



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO:

**FUNÇÃO, IMPORTÂNCIA E LINGUAGEM DO INSTRUMENTO REPINIQUE E
SEU EXECUTANTE NAS BATERIAS DAS ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO PAULO**

RAFAEL Y CASTRO

Programa de Pós Graduação em Música

Instituto de Artes – UNESP

São Paulo

2016

RAFAEL Y CASTRO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO:

FUNÇÃO, IMPORTÂNCIA E LINGUAGEM DO INSTRUMENTO REPINIQUE E SEU
EXECUTANTE NAS BATERIAS DAS ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO PAULO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Scripto Sensu*, do Instituto de Artes da UNESP, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração:

Epistemologia e Práxis do Processo Criativo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

São Paulo

2016

C355f Castro, Rafael Y, 1977-
Função, importância e linguagem do instrumento repinique e seu
executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo / Rafael
Y Castro. - São Paulo, 2016.
139 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Stasi.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Instrumentos de percussão. 2. Repinique. 3. Música –
Aspectos sociais. 4. Escolas de samba. I. Stasi, Carlos. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.8

Nome: CASTRO, Rafael Y

Título: Função, importância e linguagem do instrumento repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo

Programa de Pós-Graduação *Scripto Sensu*, do Instituto de Artes da UNESP, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Stasi

Assinatura:

Julgamento: _____

Instituição: Universidade Estadual Paulista

Prof. Dra. Eliana Gulglielmetti Sulpício

Assinatura:

Julgamento: _____

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Assinatura:

Julgamento: _____

Instituição: Universidade Estadual Paulista

*Dedico esse trabalho a todos os ritmistas da Barcelona do
Samba, em especial ao Mestre Zoinho.*

Agradecimentos

Ao meu pai Oxalá e minha mãe Iansã, por me manter vivo nesse mundo apesar de diversos episódios.

Ao meu orientador Carlos Stasi, exemplo de superação e profundidade.

Aos professores da banca Eliana Gulglielmetti Sulpício e Alberto Ikeda, incentivadores e referência na música e na vida.

A Eduardo Giancesella, pelo eterno apoio, competência e humildade.

A John Boudler, idealizador do Grupo PIAP e eterno incentivador da percussão no Brasil.

A Osvaldinho da Cuíca, mestre e pai de todos.

Aos professores das disciplinas que cursei no mestrado e que colaboraram ativamente com essa pesquisa: Paulo Augusto Castagna, Lutero Rodrigues, Margarete Arroyo, Marisa Fonterrada, Marcos Fernandes Pupo Nogueira e Carlos Stasi.

A Julio Cesar, irmão de som.

Ao GRSCES Império de Casa Verde.

Aos convidados “Ripa de Ouro” e mestres: Alan Salgado (GRCES Camisa Verde e Branco), Anderson Jorge Enéas (GRCES Camisa Verde e Branco), Bruno Romano (GRCES Nenê de Vila Matilde), Fernando Neninho (GRCES Camisa Verde Branco), Lucas Quexo (GRCES Mocidade Alegre), Michel Romano (GRCES Nenê de Vila Matilde), Paulo Henrique de Souza (Pupa) (GRCES Vai-Vai), Roberto Aquino (Beto Repique) (GRSCES Império de Casa Verde), Robson Campos (Mestre Zoinho) GRSCES Império de Casa Verde, Silva Dennis (GRSCES Império de Casa Verde).

A todos os mestres, diretores de bateria, ritmistas e componentes das agremiações carnavalescas de São Paulo.

Aos alunos do bacharelado em percussão do Instituto de Artes da UNESP e integrantes do Grupo e Bateria PIAP.

A todos os amigos e músicos que participaram dos meus recitais: Carlos Café do Pandeiro, Claudemir Romano, Cleber Silveira, Douglas Germano, Edson Martins Junior (Teco), Eduardo Cezario (Dudu), Hugo César Dias Santana, João Marcondes, José Orlando Vieira (Landão Jessé), Julio Cesar, Paulinho Santa Cruz, Ricardo Valverde, Rodrigo Nogueira, Rodrigo Y Castro, Samba Sam, Vitor Romano, Welington Santos, Wesley Vasconcelos e Zé Roberto.

A todos os entrevistados que colaboraram e acreditaram nesse trabalho.

Ao Paulo Zorzetto e Heri Brandino.

A Roberto e Sérgio Guariglia - Contemporânea Instrumentos Musicais, pelo incentivo a percussão brasileira.

Aos meus colegas de trabalho, educadores e alunos na Associação Amigos do Projeto Guri.

Aos jovens internos da FCASA.

A todos os funcionários do Instituto de Artes da UNESP, desde a época do Ipiranga.

À minha família Y Castro e Velasquez.

À minha eterna companheira Carolina.

Ao meu filho Tumbao.

Resumo

Esse trabalho discute a função musical e social do Repinique na Bateria do Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba (GRCES) Império de Casa Verde na cidade de São Paulo, bem como a situação daquele que o executa, objetivando um melhor entendimento das dinâmicas existentes dentro deste contexto social específico e do próprio instrumento, o qual carece de trabalhos significativos a seu respeito. É mostrado, através da sistematização de um novo método notacional, algumas características referenciais do instrumento dentro da linguagem do samba enredo – estilo em que ele está envolvido naquilo que se refere às suas variações, padrões rítmicos, timbres, sonoridades e funções musicais e sociais, ligadas diretamente à sua importância nesse aspecto.

Analizamos o que ocorre socialmente com o seu executante dentro e fora de sua comunidade. Por fim, observamos em que nível a posição adquirida neste contexto específico corresponde a um real reconhecimento na sua comunidade como um todo e em outros setores sociais.

Palavras-chave: Repinique. Bateria. Escola de Samba. Social. Império de Casa Verde.

Abstract

This work intends to discuss the musical and social function of the instrument *Repinique* within the Bateria do Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba (GRCES) Império de Casa Verde in São Paulo, Brazil, as well as the position of those who play it, aiming a better understanding of the existing dynamics within the specific social context and the instrument itself, about which there is little significant work written. Through a new systematic notation method, we show some referential characteristics of the instrument within the language of samba enredo - style in which it is involved concerning its variations, rhythm patterns, timbre, sounds and musical and social functions, all connected to its importance in this latter aspect. It was analyzed what socially occurs to its player inside and out his community. At last, it was observed at what level the social status within this specific context corresponds to a real recognition in his community as a whole and in other social sectors.

Keywords: Repinique. Bateria. Escola de Samba. Social. Império da Casa Verde.

Índice de Ilustrações

<i>Figura 1: Exemplo de formação de uma Bateria.....</i>	<i>27</i>
<i>Figura 2: Exemplo de formação de uma Bateria completa. Fonte: Guilherme Gonçalves e Odilon Costa, O Batuque Carioca, 2000.</i>	<i>28</i>
<i>Figura 3: Valeska Reis e Robson Campos, Mestre de Bateria Zoinho do GRCES Império de Casa Verde.</i>	<i>30</i>
<i>Figura 4: A Rainha Valeska Reis à frente da Bateria.....</i>	<i>30</i>
<i>Figura 5: Brasão do GRCES Império de Casa Verde.</i>	<i>34</i>
<i>Figura 6: Desfile do GRCES Império de Casa Verde em 2014.</i>	<i>36</i>
<i>Figura 7: Mestre Zoinho.</i>	<i>38</i>
<i>Figura 8: Placa que determina o local de ensaio da Bateria.</i>	<i>39</i>
<i>Figura 9: Início dos ensaios em 2014.</i>	<i>39</i>
<i>Figura 10: Lucas Vinícius: Primeiro repinique do GRCES Mocidade Alegre.....</i>	<i>41</i>
<i>Figura 11: Roberto de Aquino dos Santos - primeiro repinique do Império.....</i>	<i>42</i>
<i>Figura 12: Anderson Jorge Enéas - primeiro repinique do Império.</i>	<i>43</i>
<i>Figura 13: Anderson executando o repinique mor.</i>	<i>43</i>
<i>Figura 14: Posição específica do instrumento na Bateria do Império.</i>	<i>44</i>
<i>Figura 15: Vitor da Candelária lembrando arranjo com outro integrante da Bateria.....</i>	<i>46</i>
<i>Figura 16: Primeiros repiniques do Império. Da esquerda para a direita: Vitor da Candelária, Luan Barbosa, Anderson Jorge Enéas, Roberto de Aquino dos Santos, Bruno Xavier, Lucas Santos.</i>	<i>47</i>
<i>Figura 17: Detalhe da posição do instrumento.</i>	<i>48</i>
<i>Figura 18: Repinique com oito tirantes.</i>	<i>51</i>
<i>Figura 19: Repinique com seis tirantes.</i>	<i>51</i>
<i>Figura 20: Repinique com doze tirantes.</i>	<i>52</i>
<i>Figura 21: Repinique com o corpo em madeira.</i>	<i>52</i>
<i>Figura 22: Repinique bacurinha.....</i>	<i>53</i>
<i>Figura 23: Repinique mor.....</i>	<i>53</i>

Sumário

Introdução	2
Capítulo 1. Carnavais	8
1.1 Breve Histórico do Carnaval no Brasil.....	9
1.2 As Escolas de Samba e o Samba Enredo.....	14
1.3 O Samba Paulista.....	19
1.4 As Baterias de Escola de Samba.....	22
Capítulo 2. Império de Casa Verde	31
2.1 Breve Histórico.....	32
2.2 Colocação da Escola nos desfiles de Carnaval	33
2.3 Brasão e pavilhão	34
2.4 Evolução no Carnaval Paulistano	35
2.5 A Bateria do Império de Casa Verde.....	37
Capítulo 3. O Repinique.....	49
3.1 O Instrumento.....	50
3.2 Histórico do Instrumento	55
3.3 Função e Importância do Instrumento	58
3.4 Repiniques de Base e Repiniques de Bossa.....	59
3.5 Notação de Toques e Padrões.....	61
3.6 Levadas: Básicas, Partido Alto, Ijexá, Surdo Mor, Repique Mor e suas Respectivas Variações	63
Capítulo 4. Representatividade do Instrumento para Seu Executante.....	68
4.1 Competências Múltiplas de um Batuqueiro.....	74
4.2 Status	80
4.3 Posição Ambígua.....	83
4.4 Reconhecimento Financeiro e outros cuidados	87
Conclusão.....	91
Anexo 1 – Entrevistas	99

Introdução

O meu interesse pela música começou na época da minha infância. Meu pai, que era músico, além de exercer profissionalmente a advocacia, brigava com minha mãe para que todos os dias os três filhos do casal tocassem um repertório de excertos¹ musicais adaptados para flauta doce. Sua preocupação era relacionada à educação através do aprendizado musical, objetivando um desenvolvimento organizacional, disciplinar, que permitisse estruturar uma progressão eficiente nas ações que futuramente iríamos realizar. Observa-se que dentro desta abordagem a música serve como base para o indivíduo atingir um determinado objetivo, quando esse passa por todas as etapas existentes nesse aprendizado, superando as dificuldades e conquistando pouco a pouco o que almeja.

No ano de 1991 fui enviado para o 11º Festival de Música na cidade de Londrina-PR. Nessa época, morávamos em uma cidade do interior do Paraná chamada Toledo e meu pai, já satisfeito com a evolução musical de seus filhos, procurou incentivar e ampliar as possibilidades musicais através da inserção em um novo ambiente, voltado especificamente para a troca de informações, descoberta de novas estratégias e apreciação musical através de audições artísticas. Esse foi o momento mais importante nessa nova descoberta, quando conheci o Grupo PIAP - Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP. Um grupo muito bem desenvolvido artisticamente, diferente de tudo o que já havia visto anteriormente, uma verdadeira orquestra com as funções bem definidas de cada um de seus componentes. O grupo era composto pelos alunos do curso de graduação pelos quais esses professores eram responsáveis na UNESP, além de fazer esse trabalho durante essa época do ano no festival citado.

A partir disso, defini uma trajetória de estudos e me planejei estrategicamente para entrar nesse grupo. No ano de 1995 prestei vestibular e passei no processo seletivo de novos alunos do bacharelado em percussão da UNESP.

Todos os anos os professores participavam de festivais de música pelo Brasil, e em 1996, já aluno matriculado, fiz parte do grupo, compondo o naipe da orquestra do Festival de Inverno de Campos do Jordão. O grupo era composto por outros colegas do curso, atuando também como monitores e como parte dos naites das orquestras nesses festivais, além de participarem do Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP. Essa estratégia era uma

¹ Trechos musicais presentes em uma composição orquestral.

metodologia adotada pelos professores do curso de percussão, fomentando o desenvolvimento de seus alunos através da divisão das responsabilidades. Naquele ano, fazia parte do repertório da orquestra do Festival uma obra do compositor Heitor Villa-Lobos chamada Choros nº 10, cuja apresentação teve a participação especial de Osvaldinho da Cuíca – representante do samba paulista, exímio percussionista e pesquisador, através de um arranjo adaptado para uma Bateria de Escola de Samba² e liderada por ele.

Esse foi um divisor de águas para mim, em que pude observar a função de cada instrumento que compunha a Bateria. De todos os instrumentos da Bateria, o que mais me chamou atenção na execução foi o Repinique³, pela responsabilidade atribuída ao seu executante na construção musical realizada por ele em conjunto com a Bateria e com a orquestra. Aproveitando-me desse momento de novas descobertas, fiz contato com Osvaldinho para que me aprofundasse verdadeiramente nesse meio e, durante muitos anos, fui aluno dele. Ao mesmo tempo em que conhecia melhor esse ambiente da percussão brasileira tive o privilégio e o destino de me mudar para um ambiente muito musical, residindo por 4 anos em uma comunidade no bairro do Ipiranga, onde, frente à minha casa, encontrava-se a sede de uma das primeiras Escolas de Samba de São Paulo, a conhecida Império do Cambuci. Nessa Escola comecei minha vivência, através da observação e da prática do samba, executando diversos instrumentos e observando as posições de liderança dos responsáveis pela Bateria, composta pelos diversos naipes dos instrumentos de percussão. Esse momento foi crucial para o meu despertar dentro desse contexto. A cada dia aumentava meu interesse por participar e descobrir elementos existentes nos processos musicais que ocorrem através de relações sociais nessas comunidades.

Após cada ensaio de Bateria, percebia a importância em participar cada vez mais como integrante, como elemento necessário, fazendo parte dessa engrenagem, através das funções específicas de cada participante em uma Escola de Samba⁴. Tive a chance de participar de diversas Baterias importantes do carnaval paulistano que possuíam sedes bem próximas à minha residência. Da mesma forma, pude participar de muitos ensaios e acompanhar festas e encontros entre as Escolas e suas Baterias, prática esta que é bastante

² Conjunto de percussão utilizado para conduzir todas as alas – diferentes setores – em um desfile carnavalesco.

³ Tambor pequeno nas medidas 30x12". Utilizado pelas Baterias, também é chamado de Repique.

⁴ Agremiação carnavalesca composta por diferentes setores conhecidos como alas.

corriqueira entre as comunidades, já que normalmente os membros de uma Bateria de uma determinada Escola participam de outras Baterias.

Por também participar do Grupo de Percussão da UNESP nessa época, comecei a me interessar profundamente por esses dois ambientes com valoração igual aos dois “mundos” da percussão, o erudito e o popular, fazendo relações e tentando aproveitar e mesclar conceitos e técnicas distintas. Os alunos do curso de percussão, participantes do Grupo PIAP, que tinha um repertório estabelecido, precisavam sempre preparar suas partes⁵ para o ensaio que ocorria uma vez por semana.

Por motivos visíveis fui selecionado para executar uma dessas partes escritas para um instrumento de percussão popular, na obra *Impressões de um Ensaio Geral* de Edmundo Villani Cortes. A parte tinha como instrumento principal o Repinique, o mesmo que fiquei interessado na obra de Villa-Lobos.

A partir desse momento comecei a me interessar mais profundamente pela Bateria de Escola de Samba, em especial pelo Repinique, tendo sido convidado para tocá-lo no Bloco Carnavalesco Caprichosos da Zona Sul, com sede bem próxima à da Escola Império do Cambuci. É necessário observar também que boa parte dos ritmistas⁶ do Bloco migrava dessa Escola.

Nessa época, no ano de 1995, tive a oportunidade de fazer muitos “irmãos” no samba, termo este utilizado entre os sambistas e que define a importância e a força existente na relação familiar e fraternal nessas comunidades - músicos, simpatizantes e membros das Baterias que até hoje me fornecem informações preciosas e significativas que, de uma forma ou de outra, foram direcionadas para essa pesquisa. São exímios conhecedores da música brasileira, praticantes com conhecimento “nato”, gerações que cresceram fazendo isso como forma de manutenção da própria existência.

⁵ Trecho individual de um instrumento em um arranjo.

⁶ Músicos que compõem uma Bateria de Escola de Samba.

Dentre todos esses colegas; ritmistas, diretores⁷ e mestres⁸ de Bateria, alguns participando em Baterias de grupos especiais da cidade de São Paulo, uma Escola em especial me chamou a atenção – o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Império de Casa Verde (GRCES). Isso ocorreu por diversos fatores: a) seus integrantes possuíam uma tradição familiar com o Repinique, b) o mestre de Bateria era um exímio performer nesse instrumento e c) era uma Escola respeitada por toda a comunidade do Samba Paulista pelo nível técnico de seus integrantes e muitos outros critérios considerados na formação de uma Bateria de “respeito”, tais como: manutenção de andamento, afinação, balanço, criatividade, sonoridade, timbre e equilíbrio. Os responsáveis pela execução do Repinique nessa Bateria apresentavam muita qualidade técnica e eram reconhecidos e respeitados entre todos os ritmistas de São Paulo, fato este que seria posteriormente confirmado em conversas informais e em entrevistas estruturadas.

É muito comum, em conversas sobre Bateria, alguém se referir a esse grupo como “a melhor Bateria de São Paulo”. Um dos “*primeiros repiniques*”⁹ dessa Bateria é Fernando Moreira, filho de Roberto Moreira, o conhecido Mestre Neno, figura emblemática e referência ainda em atuação na gestão musical das Baterias dessa cidade. Durante muitos anos, Mestre Neno dirigiu a Bateria do GRCES Escola Camisa Verde Branco que, na década de 1980 era uma Bateria de referência. Esse título, de melhor Bateria, hoje cabe ao Império.

Outro fato que não podemos deixar de ressaltar é que o filho de Mestre Neno, primeiro repinique do Império, tem hoje o cargo de Mestre de Bateria da Escola Camisa Verde e Branco, dando indícios da importância do desenvolvimento musical através da representatividade desse instrumento para seus executantes.

Mais um acontecimento considerável é que outro “primeiro repinique” desta Bateria - Vitor da Candelária, conhecido como Carica - é também um dos diretores de Bateria da Escola Estação Primeira de Mangueira do Rio de Janeiro. Esta posição de destaque decorre da importância adquirida por ele na performance desse instrumento, tanto no meio do samba quanto no meio musical em geral, já que ele atua regularmente também em outros trabalhos

⁷ Responsável pelos naipes em uma Bateria, parceiro do mestre na condução e preparação para os ensaios e apresentações.

⁸ Líder principal em uma Bateria. Responsável pelo conceito estético, identidade e sonoridade em uma Bateria.

⁹ Principal instrumentista do naipe, responsável pelo diálogo entre todos os outros instrumentistas.

não relacionados à Bateria diretamente, mas sempre reconhecido através do Repinique. Em 2015, ele foi convidado a assumir o cargo de Mestre de Bateria do GRCEs X9 Paulistana. Notamos claramente que essa ascensão de cargo dentro de uma Escola de Samba é muito maior nos instrumentistas de Repinique, principalmente por aqueles que são responsáveis pelas funções de condução de um ensaio ou apresentação.

Outros instrumentistas com funções específicas dentro de uma Bateria, apesar de essenciais, não são fundamentais para o início da execução, nem definição do andamento ou realização de convenções rítmicas que deverão ser executadas durante a performance. Apenas o Repinique tem esse “poder”, de direcionar o que deve acontecer no decorrer de um discurso musical dentro do contexto do Samba.

Diante dessa importância na condução da performance, o Repinique é amplamente utilizado em qualquer Escola de Samba, e como forma de conseguir um estudo mais aprofundado e para centralizar as informações de forma eficiente, optei por intensificar essa investigação dentro da Bateria e comunidade do GRCEs Império de Casa Verde.

Essa pesquisa avaliou o real status adquirido pelo executante do Repinique a partir das suas funções específicas e suas responsabilidades. Foi desenvolvido um sistema notacional coerente à sua produção artística e musical, com base em suas peculiaridades idiomáticas, mostrando assim características de sua execução na linguagem do Samba. Como forma de argumentação, e para entender o que deve ser realizado para o primeiro repinique em relação aos outros instrumentistas das Escolas de Samba, entre eles os que executam os instrumentos de cordas – cavaquinho e violão – assim como em relação aos intérpretes de Samba Enredo.

Foi discutido ainda, se as responsabilidades são equilibradas e se há recompensa financeira para todas as pessoas envolvidas nesse processo.

Capítulo 1. Carnavais

1.1 Breve Histórico do Carnaval no Brasil

O carnaval no Brasil tem suas origens no início da colonização, com a introdução de tradições carnavalescas europeias, principalmente do Entrudo. Sabemos que tal fato (início da colonização) ocorreu no séc. XVI, porém as citações a seguir apontam para outros períodos, mostrando a dificuldade em conseguir afirmações realmente fieis sobre o Carnaval.

Segundo pesquisa histórica, o carnaval chegou ao Brasil em meados do século XVIII, mais precisamente em 1723 por meio de imigrantes das Ilhas da Madeira, Açores e Cabo Verde. Era o entrudo, uma tradição carnavalesca, onde pessoas e famílias inteiras se divertiam em verdadeiras batalhas campais atirando-se mutuamente bexigas d'água perfumadas, cabaças de farinha, polvilho, cal, alvaiade, pó-de-mico e até misturas mal cheirosas providas do lixo (PEGADO, 2005, p. 7).

Para Nelson Crecibeni, o período correto é no séc. XVII:

No Brasil, o carnaval aparece no século XVII, na forma de “entrudo”, mantendo durante séculos uma ruidosa manifestação de alegria (CRECIBENI, 2000, p. 15).

Segundo os estudos mais tradicionais, por diversas vezes, as autoridades tentaram proibir os abusos praticados pelos foliões: este folguedo violento consistia em atirar nas pessoas não apenas água, através de cuias, bisnagas ou baldes, mas também farinha de trigo, cal e outros pós (CRECIBENI, 2000, p. 15 e 16).

Tinhorão (1991) oferece outra versão do fato:

Durante os primeiros séculos de colonização, o carnaval, ainda chamado de *entrudo*, praticamente não existiu no Brasil... O entrudo, do qual se tem notícia desde o início do século XVII... limitou-se até meados do século XIX a uma festa em que os escravos da Colônia e do Império saíam em correrias pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, enquanto as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre os passantes... (TINHORÃO, 1991, p. 111).

Deve-se notar que a maior parte das referências ao carnaval feitas por diversos autores, tem a cidade do Rio de Janeiro como centro, já que ela era a capital do país e apresentava maior diversificação social (TINHORÃO, 1991, p. 112).

Em São Paulo, Nelson Crecibeni é uma das maiores autoridades no assunto, devido a sua participação e pesquisa no meio. Existe uma tendência em afirmar que o sucesso e excelência no carnaval provêm sempre do Rio de Janeiro, e sobre isso ofereceremos maiores detalhes nos capítulos seguintes. Apesar de que muito do que acontece hoje é por influência do Rio de Janeiro nas Escolas de Samba de São Paulo, torna-se necessário reconhecer também a importância do Carnaval Paulistano desde sua origem.

Nogueira (2008) refere-se a esses dois modelos de manifestações carnavalescas como '*Grande Carnaval*' e '*Pequeno Carnaval*', dizendo que do Grande Carnaval participava a elite da cidade, que se encontrava nos bailes de máscaras realizados com o uso de muito luxo e brilho nos salões de festa, e do Pequeno Carnaval participava a população menos favorecida, que realizava suas brincadeiras nas ruas.

O processo de organização da nova festa carnavalesca, pautada na junção de interesses das manifestações do Grande Carnaval e Pequeno Carnaval, representados respectivamente pela elite e povo, dar-se-ia a partir do século XX com a imposição gradativa de regulamentações cada vez mais estruturadas por parte do poder público como, por exemplo, policiamento ostensivo nos locais da festa, itinerário previamente definido aos grupos carnavalescos e logradouros roteirizados (NOGUEIRA, 2008, p.52).

Neste sentido, Tinhorão observa:

Obrigado à adoção de formas mais disciplinadas de brincar nas ruas, por forças de repetidas repressões policiais contra o entrudo, o povo lembrou-se de paganizar a estrutura das procissões e no correr da segunda metade do século XIX apareceram os *cordões*... primeiros núcleos de criadores da autêntica música de carnaval. Integrados por negros e mestiços, e logo pelos brancos das camadas mais humildes da cidade, os cordões apresentavam-se como uma massa mais ou menos compacta de fantasiados, que, ao som de instrumentos de percussão, avançavam pelas ruas... (TINHORÃO, 1991, p. 113-114).

Já na década de 1840, o catolicismo era a religião oficial e a sociedade brasileira já possuía estrutura consolidada, favorecendo a apropriação das diversas culturas e formas de expressão. Segundo Olga Von Simson, essa mistura se tornava possível principalmente pela

religiosidade presente em todas as camadas da sociedade, em que eram comuns manifestações e festas não religiosas, em contraponto às procissões promovidas pela Igreja, já com algumas das características que hoje temos no Carnaval.

Em 1846 um fato marcaria para sempre a história do carnaval carioca e brasileiro. O sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes, o Zé Pereira, querendo lembrar os tempos de romaria e festas lusas, saiu às ruas no sábado de carnaval, acompanhado de patrícios já “alegres” das doses de vinho e aguardente, batucando zabumbas e tambores. Foi tanto o sucesso, que no carnaval seguinte, pequenos grupos, munidos de tambores e latas popularizaram o gênero. Este, aliás, ao bater o bumbo com competência e precisão passou a ser considerado o precursor do surdo de marcação, hoje fundamental e existente em todas as Baterias de Escolas de Samba (PEGADO, 2005, p.21).

Tinhorão afirma que “foram os ranchos que, ao adotarem a formação das procissões religiosas, instituíram um mínimo de disciplina em meio ao caos do carnaval...” (1991, p. 120). E com relação à criação de dois gêneros musicais que correspondessem à essa nova forma de organização – a marcha e o samba, diz, “o estilo de passeata de ranchos, blocos e cordões estava pedindo um ritmo marchado, necessariamente binário, com acentuação no tempo forte, e cuja marcação deveria facilitar o avanço da massa de foliões”. (TINHORÃO, 1991, p. 120).

Vale lembrar que a marcha já era um ritmo existente na Europa que, de acordo com o tempo, foi se modificando a ponto de tornar-se praticamente um novo ritmo, em aspectos de formação instrumental percussiva, afinação, técnicas e células rítmicas idiomáticas.

O agrupamento responsável pela transição dos ranchos para as Escolas de Samba foi o Cordão – grupo de foliões mascarados conduzidos por um mestre que utilizava um apito e acompanhado por um conjunto de sopros e percussão. O primeiro cordão em São Paulo foi o Grupo Barra Funda, formado em 1913 e com fundação em 12 de março de 1914. Em São Paulo também foi utilizado um elemento novo – o baliza, já existente nas bandas e fanfarras de música. Este fazia coreografias e brincadeiras com o público, abrindo caminho para o restante dos participantes. Podemos dizer que o baliza foi a origem da conhecida Comissão de frente das Escolas atuais. O grande responsável pelo surgimento do Grupo Barra Funda foi

Dionísio Barbosa que, além de compositor era bom pandeirista e remodelou as marchas do carnaval carioca ao seu estilo. Os Cordões apesar de terem uma estrutura organizada, eram formados por familiares e não eram tão grandes como muitos o descrevem.

O Samba, portanto, resultava espontaneamente no ambiente festivo das datas religiosas, ou outras cultuadas pelos negros, e não se cogitava usá-lo como base para desfiles ou como motivo de organizações. Para essas finalidades empregava-se o ritmo de marcha ou marcha-rancho, conforme trata-se de Cordões ou Ranchos. Citamos as duas modalidades, mas é indiscutível a supremacia dos Cordões, seja quantitativamente seja quanto à sua importância como manifestação (MORAES, 1978, p. 19).

Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais e de antipatia por parte das autoridades brancas. Assim se destacou a liderança do negro Dionísio Barbosa, pois fundou o primeiro cordão carnavalesco em São Paulo, num tempo em que para sair às ruas era preciso muita fibra (CARVALHO, p. 86, 2009 apud MORAIS, 1978).

A seguir uma visão de Osvaldinho da Cuíca que reforça uma formação pequena e mais familiar dos Cordões:

Uma ficção comum no imaginário popular – e até em artigos de estudiosos, é a 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, não passavam de pequenas turmas de familiares, vizinhos e amigos que saíam às ruas com figurinos simples, feitos em casa, e com formação musical muito reduzida e improvisada (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p.46).

Nelson Crecibeni relata também uma formação com influência da religiosidade encontrada nos desfiles desses agrupamentos:

Os negros, moradores no Glicério, no Bexiga e na Barra Funda, participavam com seus grupos apenas das festas religiosas na Capital e criaram os cordões para desfilar e brilhar no carnaval. Os primeiros grupos começaram a surgir no início do século: muitos tiveram vida efêmera, outros resistiram ao tempo, tornando-se tradição do carnaval paulistano; esses conjuntos tiveram origem nas festas de Nossa Senhora do Rosário, nos tempos do Brasil Imperial. Formados pelos negros e pelas camadas mais pobres da população, adotando um desfile em forma de procissão durante suas

andanças pela cidade, não tinham enredo, apenas um tema, e desfilavam com abrelatas, balizas, porta-estandarte, rei, rainha, um grupo feminino e ao som de conjuntos instrumentais de corda e sopro e ao ritmo do batuque quando paravam. Com predomínio de instrumentos pesados, foram certamente os antepassados das escolas de samba. Alguns relatos dão conta de que os grupos desfilavam com animação, até encontrar um grupo rival, quando então era travada violenta pancadaria (CRECIBENI, 2000, p. 20).

O segundo Cordão mais antigo em São Paulo foi o Vai-Vai (na época escrevia-se Vae Vae), com fundação oficial na década de 30.

Então, a partir da mistura de elementos presentes nos grupos citados, durante o processo de popularização e estruturação do Carnaval no Brasil, tivemos a origem dos Blocos e das Escolas de Samba, como as conhecemos hoje.

As Escolas de Samba, tal como nos Cordões, sempre traziam a marca de origem – o sistema “familiar”. Tão importante que dela poderia depender o sucesso ou o desaparecimento da Escola, como disse Inocêncio Tobias: - “é que a Escola de Samba, morre o cabeça, acaba” (MORAES, 1978, p. 54).

Essa afirmação de Moraes reforça a importância do vínculo familiar nesses agrupamentos.

1.2 As Escolas de Samba e o Samba Enredo

Como já vimos, durante muito tempo, essas formas mais populares de manifestação simbolizavam, ou estavam associadas, à ‘desordem’ e à ‘falta de civilidade’, gerando inclusive perseguições e censura por parte do poder público.

O Samba [...] (gênero musical) e, principalmente, a primeira (instituição festiva) são produtos da década 1920 e do bairro do Estácio de Sá, uma parte da zona de obsolescência em torno do centro do Rio de Janeiro, habitado por imigrantes, negros, operários, estivadores, prostitutas e malandros, moradores de cortiços, morros e favelas circundantes, cujos hábitos, costumes e festividades eram desdenhados pela elite e reprimidas pela polícia (FERNANDES, 2012).

As Escolas de Samba surgem no início da década de 1930. A origem do termo “Escola de Samba” encontra-se no bloco formado no já citado bairro do Estácio do Rio de Janeiro, por volta de 1925.

Embora chamada de Escola de Samba, a Deixa Falar... era um Bloco igual aos outros que proliferavam na época em vários pontos da cidade. As principais novidades que apresentou foram um tipo de samba diferente do tradicional e a utilização do surdo e da cuíca, invenções, respectivamente, de Alcebíades Barcelos e João Mina... Quanto à denominação ‘Escola de Samba’, deveu-se a uma natural vaidade dos Bambas do Estácio – alguns já compositores profissionais na ocasião – que, querendo se distinguir dos rivais, proclamavam-se professores, pois, além de viverem na vizinhança da Escola Normal (que formava professores), então localizada no Largo do Estácio, eram, afinal, os criadores de um novo samba (SEVERIANO, 2008, p. 119).

Tinhorão generaliza o uso de tais qualidades “pedagógicas”, dizendo que:

Os grupos de foliões das camadas mais baixas do Rio de Janeiro, que saíam em blocos durante o carnaval declarando orgulhosamente a sua qualidade pedagógica de Escolas de Samba, não tinham grande compromisso com os enredos que escolhiam para tema de suas passeatas... O Samba Enredo, criado pelos compositores das Escolas de Samba para contar em versos a história escolhida como tema do desfile carnavalesco, surgiu a partir da década de 40 (TINHORÃO, 1991, p. 169).

Narloch lança um olhar diferente a respeito deste fato, dizendo que esses novos sambistas – referindo-se especificamente aos “professores e bambas” do Estácio – submeteram-se ao que ele chama de *marketing da pobreza*, produzindo um novo estilo de samba que “carregava a imagem de expressão cultural dos morros e dos negros” (NARLOCH, 2011), em oposição a “velhos” compositores como Donga, Sinhô e Pixinguinha, cujas músicas não pareciam tão brasileiras assim. E continua: “Apesar do desdém dos velhos compositores, o samba do Estácio, acompanhando o enredo das Escolas, ganhou o país pelas rádios e como propaganda de Getúlio Vargas.” (NARLOCH, 2011, p. 163).

Nesta mesma década, por imposição do governo de Getúlio Vargas, as Escolas de Samba começam a incluir em seus enredos temas de exaltação nacional, de forma a evitar a repressão por parte da polícia.

A preocupação dos primeiros organizadores de Escolas de Samba era simplesmente a de conferir uma certa respeitabilidade aos seus blocos (até pelo menos 1934 as denominações bloco e Escola de Samba coexistiam sem preferência), afastando assim a humilhante perseguição policial (TINHORÃO, 1991, p. 169).

Porém, mais uma vez, Narloch, comentando a respeito da ditadura de Vargas, complementa:

Em 1937 [...] foi instituído que todos os Sambas Enredo deveriam homenagear a história do Brasil [...]. Esse carnaval disciplinado e patriótico não nasceu só por imposição do governo: os grupos também aderiram espontaneamente a ele. A Deixa Falar [...] desfilou em 1929 usando na comissão de frente cavalos da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Três anos depois, o samba enredo da Escola era *A Primavera e a Revolução de Outubro*, em homenagem à tomada de poder de Getúlio Vargas em outubro de 1930. A apresentação contou com participantes vestidos de militares (NARLOCH, 2011, p. 145).

A partir de então, o Samba se espalha pelas cidades, ganhando visibilidade e formalização. Grupos se organizam, desenvolvem temas, e desfilam pelas ruas do Rio de Janeiro de forma organizada e com reconhecimento do poder público. Tinhorão diz que a oficialização dos desfiles de carnaval tinha como condição básica a legalização dos grupos junto à polícia (TINHORÃO, 1991). Além disso, encontramos neste fato a origem dos nomes

solenes encontrados atualmente, e que denominam as várias Escolas de Samba, inclusive aquela aqui estudada.

O antigo Bloco do Vai Como Pode, da Estrada da Portela (e que o próprio título indicava a sua origem humilde), requereu ao Delegado Dulcídio Gonçalves, em 1935, o seu reconhecimento oficial, sendo então surpreendidos os sambistas por uma exigência muito significativa: a da troca do seu nome. É que o delegado enxergava no nome Vai Como Pode, além da chulice natural da expressão, uma sem-cerimônia democrático-popular que não era exatamente o que agradava à classe média urbana, àquela altura já preparada para apoiar a ditadura estado-novista de Getúlio Vargas. Assim, ia ser por sugestão conciliadora do próprio delegado Dulcídio Gonçalves que a Vai Como Pode se transformaria no algo solene Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela (TINHORÃO, 1991, p. 171).

Com o passar dos anos notamos determinada ênfase neste aspecto “solene” referente ao nome das Escolas que, de uma forma ou de outra, objetiva uma maior legitimação das mesmas. Sendo assim, aquilo que era exclusivamente “recreativo”, atualmente amplia-se para o Cultural e, por vezes, o Social. Justamente por isso, de forma geral, as Escolas têm em seus nomes oficiais siglas incluindo essas letras. Por exemplo, GRCES – Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Águia de Ouro, GRCSES – Grêmio Recreativo, Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai, G.R.C.E.S – Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mocidade Alegre e a Escola aqui analisada mais profundamente, o G.R.C.S.E.S – Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Império de Casa Verde. Um dos resultados dessas novas condições seria o aparecimento de um modelo de Samba de Enredo de exaltação patriótica.

Ora, ia ser exatamente o conjunto dessas providências, aliadas a uma inesperada intervenção das autoridades policiais do período getulista anterior ao Estado Novo, o responsável pelo crescimento da importância dos enredos dos desfiles, e em consequência, pelo aparecimento do poema musical descritivo com caráter de exaltação patriótica denominado samba *de enredo* (TINHORÃO, 1991, p. 171).

Essa valorização dos enredos dos desfiles, “em atenção às recomendações oficiais”, resultou, por exemplo, no patrocínio dos concursos oficiais de desfiles de Escolas de Samba – de 1943 a 1945 – “pela Liga de Defesa Nacional, com a entrega de prêmios a cargo de um general do Exército”. (TINHORÃO, 1991, p. 172).

Neste momento, as Escolas de Samba ainda eram consideradas variações de Blocos de rua, até que em 1932 acontece o primeiro desfile oficial de Escolas com participação de 19 grupos. Três anos depois, em 1935, acontece então a legalização das Escolas de Samba e a oficialização dos desfiles. E a partir dos anos 40, o Carnaval passa a representar a cultura popular brasileira até mesmo fora do Brasil. Neste período, ocorre o crescimento significativo do número de componentes das Escolas, bem como a transformação do Samba:

Foi pois quando o número de componentes das Escolas começou a crescer (no início da década de 30 era de oitenta a cem figurantes), permitindo melhor aproveitamento teatral do enredo pela multiplicação das alas (no final da década de 40 algumas Escolas já desfilavam com cerca de quinhentas pessoas), que os Sambas das Escolas se transformaram, de fato, em Samba Enredo (TINHORÃO, 1991, p. 175).

O estilo mais comum de Samba de Enredo – que a partir da década de 50 seria chamado simplesmente de Samba Enredo – ia ser na verdade, até o fim dos anos 60, o dos longos poemas descritivos, revestidos de melodia ampla e solene, e apoiados naquele ritmo de marcação muito segura que constituía um dos característicos da percussão das Escolas desde meados da década de 30, quando o compositor Alcebíades Barcelos, o Bide, introduziu na Bateria o surdo de marcação (TINHORÃO, 1991, p. 176).

É importante notar ainda que, naquela época, além do surdo, Bide foi responsável também pela introdução do tamborim na Deixa Falar.

No ano de 1952, fundou-se a Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, que passaria a comandar a organização dos desfiles, implantando a divisão das Escolas por grupos.

Os desfiles ocorreram na Praça Onze até 1942, passando então para o centro da cidade, onde permanecem até meados da década de 70. Com obras de urbanização na área, somada à forte influência da TV e utilização da mídia como estratégia de divulgação do Carnaval, as Escolas de Samba ganham nova dimensão e em 1978 os desfiles passam a acontecer na Avenida Marquês de Sapucaí. O famoso Sambódromo, onde atualmente ocorrem os desfiles, foi construído somente em 1984.

Chegamos então ao Carnaval que o mundo inteiro conhece: Escolas com 4 mil componentes, distribuídos entre muitas alas, com destaque para a Comissão de Frente, a Ala das Baianas e a Bateria, sendo esta última, considerada por muitos, o coração da Escola.

“As Escolas de Samba, tal como a Umbanda, são núcleos de integração social e racial, podemos deduzir que nelas os aspectos da cultura espontânea são predominantes”. MORAES, 1978, p.145).

Hoje as Escolas de Samba são verdadeiros núcleos de resistência e inclusão social, apesar de terem muita influência da mídia e buscar outros valores, ainda é uma forma de reconhecimento e inserção social, onde os participantes desenvolvem diversas habilidades que podem ter deixado de serem proporcionadas em algum momento pelo próprio estado. Há muita troca de conhecimento em uma formação de uma sociedade que normalmente promove todo o grupo inserido, havendo crescimento e reconhecimento coletivo, onde a força da união prevalece.

1.3 O Samba Paulista

Conforme aponta Tinhorão “os antigos batuques de negros vindos desde pelo menos inícios do século XVII estavam quase restritos à área rural”. Seria somente a partir do século XIX que eles começariam a ser conhecidos genericamente como Sambas (TINHORÃO, 2008, p. 91), observando que:

Tal como sempre acontece no campo das pesquisas de cultura popular – onde as fontes impressas são poucas e, nelas, muito raros os dados sobre a vida do povo –, é difícil determinar, hoje, a partir de quando os batuques de crioulos seguidores da tradição africana começaram a ser chamados de Samba (TINHORÃO, 2008, p. 86).

Desta forma, o Samba Paulista teve sua origem nas cidades do interior onde se realizavam o batuque¹⁰ e o jongo¹¹. Como destaque, podemos citar a cidade de Bom Jesus do Pirapora, com seu conhecido *Samba de Bumbo*¹².

É admitido pelos folcloristas brasileiros ser o samba, tal como o conhecemos, originado do batuque. Este, por sua vez, já era uma assimilação brasileira de várias danças trazidas pelos negros escravos. Deste modo, concordamos com o saudoso Edison Carneiro quando escreveu: “seria um erro considerar o batuque como dança específica, única”. Assim sob denominação genérica de “batuque” os colonizadores reuniam diversas danças dos negros. Acrescente-se que o batuque, nas várias regiões brasileiras, assumiu características próprias. Portanto, ao se falar de manifestações derivadas do batuque, terá que se levar em conta essas variantes locais (MORAES, 1978, p. 7).

A palavra ‘Samba’, em São Paulo, só ganhava sentido comum, entendido por gente de qualquer parte do Estado, quando se falava no Samba-de-Bumbo das popularíssimas festas de Bom Jesus do Pirapora. Aquela era, sem dúvida, a manifestação mais popular que levava o nome de Samba por essas bandas (CUÍÇA; DOMINGUES, 2009, p.23).

¹⁰ Denominação genérica de danças Afro-Brasileiras acompanhadas por percussão, canto e movimento de umbigada entre casais.

¹¹ Dança de roda de origem Africana com a presença da percussão e do canto.

¹² Espécie de dança com versos e improvisos provocados pelo instrumento bumbo.

Este tipo de Samba é também conhecido como Samba Rural, por conta das influências de elementos culturais trazidos pela população oriunda da zona rural das cidades do interior paulista.

Antes da consagração nacional do Samba Carioca nos anos 30, o termo “Samba” em São Paulo (como no resto do Brasil) não designava um gênero musical específico, mas apenas uma forma de lazer popular em que se tocava música, na maioria das vezes, de certa ascendência Africana. Por esse motivo, era comum entre os caipiras – São Paulo tinha uma população majoritariamente interiorana – chamar de ‘Samba’ uma parte de suas cantorias festivas, principalmente aquelas em que os negros tomavam parte de maneira mais ativa, tais como as que recebiam o nome igualmente genérico de ‘*Batuque*’. É verdade que o folclore regional qualificava algumas danças de ‘Samba’, tais como o ‘*Samba-lenço*’, e o ‘*Samba-de-Umbigada*’, mas também não há qualquer evidência de que estas seguissem um padrão musical determinado (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p.21).

Apesar da origem distinta, a evolução do carnaval paulista ao longo dos tempos se espelhou no modelo de desfiles Carioca. Nesse sentido, as características distintas iniciais transformaram-se simplesmente em imitações pré-estabelecidas do modelo criado no Rio de Janeiro. Sendo assim, as Escolas de Samba Paulistas, até os dias de hoje, imitam toda a estrutura e organização dos desfiles e das agremiações cariocas, incluindo a própria classificação e divisão dos grupos: como o Grupo Especial e as Séries A, B, C e D.

Assim é que, a partir do carnaval de 1968, as Escolas de Samba paulistanas passaram a ser estruturadas de acordo com o modelo carioca. Os balizas relegados em favor da Comissão de Frente, o estandarte definitivamente substituído pela porta bandeira acompanhada por Mestre-sala e, tornou-se obrigatória a presença de “baianas”. O enredo assumiu importância capital, passando a definir toda a montagem do desfile. A expressão “ala” torna-se corrente para designar grupo de componentes representando parte do enredo ou não e a denominação de “bateria” passa a substituir a de “batuque” para o conjunto instrumental. Ficou definitivamente abolida a participação de qualquer instrumento de sopro na parte musical (MORAES, 1978, p.72).

Com a morte do último africano em São Paulo, desapareceram as tradições, em sua pureza, da raça negra, e hoje o samba, amálgama das múltiplas danças regionais, da capoeira, do lundu, do jongo, batucado em quase todas as fazendas e sítios do Estado de São Paulo e fundamente desfigurado pelo perpassar do tempo e da

civilização, é tudo quanto resta dos costumes característicos do povo oprimido. (MORAES, 1978, p. 8).

O fato da ideia de criação da Escola de Samba ter sido gerada no Rio de Janeiro não implica que as Escolas de todo o país sejam iguais. Assim como o samba, ritmo e dança, não é o mesmo em todo o Brasil, as Escolas de Samba, certamente possuem características regionais e locais. Essas características são tão fortes que podem ser visíveis através da cobertura padronizada. Nessa resistência ao enquadramento os aspectos mais evidentes são o ritmo e a dança e, por isso mesmo, os mais visados pelos adeptos do modelo-único. Não é difícil de ouvir alguém comentando que o ritmo de São Paulo é “ruim” ou que paulista “não sabe sambar”. Na realidade as pessoas não estão analisando em termos de “bom ou mau”, mas segundo o modelo difundido. Quer dizer, para elas tudo o que se afasta do padrão estabelecido é tido como “ruim” ou “errado”. Claro, não falamos de pessoas que não sabem tocar ou dançar.

Essa também é a razão de algumas Escolas paulistanas procurarem elementos do Rio de Janeiro para colaborarem no preparo do seu carnaval, já que eles têm o “modelo nas mãos” (MORAES, 1978, p. 88).

Essa afirmação de Moraes nos mostra uma tendência da humanidade na verdade, que sempre busca referências específicas de maneira a seguir determinado modelo.

1.4 As Baterias de Escola de Samba

Nas seções anteriores, vimos como as primeiras agrupações de foliões utilizavam diversos instrumentos. No caso do carnaval realizado na Praça Onze, por exemplo,

local que reunia negros baianos, ex-escravos, músicos amadores, compositores anônimos e a boêmia da cidade. Os instrumentos que davam o tom à brincadeira eram, sobretudo de cordas: cavaquinho, violão, violão de sete cordas. Os demais instrumentos que ritmavam as batucadas eram de origem das festas religiosas africanas como o adufe (um pandeiro sem platinelas), o omelê (uma espécie de pequeno surdo), frigideiras de ferro e os ainda em vigor chocalhos e agogôs. Esses utensílios musicais foram embriões das poderosas Baterias conhecidas hoje em dia (PEGADO, 2005, p. 36).

Observamos também que outros instrumentos foram incorporados, de forma a atender às novas necessidades e organização dos Blocos/Escolas, caso da introdução do surdo e do tamborim feita por Bide na década de 1930. É através deste processo que surgem aquilo que hoje denominamos Baterias de Escola de Samba, o conjunto de percussão formado para conduzir todo o desfile das agremiações carnavalescas. Há também outras versões sobre a introdução do surdo nas Baterias, o que será detalhado mais à frente nesse trabalho.

A Bateria é utilizada como base essencial para que o desfile aconteça com qualidade, pois, dentre várias funções, determina a velocidade dos passos dos integrantes das alas (o que interfere no andamento e duração de um desfile) e a intensidade da participação desses e do público. Por essas e outras razões é considerada a seção mais importante dentro desses agrupamentos.

Atualmente, as Baterias de Escola de Samba são compostas por diferentes naipes instrumentais e timbrísticos, aos quais são atribuídas funções e localizações estratégicas. Em conjunto, eles produzem uma massa sonora equalizada entre graves, médios e agudos que deve responder perfeitamente à estrutura do principal estilo musical executado nessas agremiações – o Samba Enredo, uma “ilustração poética e melódica do tema desenvolvido [...] para os desfiles carnavalescos” (GONÇALVES; COSTA, 2000, p. 11-12).

Todo Samba Enredo apresenta a execução de padrões rítmicos liderada pelo chamado *primeiro repinique*, objeto central deste trabalho no que se refere à sua importância dentro deste estilo musical, pois é justamente ele quem estabelece um diálogo com os outros naipes já citados anteriormente:

LEVES:

- tamborim
- agogô
- chocalho
- cuíca
- frigideira

PESADOS:

- caixa
- repinique
- surdo de primeira
- surdo de segunda
- surdo de terceira

Percebe-se que tal classificação possibilita a diferenciação e separação dos tambores oriundos das bandas civis e militares de outros instrumentos menores.

Em outros contextos musicais, esses mesmos instrumentos também podem ser divididos da forma abaixo:

- Instrumentos que fazem a marcação (pulsação) – surdos.
- Instrumentos que fazem a sustentação do ritmo (subdivisão) – caixa, chocalho, reco-reco, frigideira, demais Repiniques e tamborim.
- Instrumentos responsáveis pelas células rítmicas que identificam o samba enredo – tamborim.
- Demais instrumentos – agogô, cuíca.

Além de uma Bateria principal, que apresenta um número aproximado de 300 integrantes quando no Grupo Especial, uma Escola de Samba normalmente possui uma Bateria Mirim, uma Escolinha de Bateria e uma Bateria Show, que assim se definem:

a) Bateria Mirim - surgiu para preparar o ingresso de crianças e adolescentes na Bateria principal, treinadas pelos mais velhos, mais experientes. Nessa Bateria os participantes possuem a faixa etária entre 13 e 18 anos. Geralmente ela é conduzida por um integrante da Bateria principal, executante de Repinique. Este foi o caso de Anderson Jorge Enéas, primeiro repinique do GRCES Império de Casa Verde e Mestre da Bateria Mirim do GRCES Camisa Verde e Branco.

b) Escolinha de Bateria – onde participam os interessados em tocar na Bateria principal e que terão aulas com os responsáveis por esse processo de ensino e aprendizagem oral enraizado na cultura popular. Essa seção é aberta para pessoas externas à comunidade. Aqui também o Repinique conduz, desde o início, as atividades, através dos breques¹³ feitos no aquecimento da Bateria, nas chamadas¹⁴ e nos cortes¹⁵.

c) Bateria Show – formada por menos integrantes, estes são selecionados por critérios diversos, como tempo de convívio na comunidade, referência na qualidade da execução de seu instrumento, comprometimento, criatividade, entre outros. Essa é a Bateria que geralmente participa de apresentações externas em outras quadras ou locais específicos para esse fim. O Repinique possui papel fundamental na variedade e expansão da criatividade de todo esse grupo, por ser o instrumento que faz o diálogo com todos os outros.

Nesses grupos há um trabalho artístico musical bastante complexo, pois diversos elementos são desenvolvidos pelos seus participantes: criações, variações, improvisações, e sugestões diversas que fazem parte de um discurso musical. É importante reforçar a complexidade existente na variedade de grupos, em que cada etapa é formadora e reforça a organização e seriedade do trabalho nessas comunidades. Todo esse trabalho é realizado pelos próprios membros das Baterias em suas funções e capacidades específicas que se multiplicam coletivamente.

Alguns fatores que determinam a qualidade de uma Bateria:

- a) equilíbrio sonoro através dos timbres existentes nos naipes divididos nas frequências grave, médio ou agudo.
- b) afinação;
- c) criatividade existente na diversidade dos arranjos;
- d) resistência para manter o mesmo andamento e intensidade do começo ao fim de uma performance;
- e) organização durante os momentos corretos para se fazer as variações e improvisos, funções pré-estabelecidas para os ritmistas;

¹³ Convenções rítmicas, mesmo que bossa e paradinha.

¹⁴ Padrão rítmico realizado pelo Repinique para que todos comecem a execução.

¹⁵ Padrão rítmico feito pelo Repinique para que todos parem a execução.

- f) conversa entre os naipes realizando uma espécie de pergunta e resposta, onde cada motivo rítmico se complementa soando de forma unificada;
- g) quantidade correta dos instrumentos em cada naipe;
- h) inovação;
- i) o mestre deve ser a referência musical para os seus ritmistas, determinando o nível na execução técnica através da prática coletiva.

Uma questão muito importante em uma Bateria é a identidade: se há nela uma marca, uma característica própria ou uma peculiaridade. Pode estar ligada à afinação, andamento, quantidade de instrumentos por naipe ou instrumentação própria. Essas características são bastantes presentes em Escolas do Estado do Rio de Janeiro. Este estado é referência quando falamos de Bateria e até hoje muitas Baterias de São Paulo se espelham no trabalho de lá.

Abaixo vemos alguns exemplos dessa identidade:

- GRCES Estação Primeira de Mangueira - não há surdo de segunda¹⁶ e o surdo de terceira é tocado com baqueta de madeira.
- GRCES Mocidade Independente de Padre Miguel - A afinação dos surdos de primeira e segunda é invertida, contrário a todas as outras Baterias.
- GRCES Império Serrano - o naipe de agogôs é destaque nessa Bateria, pelo grande número de instrumentos e pelo arranjo musical feito por eles nos sambas enredo da Escola.
- GRCES Vai-Vai - andamento acelerado e resistência física dos executantes de tamborim.
- GRCES Nenê de Vila Matilde - afinação grave dos surdos, chamada de Bateria pesada.
- GRCES Império de Casa Verde - única Bateria que tem o naipe de Guira, instrumento típico da República Dominicana que é tocado de uma forma específica nesse grupo, com apropriação da técnica do tamborim *carreteiro*¹⁷. Muito importante é o movimento feito pela mão esquerda que dá o balanço na condução e sustentação do ritmo para a Bateria. Outra marca importante dessa Bateria é o trabalho desenvolvido especificamente com os Repiniques, o que

¹⁶ Instrumento tocado no primeiro tempo, de afinação média, responde a batida do surdo de primeira mais grave.

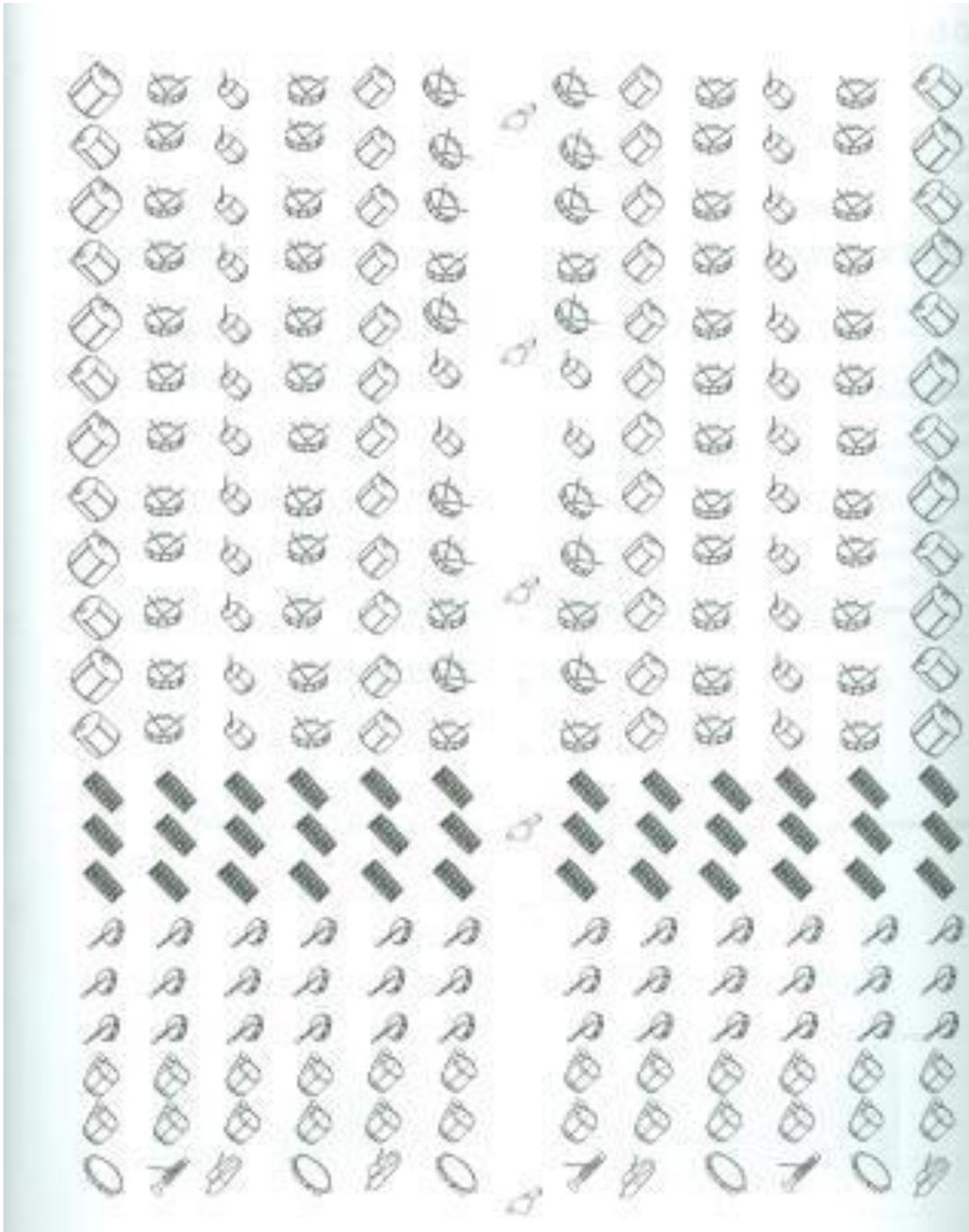
¹⁷ Condução rítmica específica executada pelo tamborim na Bateria de Escola de Samba.

será discutido no capítulo seguinte.

Outra questão fundamental em uma Bateria é a distribuição dos instrumentos, bem como a posição dos ritmistas. A Figura 1 apresenta a identificação dos instrumentos e a Figura 2 apresenta uma possibilidade de formação muito utilizada por Mestre Odilon. Sendo uma referência no trabalho com Baterias, ele já comandou diversos ritmistas nas mais importantes Escolas do Rio de Janeiro, entre elas o GRCES Beija-Flor e o GRCES Acadêmicos do Grande Rio. Esse modelo foi extraído do material desenvolvido por Guilherme Gonçalves e Odilon Costa. No caso da malacacheta, apesar de não estar na lista dos instrumentos a seguir, devemos classificar como a caixa ou o tarol, estes separam-se em duas opções assim como a caixa em cima sem talabarte e a caixa em baixo com talabarte.



Figura 1: Exemplo de formação de uma Bateria.
Fonte: Guilherme Gonçalves e Odilon Costa, O Batuque Carioca, 2000.



*Figura 2: Exemplo de formação de uma Bateria completa.
Fonte: Guilherme Gonçalves e Odilon Costa, O Batuque Carioca, 2000.*

FRENTE DA BATERIA

Além dos instrumentistas e de sua formação dentro da Bateria, existem outros cargos essenciais:

Mestre – líder principal, responsável pela sonoridade, conceito estético e qualidade técnica de seus ritmistas.

Diretores – responsáveis por naipes, por reproduzir os gestos do Mestre na regência da Bateria e pela afinação dos instrumentos.

Ritmistas – músicos que compõem o quadro dos naipes dos instrumentos da Bateria.

Ainda, além dos cargos essenciais citados acima, existem outros elementos não essencialmente musicais, mas que reforçam e representam toda a força e vitalidade em uma Bateria:

Rainha de Bateria - realiza uma interlocução entre a Bateria e o público, através de movimentos coreográficos sincronizados com a execução instrumental.

Madrinha de Bateria - provável sucessora da rainha, ela reproduz o mesmo conceito da rainha, mas hierarquicamente está abaixo dela.

Existiu, nos primeiros blocos e cordões carnavalescos, a figura do "apitador", para comandar a Bateria e manter seu ritmo. Na Escola de Samba, geralmente este apitador tinha uma passista como sua musa inspiradora, e para resguardá-la das cantadas dos marmanjos, criou um lugar de destaque para ela perto dele, na Bateria. Essa seria a provável origem desse cargo feminino em frente da Bateria, mesmo sem ainda ter o nome de rainha de Bateria. Mas uma mulher reinando à frente da Bateria só se consolidou mesmo anos depois, quando a mulata Adele Fátima desfilou à frente da Bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1978. A denominação "rainha de Bateria" só apareceu na mídia a partir de 1985, quando Monique Evans saiu à frente da Bateria da mesma Escola (FARIAS, 2010, p.190).

A Figura 3 representa a proximidade citada acima por Faria. No GRCES Império de Casa Verde, Valeska Reis assume esse cargo há cinco anos e relata que *não consegue se ver sem fazer parte dessa Bateria*.¹⁸

¹⁸ REIS, Valeska. Entrevista do Autor.



*Figura 3: Valeska Reis e Robson Campos, Mestre de Bateria Zoinho do GRCES Império de Casa Verde.
Fonte: www.portalmasmidia.com.br*



*Figura 4: A Rainha Valeska Reis à frente da Bateria.
Fonte: agendadosamba.com*

Capítulo 2. Império de Casa Verde

2.1 Breve Histórico

Com sede no bairro da Casa Verde, região norte da cidade de São Paulo, o GRCES Império de Casa Verde durante muitos anos foi chamado carinhosamente pela sua comunidade de a “Caçula do Samba”, apelido esse adquirido pela ascensão positiva através de resultados altos entre as Escolas do grupo especial, pertencentes à elite do Carnaval Paulistano. Essa Escola foi fundada no ano de 1994, por dissidentes do GRCES Unidos do Peruche, tradicional Escola da cidade. No final do ano de 1993 alguns moradores e comerciantes resolveram se unir para a fundação de uma Escola de Samba no bairro.

Francisco Plumari Júnior, o Chico Ronda, eterno apoiador e patrono da Escola foi o principal responsável pelas posições de destaque nos campeonatos conquistados. Em apenas 11 anos de existência, a Escola conseguiu rapidamente passar para os principais grupos dentro do Carnaval Paulistano, e em 1995, após 3 anos no Grupo Especial, a Escola consagrou-se campeã.

Abaixo temos a ficha técnica dos integrantes do GRCES Império de Casa Verde e um quadro histórico dessa agremiação:

Quadro atual (2016) da Escola de Samba Império de Casa Verde:

Presidente: Alexandre Furtado

Carnavalesco: Jorge Freitas

Diretor Geral de Harmonia: Demis Correia

Mestre de Bateria: Zoinho

Intérprete: Carlos Junior

Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira: Marion Lamar e Jéssica Barbosa

Rainha de Bateria: Valeska Reis

Madrinha de Bateria: Lívia Andrade

2.2 Colocação da Escola nos desfiles de Carnaval

ANO	COLOCAÇÃO	GRUPO	ENREDO
1995	Campeã	Antigo acesso ¹⁹ B - UESP	Trajes, jeitos e trejeitos
1996	Campeã	3 - UESP ²⁰	Brasil, o país com nome de tinta
1997	Campeã	2 - UESP	As maravilhas do circo
1998	Vice-campeã	1 - UESP	No império reina o reisado
1999	5º lugar	Acesso	Coisa boa todo mundo gosta
2000	3º lugar	Acesso	Descobrimento ou invasão? Eis a questão!
2001	4º lugar	Acesso	Fantástica máquina dos sonhos
2002	Vice-campeã	Acesso	A verde guerrilha da paz
2003	12º lugar	Especial ²¹	Nhô João, preto velho milagreiro e profeta de todos os deuses, lá pelas bandas do cafundó
2004	3º lugar	Especial	O novo espelho de Narciso. Um delírio sobre os heróis da mitologia paulistana
2005	Campeã	Especial	Brasil: se deus é por nós, quem será contra nós
2006	Campeã	Especial	Do boi místico ao boi real-de Garcia D'Ávila na Bahia ao nelore - o boi que come capim - a saga pecuária no Brasil para o mundo
2007	5º lugar	Especial	Glórias e conquistas - a força do império está no salto do tigre
2008	9º lugar	Especial	Sambando, cantando e seguindo a canção. Vem, vamos embora para a festa da MPB
2009	5º lugar	Especial	É festa, é feriado, é celebração. O tigre comemora na avenida e exalta seu pavilhão são 15 anos de paixão
2010	7º lugar	Especial	Itu, fidelíssima terra de gigantes
2011	12º lugar	Especial	Samba sabor cerveja. Admirada a milênios, a mais nova sensação nacional
2012	11º lugar	Especial	Na ótica do meu império, o foco é você!
2013	5º lugar	Especial	Pra todo mal, a cura. Quem canta seus males espanta!
2014	8º lugar	Especial	Sustentabilidade: construindo um mundo novo
2015	8º lugar	Especial	Sonhadores do mundo inteiro: uni-vos!
2016	Campeã	Especial	O Império dos Mistérios

¹⁹ Divisões inferiores do concurso de Escolas de Samba.

²⁰ União das Escolas de Samba de São Paulo.

²¹ Principal grupo do Carnaval Paulistano.

2.3 Brasão e pavilhão

O responsável pela idealização do brasão, o símbolo da Escola, e do pavilhão, a bandeira, que representam a Escola (Figura 5) foi o carnavalesco Raul Diniz. Visualmente, os tigres utilizados como Abre Alas²² no desfile são o maior destaque dessa Escola até hoje. Cada vez mais luxuoso, o Abre Alas chama muito a atenção do público, comentaristas, apresentadores e críticos do carnaval.



Figura 5: Brasão do GRCES Império de Casa Verde.
Fonte: Rafael Y Castro

O salto de qualidade nas alegorias dessa Escola comprova a evolução no Carnaval Paulistano em vários quesitos, sempre influenciados pelas Escolas Cariocas, que continuam servindo de referência aos padrões estéticos do Carnaval Paulistano; ao mesmo tempo em que se fixa um único padrão globalizado, transformado pela mídia e interesses comerciais sobre o carnaval atual. O tamanho das alegorias e a qualidade no acabamento de todas as fantasias, aliados ao novo carnavalesco e ao trabalho primoroso do mestre de Bateria deu à Escola o título de campeã do Carnaval na cidade de São Paulo em 2016.

²² Primeiro carro alegórico a entrar no sambódromo, dando início ao desfile da Escola.

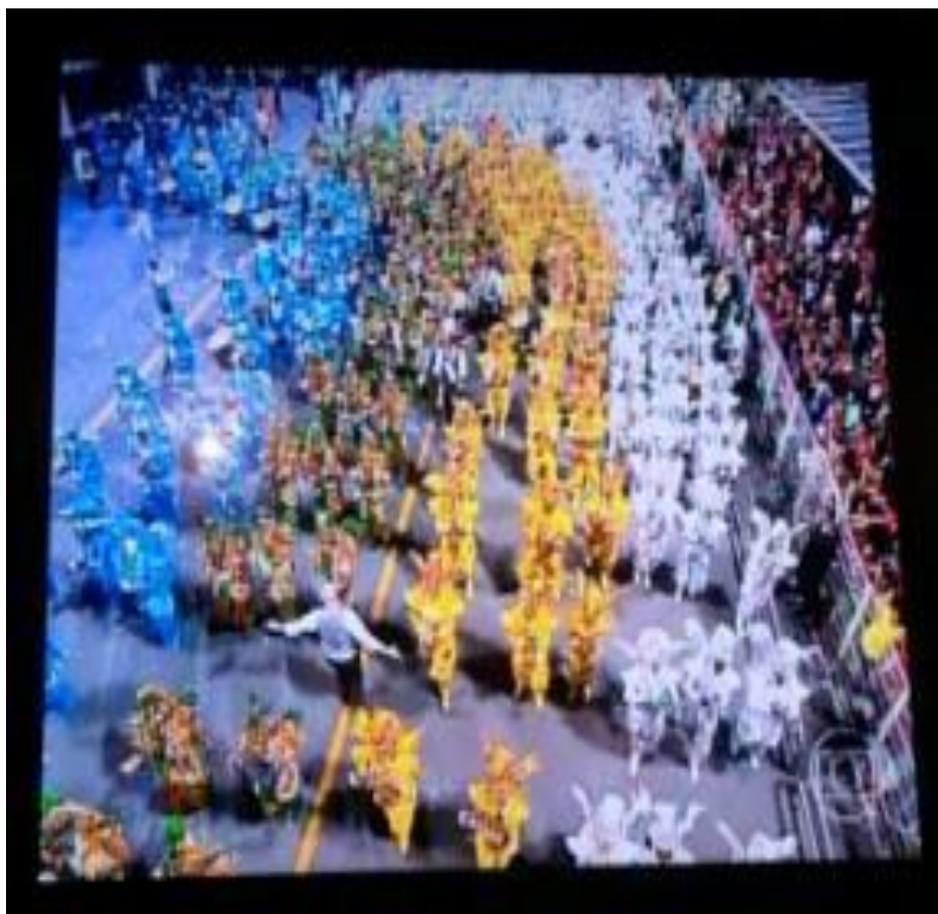
2.4 Evolução no Carnaval Paulistano

Como vimos, o Império de Casa Verde, em apenas onze anos de existência, conseguiu rapidamente passar para os principais grupos dentro do Carnaval Paulistano, consagrando-se campeã do Grupo Especial nos anos de 2005 e 2006 e 2016.

Em 2007, pela primeira vez no quesito Alegoria, por exemplo, uma Escola de São Paulo foi colocada em termos de igualdade com as Escolas do Carnaval Carioca, por conta da qualidade, do luxo, da grandiosidade e da confecção das alegorias utilizadas no desfile daquele ano. Esse salto de qualidade nas alegorias dessa Escola mostra como o Carnaval Paulistano tem evoluído em vários quesitos; sempre influenciados pelas Escolas Cariocas é claro, que continuam servindo de referência aos padrões estéticos do Carnaval Paulistano.

No ano de 2009, continuando com esse crescimento, o Império levou para a avenida o maior carro alegórico já visto no sambódromo – uma estrutura articulada com 100 metros de comprimento por 14 metros de altura, mais um exemplo de evolução dessa Escola em São Paulo. O progresso do Carnaval Paulistano é marcante, muito pela evolução no trabalho musical com as suas Baterias. A Figura 6 evidencia a grandeza e a projeção mundial do carnaval paulistano atual durante o desfile das Escolas do Grupo Especial no Sambódromo do Anhembi no ano de 2014. Esta imagem retrata a Bateria do GRCES Império de Casa Verde durante o desfile, com transmissão da emissora de TV Rede Globo para 600 mil assinantes em 118 países. Nesse período eu era integrante do naipe de guira²³ dessa Bateria e no ano seguinte – 2015 – passei a integrar o naipe de Repiniques dessa Escola, posição que foi modificada por meu interesse e melhor desenvolvimento nessa pesquisa.

²³ Instrumento raspador da República Dominicana parecido com um reco reco.



*Figura 6: Desfile do GRCES Império de Casa Verde em 2014.
Fonte: Carolina Velasquez*

2.5 A Bateria do Império de Casa Verde

Uma das principais marcas dessa Escola é a Bateria do mestre Robson Campos, mais conhecido como Zoinho. Essa Bateria é chamada carinhosamente pelo público e pela comunidade do samba na cidade de São Paulo como a “Barcelona do Samba”, simplesmente por ser considerado “o melhor time” em atividade.

Duas das principais características dessa Bateria são: o naipe de guira – utilizado somente nessa Escola – e o naipe de Repiniques que: a) promove artisticamente e socialmente seus executantes, b) transforma o fazer artístico em uma prática evolutiva, e c) destaca-se entre todos ou outros naites desse instrumento em São Paulo.

Em 2010, a “Barcelona do Samba” foi também intitulada “Arame Farpado”. Esse título informal, que remete à força, resistência, àquele que determina um território e ao critério classificatório e qualitativo de seus integrantes, já deixava clara a importância dessa Bateria e seus instrumentistas no cenário do Carnaval Paulistano.

Nesse mesmo ano, a Bateria do GRCEs Império de Casa Verde, recebeu a nota máxima do troféu Diário de São Paulo, que realiza uma avaliação independente e diferente da que é feita pela Liga das Escolas de Samba, na qual é dada a pontuação oficial às vencedoras de cada ano. Essa premiação não determina qual Escola será a campeã oficial. Entretanto, para muitos membros das comunidades, essa é a nota mais justa e real, uma vez que os jurados são músicos especialistas preparados para esta avaliação, diferentemente dos jurados que dão as notas pela Liga, que podem não ter conhecimento nem prática musical necessários para avaliar especificamente as Baterias das Escolas de Samba.

Participar da Bateria do Império de Casa Verde significa muito mais do que simplesmente fazer parte de uma Bateria e executar um instrumento qualquer disponível nessa formação. Representa simbolicamente tudo aquilo que é apresentado na performance dessa Bateria. Essa sensação de pertencimento deve-se ao respeito conquistado por Mestre Zoinho e por sua gestão, realizada com reconhecida supremacia. Essa identificação de todos os ritmistas com essa Bateria engloba uma série de questões que estão relatadas nesse trabalho.

Robson Campos, o respeitado Mestre Zoinho, exímio instrumentista e líder dentro da Bateria do Império, possui ampla afinidade com seus *primeiros repiniques* na condução dos ensaios e em performances diversas dessa Bateria. O instrumento principal de Zoinho, na verdade, é o Repinique. No início das atividades os instrumentistas devem tocar separadamente seus instrumentos, em naipes separados, para que o mestre corrija o que precisa ser acertado. No caso dos Repiniques, dedica-se um tempo maior, em que se prioriza a qualidade sonora, resistência e sincronismo.



*Figura 7: Mestre Zoinho.
Fonte: Rafael Y Castro*

Em muitos ensaios observamos a didática desse líder e seu poder de convencimento adquirido através do respeito, comunicação e mais significativamente pela prática e demonstrações nos diversos instrumentos da Bateria, principalmente no Repinique, seu instrumento principal. Não falamos aqui de algo comum em todas as Baterias, mas de um reflexo na qualidade de resultados e na clareza dos conceitos transmitidos individualmente e coletivamente. Na maioria das outras Escolas observadas, seja em ensaios ou apresentações, não se percebe essa relação de parceria entre o Mestre e seus ritmistas.



*Figura 8: Placa que determina o local de ensaio da Bateria.
Fonte: Rafael Y Castro*



*Figura 9: Início dos ensaios em 2014.
Fonte: Rafael Y Castro*

As Figuras 8 e 9 mostram que a Bateria do GRCEs Império de Casa Verde possui um lugar específico para a realização de suas atividades na quadra da Escola. Significa que há um respeito e comprometimento da Direção da Escola em relação a essa Bateria. Conquista essa adquirida através do mérito de Mestre Zoinho, com o apoio dos *primeiros repiniques* e demais instrumentistas que participam ativamente dos ensaios a partir dos primeiros meses de cada ano. Essa placa fica acima do espaço reservado para os ensaios de Bateria, onde acontecem as performances dos ritmistas. O público não tem acesso a esse local, que é cercado por grades e restrito aos que tem a função de executar um instrumento. Para o público em geral, ou convidados, a placa reforça essa relação de respeito e de referência dessa Bateria.

Desde o primeiro dia em que comecei a tocar esse instrumento na “Bateria Barcelona”, participei desses momentos. Fui obrigado a tocar separadamente para avaliação do Mestre e de toda a Bateria. Todos os outros integrantes ficam extremamente atentos a cada execução e fazem uma análise pelo olhar, outra marca da comunicação entre os integrantes dessa Bateria. Mestre Zoinho é muito rigoroso quanto à qualidade da sonoridade dos seus instrumentistas e fala com frequência sobre isso. Na prática, mostra como se faz, servindo de exemplo e deixando sempre claro a todos qual é a função de cada um dentro do grupo, à exceção dos repiques de bossa²⁴, cuja função é definida no começo dos ensaios para que se tenha um número de repiques de base suficiente para dar sustentação à Bateria, e também para que os mais proficientes assumam essa posição de destaque nos repiques de bossa.

A força e o trabalho positivo, visíveis nas lideranças de seus diretores em conjunto com a referência principal de Mestre Zoinho que sempre sabe como cobrar seus batuqueiros²⁵ de maneira incisiva, porém muito respeitosa, proporcionam a seus batuqueiros entrega e obrigação em evoluir sempre, demonstrando a força total dessa Escola através de estratégias artístico-pedagógicas desenvolvidas nos ensaios de Bateria.

Todo mundo sabe bem o que precisa ser feito e qual é o prazo, senão o Mestre corta, não deixa desfilar. Já vi vários batuqueiros serem tirados da Bateria porque não conseguiam tocar como o Mestre falou. (Entrevistado SABINO)²⁶.

Em um dos ensaios, quando estava tocando o meu instrumento nessa Bateria, pude perceber o respeito adquirido por um dos instrumentistas mais novos que, ao chegar, foi anunciado como “*O camisa 10*”. Os integrantes da Bateria se referiam a Lucas Vinícius, um dos principais executores do primeiro repinique da nova geração dentro dessa Escola. A gestão de Mestre Zoinho não é a mesma de muitas Baterias em São Paulo, que possuem as chamadas escolinhas de bateria. Ele trabalha de outra forma, analisando quem chega novo na Escola e dando um prazo para que este alcance o nível exigido para continuar como integrante da Bateria.

²⁴ Outra definição para os primeiros repiniques.

²⁵ Outra definição para ritmista.

²⁶ SABINO, Luan. Entrevista do autor.



*Figura 10: Lucas Vinícius: Primeiro repinique do GRCES Mocidade Alegre.
Fonte: Rafael Y Castro*

Quando Lucas chegou ao ensaio foi prontamente tomando sua posição de liderança e destaque dentro do grupo, ficando em uma posição central e estratégica, e liderando a condução a partir daquele momento. Mesmo com apenas 18 anos de idade, todos os integrantes mais velhos o respeitavam e sabiam da importância dele nesse grupo. O apelido de “Camisa 10” reforça a importância do executante do Repinique como líder, e demonstra a relação de “dependência” dentro de uma Bateria. Todos sabiam que, a partir daquele momento, haveria um ganho na qualidade musical.

Lucas Vinícius, primeiro repinique da Escola vizinha Mocidade Alegre, participou do ensaio do Império no dia 04 de agosto de 2014, o que deixa claro o trânsito que existe entre os ritmistas das várias Escolas. Nesse dia, Mestre Zoinho falava de forma insistente comigo sobre a importância de Lucas dentro desse contexto, e que era um privilégio para toda a Escola a sua presença, mesmo sendo de uma Escola concorrente, posição essa alcançada pelo seu desenvolvimento no Repinique. Mesmo aos seus 18 anos de idade, Lucas já é ícone nas Baterias de São Paulo.



*Figura 11: Roberto de Aquino dos Santos - primeiro repinique do Império.
Fonte: Rafael Y Castro*

Roberto de Aquino dos Santos, mais conhecido por Beto Repique, é um dos ritmistas mais antigos e respeitados nessa Escola, e sempre afirma que esse instrumento o levou para muitos palcos e o ajudou a tocar com diversos artistas importantes no cenário musical brasileiro.

Mais uma vez, o trabalho desses instrumentistas nessa Bateria se evidencia: reconhecido por muitos músicos em São Paulo pelo instrumento que executa, assim como outros instrumentistas que também levam o nome de seus instrumentos, por exemplo, Osvaldinho da Cuíca e Carlos Café do Pandeiro, Beto Repique carrega em seu nome essa referência. Diante desse reconhecimento, podemos dizer que Beto Repique e seu instrumento tornam-se inseparáveis. As pessoas sempre o reconhecerão juntamente com o instrumento.

Em entrevista realizada com Anderson Jorge Enéas, mestre de Bateria e primeiro repinique em diversas Escolas de Samba da cidade de São Paulo, pudemos constatar também a importância desse instrumento nas gravações oficiais de Samba Enredo para a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, já que na maioria das vezes todo o arranjo dos *breques* é elaborado pelos *primeiros repiniques*, influenciando o que será executado por todos os outros naipes.



*Figura 12: Anderson Jorge Enéas - primeiro repinique do Império.
Fonte: Rafael Y Castro*

Por se tratar de um exemplo de sucesso através do desenvolvimento artístico musical no Repinique dentro das Escolas de Samba, Anderson foi Mestre de Bateria da Escola Camisa Verde e Branco nos anos de 2009 e 2010 e primeiro repinique do Império, como executante do Repinique mor.



*Figura 13: Anderson executando o Repinique mor.
Fonte: Rafael Y Castro*

Em São Paulo ainda há um número pequeno desse instrumento, trazido das Escolas do Rio de Janeiro. Esse instrumento é maior que o Repinique convencional, apresenta diâmetros de 14” e 16” e sua sonoridade é mais grave para transmitir uma sonoridade próxima ao atabaque. Anderson foi o precursor desse instrumento na cidade de São Paulo. A levada

desse instrumento foi construída a partir da apropriação de um toque realizado pelo atabaque no *candomblé* - o Samba de Roda ou Samba de Cabula.

Vale destacar a influência do sincretismo religioso presente nas Baterias, Anderson é *Ogã*²⁷ no *candomblé* e utiliza de recursos musicais e técnicos apropriados dos atabaques na execução desse instrumento na Bateria do GRCES Império de Casa Verde, mostrando a proximidade existente entre as Baterias e as células rítmicas existentes no *candomblé*.



*Figura 14: Posição específica do instrumento na Bateria do Império.
Fonte: Rafael Y Castro*

O conceito de como posicionar o instrumento - ilustrado na Figura 14 - foi transmitido por Vitor da Candelária para todos os *Repiniqueiros* do Império. Essa posição, utilizada somente por alguns dos *primeiros repiniques* – os mais proficientes – mostra o respeito adquirido por Vitor através da sua execução que apresenta uma sonoridade diferenciada nos golpes dados com a mão esquerda. Segundo Vitor da Candelária, isso ocorre devido à posição do instrumento, exatamente como está na Figura 14, interferindo na: afinação, musicalidade, exploração de timbres, intensidade, entre outros. Vitor me alertou sobre a importância de se falar da fonte inicial de cada conhecimento adquirido, contando que trouxe essa forma de tocar por influência do percussionista Jaguará, que atua desde a década

²⁷ Músico responsável pela execução dos atabaques no terreiro.

de 80 com o sambista Zeca Pagodinho e também é integrante da Bateria carioca *Surdo Um*, da Escola Estação Primeira de Mangueira.

Nesse momento percebi o respeito e a preocupação que muitos ritmistas possuem em relação à veracidade dos fatos transmitidos de geração para geração. Ele insistiu para que fosse evidenciada a origem de todo esse conhecimento. Essa não é a posição mais comum do instrumento em todas as Baterias, porém, alguns dos repiques de bossa já adotaram esse formato e pouco a pouco está sendo transmitido para os outros repiques de base. Esse momento é interessante por mostrar algumas transformações nas Baterias, em que não há descaracterização do ponto de vista da tradição, mas que evidencia novas possibilidades, normalmente trazidas pelos mais jovens. Para o compositor e ritmista Douglas Germano, essa posição transmitida por Vitor da Candelária já acontecia na década de 80 em outras Baterias, entre elas a Nenê de Vila Matilde, onde Douglas durante muitos anos foi integrante. Muitas técnicas e estilos desenvolvidos por alguns ritmistas ficam durante algum tempo, depois somem e retornam novamente de forma cíclica e com novas influências. É uma necessidade do ser humano, a de reinventar-se.

Muito do que acontece hoje nas Baterias sempre aconteceu, o que muda é que trazem pequenas diferenças das anteriores, por se tratar de pessoas diferentes. Cada um traz sua própria visão dentro de cada situação (Entrevistado GERMANO)²⁸.

Essa fala de Douglas Germano representa a continuidade de uma tradição que já sofreu diversas transformações. De outra forma, há ainda mudanças como a introdução e experiências com novos instrumentos nas Baterias ou mudança de características de acordo com a visão dos instrumentistas em parceria com a gestão dos mestres. Quando há mudança de mestre nas Baterias, eles procuram manter as características dos instrumentos com pequenas intervenções, como essa que ocorre na Bateria Barcelona.

Essa característica de definir funções ajuda muito na qualidade, equalização e equilíbrio de uma Bateria. Por outro lado, alguns mestres mais antigos relatam que essa definição tira a espontaneidade existente, e a marca do próprio gênero - o Samba. “*Batucada tem estilo, Bateria tem padrão*”. Essa frase foi criada por Valdevino Batista da Silva, o conhecido Mestre Divino. Esse mestre foi referência no instrumento Repinique em São Paulo

²⁸ GERMANO, Douglas. Entrevista do autor.

por muitos anos, mestre da Bateria do GRCES Nenê de Vila Matilde e fundador, e atual presidente, do GRCES União Imperial.

Esse conceito de Mestre Divino refere-se à exigência de execução das Baterias no atual nível de competitividade do Carnaval Brasileiro. Esse grau de exigência pode interferir na sonoridade genuína, na criatividade e na musicalidade. Por outro lado, se as Baterias não acompanham essas exigências podem ser prejudicadas na pontuação final, o que compromete todo o trabalho realizado pela Escola durante o ano.

Algumas questões que interferem na pontuação realizada pelos jurados:

- afinação
- articulação
- controle do andamento na retomada dos viradas
- equilíbrio na sonoridade e número de instrumentistas por naipes
- funções pré-estabelecidas
- manutenção de andamento durante um desfile
- sincronia da Bateria com os intérpretes do samba enredo



*Figura 15: Vitor da Candelária relembrando arranjo com outro integrante da Bateria.
Fonte: Rafael Y Castro*

A Figura 15 é muito representativa, pois demonstra que a transmissão de conhecimento ocorre através do repinique dentro da Bateria. No momento ilustrado, Vitor da Candelária lembrava-se de um arranjo para que pudesse passá-lo para os integrantes dos outros naipes, o que seria feito por todos posteriormente na execução em conjunto.



*Figura 16: Primeiros repiniques do Império. Da esquerda para a direita: Vitor da Candelária, Luan Barbosa, Anderson Jorge Enéas, Roberto de Aquino do Santos, Bruno Xavier, Lucas Santos.
Fonte: Rafael Y Castro*

Na Bateria do Império, muito do desenvolvimento musical se dá pelo apoio mútuo entre seus integrantes. Esse fato pôde ser observado em diversos ensaios na quadra da Escola. Nesse grupo do naipe de repiniques do Império de Casa Verde (Figura 16) podemos ver tanto os executantes de repiniques de bossa atuais quanto os da nova geração, em desenvolvimento para se tornarem futuros repiniques de bossa.

O grupo de executantes atual é o responsável pela transmissão de conhecimento de geração para geração, um sistema tradicional de aprendizado em uma Escola de Samba. Esse método demonstra o respeito diante dos exemplos práticos dos mais velhos, e permite que a transmissão do conhecimento ocorra instintivamente, de forma a manter a tradição.



*Figura 17: Detalhe da posição do instrumento.
Fonte: Rafael Y Castro*

A Figura 17 apresenta o momento de um ensaio em que Vitor da Candelária transmitia para todos os integrantes do naipe um possível arranjo que seria experimentado por todos os outros executantes da Bateria e seus instrumentos. Esse momento é crucial e mostra a importância na liderança e na condução de toda a performance da Bateria a partir do Repinique.

Essa comunicação é feita em parceria com o Mestre, que acata muito do que os principais Repiniqueiros sugerem. Nos ensaios de Bateria na quadra do GRCE Império de Casa Verde nota-se a parceria do Mestre com esses instrumentistas. O tempo todo, os arranjos são divididos entre essas duas instâncias - repiniques de bossa e Mestre. Muitas ideias surgem e precisam ser experimentadas para ver se há aprovação do Mestre. Este, por sua vez, aproveita desse excesso de criatividade, explorando-o de forma positiva e enaltecendo os executantes. *“Para mim, esses moleques são responsáveis pelo sucesso da nossa Bateria, por isso somos considerados pelas outras Baterias como uma das melhores de São Paulo²⁹”*.

²⁹ CAMPOS, Robson. Em entrevista concedida ao autor.

Capítulo 3. O Repinique

3.1 O Instrumento

O Repinique é um tambor agudo de corpo cilíndrico e de metal formado atualmente por duas peles sintéticas: a batedeira (superior) e a pele resposta (inferior). Também chamado de Repique, e geralmente apresentando oito varetas de afinação, “é um instrumento solista cuja capacidade de improvisação do executante é essencial” (BOLÃO, 2003, p. 62). O mesmo instrumento é chamado de Repique ou Ripa nas Baterias, não confundir com o Repique de mão e com o Repique de anel. São instrumentos diferentes nas suas construções, tecnicamente e são utilizados em outras formações.

Amplamente utilizado dentro da formação instrumental das Baterias de Escola de Samba, ele é o maior responsável pela diversidade rítmica presente nas convenções pré-estabelecidas das composições musicais nelas executadas – os *breques*. Isso ocorre tanto no acompanhamento de um samba enredo, quanto nas *Baterias Show* – termo designado quando as Baterias apresentam uma série de convenções complexas, explorando os recursos proporcionados pelos instrumentos utilizados nessa formação.

O Repinique dá ao seu executante muitas possibilidades de condução rítmica e principalmente solística. Dentre todas as atribuições deste instrumento, a principal é a execução de determinadas convenções rítmicas que direcionam todo o desenvolvimento dos ensaios e apresentações das Baterias. “Ele dá o ritmo, andamento, e também é usado para puxar as paradinhas³⁰” (FARIAS, 2010, p.79).

Abaixo veremos diversos modelos do instrumento, dos mais tradicionais aos modelos com variações de tamanho e materiais:

³⁰ Outro termo utilizado para os breques em uma Bateria.



*Figura 18: Repinique com oito tirantes.
Fonte: www.percussions-bresiliennes.fr*

O modelo da Figura 18 é o mais utilizado atualmente nas Baterias.



*Figura 19: Repinique com seis tirantes.
Fonte: www.free-scores.com*

Modelo com menos tirantes, mais procurado por representantes do instrumento da década de 80 por ser mais leve, com menos material na sua construção. Afinação mais grave.



*Figura 20: Repinique com doze tirantes.
Fonte: www.plumasecia.com*

Esse modelo foi muito utilizado no final da década de 90 por ter maior capacidade de afinação aguda, porém é muito pesado e despertou interesse apenas nos mais jovens.



*Figura 21: Repinique com o corpo em madeira.
Fonte: www.parksulshopping.com.br*

Modelo tradicional, desenvolvido inicialmente pelas indústrias de instrumentos, possui uma sonoridade mais aveludada e requer maior manutenção. Essa necessidade impossibilita a comercialização de diversos instrumentos que hoje são construídos com materiais mais resistentes, como o alumínio e o inox. Essa transformação também ocorreu em diversos tipos de pele dos instrumentos e na mudança de afinação que com o passar dos anos tornou-se cada vez mais agudas.



Figura 22: Repinique bacurinha.
Fonte: lista.mercadolivre.com.br

Modelo utilizado no *Samba Reggae* (axé), gênero baiano executado pela Timbalada, Olodum e outros grupos desse Estado. Neste contexto, a bacurinha é tocada com duas baquetas de fibra sintética. A técnica utilizada é totalmente diferente do Repinique tradicional. Esse instrumento não é utilizado nas Baterias de Escolas de Samba, porém, foi criado a partir do repinique tradicional já mostrado na Figura 18, prova da importância do instrumento no uso em outros gêneros e estados, mesmo que seja de forma diferente.



Figura 23: Repinique mor.
Fonte: takto.com.br

Esse instrumento possui uma característica peculiar e complementar ao Repinique tradicional. Fica entre o repinique e um surdo pequeno em termos de afinação, sonoridade e medidas. Apesar de ser pouco utilizado nas Baterias de São Paulo, possui destaque na Bateria do GRCES Império de Casa Verde, mais uma posição diferenciada dessa comunidade em relação ao Repinique.

3.2 Histórico do Instrumento

Alberto Alves da Silva, o conhecido Seu Nenê, fundador do GRCS Nenê de Vila Matilde, foi o responsável pelo surgimento do repinique nas Baterias de São Paulo. Ele o trouxe do Rio de Janeiro através de sua pesquisa e interesse, uma vez que o instrumento já era adotado nas Escolas do Rio de Janeiro. Da década de 60 até os dias de hoje, essa é uma prática muito comum entre os sambistas de São Paulo. Diversos Mestres e ritmistas desfilam e buscam o conhecimento nas Baterias cariocas.

Um instrumento que marcou o tempo de transição dos batuques para as Baterias foi o Repinique, que começou a aparecer nos cordões, no final dos anos 50, com o nome de "Caixinha Carioca". Seu aparecimento foi sem dúvida, um sinal da crescente influência das Escolas de Samba do Rio, mas ainda em estágio precário, pois a maioria dos batuqueiros paulistas não sabia tocá-lo à maneira Carioca. Ao invés de usar uma mão livre, batucavam com duas baquetas, entrando apenas nos contratempos, mas dando um tempero original e bem interessante (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 67).

Há uma possibilidade de que o instrumento tenha surgido no Brasil por influência das bandas de música formadas por instrumentos de sopro e percussão. Esse é um fato que deve ser considerado, já que muitos instrumentos provêm da chamada formação militar - caixas, bumbos e surdos. Estes possuem características em comum entre as bandas escolares, de empresas, do exército e das Baterias, como: tocar em lugares abertos e em movimento nos desfiles cívicos, e tocar com os instrumentos dependurados com correias ou talabartes. Dessa maneira, teria sido feita uma adaptação e modificação desses instrumentos, desde materiais até execução técnica. Isto pode ser corroborado pela narrativa de Tinhorão, que observa ter havido um progressivo envolvimento:

das bandas marciais com a música popular uma vez que, na década de 1880, a própria origem predominantemente urbana dos militares, em geral, levava-os a desejar a participação no Carnaval. Os alunos das Escolas militares, principalmente, quase todos saídos da zona rural que sustentava o II Império, encontravam nos desfiles carnavalescos a oportunidade ideal para manifestar, através dos 'carros de crítica', o seu pensamento político de oposição. [E isso acontecia numa época em que] a então capital do país se orgulhava de possuir o mais numeroso conjunto de bandas militares de todo o Brasil (TINHORÃO, 1991, p. 145)

Seria seguro então afirmar que existe uma relação direta entre determinados instrumentos da Bateria atual com aqueles utilizados nas bandas de música. Dentre os instrumentos de percussão dessas bandas, por exemplo, existe uma variedade de tambores, entre eles os surdos que, apesar das diferenças de tamanho, apresentam um formato bem próximo ao repinique atual. Outros já possuem tamanho e medidas muito aproximadas, como é o caso do repinique mor, que é praticamente um surdo de fanfarra.

Outra possível origem do Repinique e outros instrumentos da chamada “categoria dos pesados” nas Baterias, viria de instrumentos utilizados nas bandas de jazz dos anos 20; bumbo, caixa e os tambores. As características desses instrumentos transformam através da apropriação dos elementos musicais técnico-interpretativos da linguagem da música popular, assim como foi feito com diversos outros instrumentos de percussão, como o pandeiro e os atabaques, por exemplo. Quando esses instrumentos chegaram em solo brasileiro, possuíam características diferentes das apresentadas hoje - afinação, sonoridade, linguagem e construção.

No entanto, a influência maior dessa origem foi das bandas civis e militares, que no fim do século XIX e início do século XX influenciaram diretamente o Choro e posteriormente o Samba.

Através dessa influência carioca, a criatividade na performance das Baterias paulistanas teve um crescimento considerável. O instrumento chave para essa transformação e até hoje responsável por uma performance cada vez mais inovadora do ponto de vista técnico-musical é o Repinique.

O lendário Mestre André da Bateria da Escola de Samba Carioca Mocidade Independente de Padre Miguel inventou as famosas paradinhas, breques, convenções e bossas. Uma das histórias sobre o surgimento dos breques nas Baterias, contada por muitos sambistas da geração mais antiga, é a de que o Mestre André caiu durante um desfile e a Bateria, “assustada”, interrompeu a execução do ritmo. Nesse momento, o mestre sinalizou para um Repinique fazer algum desenho rítmico de forma que os outros ritmistas respondessem a ele, e pouco a pouco o ritmo voltasse ao normal. Outra possibilidade mais fiel é que Mestre André com sua vivência musical diferenciada fazia arranjos em sua Bateria,

intercalando os naipes em execução independente do uníssono, para ele a Bateria não precisava tocar sempre um ritmo igual do começo ao fim mas sim dividir os naipes com novos arranjos em partes diferentes do samba enredo, isso valorizava muito a sua Bateria. Essas duas possibilidades dão origem aos famosos breques, essenciais até hoje para a performance das Baterias, tendo o Repinique como o principal instrumento no diálogo com os outros instrumentos da Bateria. Outra forma realizada anteriormente era a transposição feita pelo extinto ‘apitador’. Antigamente, o Mestre era chamado de apitador. Era ele quem fazia uma espécie de pergunta e resposta entre o apito e os instrumentos da Bateria. Posteriormente, essa comunicação com a Bateria foi passada ao Repinique, que então assume essa posição de liderança entre os outros instrumentistas.

3.3 Função e Importância do Instrumento

O Repinique é o elemento central na execução de qualquer Bateria de Escola de Samba. É ele que, em parceria com o Mestre, dá a "largada para a execução de todos os instrumentos. Por isso, torna-se responsável pelo início, encerramento de ciclos e fechamento geral. Até existem outras formas de se começar uma execução em conjunto, porém tradicionalmente esse instrumento realiza uma espécie de comunicação com todos os outros – “pergunta e resposta”. Todas as Baterias realizam essa performance sempre dessa maneira. Até pode acontecer de experimentarem outras formas de comunicação, mudando os instrumentos, mas sempre o Repinique possui essa posição de destaque nesses agrupamentos.

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 (MESTRINEL, 2009, p.116).

Mestre Divino, que marcou época na direção da Bateria da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, foi selecionado em 1967 através de um concurso entre os melhores executantes de Repiniques dessa Bateria, destacando a importância do instrumento também como ferramenta de avaliação para ser definido um novo Mestre.

Albano assume o comando do ritmo da 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 Repinique, 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 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 (MESTRINEL, 2009, p.129-130).

Nota-se em diversas Baterias que as principais lideranças surgem dos mais proficientes ritmistas do Repinique, estes passam de geração para geração os conhecimentos através dos saberes existentes nesse contexto.

3.4 Repiniques de Base e Repiniques de Bossa

O toque básico no Repinique, tanto de Base como de Bossa, consiste numa combinação de quatro batidas sequenciais que começam na cabeça do tempo – no primeiro tempo do compasso. As três primeiras são realizadas pela mão direita (no caso dos destros) na seguinte ordem: nota no centro da pele, *rim-shot*³¹ mais próximo do centro e *rim-shot* próximo da borda. Para fechar o ciclo de quatro batidas há um último golpe com a mão esquerda sem baqueta na pele. As três batidas principais são realizadas com baqueta (a mesma de caixa ao contrário, utilizando-se o cabo invés da cabeça, como em outros instrumentos de percussão), ou por uma baqueta menor chamada de carioquinha (mais curta e sem a cabeça).

Faz parte da tradição do ritmista que executa esse instrumento realizar variações e improvisações durante a execução. Normalmente, o mestre indica quem serão os responsáveis por essas variações. Somente os mais proficientes terão essa função.

Os Mestres delegam responsabilidades para atingirem um melhor controle e equilíbrio sonoro entre todos os timbres presentes nos instrumentos de uma Bateria. Uma das características positivas de uma Bateria é a sonoridade equilibrada. Para que isso ocorra os Mestres definem quais são os papéis de cada ritmista dentro do grupo. No caso dos Repiniques há um número pequeno, normalmente quatro, que ficam responsáveis pelas bossas. No mesmo naipe os outros Repiniqueiros fazem a função de Repinique de base, para dar sustentação e apoio a todos os outros instrumentos. A função de Repinique de base é de extrema importância, pois o instrumento também é considerado um quarto surdo que complementa a batida desses, porém com preenchimento, tocando as subdivisões.

É um instrumento que exige de seu executante bastante domínio, tanto com a mão direita quanto com a mão esquerda, em diversos aspectos: resistência, sonoridade, equilíbrio e local de toque. Atualmente, os mais virtuosos representantes nesse instrumento possuem uma técnica cada vez mais diferenciada e equilibrada entre as duas mãos.

Por ser considerado um instrumento solista os executantes o exploram não somente com a baqueta no aro ou na pele, mas também no casco, assim como através de tapas

³¹ Toque na pele e no aro do instrumento de forma simultânea com a baqueta.

realizados pela mão esquerda, aumentando ainda mais as possibilidades timbrísticas do instrumento.

Com tantos recursos em relação à sonoridade descobrimos a necessidade de demonstrar isso de forma mais clara, evidenciando as características encontradas na complexidade musical reproduzida pelos instrumentistas presentes na Bateria do GRCS Império de Casa Verde.

3.5 Notação de Toques e Padrões

A intenção principal desta seção é registrar melhor as possibilidades timbrísticas desse instrumento, já que não encontramos ainda esse registro na bibliografia, na literatura, e nem nos métodos de ensino. Nestes, encontram-se registrados em partitura somente a *chamada, o corte e a levada*³² básica, no entanto, muitas vezes de forma errônea, ou com uma notação que não apresenta de fato a maior parte dos recursos explorados pelos executantes do Repinique nas comunidades carnavalescas.

A notação nesse contexto musical, quando falamos da interpretação e musicalidade dentro da cultura popular, é sempre uma tentativa de transmitir o que minimamente acontece nesse meio. Entretanto, muito do que se manifesta musicalmente dentro de uma Bateria não é possível de ser reproduzido apenas com uma leitura da partitura e sem experiência *in loco*, sendo necessária a convivência com o instrumento em todos os sentidos: da observação à execução. Somente uma prática constante, através de uma vivência contínua, pode trazer um entendimento completo dessas dinâmicas “viscerais” e únicas.

³² Padrão rítmico característico de algum estilo específico.

Notação



Mão direita com baqueta no centro da pele



Rimshot 1: mão direita com baqueta próxima ao centro da pele



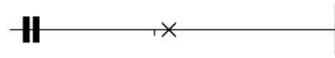
Rimshot 2: mão direita com baqueta próxima ao aro



Mão esquerda na borda: grave/aberto



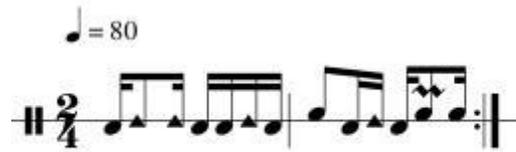
Mão esquerda no centro: tapa/fechado



Aro ou corpo do instrumento com baqueta na mão direita



Toque múltiplo: mão direita com baqueta



l) Essa variação é muito utilizada na execução em conjunto com a Bateria, normalmente na chamada *Subida do Samba*, quando os instrumentos fazem o maior número de variações, característica importante de qualquer Bateria fazendo parte do idioma desses instrumentos. Todos os exemplos seguintes servem tanto para o Repinique tradicional, quanto para o Repinique mor.



m) Outras possibilidades com essa mesma intenção; utilizando, além do rim-shot, o centro e o toque múltiplo no instrumento (com a baqueta da mão direita), recurso técnico muito característico no Repinique:





n) Variações com o uso de tapas “deslocados” na mão esquerda:



Capítulo 4. Representatividade do Instrumento para Seu Executante

Do processo de criação e execução musical da Bateria de Escola de Samba participam o mestre, os diretores e o *primeiro repinique*. Em parceria com o mestre, o Repinique executa os *breques*, as *chamadas*, os *cortes*, (já anteriormente definidos) e as variações padronizadas geralmente realizadas na transição da primeira ou segunda parte do enredo para o refrão (momento este conhecido como *Subida do Samba*). Por esses motivos, ele acaba dividindo a liderança dentro de uma Bateria.

Conforme visto anteriormente, devido a todos esses fatores, o responsável pelo *primeiro repinique* desenvolve uma fluência virtuosística através da técnica exigida na sua execução. Os mais variados recursos sonoros são utilizados por esses instrumentistas, tanto na mão esquerda sem baqueta quanto na mão direita com baqueta. A baqueta utilizada pela mão direita pode obter os mais variados sons através de toques no aro e na pele, sucessivamente ou de maneira simultânea, como é o caso dos chamados *rim-shots*. Outros recursos são os variados golpes com a mão esquerda, diretamente na pele, quando o executante utiliza os recursos de abafamento, técnica muito comum em instrumentos de pele como as congas e os atabaques. Além disso, o próprio corpo do instrumento é utilizado para exploração de mais recursos timbrísticos.

A importância do domínio de todo esse material pode ser ilustrada pela tradição de se promover concursos, como o chamado *Ripa de Ouro*, para exaltar e incentivar os melhores músicos dentro de suas comunidades, manter as características do instrumento e principalmente evidenciar a posição de destaque desses *performers* em relação aos outros membros da Bateria, uma vez que concursos desse tipo não são promovidos para nenhum outro instrumento/músico executante. Esse concurso é realizado normalmente a cada dois anos onde alguns dos melhores executantes do Repinique são convidados pela Liga das Escolas de Samba de São Paulo para mostrar as suas habilidades como já dito anteriormente. É um momento de grande valor e aprendizado para todos os participantes e público presente. É uma forma de evidenciar o trabalho aprofundado e real sobre esse importante instrumento essencial em qualquer Bateria.

Outros elementos importantes que ajudam no processo de distinção e valorização do executante do Repinique, quando comparado a todos os outros integrantes da Bateria, são: resistência, técnica, intimidade no diálogo com a Bateria através dos *breques*, criatividade, musicalidade, inovação e memória. Justamente por isso, eles são essenciais para se avaliar a

proficiência dos participantes nos referidos concursos.

Em conversas com Anderson Jorge Enéas, “primeiro ripa³⁵” vemos como esta questão da musicalidade, com relação ao referido estilo, é importante dentro de uma Bateria:

Quando era pequeno via os caras tocarem na Bateria do Camisa e me encantei. Com 10 anos fui a um ensaio e pedi pra tocar. O mestre deixou e, como eu já tinha musicalidade toquei certo, entrando assim na Bateria do Camisa Verde³⁶.

Outro importante caso, agora apontando para a representatividade do instrumento e seu executante, naquilo que se refere à sua importância social e musical, é o de Michel Romano. Quando questionado a respeito, ele disse:

Amor total! Através desse instrumento as portas se abriram, pelo fato de ficar conhecido por tocar esse instrumento. Através dele tudo aconteceu - amizades, reconhecimento. Tudo isso por tocar bem o ripa. Através dele desenvolvo toda a minha musicalidade, em todos os outros instrumentos e grupos que toco. Ganhei alguns Ripas de Ouro, solo, dupla e trio³⁷.

Michel Romano é primeiro ripa do GRCES Nenê de Vila Matilde há vários anos, e é reconhecido como um dos principais nomes do instrumento em São Paulo desde 2005. Participou de diversas gravações e apresentações internacionais, entre elas gravações de CDs de sambas enredo e a gravação ao vivo da trilha sonora do *Espetáculo Samwaad*, do renomado coreógrafo Ivaldo Bertazzo, no ano de 2004. “O Repinique é tudo. Com ele fiz uma rede de contatos pessoais e profissionais até hoje. Comecei a fazer parte de uma comunidade com o Repinique. Até hoje faço o que faço no samba graças a esse instrumento. (Ewbank, Vinícius³⁸).

Segundo o próprio Vinícius, ele tornou-se mestre somente depois do conhecimento adquirido nas funções de Repinique de bossa em outras Escolas Paulistas na década de 90.

³⁵ Outra denominação para *primeiro Repinique*.

³⁶ ENÉAS, Anderson Jorge. Entrevista do autor. São Paulo, 2014.

³⁷ ROMANO, Michel. Entrevista do autor. São Paulo, 2014.

³⁸ Vinícius Ewbank - Mestre de Bateria do Bloco Carnavalesco Filhos da Santa. Entrevista em 28/08/2015.

Conforme observamos, há muito conhecimento adquirido pelos responsáveis pelos Repiniques nas Baterias. A fala a seguir mostra mais algumas funções e responsabilidades do executante desses instrumentos, além das já apontadas nesse trabalho.

Socialmente o Repinique representa muito para o seu executante, para os batuqueiros de uma forma geral. É uma questão de status, de nível hierárquico. Normalmente, quem se interessa por tocar o Repinique já busca uma projeção maior, são as pessoas mais extrovertidas e de personalidade forte, já que se observa que os primeiros repiniques são vistos de forma glamorosa, formadores de opinião e exercem um poder de decisão extrema em qualquer Bateria, em parceria com o Mestre. Muitas vezes o trabalho do próprio Mestre é direcionado pelo primeiro repinique (Entrevistado BARRO)³⁹.

Com base em todos esses aspectos, pudemos observar que o Repinique ocupa um *status* significativo dentro das Baterias.

Observa-se que é muito comum que um líder de Bateria, seja ele mestre ou diretor, tenha sido anteriormente um exímio executante de Repinique. De acordo com as pesquisas realizadas, isso provavelmente acontece pelo fato dele ter passado por várias etapas até atingir um estágio adequado para a execução de todo o material acima descrito, algo nunca exigido de qualquer outro instrumento dentro da Bateria, e que representa justamente o conhecimento necessário para o desempenho dessas funções de liderança.

Pode-se dizer que historicamente esse instrumento transcendeu sua função de sustentação para ocupar uma posição de destaque dentro da Bateria. Da totalidade em média de 200 instrumentos utilizados numa Bateria, aproximadamente 30 formam o naipe de Repiniques. Normalmente, dessa totalidade, apenas quatro executam o *Repinique de bossa* (em algumas Baterias somente um ou dois). Ou seja, como tal posição só pode ser ocupada por um número limitado de executantes, ocorre que o naipe acaba sendo dividido de forma incomum, apresentando duas seções distintas com diferentes atribuições: uma que reúne os *Repiniques de bossa* e outra que reúne os *Repiniques de base* ou *de sustentação*.

³⁹ Entrevista de Julio Barro em 10/05/2014.

Como resultado do alto nível de status e importância apresentados por esses instrumentos que desempenham funções de liderança (os *Repiniques de bossa*), os mesmos são posicionados de forma estratégica e privilegiada dentro das Baterias – sempre no centro. Este posicionamento acontece para garantir que todos possam ouvi-los, de forma a reconhecer aquilo que deve ser feito posteriormente. Conforme já foi observado são eles que, em conjunto com o mestre, estabelecem tudo que acontece na execução musical de uma Bateria.

Os níveis de proficiência e responsabilidade exigidos são uma marca desse instrumento e, conseqüentemente, seu executante acaba se destacando em relação aos demais. Entretanto, apesar de apresentar tantas possibilidades e responsabilidades, a totalidade dos trabalhos escritos, bem como os discursos populares a seu respeito, apresenta o instrumento e sua execução de forma bastante superficial no que diz respeito à sua função e importância, uma problemática apontada por alguns autores também com relação a vários outros instrumentos de percussão.

Neste sentido, essa pesquisa nos ajudou a compreender mais determinados pressupostos teóricos apontados por alguns autores com relação à percussão e o *status* social do percussionista. Stasi, por exemplo, mostra como Charles Wood, em seu artigo intitulado “The True (?) Nature of Percussion” (1991), fala da condição de condescendência com relação à percussão e aqueles que a tocam.

Wood discute como determinados movimentos físicos operam no sentido de delimitar o *status* ocupado pelos percussionistas, destacando a “natureza primitiva” daquilo que os percussionistas, neste caso, eruditos, fazem; e como a percussão, muitas vezes, encontra-se numa posição desigual em relação aos instrumentos considerados “verdadeiros”, aqueles que executam o trabalho “real” - a parte harmônico-melódica (STASI, 2011, p. 28).

Assim, esta pesquisa averiguou primeiramente como tal fenômeno acontece dentro das Baterias de Escolas de samba, já que a suposta posição de destaque do Repinique e aquele que o toca contrasta com determinados discursos e práticas, tanto dentro das próprias comunidades, como na incipiente literatura existente a respeito. Exemplo dessa problemática é o fato de que os integrantes de uma Bateria nunca são remunerados pelo trabalho realizado, inclusive o *primeiro repinique*, enquanto que o intérprete e todos os músicos executantes de

instrumentos de corda, como o cavaquinho e o violão, são remunerados, tanto em ensaios como em apresentações.

Desta forma, pudemos investigar mais profundamente em quais níveis o elevado *status* adquirido dentro do contexto aqui analisado – as Baterias – corresponde a um real reconhecimento do instrumento e do instrumentista, tanto em distintas esferas da comunidade como em outros setores sociais. Procurando entender tal fenômeno ambíguo, esse trabalho fundamentou-se primeiramente em textos como os acima citados. Em seguida, por meio de entrevistas com músicos executantes e não executantes de Repinique, integrantes das comunidades e visitas aos locais onde as Baterias ensaiam.

4.1 Competências Múltiplas de um Batuqueiro

Dentro do cotidiano de uma Bateria de Escola de Samba existe a necessidade de se articular hierarquicamente três habilidades específicas – tocar, cantar e realizar movimentos coreográficos, respectivamente. Isso pode ser evidenciado quando observamos o processo de construção e aprendizado de um samba enredo. Primeiramente, o integrante da Bateria necessita demonstrar determinadas capacidades técnico-musicais. Essas, por sua vez, devem ser aplicadas em função de determinada letra composta naquele ano/período, a qual o integrante deve ser capaz de cantar integralmente. Por fim, ele deve também, de acordo com o tema do referido samba, movimentar-se de maneira específica, seguindo coreografias criadas coletivamente no referido processo. Esta estreita e dependente relação entre música e dança é colocada da seguinte maneira por Pinto: “[A música] está quase sempre conectada a outras formas de cultura expressiva, principalmente a dança”. (PINTO, 2001: p. 222).

Nas pesquisas de campo realizadas para a elaboração dessa dissertação, pude vivenciar essa necessidade e exigência, do ponto de vista da observação, análise e também participação, já que atuei como instrumentista em diversas Baterias do Estado de São Paulo e do Rio de Janeiro, tanto em ensaios e desfiles carnavalescos, como em gravações e apresentações externas realizadas pelas Escolas de Samba. Outro recurso utilizado foi a investigação através do levantamento bibliográfico e da coleta de informações em entrevistas com os integrantes dessas Baterias.

Dessa forma percebi que no universo da Bateria, há uma enorme necessidade do executante desenvolver outras habilidades além das que naturalmente são exigidas dele como instrumentista.

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressadas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO: Recomendação sobre a salva guarda da cultura tradicional e popular, 17/05/2016, apud IKEDA, 2013, p. 174).

A execução instrumental não acontece de maneira isolada, ela sempre está conectada a algum tipo de melodia e letra sobre as quais os arranjos rítmicos se realizam. Observamos que isso é exigido, em especial, do executante do primeiro repinique, visto que ele deve conhecer toda a letra do samba enredo de forma a realizar o diálogo com toda a Bateria, assim como definir o possível arranjo final para o desfile. Inicialmente, isso não é exigido dos outros instrumentistas, o que ocorre somente numa etapa posterior aos ensaios.

Conforme observa Luciana Prass, “nós, da Bateria, tínhamos decididamente que cantar o samba, porque de outra forma ficava impossível saber em que parte estávamos e, principalmente, qual era o pulso” (PRASS, 2004, p. 112). Essa narrativa deixa clara a necessidade de articulação de linguagens artísticas distintas, o que em termos práticos, diminui bastante a possibilidade de uma Bateria “atravessar” na avenida. Neste processo, o papel do Repinique é essencial, pelo poder de controle que lhe é atribuído. Essa junção de habilidades faz com que determinadas competências se multipliquem; começando pela força e aspectos viscerais dos instrumentos e seus executantes, passando para todos os integrantes da Escola e finalmente chegando ao público. Esse processo multiplicador ocorre somente pela possibilidade de se unir mais de uma linguagem artística. Quando alguém tem interesse em integrar uma Bateria, automaticamente percebe que essas três habilidades artísticas se fazem necessárias. Observei que em momentos específicos de um ensaio em uma quadra de Escola de Samba os dirigentes responsáveis determinam que todos toquem, cantem e se movimentem, de acordo com o arranjo definido para o samba enredo daquele ano. Isso se estende a todos os integrantes de outras alas, em ensaios específicos que objetivam que toda a Escola aprenda a letra do referido samba. Por sua vez, o público que está acompanhando o ensaio da Escola, tanto nas quadras, onde ficam as sedes, quanto nos ensaios técnicos realizados no sambódromo, também é incentivado a cantar. Observa-se também que nos ensaios realizados nas ruas ao redor das quadras, nos quais boa parte da comunidade participa; a Bateria, através do processo interdisciplinar de tocar, cantar e dançar, simula o desfile no sambódromo, no qual a participação dos integrantes, bem como do público em geral, é de extrema importância para a análise técnica das diferentes Escolas. Quanto mais a plateia estiver envolvida com o canto e os movimentos, melhor será para a Escola, pois isso é fundamental para o julgamento realizado pelos jurados responsáveis pela colocação de cada Escola, em critérios como o de Harmonia, justamente aquele no qual é analisada a interdisciplinaridade. Ou seja, quanto maior essa inter-relação, melhor para as Escolas, já que as notas dadas pelos jurados neste quesito são de extrema importância para que elas

continuem nos grupos hierárquicos que determinam os níveis de profissionalismo nos desfiles de carnaval.

Outra situação na qual notamos a necessidade da inter-relação de diferentes linguagens, no caso agora da execução instrumental e determinada forma de canto, é o momento no qual os ritmistas precisam aprender um novo breque. A tradição oral é a metodologia utilizada para que tudo aquilo a ser feito ritmicamente nos instrumentos pelos seus executantes possa ser aprendido e memorizado, conforme já vimos no capítulo anterior. Neste caso, os músicos aprendem a cantar as elaboradas convenções rítmicas através de uma espécie de solfejo rítmico, essas também sempre articuladas e direcionadas pelo Repinique. Muitos breques, por exemplo, são originários de melodias folclóricas que fazem parte do repertório infantil. Neste caso, toma-se uma melodia conhecida que é transferida para os diferentes instrumentos da Bateria, através da articulação de distintas regiões dos instrumentos que possam reproduzir notas “parecidas” à da melodia original, por meio de uma divisão específica de alturas – graves, médios e agudos – tanto em cada um dos instrumentos como também entre eles. Ou seja, é como se os instrumentos estivessem literalmente cantando a melodia. Por exemplo, uma das músicas infantis utilizadas nesse processo é *Cai Cai Balão*, onde na primeira estrofe o Repinique reproduz exatamente a divisão rítmica encontrada na melodia – “cai cai balão, cai cai balão, aqui na minha mão”. Após essa espécie de “pergunta”, os outros instrumentos da Bateria respondem em uníssono ao Repinique, continuando com a execução da divisão rítmica do restante da melodia e letra – “Não cai não, não cai não, não cai não; cai na rua do sabão”, já com uma intensidade mais forte e marcante, como de fato ocorre na melodia e fonética original da letra. Esse processo repete-se novamente a critério do primeiro repinique, assim também como é cantada essa música tradicionalmente.

A seguir vemos a transcrição da divisão rítmica do *Cai Cai Balão* para o Repinique e Bateria em formato de *breque*⁴⁰

⁴⁰ Notação adaptada por Alísson Amador onde tanto a primeira nota das apojaturas duplas (indicadas por cabeças de notas circulares) como as notas triangulares **sobre** a linha representam *rimshots*.

The image displays a musical score for two instruments: Repinique and Bateria. The score is written in 2/4 time and is divided into three systems. The first system shows the Repinique part with a melodic line and the Bateria part with a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 6 and continues the Repinique and Bateria parts. The third system starts at measure 13 and continues the Repinique and Bateria parts. The Repinique part features a series of eighth notes and quarter notes, while the Bateria part features a steady rhythm of eighth notes and quarter notes.

Ao mesmo tempo em que acontece essa simbiose entre o tocar e o cantar, os movimentos são igualmente ativados pelos gestos mínimos ou exagerados dos integrantes da Bateria. Assim, o corpo expressa visivelmente tudo que é sentido através da execução instrumental e o canto, reproduzindo muitas vezes o que o compositor quis passar através da letra e melodia do enredo. Para que isso se realize de forma mais plena e objetiva são criadas coreografias específicas que estão diretamente ligadas ao canto. Ou seja, ao cantar um enredo sobre um tema específico, os movimentos da coreografia devem reproduzir algo que o público possa reconhecer ou fazer relação com o canto, com a letra. Muitas vezes, isso é também enfatizado por meio de arranjos da percussão que fazem alguma citação rítmica, por exemplo, a um gênero musical representativo de determinada região citada no enredo. Em 2002, por exemplo, o intérprete José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão, da conhecida Escola Estação Primeira de Mangueira, cantou a letra do enredo que homenageava a região nordeste, intitulado “Brazil com ‘z’ é pra cabra da peste”, enquanto no refrão a Bateria de Mestre Russo (José Luis Custódio) executava um ritmo característico do baião, gênero musical representativo dessa mesma região. Além disso, a Bateria realizou uma coreografia de um dos passos da dança que faz referência ao mesmo gênero.

Outro exemplo seria quando existe na letra uma referência a um Orixá específico do sincretismo religioso brasileiro e a Bateria usa um toque característico para esse mesmo

Orixá dentro daquele contexto, através de determinada citação rítmica. Foi o caso da Escola de Samba União da Ilha em 1998, em cujo enredo intitulado “Fatumbi – a ilha de todos os santos”, feito em homenagem a Pierre Verger – etnólogo francês que dedicou sua vida à pesquisa sobre as divindades africanas já citadas anteriormente – a Bateria realizou convenções e citações rítmicas que representavam os toques realizados para distintos Orixás. Ao mesmo tempo, seus integrantes realizavam movimentos corporais existentes nos rituais feitos para essas divindades cultuadas nas manifestações religiosas Afro-Brasileiras.

Vale destacar que a religiosidade Afro-Brasileira se faz presente consideravelmente nos indivíduos e suas características dentro das Escolas de Samba. Muito do que é produzido ritmicamente pelos instrumentos é derivado de células rítmicas presentes em toques de instrumentos no candomblé; entre eles os atabaques e suas vozes específicas no terreiro reverenciando ou fazendo a comunicação com os Orixás.

Pretendo mostrar que, dentro da realidade de uma Bateria de Escola de Samba, existe uma interdependência entre diferentes habilidades presentes em mais de uma linguagem artística. Mais do que isso, observamos que somente através dela – essa interdisciplinaridade – é que se multiplicam e se potencializam os processos pedagógicos que levam ao aprendizado adequado do samba enredo como um todo – sua letra, os movimentos físicos criados para ilustrá-la e os arranjos instrumentais. Nesse caso o Repinique é determinante para a elaboração e finalização de um arranjo. É ele que realiza as primeiras sugestões, dialogando musicalmente com os outros instrumentistas e fazendo as intervenções rítmicas através dos conhecidos breques que são criados e reinventados a todo o momento em uma Bateria. A cultura popular em geral, como é o caso da realidade das Baterias de Escola de Samba aqui analisada, explora e fomenta esse sistema de inter-relações e dependência. A partir do Repinique realiza-se uma comunicação mais efetiva entre os batuqueiros, que elimina a necessidade do discurso falado e é reforçada pelo diálogo entre vários outros elementos como os movimentos corporais e a própria musicalidade. Trata-se de outra possibilidade de aprendizado musical onde o coletivo é explorado de forma necessária, de maneira a potencializar as competências de seus participantes. A Escola de Samba é um excelente laboratório para pesquisadores interessados nesses aspectos devido a riqueza cultural que está ligada a essas competências.

O batuqueiro desenvolve e promove muitas habilidades conjuntas que compartilhadas, somam-se à grande rede de conhecimentos existente em uma Bateria de Escola de Samba. Neste contexto, observamos que o papel do Repinique é bastante importante e significativo.

4.2 Status

Apesar de inúmeras habilidades desenvolvidas pelos integrantes das Baterias através do conhecimento existente na cultura popular, percebi que há outras conclusões e teorias sobre o assunto. Nesse capítulo procuro abordar questões de juízo de valor e comparações pré-estabelecidas que fazem parte de algumas formas de conclusões equivocadas sobre esse tipo de manifestação popular. A seguir, temos um exemplo claro desse tipo de pensamento em uma obra atual com autoria de dois dos mais importantes escritores do país.

O Brasil tem o que eu chamo de *síndrome do batuque*. Você deixa o garoto fazendo batucada e assim vão achar que ele faz alguma coisa. Isso acontece, sobretudo, com movimentos que cuidam de crianças pobres – faz ele batucar, porque aí todo o mundo o vê batucando. E se está batucando, então, está ótimo. Por que não se pode trabalhar com Beethoven, com Mozart, com Satie? Por que não? Por que não com clássicos? Porque, eu acho que, no fundo, o professor não se sente um aprendiz há mais tempo. E como não acredita nele como um aprendiz, também não acredita no estudante. Como não cultiva a incógnita dentro dele, também não cultiva no estudante. Geralmente, o professor não é um curioso. Então, o círculo vicioso vai se formando (DIMENSTEIN ; ALVES, 2013, p.65).

Essa afirmação de dois dos mais conceituados pensadores brasileiros demonstra fortemente como muitos ainda não reconhecem e não valorizam as habilidades que colocam de fato como criadores de uma nova possibilidade musical para o mundo. Foi destacado o termo “síndrome do batuque” uma subestimação típica que se faz da percussão em relação a outros instrumentos como os harmônico-melódicos. Já vimos essa problemática em diversas citações apontadas por alguns pesquisadores. Se for necessário estudar e entender o que foi criado pelos grandes nomes da música erudita, qual o problema em entender melhor o que está presente em nosso próprio país, como influência de povos de outras regiões, não somente as do chamado primeiro mundo?

[...] selvagem, [...] tribal, terceiro mundo, subdesenvolvido, em desenvolvimento, arcaico, tradicional, exótico, ‘o registro antropológico’ o não ocidental, e o ‘Outro’ [...] Todos tomam o Ocidente como a norma, definindo o resto como inferior, diferente, desviado, subordinado e subordinável (TORGOVNICK, 1990, p.21).

Apesar de termos diversas competências perceptíveis, podemos e ainda precisamos de mais elementos da música popular nas universidades, por exemplo. Eu mesmo, quando fiz meu bacharelado em instrumento, busquei informações referentes a isso fora da academia. Hoje já acontecem alguns movimentos para que essa interlocução aconteça, mas ainda é pouco. Ainda dependemos de conceitos não compatíveis com nossa realidade. Não estou excluindo as possibilidades e importância de conhecimento de outros segmentos musicais, mas deixo claro aqui a necessidade de conhecermos melhor a cultura popular que não é apenas uma questão de entretenimento, não devendo haver comparações, mas sim de identificarmos quais os pontos importantes para um conhecimento cultural mais amplo.

Diversos autores já descobriram, na cultura popular, diferentes significados para o indivíduo. Partindo dessa premissa, o ato de “batucar” pode promover novos conhecimentos que são ao mesmo tempo ignorados ou subestimados por outros.

Uma estudante num curso de música do séc. XX declara ao tocar a abertura, 'Mondestrucken' do Pierrot Lunaire de Schoenberg, não estar familiarizada com esse tipo de música, de que ela não gostou, e que a peça lhe pareceu caótica e obscura. Ela falhou em perceber que o fragmento melódico inicial é repetido diversas vezes durante a peça; sendo assim a peça não poderia ser caótica e obscura. Se ela estivesse mais familiarizada com esse tipo de música, teria mais chance de perceber essa organização, ou em outras palavras, perceber alguns significados inerentes. Uma peça musical cujos recursos sonoros são de alta significância ou gratificação para um indivíduo poderá ser oposto para outro (GREEN, 1997, p.4).

Green registra aqui a importância nos significados para cada indivíduo, independente de modelos tradicionais adotados de forma generalizada por pessoas que não reconhecem significados em outras formas de desenvolvimento social e cultural. Existe uma prática de subestimar o que é feito nas manifestações populares. Felizmente essa prática, pouco a pouco, cai em desuso, através de pesquisadores e pensadores mais atualizados e em linha com a realidade.

Sabemos que os dois autores que falam da *síndrome do batuque* são formadores de opinião e de extremo reconhecimento, porém, não poderiam cometer esse equívoco de subestimar algo que é tão importante e presente atualmente.

Segundo vimos no decorrer desse trabalho, o termo escolhido por eles poderia também ser definido como síndrome do orgulho; síndrome do autoconhecimento; síndrome da valorização da autoestima; síndrome do sucesso. Inclusive, há trabalhos acadêmicos que apontam justamente para a importância da música popular brasileira, naquilo que se refere à execução de obras do repertório erudito, contrariamente ao que foi anteriormente estabelecido por Dimenstein e Alves.

Um desses trabalhos é o livro do percussionista Eduardo Flores Giancesella, professor da UNESP – Universidade Estadual Paulista e integrante da OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, intitulado *Percussão Orquestral Brasileira*. Ele dedicou todo um capítulo deste seu livro, lançado em 2012, para tratar especificamente de assuntos relacionados com essa dificuldade, a saber: a falta de idiomatismo, por exemplo, dos próprios percussionistas que formam o naipe de percussão em uma orquestra. Giancesella observa que, quando existe um repertório que apresenta essa necessidade, parte dos próprios percussionistas podem não ter as habilidades requeridas para tocar os instrumentos populares.

Após Villa-Lobos, vários compositores já utilizaram os instrumentos brasileiros de percussão no contexto orquestral, mas poucos ousaram explorar mais profundamente seus recursos. Acreditamos que em virtude de um desconhecimento geral do idiomatismo desses instrumentos, e, portanto de suas técnicas e possibilidades sonoras, em geral os compositores limitam-se a notar uma rítmica básica, deixando por conta dos percussionistas a execução da articulação apropriada, que realmente fará com que aquela notação simplificada soe musicalmente apropriada. Porém, ao fazer isso, o compositor está delegando ao percussionista uma grande responsabilidade, na esperança de que o intérprete tenha o conhecimento empírico necessário para realizar tal tarefa. Sabemos que mesmo no Brasil, a profundidade do conhecimento técnico e estilístico sobre muitos instrumentos de percussão ditos “populares” como o pandeiro brasileiro, o atabaque, o Repinique, o berimbau, a cuíca, a alfaia, o tamborim etc. varia muito entre os percussionistas (GIANESELLA, 2012, p.147).

4.3 Posição Ambígua

Tradicionalmente, de forma geral, existe uma classificação dos percussionistas como músicos de menor importância, quando comparados a outros. O termo “percussionista” – até certo ponto, sinônimo de “bataqueiro” – parece deixar implícito um menor conhecimento teórico musical, até intelectual, fato esse que a citação de Dimenstein e Alves demonstra tão bem: “Você deixa o garoto fazendo batucada e assim vão achar que ele faz alguma coisa.” (DIMENSTEIN; ALVES, 2013, p.65).

Quase por definição, ser um percussionista no mundo ocidental coloca um numa posição desigual com outros músicos. A maioria de nós [percussionistas], numa situação ou outra, teve que confrontar certa atitude de condescendência devido à natureza ‘primitiva’ daquilo que fazemos (WOOD apud Stasi 1991, p. 45).

Mais adiante, classificações similares são estabelecidas dentro dos próprios contextos aqui analisados – os universos dos percussionistas eruditos e populares. Por exemplo, entre os percussionistas eruditos há aqueles chamados de marimbistas e vibrafonistas, que tocam os chamados instrumentos de teclados de percussão (marimba e vibrafone, respectivamente), ou os timpanistas, aqueles que tocam os tímpanos, nos quais obrigatoriamente o instrumentista necessita conhecer melodias, intervalos. E há aqueles que são considerados percussionistas – que tocam apenas instrumentos que fazem ritmo ou que não exigem um conhecimento harmônico melódico. Desta forma, cria-se uma classificação diferenciada, na qual os primeiros são considerados melhores do que aqueles que não necessitam de determinadas habilidades específicas, ou porque possuem mais conhecimento e desenvolvimento intelectual.

Já no chamado meio popular, há também uma diferenciação entre aqueles que se denominam percussionistas e aqueles que se denominam ritmistas. No caso das Baterias das Escolas de Samba aqui analisado, em geral, todos os integrantes se julgam ritmistas, em oposição aos percussionistas, que são vistos como músicos que executam diversos instrumentos do naipe ao mesmo tempo (caso de um baterista, por exemplo) e/ou que apresentam determinado conhecimento teórico. Ao mesmo tempo, nenhuma dessas duas categorias é considerada “evoluída”, quando esses músicos tomam como referência, por

exemplo, determinados instrumentos harmônico melódicos, os quais, como vimos, possibilitam certa remuneração (caso do cavaquinho, violão e intérprete, por exemplo).

O já citado “aspecto não musical e primitivo” da percussão, em oposição a outros instrumentos mais nobres, é evidenciado também em trabalhos como o de Mario de Andrade:

Os primitivos são gente que se desenvolve em ‘estado natural’, por assim dizer... O corpo é, para os primitivos, uma espécie de primeira consciência... Ora, o ritmo interessa muito mais ao corpo que o som... As próprias grandes civilizações da Antiguidade ou extra-europeias se utilizaram de instrumentos que, na maioria infinita dos casos, são meras estilizações do ruído. Por mais sonoros que sejam... no geral baseiam-se na percussão (ANDRADE, 1976 apud Stasi, 2011, p. 16-17).

Andrade considera que, por si só, o som e o ritmo são tão naturais que, na verdade, não há nenhuma necessidade de um aprimoramento ou desenvolvimento em relação aos instrumentos que tanto os representa – a percussão:

[...] os elementos formais da música, o Som e o Ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo (ANDRADE, 1976 apud Stasi, 2011, p. 13).

Conforme já citado, muitas vezes esse julgamento implica até em diferenças no pagamento de cachês para diferentes “músicos”, sendo que os de cordas e os cantores normalmente recebem mais do que os percussionistas para a realização de um mesmo trabalho, ou até naqueles trabalhos nos quais o percussionista tem uma carga maior de responsabilidade. No caso daqueles que participam das Baterias das Escolas de Samba há uma recompensa ainda menor, já que existe determinada hierarquia estabelecida entre os diferentes instrumentistas. Os próprios batuqueiros, no meio do samba, se subestimam, utilizando o termo *maestro* para denominar qualquer instrumentista que apresente algum conhecimento teórico musical, como por exemplo, a leitura e a escrita de partituras. Normalmente, quando falamos em música, a escrita é apenas uma ferramenta para que se possa realizar música. Entretanto, para ser musical, para se ter musicalidade, não há uma condição única e de maior valor. Acreditamos que a música envolve muito mais que apenas a capacidade de ser ler uma

partitura. Habilidades relacionadas à sensibilidade, criação, liberdade, são conquistadas também, e principalmente, sem a utilização da escrita.

Sabemos que o conhecimento teórico é muito importante, já que este sempre contribuirá para um entendimento musical mais amplo, e o músico que o tem poderá atuar mais e em trabalhos mais diversificados. Entretanto, notamos que normalmente é mais difícil adquirir essas habilidades, que não estão presentes na escrita, quando falamos em música popular, porque o conhecimento é adquirido em um contexto informal e também existem outras estratégias consideradas essenciais à arte: a capacidade de memorização e de imitação, por exemplo. Os ritmistas não podem ser considerados menos importantes por não executarem uma melodia ou por não cantarem como intérpretes. Suas funções são diferentes e de extrema importância no conjunto. E mesmo no caso aqui visto – esta suposta incapacidade de se trabalhar aspectos melódicos da música – observamos que apesar de ter uma função rítmica para impulsionar todos os integrantes em um desfile, a própria Bateria trabalha com as chamadas melodias de timbre – combinação dos instrumentos com suas afinações e sonoridades específicas que se complementam. E no caso dos surdos (primeira, segunda e terceira), por exemplo, há normalmente um intervalo de quarta ou quinta justa entre cada um deles. Citamos isso para mostrar que existe uma complexidade nesse naipe, que nem sempre é percebida pela maioria das pessoas, principalmente quando falamos mais especificamente sobre o Repinique e suas funções dentro de uma Bateria.

Já vimos que os instrumentistas que formam a Ala musical com seus instrumentos de cordas, bem como o intérprete de samba enredo, normalmente recebem um cachê específico pelos ensaios e apresentações, enquanto que os batuqueiros que ficam muito mais tempo nas Escolas, em suas Baterias específicas, ensaiando à exaustão e com responsabilidades diversas não recebem cachê, e quando recebem este é menor do que aqueles oferecidos aos que são considerados pertencentes à Ala musical.

Um dos fatores principais que corroboram com a noção de não musicalidade da percussão e do chamado “batuqueiro”, conforme temos discutido aqui é que, dentro de uma Escola de Samba, a Bateria *não é* considerada parte da chamada Ala musical. Esse termo faz referência somente ao conjunto básico formado pelo cavaquinho, violão e intérprete (e outros eventuais convidados). Ou seja, apesar de fazer parte do setor responsável pela execução musical e de ser considerada o “coração da Escola”, aqueles que dela fazem parte não são

vistos como músicos “de verdade” a ponto de serem excluídos da Ala *musical*. Alguns dos motivos que levam a esta percepção já foram anteriormente analisados. Em diversas entrevistas, fomos informados que normalmente é assim mesmo - não há uma preocupação em reconhecer os batuqueiros como músicos, “são apenas batuqueiros”. Neste sentido, Rafael dos Santos⁴¹ - primeiro repinique no GRCES Mancha Verde, diz que “infelizmente, ainda há uma diferenciação no tratamento dado para os batuqueiros em comparação com os instrumentistas que compõem a Ala musical: violonista, cavaquinista e intérprete”.

⁴¹ SANTOS, Rafael Alves dos. Entrevista do autor. São Paulo, 2016.

4.4 Reconhecimento Financeiro e outros cuidados

As Escolas de Samba participam de muitas apresentações nas quais a Bateria é requisito fundamental para representar a Escola. Nessas apresentações é muito comum encontrar patrocinadores que investem em algumas dessas Escolas. Dessa forma, além da verba que elas recebem da prefeitura todo ano, para os gastos com toda a produção do Carnaval, também surge mais essa quantia em espécie dos patrocinadores. Como esse valor, na maioria das vezes, não é repassado para os ritmistas – aqueles que atuam como músicos profissionalmente e/ou aqueles que são considerados mais proficientes e selecionados para determinadas apresentações – esses precisam buscar outras fontes de remuneração, já que abrem mão de seu tempo para participar ativamente de diversos ensaios e apresentações. Conforme afirma Michel Romano – primeiro ripa do GRCES Nenê de Vila Matilde, em entrevista:

Consigo diversos trabalhos fora da Escola de Samba. Ganho meu dinheiro tocando com grupos de samba e pagode. Infelizmente, nós batuqueiros ainda não conseguimos o reconhecimento financeiro que deveríamos ter na nossa própria Escola⁴².

Observamos que isso se torna mais significativo na Bateria aqui analisada – a chamada “Barcelona do Samba” –, já que esta é formada por um número maior de músicos profissionais que qualquer outra Bateria da cidade de São Paulo.

Diversos sambistas, principalmente os da geração mais antiga, já comentaram sobre esta problemática. Osvaldinho da Cuíca – grande expoente desse gênero no Brasil, por exemplo, diz que “Escola de Samba não dá camisa pra ninguém”, o que seria dizer, em outras palavras, que no samba não há futuro. Vi muitas vezes ele mesmo incentivando seus dois filhos mais novos: Júlio Barro e Marcelo Barro, também músicos, a tomar cuidado e se precaver, organizando as finanças e procurando adquirir diversos conhecimentos musicais, além dos já dominados por eles no samba e seus instrumentos. Osvaldinho sempre se preocupou com que seus filhos pudessem conseguir êxito em alguma carreira artística paralelamente ao samba, não dependendo apenas de uma fonte “injusta” para quem “veste a camisa”.

⁴² ROMANO, Michel. Entrevista do autor. São Paulo, 2014.

Outra questão importante é a saúde dos ritmistas, principalmente no que se refere a intensidade sonora presente nos ensaios. Por exemplo, quando esses acontecem nas quadras não há nenhum cuidado para a questão da audição, havendo um excesso de volume que se potencializa nos momentos que são utilizados os equipamentos de som para os intérpretes e para os instrumentos de cordas. As caixas de som ficam sempre voltadas para a Bateria, assim toda a carga excessiva é descarregada nos batuqueiros. Vale ressaltar que é de suma importância que os Diretores das Escolas façam um investimento em adequação acústica, o que interfere totalmente no resultado artístico das Baterias, pois assim há um maior entendimento para identificar e resolver problemas gerais da execução como: afinação, intensidade, arranjos, timbres e andamento. A reverberação excessiva existente nas quadras prejudica musicalmente a qualidade da Bateria e interfere negativamente na saúde de seus integrantes em questões auditivas.

Em muitos casos também não há alimentação adequada para todos os participantes. Normalmente os que mais trabalham são os que menos recebem algo em troca. Os ritmistas precisam estar na quadra antes do início dos ensaios, pois o Mestre os tem como aliados e reconhece a importância dos ritmistas para se realizar o ensaio.

Quando acontecem apresentações, onde a Bateria se desloca do seu local de ensaio até outra Escola ou local específico, normalmente quem recebe alguma quantia em espécie são os outros instrumentistas e não os batuqueiros. Esse reconhecimento do ponto de vista financeiro significa muito para nós, deveríamos sim receber também alguma quantia pelo nosso trabalho. Nós estamos há muito mais tempo nos dedicando para a nossa Escola⁴³.

Os grupos de ritmistas das Escolas de Samba normalmente são formados por trabalhadores de outras áreas e não da música propriamente. Segundo Douglas Germano – Mestre da Bateria do GRCES Águia de Ouro em 1989:

Os batuqueiros daqui muitas vezes vêm direto do trabalho ensaiar. Esse fato agrega conhecimentos diferenciados das experiências dos indivíduos nas Baterias. Formamos uma cultura ampla que não é explorada pelo circuito da produção

⁴³ VINÍCIUS, Lucas. Entrevista do autor. São Paulo, 2014.

musical. Há sempre uma impressão que se trata de um músico menor e para isso contribui a própria limitação do instrumento⁴⁴.

Esse depoimento de Douglas, além de reforçar a necessidade de o ritmista tocar mais de um instrumento para ampliar suas possibilidades de atuação, corrobora com a mesma necessidade apontada por Osvaldinho em relação a esse cuidado que o sambista precisa ter com outros conhecimentos, para conseguir o reconhecimento necessário até como estratégia de sobrevivência.

Em muitas das conversas realizadas com os batuqueiros paulistanos durante essa pesquisa, percebemos que a sensação de pertencimento ao grupo – a Bateria – é enorme, pois é gratificante fazer parte de um organismo complexo e poderoso como esse. No caso dos executantes do Repinique, é importante dizer que eles realmente se reconhecem a partir desse instrumento, e o status, alcançado nas diversas atribuições desses instrumentistas, dentre elas liderança e criatividade é, em geral, conquistado através do respeito de todos os outros integrantes e do poder de convencimento.

Os instrumentistas de cordas ou os intérpretes possuem uma relação mais distante da Escola. Na maioria das vezes esses outros instrumentistas chegam apenas minutos antes do início das atividades, na passagem de som. Como vimos, a considerada Ala musical é mais bem vista que a Bateria, os batuqueiros. No entanto, ficamos impressionados com a entrega feita pelos ritmistas em suas funções e que, muitas vezes, não são retribuídos à altura como poderiam e deveriam ser.

Então, através das observações realizadas, concluímos que há outras formas de retorno para esses indivíduos, como a integração social promovida nesses ambientes, que significa muito para seus participantes, a possibilidade de participação num contexto no qual cada pessoa se sente útil e valorizada, a sensação de pertencimento ao grupo e a possibilidade de compartilhar habilidades individuais em busca de um objetivo único.

Segundo Lucas Vinicius, *"nós da Bateria somos um grupo só, um ajuda o outro e sabemos da importância de todos"*⁴⁵.

⁴⁴ GERMANO, Douglas. Entrevista do autor. São Paulo, 2014.

⁴⁵ Lucas Vinicius - primeiro Repinique do Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mocidade Alegre.

Há de considerar que os fenômenos das culturas tradicionais guardam valores morais, religiosos, políticos, lúdicos, estéticos e outros tantos herdados, e que, portanto, de alguma forma, refletem a própria história das suas comunidades, repondo o passado no presente, e sendo então sempre atuais. São práticas aglutinadoras, que repetidas ciclicamente reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos e indivíduos, vitalizando-os. Por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são sempre práticas de identificação e inclusão social, e, até mesmo, de resistência política diante dos problemas que as comunidades enfrentam, assim como fazem frente à avalanche comunicacional cotidiana a que estão submetidas (IKEDA, 2013, p.185).

A música tem sido concebida basicamente como expressão de arte no pensamento hegemônico euro-ocidental, principalmente no ambiente erudito, ficando restrita, assim, à fruição no campo estético. No entanto, além desse aspecto, o fazer musical sempre se vinculou às mais variadas práticas, nas próprias comunidades ocidentais, assim como em outras sociedades, fazendo-se presente nas atividades religiosas, nos momentos solenes e de exaltação coletiva, no trabalho, na educação, nas expressões dramáticas e coreográficas, servindo à demarcação identitária de pessoas, grupos e povos e tantos vínculos mais. Um dos usos da música nos diversos grupos humanos se dá no campo político-ideológico... (IKEDA, 2001, p.1).

Ikeda considera que há uma condição implícita de reconhecimento, através do processo coletivo presente nesse tipo de manifestação, algo presente e de grande significado promovido pela cultura popular.

Conclusão

Com base no trabalho realizado sobre o Repinique e seus executantes nas Baterias das Escolas de Samba de São Paulo concluímos que:

O Repinique valoriza e destaca a performance de qualquer Bateria por sua criatividade e versatilidade, e o fato de quem toca o *Repinique de bossa* ficar em posição de destaque termina por descompensar o naipe - dividido entre os Repiniques de bossa e os de base - de forma a minimizar a potência sonora dos últimos, essenciais para a sustentação do ritmo de toda a Bateria.

Os *primeiros repiniques* são fundamentais nas Baterias; pois inovam, lideram, enaltecem e promovem uma performance mais completa e virtuosística.

Independente de tocar ou não o Repinique, os integrantes da Bateria reconhecem e enfatizam sua importância, elevando-o em relação aos outros instrumentos.

Os fatores sociais representam o verdadeiro sentido do Carnaval para as comunidades estudadas, sendo que o Repinique é representativo para todas elas. Ele proporciona, para quem o executa, reconhecimento no seu meio e fora dele, interferindo em questões de desenvolvimento humano para todos os envolvidos, pois sempre há motivo de atração para que novos executantes possam surgir.

Os diretores das Escolas de Samba precisam evoluir no tratamento com os integrantes da Bateria, pois ainda há um juízo de valor menor em relação à percussão.

A Bateria do Império do GRCE Império de Casa Verde - referência em qualidade e evolução no Carnaval Paulistano - é diferenciada em diversos aspectos, entre eles o naipe de Repinique. A gestão do mestre de Bateria é essencial para o resultado e qualidade na performance de todos os instrumentos. Neste sentido, a metodologia de mestre Zoinho é diferenciada, contribuindo positivamente para a qualidade e reconhecimento dessa Bateria por muitos especialistas na cidade de São Paulo.

Observamos que, desde a oficialização do Carnaval Paulistano em 1969, o modelo Carioca ainda serve de referência para as Escolas de Samba de São Paulo.

Há uma inter-relação entre as Baterias e a religiosidade presente nos cultos afro-brasileiros que resulta na execução de padrões rítmicos específicos em alguns instrumentos da Bateria.

Os jurados selecionados pela Liga da Escola de Samba de São Paulo e do Rio de Janeiro não possuem formação intrínseca para tal função, o que interfere negativamente na avaliação final do Carnaval. Sendo assim, o sistema de julgamento do carnaval apresenta-se falho, diante da não participação de pessoas com conhecimento empírico, resultado da própria subestimação da cultura popular.

Há necessidade também de se desenvolver um sistema notacional que represente melhor a complexidade do instrumento Repinique.

Bibliografia

- Livros

- ARAÚJO, Eugênio. **Não deixa o samba morrer: um estudo etnográfico sobre o carnaval de São Luís e a Escola Favela do samba.** São Luís, Maranhão: Editora UFMA, 2001.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.
- CRECIBENI, Nelsinho. **Convocação geral a folia está na rua: o carnaval de são paulo tem história de verdade.** São Paulo: O artífice editorial, 2000.
- CUÍCA, Osvaldinho da.; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia.** São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.
- DIMENSTEIN, Gilberto.; ALVES, Rubem. **Fomos maus alunos.** Campinas: Editora Papirus 7 Mares, 2013.
- DINIZ, André. **Almanaque do Carnaval.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- FARIAS, Júlio Cesar. **Bateria: o coração da Escola de Samba.** Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2010.
- GIANESELLA, Eduardo Flores. **Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos.** São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- GOMES, Carlos Antonio Moreira. **Um Batuque Memorável no Samba Paulistano.** São Paulo: Editora CCV, 2010.
- GONÇALVES, Guilherme.; COSTA, Odilon. **O Batuque Carioca.** Rio de Janeiro: Groove Produções e Edições, 2000.
- HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** London: Sage Publications, 1997.
- MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo.** São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas.** São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- NARLOCH, Leandro. **Guia politicamente incorreto da história do Brasil.** São Paulo: Editora LEYA, 2009.
- PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os bambas da orgia.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- PRUDENTE, Celso Luiz. **Tambores Negros: Antropologia da Estética da Arte Negra dos Tambores Sagrados dos Meninos do Morumbi.** São Paulo: Editora Fiuza, 2011.

- ROCCA, Edgard. **Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em Branco e Negro: carnaval popular paulistano 1914-1988**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- STASI, Carlos. **O instrumento do “Diabo”: música, imaginação e marginalidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- TIBÉRIO JÚNIOR, Armando.; MARCONI, Fernando Carlos.; SAMPAIO, Luís Roberto. **Percussão Brasileira**. São Paulo: Livre Percussão, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1991.
- _____, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos e origens**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____, José Ramos. **Os sons que vem da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ULLOA, Alejandro. **Pagode: A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas**. Rio de Janeiro: Editora Multi Mais, 1998.
- URBANO, Maria Aparecida. **Carnaval & Samba em Evolução na cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora Plêiade, 2005.
- _____, Maria Aparecida. **Sampa, samba, Sambista: Osvaldinho da Cuíca**. São Paulo: Edição do autor, 2004.
- WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais**. Leipzig: Editora Veit&Co, 1906.

- Dissertações e Teses

- ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: ensino e aprendizagem entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. **A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma Bateria de Escola de Samba paulistana**. Campinas, 2009.

- [242f.]. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- PEGADO, Israel Antônio Sequeira. **A evolução do Carnaval Carioca: A festa popular que virou produto**. Trabalho de Conclusão de Curso para Bacharel em Jornalismo. Departamento de Comunicação Social do Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Pará. Belém, 2005.
- SILVA, Áurea Demaria. **No balanço da “Mais Querida”: música, socialização e cultura negra na Escola de Samba**. Embaixada Copa Lord. São Paulo, 2006. [181f.]. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes da Unesp, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.
- SOARES, Reinaldo da Silva. **O Cotidiano de uma Escola de Samba Paulistana: o caso do Vai-Vai**. São Paulo, 1999. [229f.]. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- STASI, Carlos. **Representations of Musical Scrapers: The disjuncture between simple and complex in the study of a percussion instrument**. Tese de doutorado em Música. University of Natal, Durban, 1998.
- TORGOVNICK, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

- Artigos em Periódico

- CARVALHO, Marizilda de. **Carnaval e Samba na Terra da Garoa**. Cultura e artes populares. Rio de Janeiro, v.6, n1, p 83-96, 2009.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba, Identidade Nacional e o Direito à Cidade**. Script Nova – Revista Eletrônica de Geografía y Ciencias Sociales. Vol XVI No. 418 (47). Barcelona, Nov. 2012 Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm>
- GREEN, Lucy. **Pesquisa em Sociologia da Educação Musical**. ABEM Revista Associação Brasileira de Educação Musical. v.4. n.4. 1997. Disponível em: <<http://www.abemeducaomusical.org.br/Masters/revista4/artigoII.pdf>>
- IKEDA, Alberto T. **Culturas Populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração**. Portal de revistas da USP: Estudos avançados, v.27 nº 79, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68710>

- IKEDA, Alberto T. **Música, política e ideologia: algumas considerações**. V Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba - Paraná, 18 a 21 de janeiro de 2001.
- KUIJLLARS, Antoinette. **A difusão dos saberes musicais dos ritmistas fora da Escola de Samba**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, v.6, n.1, p.67-82. 2009.
- NOGUEIRA, Rodrigo Muniz F.. **O carnaval como uma peça da construção identitária brasileira**. Caderno Virtual de Turismo. Vol. 8, N° 1 (2008). Disponível em: <<http://www.spell.org.br/documentos/download/1903>>
- PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música: questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 n° 1
- TURETA, César & BOREEL ARAÚJO, Bruno F. V. **Escolas de samba: Trajetória, Contradições e Contribuições para os Estudos Organizacionais**. Salvador: Organização e Sociedade, Mar 2013, vol.20, no.64, p.111-129..
- WOOD, Charles. **The True (?) Nature of Percussion**. Percussive Notes v.30, n.2, p.45-47. 1991.

- Entrevistas

- ARAÚJO, Ipujucan Lins de. Entrevista a Rafael Y Castro em 17/07/2015. São Paulo. Audio. Quadra do GRCES Camisa Verde e Branco.
- BARRO, Júlio César. Entrevista a Rafael Y Castro em 10/04/2014. São Paulo. Audio. IBVF.
- BARRO, Osvaldo. Entrevista a Rafael Y Castro em 10/05/2014. São Paulo. Audio. Sesc Pompéia.
- CAMPOS, Robson. Entrevista a Rafael Y Castro em 14/02/2014. São Paulo. Audio. Sambódromo do Anhembi.
- CANDELÁRIA, Vitor da. Entrevista a Rafael Y Castro em 11/08/2014. São Paulo. Audio. Quadra do GRCES Império de Casa Verde.
- ENÉAS, Anderson Jorge. Entrevista a Rafael Y Castro em 10/01/2014. São Paulo. Vídeo. Quadra do GRCES Império de Casa Verde.
- EWBANK, Vinícius. Entrevista a Rafael Y Castro em 28/08/2015. Guarujá. Audio. Hotel Sofitel Jequitimar.
- FERREIRA, Vladimir Augusto. Entrevista a Rafael Y Castro em 18/03/2014. São Paulo. Audio. Terminal Barra Funda.
- GERMANO, Douglas. Entrevista a Rafael Y Castro em 20/04/2014. São Paulo. Audio. Conservatório Souza Lima.

- MATHIAS, Paulo Roberto Hilário. Entrevista a Rafael Y Castro em 20/01/2015. Quadra da Escola de Samba Vai-Vai. São Paulo.
- MENEZES, Ana Laura de. Entrevista a Rafael Y Castro em 15/12/2015. Quadra do Bloco Carnavalesco Filhos da Santa. São Paulo.
- MURÚ, Edson. Entrevista a Rafael Y Castro em 18/09/2015. Santos. Áudio. Quadra do GRCES X9.
- OLIVEIRA, Fábio Anastácio de. Entrevista a Rafael Y Castro em 25/03/2014. São Paulo. Áudio. Unesp.
- RAMANZINI, Gustavo. Entrevista a Rafael Y Castro em 10/01/2016. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo.
- REIS, Valeska. Entrevista a Rafael Y Castro em 25/04/2015. São Paulo. Quadra do GRCES Império de Casa Verde.
- ROMANO, Michel. Entrevista a Rafael Y Castro em 10/05/2014. São Paulo. Quadra do GRCES Nenê de Vila Matilde.
- ROCHA, Eduardo. Entrevista a Rafael Y Castro em 04/08/2014. São Paulo. Áudio. Quadra do GRCES Império de Casa Verde.
- SABINO, Luan. Entrevista a Rafael Y Castro em 04/02/2014. São Paulo. Quadra do GRCES Império de Casa Verde.
- SALGADO, Alan. Entrevista a Rafael Y Castro em 05/06/2014. São Paulo. Áudio. Associação Amigos do Projeto Guri.
- SANTOS, Rafael Alves dos. Entrevista a Rafael Y Castro em 27/08/2015. Guarujá. Áudio. Hotel Sofitel Jequitimar.
- SANTOS, Roberto de Aquino do. Entrevista a Rafael Y Castro em 11/08/2014. São Paulo. Vídeo. Quadra da Escola do GRCES Império de Casa Verde.
- SCHMIDT, Mydras. Entrevista a Rafael Y Castro em 17/05/2014. São Paulo. Áudio. Restaurante Camará.
- SOUZA, André Luís de. Entrevista a Rafael Y Castro em 21/01/2016. Sambódromo do Anhembi. São Paulo.
- TAVARES, José Roberto. Entrevista a Rafael Y Castro em 20/12/2015. Sambódromo do Anhembi. São Paulo.
- VALVERDE, Ricardo. Entrevista a Rafael Y Castro em 15/01/2015. Memorial da América Latina. São Paulo.
- VINICÍUS, Lucas (Quexo). Entrevista a Rafael Y Castro em 04/08/2014. São Paulo. Vídeo. Quadra do GRCES Império de Casa Verde.

Anexo 1 – Entrevistas

ENTREVISTA 01: Anderson Jorge Enéas – Repique Mor do GRCES Império de Casa Verde e Diretor do naipe de timbal no GRCES Camisa Verde e Branco.

Entrevista em 10/01/2014.

Quadra da Escola de Samba Império de Casa Verde.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Como você começou tocar o instrumento?

Anderson Jorge Enéas: Quando era pequeno via os caras tocarem na bateria do Camisa e me encantei, com 10 anos fui a um ensaio e pedi para tocar, o mestre deixou, e como eu já tinha musicalidade, toquei certo, entrando assim na bateria do Camisa Verde.

RC: Qual a sua relação com o Ripa, e o que ele representa para você musical e socialmente?

AJE: O Ripa e minha nega, [eu] tenho certeza, são para sempre. E representa muito na sociedade, pois sou conhecido no mundo do samba somente porque toco este instrumento.

RC: Em quais patamares você chegou com esse instrumento?

AJE: O reconhecimento dos ritmistas, pois percebo o respeito que tenho como Repiniqueiro por pessoas que entendem de ritmo. E este reconhecimento é em São Paulo e no Rio de Janeiro, pois já desfilei lá e os cariocas se surpreendiam quando viam um paulista tocando direito; para eles paulista não sabia tocar. Hoje é diferente, tem muito paulista nas baterias das grandes escolas, mas 15 anos atrás era muito diferente.

RC: Apesar de ter alcançado um altíssimo nível musical com esse instrumento, você acredita que deveria ter um reconhecimento maior ainda do que você já tem, considerando a distância que o meio musical pode ter com os percussionistas e os instrumentistas melódicos, harmônicos e cantores? Ou seja, [você acredita que] há algum juízo de valor comparativo para com os outros instrumentistas que não sejam batuqueiros, [ou que tenham] maior importância do que nós, batuqueiros?

AJE: Acho bem específico, porque o Repinique é um instrumento usado dessa forma somente para Escola de Samba, salvo grupo de samba que em certos momentos acontece de tocar algum samba de enredo, em que se toca o Repinique; porém ninguém é contratado apenas para tocar repinique, por isso, como um tocador de Repinique, não há campo de trabalho. Sou músico percussionista, por isso sei disso.

Agora, dentro da Escola de Samba, eu sofri a falta de reconhecimento por muitos anos. Por ser meio tímido, eu não me enturmava, então não tinha a oportunidade de ser, na época, o Repinique que ‘chamava o samba’ - como se dizia. Foi com a minha entrada, por acaso, na bateria do Salgueiro, onde houve uma apresentação na quadra do Camisa, e eu me apresentei com o Salgueiro. Depois disso, ganhei meu apelido no samba, dado pelo Mestre Neno de Cabelinho, e só depois disso fui chamado para fazer os breques e tudo. Inclusive, houve um ano em que os Repiniques que faziam os breques não foram desfilar e quem fez os breques na Avenida fui eu e o Fernando Neninho, hoje mestre de bateria no Camisa Verde. Na época, ele deveria ter 10 ou 11 anos de idade, e ainda assim, não senti um reconhecimento.

Acho que fui reconhecido quando fui visitar o Império de Casa Verde e, encantado pelo ritmo, pedi ao Mestre Zoinho se eu podia tocar. Ele foi ao quartinho da bateria, pegou um instrumento e me trouxe para que eu tocasse – isso faltando umas três semanas para o carnaval! Foi quando eu perguntei se tinha como eu desfilar; ele disse que sim, ‘lógico que eu poderia’ – e eu ainda desfilei como Repinique de Bossa. Foi o maior reconhecimento que tive.

Depois do mestre Zoinho e o Vitor Carica da Candelária da Mangueira é que me confiaram de tocar sozinho o Repinique Mor na bateria do Império em 2011, sendo que fui o primeiro a desfilar com este instrumento em São Paulo nas escolas do grupo especial.

RC: Dentro de uma bateria, qual é o grau de importância do primeiro Ripa ou Ripa de Bossa?

AJE: A responsabilidade é muito grande, porque assim como os outros Repiniques, temos que segurar o andamento, e no momento da bossa, sempre tem a parte em que o repinique faz um solo e fica em evidência, e não pode haver erro, pois o restante da bateria depende dele para voltar a tocar. Porém, penso que todos os instrumentos são muito importantes também.

RC: É comum que um tocador de Repinique se torne diretor ou mestre. Você acredita que essa ascensão se deve ao fato de que o tocador de Repinique tem maior

desenvolvimento musical e precisa entender tudo o que acontece musicalmente na performance da bateria?

AJE: Não acho isso regra: é de pessoa para pessoa, independe do instrumento que toque, é do conhecimento e do talento [de cada um].

RC: [Podemos dizer que] O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “sub-mestres” pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

AJE: Tem que ser uma relação de confiança, e o tocador de Repinique costuma dar sugestões para as bossas e arranjos com o Repinique, mas o mestre acata ou não estas sugestões.

RC: Em sua vida profissional, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

AJE: No meu caso não fez tanta diferença, pois sou percussionista geral, minha especialidade é congas, então profissionalmente pouco trabalhei com Repinique.

RC: Em sua vida pessoal, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

AJE: Uma satisfação incomparável, e isto é amor, não tem preço e nem como explicar.

RC: Fale o que você quiser sobre você e o instrumento. Alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa.

AJE: Sou Repiniqueiro há trinta anos, minha aprendizagem foi no Camisa, com Mestre Lagrila, Mestre Divino e meu grande mestre, Neno, mas reaprendi a tocar o instrumento com Vitor da Candelária. E mais, hoje meu instrumento mesmo é o Repinique Mor, que é minha nega inseparável...

ENTREVISTA 02: Michel Romano – Campeão do Ripa de Ouro em 2010 na categoria Dupla e Primeiro Repinique do GRCES Nenê de Vila Matilde.

Entrevista em 06/03/2015.

Quadra da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Como você começou tocar o instrumento?

Michel Romano: Há 10 anos decidi tocar na bateria da Nenê vendo os outros tocarem, e por influência da família, meu pai Claudemir e tio Pascoal, mestres de bateria.

RC: Qual a sua relação com o Ripa, e o que ele representa para você musical e socialmente?

MR: Amor total. Através desse instrumento, as portas se abriram; pelo fato de ficar conhecido por tocar esse instrumento. Foi através dele que tudo aconteceu: amizades, reconhecimento... Tudo isso por tocar bem o Ripa. Através dele, desenvolvo toda a minha musicalidade em todos os outros instrumentos e grupos que toco. Ganhei alguns Ripas de ouro, solo, dupla e trio.

RC: Em quais patamares você chegou com esse instrumento?

MR: Conheci e toquei com músicos e grupos importantes e de referência: Fundo de Quintal, Turma do Pagode, Sem Compromisso, Seu Jorge.

RC: Apesar de ter alcançado um altíssimo nível musical com esse instrumento, você acredita que deveria ter um reconhecimento maior ainda do que você já tem, considerando a distância que o meio musical pode ter com os percussionistas e os instrumentistas melódicos, harmônicos e cantores? Ou seja, [você acredita que] há algum juízo de valor comparativo para com os outros instrumentistas que não sejam batuqueiros, [ou que tenham] maior importância do que nós, batuqueiros?

MR: O Repiniqueiro solo tem maior destaque do que o Repiniqueiro base, e por isso pode ter maior reconhecimento; talvez no mesmo nível dos melódicos, harmônicos...

RC: Dentro de uma bateria, qual é o grau de importância do Primeiro Ripa ou Ripa de Bossa?

MR: Total importância; por delimitar tudo que será feito pelos outros instrumentos: esquentar, cortes, retomadas, chamadas, definição de quais breques vão para avenida.

RC: É comum que um tocador de Repinique se torne diretor ou mestre. Você acredita que essa ascensão se deve ao fato de que o tocador de repinique tem maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo o que acontece musicalmente na performance da bateria?

MR: [O tocador de Repinique] Tem uma visão musical ampla do desenvolvimento da bateria; é mais tendencioso que o Repiniqueiro solo se torne mestre. Por vários motivos, o solista precisa resolver na execução o diálogo com os outros instrumentos, até nas gravações do CD de samba enredo anual.

RC: [Podemos dizer que] O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “sub-mestres” pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

MR: Provavelmente pelo desenvolvimento musical que é necessário para tocar esse instrumento. A maioria dos mestres atuais são tocadores de Repinique. O instrumento do Odilon é Repinique. Palestras para julgamento e critérios em concursos de bateria e diversas, [são estabelecidos] pelo Repinique.

RC: Em sua vida profissional, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

MR: Tudo.

RC: Em sua vida pessoal, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

MR: Conheci minha ex-mulher, que é rainha de bateria, tocando Repinique; meus pais se conheceram na bateria; meu meio musical é também o meio das amizades.

RC: Fale o que você quiser sobre você e o instrumento. Alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa.

MR: Todo percussionista deveria estudar pelo menos um pouco esse instrumento para saber como é o desenvolvimento musical como um todo, assim ampliará o horizonte de conhecimento e atuação profissional de todos.

Já toquei vários instrumentos na bateria, mas quando conheci o Repinique, me identifiquei.

ENTREVISTA 03: Douglas Germano – Compositor, Mestre de Bateria do GRCES Águia de Ouro em 1989 e ritmista do GRCES Nenê de Vila Matilde na década de 70. Entrevista em 30/01/2015.

Centro Cultural Vergueiro.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Como você começou tocar o instrumento?

Douglas Germano: No tamborim. Eu era criança. Meu pai tocava em conjunto de baile. Percussionista. Tocava surdo. Em casa sempre se ouvia muita música, e o samba sempre estava presente. Meu pai tinha o costume de, pertinho do natal, ir à loja de disco e comparar os discos do ano. Era assim: os artistas lançavam [os] seus para aquele ano. Martinho, Roberto Ribeiro, etc.. Mas ele sempre aproveitava e comparava o LP do Carnaval de São Paulo e do Rio. Eu adorava. O som da Bateria de Escola de Samba sempre foi meu alimento de adrenalina, assim como é o rock para parte da molecada adolescente e pré-adolescente. Eu ouvia os discos até furar. Decorava todas as passagens de tamborim, as afinações de surdo, as batidas de caixa e todos os breques. Lembro-me de cor o disco de enredos do carnaval de 1972 do Rio. O samba de Padre Miguel “Rainha mestiça em tempo de Lundú”. Tinha um breque em que o repique chamava a volta. E também o samba da Renascença da Lapa de 1982, com uma chamada que na época era invocada, e com várias passagens com o repenique durante o samba. Eu tocava aquilo o dia inteiro. Minha mãe até chiava.

Eu não tinha repenique, mas tinha um tamborim. Eu sentava no sofá, prendia o tamborim entre os joelhos e tocava ali meu repenique. Muitas vezes usava como baqueta uma faca de ponta redonda. É que a faca tinha um retorno que permitia mais floreios. Comecei assim. Depois de muito tocar repenique no tamborim, meu pai, que, aliás, tocava no conjunto do Armando da Mangueira (puxador da Nenê), foi encontrar o amigo em um ensaio na quadra da escola e me levou. Eu fiquei maluco ouvindo aquilo ali, a meio metro de distância. Isso, sem falar da sedução do Mestre Divino à frente da bateria. Ele regia e sambava. Fiquei enchendo meu pai para me levar, para pedir para eu tocar etc., coisa de criança mesmo. Ele falou com o Divino e o mestre me convocou para a peneira.

A bateria, naquela época, ficava sobre um pequeno palco de madeira no canto da quadra. Divino me disse: “Fica por aqui que eu vou te chamar para subir”. Esperei uma meia hora. Foi a meia hora mais longa da minha vida. Roendo as unhas, morrendo de medo, achei que ele fosse me colocar para tocar sozinho e tal. Ele me chamou. Me deu um Ripa

charutinho que batia no meu tornozelo e disse na minha orelha: “Mete ficha!”. O Divino gostava. Aliás, nas suas baterias sempre teve criança tocando. Toquei, mas como nunca tinha tocado com aquela pegada, nem com aquele volume, a primeira coisa que aconteceu foi os braços endurecerem e a mão esquerda inchar já no meio do samba. Toquei e procurei ficar de olho no mestre, mas quando o procuro, cadê ele? Não estava na frente da bateria. Quando me toquei ele estava parado atrás de mim me ouvindo. No final de dois sambas, mostrou o polegar pro meu pai e me disse: “Pode vir na quarta, garoto”. Naquela noite em não dormi.

Eis as gravações:

Renascença: <https://www.youtube.com/watch?v=q88ZFtSRoYk>

Padre Miguel: <https://www.youtube.com/watch?v=kSSx9KjTPVo>

RC: Qual a sua relação com o Ripa, e o que ele representa para você musical e socialmente?

DG: É um instrumento de muita importância no swing da batucada. Como atua como se fosse um surdo, ajuda na sustentação das marcações e agrega um timbre na região média, entre as marcações e o tarol. Minha relação com ele é de afeto, e gratidão, até. Foi através dele que me iniciei nos batuques, no samba, no estudo, na música, respectivamente. Socialmente (aspecto muito interessante) foi muito importante para mim. Na bateria da Nenê, onde a maioria é negra e tem resistência aos “branquinhos” o que me segurou lá e me deu certo respaldo foi o fato de tocar direito o repenique. O repenique dá um certo status. Fazendo um paralelo com o futebol, é como se você fosse o jogador habilidoso do time. É o cara que tem certo destaque, pois faz os breques, chama o samba para subir etc.. É o cara que tem uma responsabilidade que merece respeito dos outros instrumentistas, ou ritmistas se preferir.

RC: Em quais patamares você chegou com esse instrumento?

DG: Bom, cheguei a ser mestre de bateria da Águia de Ouro por causa do repenique que eu tocava. Mestre Ipujucan, que era o mestre por volta de 89, ao se desligar da escola, me indicou ao presidente como sendo a pessoa capaz de assumir seu posto.

RC: Apesar de ter alcançado um altíssimo nível musical com esse instrumento, você acredita que deveria ter um reconhecimento maior ainda do que você já tem, considerando a distância que o meio musical pode ter com os percussionistas e os instrumentistas melódicos, harmônicos e cantores? Ou seja, [você acredita que] há algum

juízo de valor comparativo para com os outros instrumentistas que não sejam batuqueiros, [ou que tenham] maior importância do que nós, batuqueiros?

DG: O aspecto acadêmico agrega valor e certa pompa aos instrumentistas melódicos e mesmo aos percussionistas da esfera erudita. Mas é irreal. Os eruditos geralmente têm uma dificuldade enorme com ritmo. No que tange aos ritmistas de escola – falo destes, pois é onde o repenique é mais utilizado – o aspecto intuitivo, a tradição oral e de execução que ocorre nos ensaios passam longe do reconhecimento de profissionais e acadêmicos. Esses grupos são formados por trabalhadores de outras áreas em que não há música propriamente. Isso agrega aos batuques de escola, ao caráter de cultura propriamente dita, mas esta cultura popular não é explorada pelo circuito de produção musical. Há sempre a impressão de que se trata de um músico menor e para isso também contribui para a própria limitação do instrumento.

RC: Dentro de uma bateria, qual é o grau de importância do primeiro Ripa ou Ripa de Bossa?

DG: Ripa de bossa é coisa nova. A importância é enorme. Ele é capaz de ditar andamento, ele é o grande solista numa sessão de apresentação de breques e bossas. É o cara também capaz de, em havendo qualquer descompasso, desacerto, atravessamento, fazer um breque, uma parada, e realinhar o ritmo, chamando o samba novamente. Também tem o mesmo poder no que diz respeito à sustentação ou aumento no andamento.

RC: É comum que um tocador de Repinique se torne diretor ou mestre. Você acredita que essa ascensão se deve ao fato de que o tocador de Repinique tem maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo o que acontece musicalmente na performance da bateria?

DG: Nem sempre. Há exímios executantes no repenique que são incapazes de afinar surdos harmonicamente. Ou mesmo de equalizar os timbres de uma bateria para conseguir valorizar os naipes, sem que um fure o outro, ou seja, sem ter um naipe que prevaleça. Dirigir uma bateria exige outros elementos, além da habilidade.

RC: [Podemos dizer que] O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “sub-mestres” pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

DG: Nem sempre. A meu ver, há muita confiança do mestre nos seus Repiniques, mas geralmente, os que ele consulta são as figuras mais velhas, os firmes tocadores de surdo,

os mais antigos nos tarois. O Repenique é o ritmista para o qual o diretor olha se precisar de um socorro. Subir o samba, parar o samba, forçar andamento etc.. Tem muito repenique que, de tanta habilidade, não consegue simplesmente sustentar. Tem necessidade de ficar virando o tempo todo, e isso embola o ritmo.

RC: Em sua vida profissional, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

DG: ‘Me permitiu’ fazer parte dos desfiles de carnaval, frequentar um ambiente muito rico culturalmente e que foi alicerce para todo o caminho que traço na música.

RC: Em sua vida pessoal, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

DG: O mesmo da resposta anterior.

RC: Fale o que você quiser sobre você e o instrumento. Alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa.

DG: A falta de experiências com os Repiniques. Na percussão popular de maneira geral e no que tange a bateria, gostaria de ver afinações diferentes e mesmo desenhos dinâmicos de naipe na relação com tamborins e tarois. Para dar um exemplo claro: O mestre Divino criou variações (sei, porque estava lá) com esses três naipes. Veja: não se trata de fazer coisas marcadas como marcam os surdos de 3ª hoje, você tocava livremente, mas a cada parte do samba mudava-se a intensidade. Geralmente na segunda parte do samba, os tamborins param ou executam seus arranjos. Divino parava os tamborins e nesse trecho do samba, uma vez subia os tarois e na outra subia os repeniques. Mas isso só é possível se houver um pensamento de “dinâmica” no grupo. Poucas, ou quase nenhuma bateria, utiliza a dinâmica. É tudo a ‘100’, o tempo todo, e aí fica difícil valorizar os naipes. É isso aí.

ENTREVISTA 04: Julio Cesar – Percussionista e primeiro Ripa do GRCES Águia de Ouro no ano de 2008.

Entrevista em 10/05/2014.

Sesc Pompéia.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Como você começou tocar o instrumento?

Julio Cesar: Meu pai; quando eu tinha entre 10 anos me ensinou a tocar com as levadas que me passava.

RC: Qual a sua relação com o Ripa, e o que ele representa para você musical e socialmente?

JC: Para mim é um instrumento essencial, todo o cara se diz "Ritmista", Batuqueiro ou Maloqueiro de "Samba" tem obrigação de conhecer este instrumento e dominá-lo minimamente para ter um pouco de propriedade e de *know how* para falar de batucada e de bateria de escolas de samba.

Musicalmente, ele é como se fosse o spala da orquestra dentro de uma bateria, principalmente os primeiros repiques, que são quase sempre os braços fortes da bateria e tomadores de decisões, de rumos e de decisões da batucada, juntamente com o mestre ou às vezes, até mais do que o mestre.

Socialmente, ele representa, para muitos batuqueiros, um status de nível hierárquico maior no caso dos primeiros repiques. As pessoas que estudam este instrumento com afinco, geralmente tem o objetivo de serem os principais repiques na batucada também, pois o status musical é maior e social também, uma vez que os primeiros repiques são vistos de forma glamourosa, se tornam mais conhecidos, mais descolados, mais importantes, mas representativos e certamente, mais formadores de opinião, e vários aspectos, por exemplo, comportamental, vocabulário, gírias, moda, roupa, vestimenta, instrumento usado, acessórios, peles, técnicas específicas e etc..

RC: Em quais patamares você chegou com esse instrumento?

JC: Penso mais no quesito Bateria de Escola de Samba, pois não me considero um especialista, mas o patamar que me agrada é o respeito e admiração que tenho de muitos primeiros repiques e diretores desse instrumento nas agremiações de São Paulo. Por mais que

eu não seja um ritmista atuante nas escolas de samba (pois parei com isso em 2005), quem me conhece e me viu tocar são formadores de opinião, e hoje, amigos que me respeitam.

Me lembro de um fato interessante no *Águia de Ouro*, onde estava de tamborim, mas a diretoria estava carente de Repiniques e fez essa reunião e enquete [para saber] se tinha alguém que tocava. Eu disse que tocava e poderia mudar de naipe se eles quisessem. Quando fui pro repique, os caras gostaram tanto, que logo depois de 3 ou 4 ensaios, estava na linha de frente como primeiro repique, puxando o samba e os breques junto com outros integrantes.

RC: Apesar de ter alcançado um altíssimo nível musical com esse instrumento, você acredita que deveria ter um reconhecimento maior ainda do que você já tem, considerando a distância que o meio musical pode ter com os percussionistas e os instrumentistas melódicos, harmônicos e cantores? Ou seja, [você acredita que] há algum juízo de valor comparativo para com os outros instrumentistas que não sejam batuqueiros, [ou que tenham] maior importância do que nós, batuqueiros?

JC: Sim. O reconhecimento do ritmista precisaria ser maior no meio musical devido a esse preconceito, de que instrumentistas melódicos tem mais valor. Isso é uma cultura enraizada no próprio meio musical.

Mas também o ritmista precisaria ser mais reconhecido no lugar mais importante: dentro da sua própria agremiação. Digo por São Paulo e por algumas escolas que conheço. Vários primeiros repiques não se sentem com o devido reconhecimento dentro da sua casa. Isso também é uma cultura triste e pequena existente em algumas escolas no meio do samba, de que o cara não faz mais de que sua obrigação de estar lá. E não deve ser aplaudido e reconhecido por uma função que é "obrigação"; pelo contrário, se 'der brecha', a diretoria ainda 'esculacha'.

Chega uma hora que atitudes como essa fazem com que bons instrumentistas saiam de sua agremiação e busquem outras que o respeitem e o valorizem.

RC: Dentro de uma bateria, qual é o grau de importância do primeiro Ripa ou Ripa de Bossa?

JC: Já disse nas primeiras perguntas.

RC: É comum que um tocador de Repinique se torne diretor ou mestre. Você acredita que essa ascensão se deve ao fato de que o tocador de Repinique tem maior

desenvolvimento musical e precisa entender tudo o que acontece musicalmente na performance da bateria?

JC: Sim. Fato real. É mais fácil que ele seja um futuro mestre.

RC: [Podemos dizer que] O mestre normalmente tem os *primeiros repiques* como reais “sub-mestres” pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

JC: Sim. O mestre confia nos primeiros repiques.

RC: Em sua vida profissional, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

JC: Colaborou para meu maior entendimento, busca automática, e conseqüentemente, com as funções de todos os instrumentos de uma bateria no todo; colaborou para pensar de forma mais coletiva em breques, convenções, e ritmo... como um todo.

RC: Em sua vida pessoal, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

JC: O respeito e admiração de amigos e conhecidos que também são mestres diretores e os primeiros repiques de agremiações.

RC: Fale o que você quiser sobre você e o instrumento. Alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa.

JC: Não sei se o pai lhe disse. Mas esse instrumento, em São Paulo, não existia, devido à formação instrumental do carnaval daqui ser outro. Com a transformação aos poucos e a incorporação do formato da bateria de escolas de samba vindo do Rio de Janeiro, um dos primeiros nomes dados ao Repinique aqui em São Paulo pelos batuqueiros da época, segundo o ‘velho’, (época entre 55 e 65) era "caixinha carioca", e poucos caras aqui de São Paulo sabiam tocar neste primeiro momento. Depois confirma com ele.

Abraço!

ENTREVISTA 05: Paulo Henrique de Souza – primeiro Ripa do GRCES Vai-Vai.

Entrevista em 05/06/2015.

Quadra da Escola de Samba Vai-Vai.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Como você começou tocar o instrumento?

Paulo Henrique de Souza: Frequentava os ensaios do Vai Vai, me interessou porque tinha um destaque maior entre os outros, por ser um instrumento que te dá maior liberdade de improvisação, de criação; é um instrumento que você pode criar estilo próprio, próprias sonoridades, levadas, mão esquerda, adaptação da técnica da mão esquerda... Conheci os expoentes no Repinique em 96.

RC: Qual a sua relação com o Ripa, e o que ele representa para você musical e socialmente?

PHS: As escolas tradicionais não são fáceis de integrar, e o instrumento ajuda nesse sentido. Trabalhei e viajei para tocar por conta do instrumento.

RC: Em quais patamares que você chegou com esse instrumento?

PHS: Divulgação. Conheci outras cidades, [tive] reconhecimento, [fiz] novas amizades, pessoas com outros cargos...

RC: Apesar de ter alcançado um altíssimo nível musical com esse instrumento, você acredita que deveria ter um reconhecimento maior ainda do que você já tem, considerando a distância que o meio musical pode ter com os percussionistas e os instrumentistas melódicos, harmônicos e cantores? Ou seja, [você acredita que] há algum juízo de valor comparativo para com os outros instrumentistas que não sejam batuqueiros, [ou que tenham] maior importância do que nós, batuqueiros?

PHS: Gostaria que fosse igual, [mas] o cara do cavaco ganha mais do que o batuqueiro. No geral, os instrumentistas de cordas recebem e os percussionistas, não.

RC: Dentro de uma bateria, qual é o grau de importância do primeiro Ripa ou Ripa de Bossa?

PHS: É o único que não pode errar; se errar, todos os 299 erram também. Na partida e dando o andamento, essencialmente o Ripa que chama é extremamente importante e responsável por tudo que irá acontecer na performance.

RC: É comum que um tocador de Repinique se torne diretor ou mestre. Você acredita que essa ascensão se deve ao fato de que o tocador de Repinique tem maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo o que acontece musicalmente na performance da bateria?

PHS: Não, é pelo conhecimento mais completo de quem tem [o tocador], independente do instrumento que toca, porém, a maioria dos mestres é Repiniqueiro.

RC: [Podemos dizer que] O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “sub-mestres” pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

PHS: Geralmente sim, porque é o cara que sabe a hora de começar e parar o samba, ou seja, sabe tudo que irá acontecer dentro do samba enredo. O Ripa sabe a pergunta, a resposta e tudo que acontece na bateria.

RC: Em sua vida profissional, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

8 –

RC: Em sua vida pessoal, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

9 –

RC: Fale o que você quiser sobre você e o instrumento. Alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa.

PHS: Hoje em dia todo mundo quer ‘solar’, mas há deficiência na base, na sustentação, andamento... Muito Repinique show e pouco balanço. Perde também a característica de apoiar o surdo e ...

ENTREVISTA 06: Robson Campos (Mestre Zoinho), Mestre do GRCES Império de Casa Verde.

Entrevista em 10/02/2014.

Sambódromo do Anhembi.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Como você começou tocar o instrumento?

Robson Campos: Minha família é do interior e eu sou de São Paulo; o meu tio era diretor de bateria em Piracicaba e eu morei lá um tempo. Comecei no Tamborim, com 04 anos, mas não me deixavam desfilar ainda. Sempre o repique me chamava a atenção, mas não me deixavam tocar. Com 11 anos comecei a frequentar as escolas em São Paulo, apesar de meu pai não gostar. A primeira foi a Gaviões da Fiel pelo fato de eu torcer pelo Corinthians. Depois do repique, toquei todos; o repique é um instrumento para quem é bem criativo, e atua quem tem sua criatividade.

Vi muita gente boa tocar, acompanhando os bambas no instrumento. No Rio: Jaguará, Esguleba, Jagunço/Ilha, Odilon, Maninho (sobrinho do Odilon).

Em São Paulo: Chaleira (Mocidade), Tornado, Pneu, Tinho, Beto.

RC: Qual a sua relação com o Ripa, e o que ele representa para você musical e socialmente?

RC: Com ele pude aprender outros instrumentos, tinha certa liderança por causa do repique.

RC: Em quais patamares que você chegou com esse instrumento?

RC: Fui Bi campeão de carnaval, fui diretor de naipe na X9, e na Gaviões, já como um sub mestre.

De 97 até hoje sempre fui pro Rio; o carnaval do Rio sempre me chamou muita atenção; as baterias sempre me chamaram atenção... Sou hoje diretor de bateria, mas NUNCA DEIXEI DE SER RITMISTA. É onde eu me divirto, saio no repique...

RC: Apesar de ter alcançado um altíssimo nível musical com esse instrumento, você acredita que deveria ter um reconhecimento maior ainda do que você já tem, considerando a distância que o meio musical pode ter com os percussionistas e os instrumentistas melódicos, harmônicos e cantores? Ou seja, [você acredita que] há algum

juízo de valor comparativo para com os outros instrumentistas que não sejam batuqueiros, [ou que tenham] maior importância do que nós, batuqueiros?

RC: Todo mundo tem o seu valor, o reconhecimento é construído por você. Algumas pessoas são reconhecidas e mais respeitadas dentro de uma Escola de Samba, no mundo do samba. Independente disso cada um vai brigando pelo seu espaço. O próprio samba enredo, em geral, é pouco valorizado.

RC: Dentro de uma bateria, qual é o grau de importância do primeiro Ripa ou Ripa de Bossa?

RC: Ele tem a função principal de estruturar toda a performance dos outros instrumentistas. Antigamente era um só, e hoje tem mais, até 6. Todo breque era feito em cima do Ripa, hoje já pode ser pelos outros naipes.

Faço questão de ter todo ano, pelo menos um breque com o repique, e não podemos deixar de fazê-lo. Para fazer as bossas na minha bateria, só os principais fazem as bossas, é muita responsabilidade principalmente na avenida. Precisa ter repique para fazer base e para fazer bossa também.

RC: É comum que um tocador de Repinique se torne diretor ou mestre. Você acredita que essa ascensão se deve ao fato de que o tocador de Repinique tem maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo o que acontece musicalmente na performance da bateria?

RC: Depende muito, tem diretor que tocava tamborim, terceira, Repinique...
Neno, Neninho, Tornado...

RC: [Podemos dizer que] O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “sub-mestres” pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

RC: Eles já são os líderes, independente do instrumento; todos meus diretores de naipe são diretores de bateria.

RC: Em sua vida profissional, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

RC: Em sua vida pessoal, com o quê o instrumento colaborou para que você alcançasse determinado objetivo?

9-

RC: Fale o que você quiser sobre você e o instrumento. Alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa.

RC: Devemos manter a essência das baterias e as pessoas devem valorizar a identidade de cada instrumento. Segue muito um padrão e perde-se o improviso. Precisa respeitar o que foi criado anteriormente.

Os julgadores inventam os critérios e interferem na criatividade e identidade das baterias.

ENTREVISTAS COM MÚSICOS QUE TOCAM OUTROS INSTRUMENTOS

ENTREVISTA 07: José Roberto Tavares – Cuíqueiro e luthier de instrumentos do samba

Entrevista em 20/12/2015.

Sambódromo do Anhembi.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Você conhece o instrumento Repinique?

José Roberto Tavares: Conheço.

RC: O que você acha que ele representa musical e socialmente?

JRT: Musicalmente é um destaque na bateria e socialmente eleva a moral do ritmista.

RC: Apesar de quem toca o instrumento poder alcançar um altíssimo nível musical, você acredita que deveria ter um reconhecimento ainda maior do que se tem por esses instrumentistas? Há algum juízo de valor entre instrumentistas melódicos, harmônicos, intérpretes de samba enredo e batuqueiros?

JRT: Infelizmente as escolas ou os mestres não dão o devido valor ao ritmista, talvez pelo simples motivo, o ego do mestre, ninguém pode ser melhor que ele. Em minha opinião não existe diferença de valores, quando o cara é bom, ele toca qualquer estilo.

RC: Você sabe em uma bateria qual é o grau de importância do primeiro ripa ou ripa de bossa?

JRT: O primeiro ripa é o que faz toda aquela bossa e chama a bateria, os outros só vêm na pegada.

RC: A ascensão de um exímio tocador de Repinique é um fato real. Normalmente é mais comum que ele se torne diretor ou mestre por ter maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo que acontece musicalmente na performance de uma bateria, as chamadas, variações, cortes, breques?

JRT: Com certeza; quando um ripa se destaca, a tendência é ele ser escolhido pelo mestre pra ser o seu braço direito.

RC: O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “submestres”. Seria pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

JRT: Com certeza; quando algum ritmista se destaca ele terá a confiança do Mestre e será escolhido como Diretor.

RC: Você conhece alguém que o instrumento em sua vida pessoal ou profissional tenha colaborado para que alcançasse determinado objetivo?

JRT: O Carica da Mangueira. Foi um que se destacou, mesmo porque lá no Rio eles valorizam mais o ritmista do que aqui em São Paulo. Ritmista bom só os que são do Rio, isso é inversão de valores... O exemplo maior é o Osvaldinho da Cuíca. Se ele fosse carioca, seria o maior cuiqueiro do mundo, como ele é paulista é o maior cuiqueiro de São Paulo, puro bairrismo.

RC: Fale o que você quiser sobre o instrumento, alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa?

JRT: Hoje eu vejo os ripas fazendo muita firula e sem um objetivo, chega na hora de chamar a bateria muitos não sabem, se enrolam, fazem uma chamada que não é a convencional que eu conheci nos anos 70, com os maiores ripas que vi tocando por várias escolas por onde eu passei.

ENTREVISTA 08: Gustavo Ramanzini – Baterista

Entrevista em 10/01/2016.

Instituto de Artes da UNESP.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Você conhece o instrumento Repinique?

Gustavo Ramanzini: Sim

RC: O que você acha que ele representa musical e socialmente?

GR: É um instrumento de grande relevância dentro de um grupo percussivo como condutor, tanto quanto ornamentador, devido ao timbre marcante e grande potência sonora. Socialmente não tenho muita vivência pra afirmar algo, mas o vocabulário do ripa é inconfundível e qualquer pessoa o identifica e associa à Escola de Samba.

RC: Apesar de quem toca o instrumento poder alcançar um altíssimo nível musical, você acredita que deveria ter um reconhecimento ainda maior do que se tem por esses instrumentistas? Há algum juízo de valor entre instrumentistas melódicos, harmônicos, intérpretes de samba enredo e batuqueiros?

GR: Creio que sim, mas depende de como esse músico conseguirá usar o nível adquirido, sabendo se colocar em outras circunstâncias e trabalhos musicais além da Escola de Samba, como, por exemplo, fazem bons sanfoneiros que se restringem ao forró. Entendo que, como conjunto, todos têm seu valor e devem atuar em grupo, mas individualmente, de fato o Repinique se destaca por ter maiores possibilidades e vocabulários.

RC: Você sabe em uma bateria qual é o grau de importância do primeiro ripa ou ripa de bossa?

GR: Liderança e criatividade.

RC: A ascensão de um exímio tocador de Repinique é um fato real. Normalmente é mais comum que ele se torne diretor ou mestre por ter maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo que acontece musicalmente na performance de uma bateria, chamadas, variações, cortes, breques?

GR: Entendo que sim.

RC: O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “submestres”. Seria pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

GR: Entendo que sim pelo alto grau de conhecimento e responsabilidade desses instrumentistas.

RC: Você conhece alguém que o instrumento em sua vida pessoal ou profissional tenha colaborado para que alcançasse determinado objetivo?

GR: Sim, você mesmo é um exemplo vivo disso.

RC: Fale o que você quiser sobre o instrumento, alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa?

GR: Instrumento muito difícil de tocar, exige muita prática, segurança e musicalidade. Capacidade de caracterização e condução de grupo rítmico, liderança no grupo.

ENTREVISTA 09: Ricardo Valverde – Vibrafonista

Entrevista em 15/01/2015

Memorial da América Latina.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Você conhece o instrumento Repinique?

Ricardo Valverde: Sim conheço, tenho um já estudei um pouco.

RC: O que você acha que ele representa musical e socialmente?

RV: Musicalmente é um instrumento muito interessante, é possível utilizá-lo em vários ritmos além do samba, timbra muito bem com outros instrumentos, podendo fazer um fraseado solista ou mesmo de acompanhamento. Na Escola de Samba é como se fosse o *spalla* da orquestra, e o ritmista que toca o ripa tem um grande status na bateria e muita responsabilidade.

RC: Apesar de quem toca o instrumento poder alcançar um altíssimo nível musical, você acredita que deveria ter um reconhecimento ainda maior do que se tem por esses instrumentistas? Há algum juízo de valor entre instrumentistas melódicos, harmônicos, intérpretes de samba enredo e batuqueiros?

RV: Acho que sim. Não só o Repinique, mas todos os outros instrumentos de percussão deveriam ter um melhor reconhecimento. Tem aquele jargão de que qualquer um pode tocar percussão, quando na verdade não é isso que acontece, por exemplo, para se tocar um Repinique solo em uma Escola de Samba, precisa ter um grande conhecimento.

RC: Você sabe em uma bateria qual é o grau de importância do primeiro ripa ou Ripa de bossa?

RV: É de fundamental importância, ele que faz todas as chamadas de entrada e parada da bateria, às vezes só ele toca. O Ripa tem muita responsabilidade, não pode errar, pois pode derrubar a bateria; em um desfile, por exemplo, se o Repique de primeira vacilar com certeza a escola vai perder pontos no julgamento.

RC: A ascensão de um exímio tocador de Repinique é um fato real. Normalmente é mais comum que ele se torne diretor ou mestre por ter maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo que acontece musicalmente na performance de uma bateria, chamadas,

variações, cortes, breques?

RV: Sim, geralmente o tocador de Repinique passou por outros instrumentos de Escola de Samba. E tem que ter uma percepção boa de todos os outros instrumentos também.

RC: O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “submestres”. Seria pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

RV: Sim, um mestre vai colocar alguém de muita confiança para fazer o primeiro Repinique, pois é o seu trabalho que estará em jogo, não pode haver insegurança alguma nessa função.

RC: Você conhece alguém que o instrumento em sua vida pessoal ou profissional tenha colaborado para que alcançasse determinado objetivo?

RV: Sim, um grande tocador de Repinique aqui em São Paulo é o Vitor da Candelária, que acabou de virar mestre de bateria e acompanha diversos artistas de samba e MPB.

RC: Fale o que você quiser sobre o instrumento, alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa?

RV: Acho importante ter trabalhos acadêmicos sobre esse instrumento, pois estaremos preservando a nossa cultura. Muitas vezes, pode-se perder um fraseado de um mestre por falta de registro. Faço a relação de que um primeiro repinique tem a função do Ogã, que dobra um rum em um ritual do Candomblé, ou seja, tem que ter muita sabedoria e saber do que está fazendo.

ENTREVISTA 10: Paulo Roberto Hilário Matias – Intérprete de samba enredo

Entrevista em 20/01/2015.

Quadra da Escola de Samba Vai-Vai.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Você conhece o instrumento Repinique?

Paulo Roberto H Matias: Conheço o instrumento.

RC: O que você acha que ele representa musical e socialmente?

PRHM: Ele representa uma liderança dentro da música e isso pode influenciar na vida social.

RC: Apesar de quem toca o instrumento poder alcançar um altíssimo nível musical, você acredita que deveria ter um reconhecimento ainda maior do que se tem por esses instrumentistas? Há algum juízo de valor entre instrumentistas melódicos, harmônicos, intérpretes de samba enredo e batuqueiros?

PRHM: Na realidade já se tem esse reconhecimento, porque quem o toca, rege o andamento e os breques que a bateria executa. Sim, quanto à execução e a conduta de quem toca o instrumento e durante o tocar junto à bateria.

RC: Você sabe em uma bateria qual é o grau de importância do primeiro ripa ou ripa de bossa?

PRHM: Grande importância, são eles que fazem o aquecimento da bateria, ditam o ritmo quanto à subida dos ritmos e os breques executados.

RC: A ascensão de um exímio tocador de Repinique é um fato real. Normalmente é mais comum que ele se torne diretor ou mestre por ter maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo que acontece musicalmente na performance de uma bateria, chamadas, variações, cortes, breques?

PRHM: Sim, bem real, mas isso não quer dizer que irá fazer com que se torne mestre ou diretor. Pelo que vejo, isso ajuda a se desenvolver o trabalho, mas não garante que ele vá se tornar um mestre de bateria.

RC: O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais

“submestres”. Seria pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

PRHM: Alguns sim, por fazerem e ajudar na criação dos breques e passagens.

RC: Você conhece alguém que o instrumento em sua vida pessoal ou profissional tenha colaborado para que alcançasse determinado objetivo?

PRHM: Conheço alguns. Beto Repinique, Vítor da Candelária, Fernando Neninho, Tornado, Rafa do Rosas, Markão Percussao e outros que agora não lembro.

RC: Fale o que você quiser sobre o instrumento, alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa?

PRHM: O que posso [dizer] é que admiro e respeito quem toca bem esse instrumento. Olhando parece fácil, só que muito pelo contrário, requer um controle e independência pra se tocar bem.

ENTREVISTA 11: André Luiz de Souza – Integrante da ala de guira do GRCES Império de Casa Verde.

Entrevista em 21/01/2016.

Sambódromo do Anhembi.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Você conhece o instrumento Repinique?

André Luiz de Souza: Sim.

RC: O que você acha que ele representa musical e socialmente?

ALS: Primeiramente, representa a nossa cultura para o mundo! Socialmente falando, assim como vários instrumentos de uma bateria, serve de função educadora em que se pode juntar mais de 200 pessoas tocando para que transbordem a cultura e energia do povo, tendo assim, mais do que a função de socializar, de criar famílias.

RC: Apesar de quem toca o instrumento poder alcançar um altíssimo nível musical, você acredita que deveria ter um reconhecimento ainda maior do que se tem por esses instrumentistas? Há algum juízo de valor entre instrumentistas melódicos, harmônicos, intérpretes de samba enredo e batuqueiros?

ALS: Acredito que sim; a ripa deve ser mais apresentada ao mundo, assim deve ser a vida, onde todos devem ter espaço para serem mostrados à humanidade. Considero o mesmo para os instrumentos, pois esses são os reais valores que levaremos para a vida, o conhecimento, os nossos professores, os nossos ritmistas e nossos pais.

RC: Você sabe em uma bateria qual é o grau de importância do primeiro ripa ou ripa de bossa?

ALS: A ripa tem como função puxar a Escola de Samba, além de ser solista em certos momentos do samba. Posso compará-lo com o spalla de uma orquestra que tem funções semelhantes em um grupo.

RC: A ascensão de um exímio tocador de Repinique é um fato real. Normalmente é mais comum que ele se torne diretor ou mestre por ter maior desenvolvimento musical e

precisa entender tudo que acontece musicalmente na performance de uma bateria, chamadas, variações, cortes, breques?

ALS: Sim, é um fato real que o tocador de Repinique se torne um diretor ou mestre de Escola de Samba, pois ele acaba desenvolvendo uma visão maior de todas as funções de cada instrumento, assim elevando seu conhecimento para a função de mestre.

RC: O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “submestres”. Seria pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

ALS: Sim, pois o mestre vê nos instrumentistas dos Repiniques uma grande visão dentro da escola; ele tem maior conexão com os outros instrumentos, além de ter que entender cada função de cada instrumento, assim como, por exemplo, um maestro de uma orquestra que, para lidar com a batuta, teve compreender a função de cada instrumento na orquestra.

RC: Você conhece alguém que o instrumento em sua vida pessoal ou profissional tenha colaborado para que alcançasse determinado objetivo?

ALS: Muitas pessoas: desde bateristas, percussionistas, vários instrumentistas do campo musical. Acredito que estas pessoas não só alcançaram um objetivo, mas sim vários, desde o seu ganha-pão até mesmo na sua própria educação na vida, pois o instrumento, seja qual for, estimula o conhecimento, a coordenação motora, além de abrir sua mente para a vida; é mais que educacional, é para o coração.

RC: Fale o que você quiser sobre o instrumento, alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa?

ALS: Adoro ver as raízes dos instrumentos, onde foram criados para certos ritmos, mas acredito que assim como a ripa, vários outros instrumentos devem ser mais explorados dentro e fora de suas raízes, pois na música não existem barreiras.

ENTREVISTA 12: Ana Laura de Menezes – Integrante da ala de *chocalho rocar* do Bloco Carnavalesco Filhos da Santa

Entrevista em 15/12/2015.

Quadra do Bloco Carnavalesco Filhos da Santa.

São Paulo.

Rafael Y Castro: Você conhece o instrumento Repinique?

Ana Laura de Menezes: Sim.

RC: O que você acha que ele representa musical e socialmente?

ALM: Musicalmente ele tem uma voz forte no conjunto da Bateria. Na Bateria de Escola de Samba, ele chama os outros instrumentos, numa dinâmica de pergunta e resposta, além de marcar o andamento da música.

Socialmente me parece ser instrumento que solicita destreza para frases rítmicas complexas, o que confere certo status a quem o toca.

RC: Apesar de quem toca o instrumento poder alcançar um altíssimo nível musical, você acredita que deveria ter um reconhecimento ainda maior do que se tem por esses instrumentistas? Há algum juízo de valor entre instrumentistas melódicos, harmônicos, intérpretes de samba enredo e batuqueiros?

ALM: Não consegui identificar nenhum juízo de valor diferente da confiança do mestre da bateria no seu ritmista quando ele pede para que o músico de Repinique execute a subida do samba na bateria.

RC: Você sabe em uma bateria qual é o grau de importância do primeiro ripa ou ripa de bossa?

ALM: Não com muita clareza, mas observei que este instrumento faz as chamadas, para as subidas, para os cortes e manutenção do andamento do samba.

RC: A ascensão de um exímio tocador de Repinique é um fato real. Normalmente é mais comum que ele se torne diretor ou mestre por ter maior desenvolvimento musical e precisa entender tudo que acontece musicalmente na performance de uma bateria, chamadas, variações, cortes, breques?

ALM: Entendo que sim pela confiança mútua que há entre mestre e os ritmistas

de Repinique.

RC: O mestre normalmente tem os *primeiros repiniques* como reais “submestres”. Seria pela confiança que ele tem com esses instrumentistas ou ritmistas?

ALM: Parece que sim.

RC: Você conhece alguém que o instrumento em sua vida pessoal ou profissional tenha colaborado para que alcançasse determinado objetivo?

ALM: Se for em relação ao Repinique, não conheço ninguém que patentemente tenha feito isto a não ser você, Rafael. Em relação à música em geral e a outros instrumentos, sim.

RC: Fale o que você quiser sobre o instrumento, alguma coisa que não apareceu nas perguntas e que você considere relevante para essa pesquisa?

ALM: O pouco que conheço do Repinique foi na bateria de Escola de Samba, que ainda é um ambiente predominantemente masculino, e o Repinique parece ser muito masculino. Não conheci nenhuma mulher tocando Repinique, diferentemente do surdo, apesar da diferença de tamanho.

A seguir, o cartaz do evento realizado como recital final de defesa da pesquisa:



Função, importância e linguagem do repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo



Bateria Piap convida:

Alan Salgado - Mocidade Independente da Zona Leste e Camisa Verde e Branco

Anderson Jorge Enéas - Camisa Verde e Branco

Bateria Império de Casa Verde

Bruno Romano - Nenê de Vila Matilde

Dennys Silva - Império

Hugo César Dias Santana - Império

José Orlando Vieira (Landão) - Império

Julio Cesar - Duo A Moda da Casa

Lucas Quexo - Mocidade Alegre

Mestre Fernando Neninho - Camisa Verde e Branco

Mestre Zoinho - Barcelona do Samba

Michel Romano - Nenê de Vila Matilde

Osvaldinho da Cuíca

Paulo Henrique Souza/Pupa - Vai-Vai

Roberto Aquino/Beto Repique - Império

Teco Martins - Império

Vítor da Candelária - Império, Mangueira e Dose Certa

Zé Roberto da Cuíca

Recital Defesa de Mestrado: Rafael Y Castro

Orientador: Prof. Dr. Carlos Stasi

21 de junho de 2016 (3ª feira) às 20h00

Entrada Franca

Teatro Maria de Lourdes Sekeff
Instituto de Artes da UNESP
Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271
(ao lado do metrô Barra Funda)
Estacionamento gratuito
tel: 3393.8550

Apoio:

