instruments de musique”, *Revue Musicale*, vol.10-11: 215-31, 1932.

SEEGER, Charles. *Why Suyá Sing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

SILVA, Alberto Alves da & BRAIA, Ana (org). *Memórias de Seu Nenê da Vila Matilde*, São Paulo, Lemos editorial, 2000.

SILVA, Áurea Demaria. *No balanço da “Mais Querida: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC)*. Tese de mestrado apresentada na Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista, 2006.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *A burguesia se diverte no reinado de momo: 60 anos de evolução do carnaval na cidade de São Paulo (1855-1915)*, dissertação de mestrado, USP-FFLCH, 1984.

_____, *Branços e Negros no Carnaval Popular Paulistano 1914-1989*. Dissertação de doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____, *Carnaval em branco e negro, carnaval popular paulistano: 1914-1988*, Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio, o sambista que foi rei*, Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos Negros no Brasil: Cantos - Danças - Folguedos: Origens*. São Paulo, Art Editora, 1988.

_____. *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Caminho, 1990.

TRAMONTE, Cristiane. *O samba conquista passagem*, Petrópolis, Vozes, 2001.

TODD TITON, J. (org) *Worlds of music. An introduction to the music of the world's people*, New York, Shirmer, 1992.

URBANO, Maria Aparecida. *Arte em desfile, desfile de escola de samba paulistana*, São Paulo, Edicon, 1987.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. *Sonoridades Paulistas: final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

_____. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

Obras de referência:

DFB (Dicionário do folclore brasileiro), Luis da Câmara Cascudo, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1962.

DFML (Dicionário de folclore, mitos e lendas) [?]

EMB (Enciclopédia da música brasileira), 3ª edição, São Paulo, Art Editora e Publifolha, 2003.

Documentários:

Seu Nenê, Carlos Cortez (direção), 26 min, 2001.

Samba à Paulista - fragmentos de uma história esquecida, Gustavo Mello (dir), 2007 (?).

Acervos

Centro de Memória da Unicamp (CMU).

Laboratório de história oral (LAHO).

Artigos de jornal:

“Nenê desfila hoje no Rio desfalcada de suas alegorias”, 23/02/1985, Folha da Tarde.

“Os 10 anos de Armando na Nenê de Vila Matilde”, 21/03/1984, Estado de São Paulo.

“Chocalho ‘Sputinik’ vai estrear no carnaval. No Rio, o bumbo faz ‘tum-bum’; paulista trabalha mais: ‘tum-bum-skitum tum-pum’”, Folha de São Paulo, 02/03/1962.

“Mestre Divino, tudo pela Nenê”, Estado de São Paulo, 07/02/1978.

“Nenê campeã”, Jornal da Tarde, 22/02/1985.

“Nenê de Vila Matilde é a campeã do carnaval de SP”, Folha de São Paulo, 22/02/1985.

“Nenê desfila no Rio e recebe o carinho das escolas”, Folha de São Paulo, 25/02/1985.

“E o Rio até cantou o samba paulista”, Jornal da Tarde, 25/02/1985.

“Nenê deve ganhar. Alguém duvida?”, Estado de São Paulo, 24/02/1961.