

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO" -  
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL MANSOR VICHÍ

ARRANJOS NAS BATERIAS DE ESCOLAS DE SAMBA  
análise da bossa "Esquentá" da bateria Ritmo Puro

São Paulo  
2021

RAFAEL MANSOR VICHI

ARRANJOS NAS BATERIAS DE ESCOLAS DE SAMBA  
análise da bossa "Esquenta" da bateria Ritmo Puro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da UNESP - campus de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música. Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita

São Paulo  
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

V634a	<p>Vichi, Rafael Mansor, 1999- Arranjos nas baterias de escolas de samba : análise da bossa "Esquenta" da Bateria Ritmo Puro / Rafael Mansor Vichi. - São Paulo, 2021. 48 f. + anexos</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes</p> <p>1. Escolas de samba. 2. Instrumentos de percussão. 3. Arranjo (Música). 4. Instrumentação e orquestração. I. Mesquita, Marcos José Cruz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 786.8</p>
-------	--

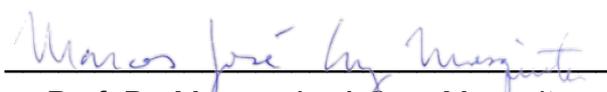
RAFAEL MANSOR VICHI

ARRANJOS NAS BATERIAS DE ESCOLAS DE SAMBA  
análise da bossa "Esquentá" da bateria Ritmo Puro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da UNESP - campus de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música. ((Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita))

São Paulo, 30 de Novembro de 2021

BANCA EXAMINADORA

  
Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita

UNESP

  
Dr. Rafael Y Castro

UNESP

Dedico essa monografia à música popular brasileira,  
em toda sua complexidade e pluralidade.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a meus pais por sempre me apoiarem de todas as maneiras possíveis, e que me incentivaram a seguir meu sonho.

Agradeço à Bianca por compartilhar a vida comigo, deixando tudo mais feliz e belo. Obrigado pelo apoio e carinho.

Agradeço a todas as pessoas com quem já fiz música, das diferentes maneiras e em diferentes momentos da minha vida; é isso que me mantém vivo. Em especial para Meninos do Morumbi, Unidos do Swing, Treme Terra, Utrópico Groove, Buffalo Space Jam, Barro vermelho, Ritmo Puro.

Agradeço a meu orientador Marcos José Cruz Mesquita, pela contribuição indispensável para a realização desta pesquisa.

Agradeço aos/às colegas da UNESP, que fizeram a graduação ser divertida e provocativa, como eu creio que deve ser.

Agradeço ao meu professor de saxofone Samuel Pompeo, por ter me ensinado a levar os estudos e a carreira musical com seriedade e empenho.

Agradeço às avós e aos avôs, e também a toda minha família, que só traz alegria e proporciona bons momentos.

## RESUMO

Entendendo a orquestração como organização de uma peça musical para um grande conjunto, essa monografia analisa um trecho de uma apresentação da bateria Ritmo Puro, da escola de Samba Mocidade Alegre, com a finalidade de compreender as diferenças texturais e expressivas do ambiente da bateria para outros contextos que envolvem grandes grupos musicais.

Muito do que se encontra nos arranjos das escolas de samba pode ser visto de maneira análoga na prática de orquestras sinfônicas e de big bands de Jazz, e há também diferenças fundamentais entre cada uma delas.

As culturas populares são negligenciadas pelo ambiente acadêmico, sendo quase sempre encaradas de modo simplista e folclorista, sem a devida profundidade e respeito. Há muito a se aprender com as manifestações populares, e ao mesmo tempo que há nelas uma simplicidade e fluidez naturais há também uma erudição e elaboração imensuráveis.

**Palavras chave:** Samba. Bateria de escola de samba. Orquestração. Textura musical.

## ABSTRACT

For I understand orchestration as how a musical piece is organized for a big group of players, this monography intends to analyse an excerpt of a live performance of bateria Ritmo Puro, from the samba school Mocidade Alegre, in order to acknowledge the textural and expressive differences between samba schools and other musical contexts involving big groups.

Some similarities can be found when comparing samba schools with symphonic orchestras and Jazz big bands, but there are also fundamental differences between each of them.

Popular cultures are neglected in the academic environment, being very frequently faced simplistically, without much respect and seriousness. There is a lot to learn with this popular manifestations, and at the same time they are simple and fluid they are sophisticated.

**Keywords:** Samba. Bateria. Orchestration. Musical texture.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	8
2	A ESCOLA DE SAMBA CARIOCA .....	10
3	O SAMBA PAULISTA .....	13
4	A BATERIA .....	15
5	INSTRUMENTAÇÃO DA BATERIA RITMO PURO .....	16
6	ANÁLISE .....	17
7	CONCLUSÃO .....	42
	REFERÊNCIAS .....	44

## 1 INTRODUÇÃO

Minha relação com a música começou no batuque. Solando freneticamente ou tentando tirar músicas em uma bateria improvisada, eu batucava. Sentia uma inspiração, um desejo de percutir, não sabia muito de onde vinha e nem como canalizar essa energia. Meu processo de musicalização foi transitório, levando em consideração que fiz aulas de guitarra, em seguida fui estudar percussão, comecei a dedilhar o violão, ganhei um saxofone, tive aulas de piano, entre outros.

Tendo experimentado a sensação de tocar vários instrumentos, posso afirmar que o que me fez apaixonar pela música foi a percussão, quando fiz parte do grupo artístico Meninos do Morumbi, ONG muito importante na formação de importantes percussionistas de São Paulo. Foi lá que eu percebi que podia me desenvolver e me destacar sendo músico, e que isso podia ser uma profissão.

Ao estudar música em instituições como a UNESP e a Escola Municipal de Música de São Paulo, me deparei com uma referência até então um pouco distante de mim: a música de concerto europeia. Muito do que estudei e estudo dessa linguagem contribui para minha prática de música popular, por questões teóricas e históricas, e não lhe tiro mérito nenhum. A questão é que as associações que eram feitas entre música de qualidade, ou música complexa sempre vinham desse universo, enquanto a minha experiência tinha outras referências musicais. Ninguém necessariamente veio e me disse que samba era ruim, ou que batucada não é música; foi justamente a falta de diálogo com o repertório afro-brasileiro que gerou esse estereótipo, que é tão presente na academia.

Talvez, se eu tivesse traçado outro caminho dentro das instituições de ensino musical, eu pudesse não ter tido essa sensação, tendo sempre apoiado a teoria musical nas referências mais próximas da minha prática. Não se trata de um lamento, mas uma provocação no sentido de questionar se ter um material de referência exclusivamente europeu não acaba por subjugar a potencialidade de outras culturas. Ultimamente a academia tem se mobilizado cada vez mais em direção a uma relação mais saudável e respeitosa com as culturas populares; meu esforço é para que isso continue avançando.

Passei, depois de um certo tempo, a enxergar a música de maneira mais holística, levando em conta que tinha uma certa familiaridade com diversos instrumentos. Comecei a prestar mais atenção ao conjunto da obra, me atentando aos artifícios que os grupos musicais utilizam para criar diferentes possibilidades expressivas.

Ao entrar no então bloco de carnaval Unidos do Swing, logo fui convidado à roda para improvisar e fazer arranjos, o que me trouxe mais autonomia musical e fez

com que eu desenvolvesse um enorme interesse em explorar as potencialidades de grupo escrevendo arranjos. Ser capaz de conduzir um grande grupo de pessoas a fazer música de maneira organizada e bonita, criativa e contagiante passou a ser então um campo que quis explorar mais a fundo.

Nessa investigação, acabei encontrando muito valor em uma experiência que eu tive em 2015 na bateria Ritmo Puro, do Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mocidade Alegre. Esse valor era tanto sentimental quanto musical: havia muito material musical interessante naquela bateria. A seriedade e precisão que havia ali é louvável, tal como a criatividade e qualidade dos arranjos rítmicos, seja dialogando com harmonia e melodia ou não.

Esta monografia pretende analisar os padrões musicais presentes no "Esquenta"<sup>1</sup>, sob uma perspectiva estrutural musical coletiva.

---

<sup>1</sup> O "Esquenta" é um momento muito importante para a bateria Ritmo Puro, realizado em apresentações da bateria e nos ensaios abertos ao público. Trata-se de um solo de percussão, sem acompanhamento da harmonia, em que a bateria exhibe a qualidade de seus/suas ritmistas, a criatividade dos arranjos e a cadência do samba. O termo se refere ao momento em que, antigamente, se afinava os instrumentos de couro na fogueira antes de uma performance.

## 2 A ESCOLA DE SAMBA CARIOCA

Somos Unidos da Tijuca  
E cantamos o samba brasileiro  
Cantamos com harmonia e alegria  
O samba é nascido no terreiro

Não queremos abafar  
Nem também desacatar  
Viemos cantar o nosso samba  
Que é nascido no terreiro  
Perante o luar

Unidos da Tijuca, 1933.

Para compreender a dimensão da riqueza musical das Escolas de Samba é preciso compreender sua importância sociocultural na história brasileira. Há muita tradição envolvida nas atividades de qualquer Escola de Samba, uma vez que há escolas quase centenárias, e muitas já passaram de meio século de existência. As agremiações, tanto as grandes quanto as pequenas, possuem um importante papel de resistência das classes populares e principalmente da cultura negra, assim como possui grande impacto na economia da periferia, gerando empregos e profissionalizando artistas.

O surgimento das Escolas de Samba tem como premissa o carnaval, ainda que seus primórdios são demasiado diferentes do que o que entendemos hoje como carnaval.

Diversas festas celebradas durante os período colonial e imperial são consideradas por muitos pesquisadores como as primeiras manifestações carnavalescas no Rio de Janeiro, ainda que algumas tenham sido celebradas fora do período do carnaval. (MATOS, 2005, p. 31).

Essas festas eram de cunho religioso, em sua maioria, mas havia também algumas de caráter populista, com desfiles e aparições dos monarcas e imperadores. Havia a procissão, que representava o grande acontecimento por parte da Igreja ou do Estado, mas que não representava a festa em sua totalidade; após ela aconteciam rodas de capoeira, danças de escravos, fogos de artifício e outras manifestações, acompanhadas de barraquinhas de quitutes. Por conta de levar a população para a rua, o impacto das festas do Rio Antigo na economia era significativo: "O comércio, bastante afetado pela grande quantidade de feriados do

calendário oficial, via no período antecedente às festas a sua “salvação.” (MATOS, 2005, p. 33)

De um lado, monarcas se aproveitavam das festividades para impressionar e cativar a população; de outro, comunidades negras faziam também suas coroações, estabelecendo uma realeza simbólica de figuras culturalmente reconhecidas. O respeito e admiração eram impostos pela realeza, e o povo criava como resposta seus próprios símbolos de poder.

Dentre as várias festividades datadas no ano carioca, o entrudo foi a que se destacou, realizada no dia em que hoje é a terça feira de carnaval, data definida a partir da páscoa católica. Pouco a pouco, o carnaval foi se caracterizando pela festividade e descontração, com baldes d'água sendo atirados na multidão e frascos de lança-perfume sendo comercializados. O Entrudo foi criminalizado, e houve um processo de europeização dos costumes festivos; foram introduzidas máscaras, fantasias luxuosas, confete, entre outros apetrechos. Foi nesse momento em que começou a aparecer o carnaval exclusivo, realizado em locais fechados e restrito à elite carioca.

Obviamente, o carnaval popular de rua foi ganhando força e expressão enquanto a elite seguia buscando elementos de "civildade", baseados nas festas europeias.

Em 1870 começam a aparecer os cordões carnavalescos, nada mais que aglomerações de foliões organizados, podendo ter instrumentos percussivos. Essa classificação abrangia grupos de diferentes classes sociais, sempre desfilando nas ruas.

"O mais famoso dos cordões foi o Rosas de Ouro, para o qual a maestrina Chiquinha Gonzaga compôs, em 1899, a famosa marcha 'Ô abre alas'" (MATOS, 2005, p. 38).

Um grande marco para a definição da estrutura tanto musical quanto artística e estética das escolas de samba é o surgimento dos ranchos, que eram mais organizados do que os cordões e compostos por camadas populares da sociedade, de negros, nordestinos e imigrantes. O ritmo que acompanhava os desfiles dos ranchos era a marcha rancho, que misturava toques militares de caixa-clara com africanos. Há muita herança dos ranchos nas escolas de samba, como os casais de mestre-sala e porta-bandeira e ala de baianas.

Enquanto isso, a elite fazia também seu espetáculo, e para isso foram fundadas as Sociedades carnavalescas, grupos que surgiram dos bailes em clubes privados e foram tomando as ruas, com suas fantasias e adereços cada vez mais ostensivos. Havia também os cursos, desfiles de automóveis ornamentados realizados pela pequena parcela da população que os possuía, e todos que os

possuísssem faziam questão de exibi-los na Avenida Central, que hoje é a Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro.

O surgimento das Escolas de Samba<sup>2</sup> impactou a sociedade carioca por conta de sua presença espalhada pela cidade, sua alta organização e seu impacto socioeconômico na população, em sua grande maioria em situação vulnerável. A proporção que essas organizações/agremiações/associações/instituições foram tomando ao longo do tempo efervesceram a cultura do samba, mais especificamente do samba enredo<sup>3</sup>.

O primeiro desfile oficial é datado em 1932, na Praça Onze, consolidando toda a tradição de festas populares de rua, e logo a quantidade de escolas e blocos foi aumentando, tal como a sua competitividade e cumplicidade.

Paralela ao processo de mercantilização do samba por parte das gravadoras, a cultura do samba se desenvolveu na rua por iniciativa da população do Rio de Janeiro, com a maior participação do povo negro. Mais do que a produção e realização de um desfile anual com dança e música, as escolas de samba eram organizações populares que acolhiam quem estivesse em necessidade e desenvolviam atividades pedagógicas musicais nas comunidades em que se localizavam.

Meados dos anos 1930, as escolas desfilavam com 350 – 400 pessoas, sendo 25 a 30 na bateria. Ainda segundo Cabral, tocavam com três surdos na marcação, tarol, tamborim, pandeiro, cuíca, chocalhos, reco-reco e prato e faca. (ZEH, 2006, p. 1).

---

2 Tudo indica que a primeira vez em que se usou o nome "Escola de Samba" foi em virtude de uma autoprocamação dos sambistas da "Deixa Falar", escola de samba localizada no bairro do Estácio, Rio de Janeiro, em 1928. Os sambistas desta escola (dentre eles o ilustre compositor Ismael Silva) declaravam ser "professores", que iriam "ensinar" outros grupos como Mangueira, Salgueiro e Oswaldo Cruz a tocar o samba.

3 Segundo LOPES e SIMAS (Dicionário da História Social do Samba), a definição de samba enredo é : "Modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba"

### 3 O SAMBA PAULISTA

Acima foi contextualizado o desenvolvimento do carnaval e das escolas de samba do Rio de Janeiro, que foi essencial para a difusão da cultura do samba, principalmente de carnaval. Mas o samba não se limita a essa única localidade; há samba no Brasil todo, cada qual com seu sotaque, sua instrumentação, claves<sup>4</sup> e células rítmicas, de acordo com cada contexto sociocultural de cada região. Mesmo dentro de cada estado há diversas vertentes coexistindo, cada uma influenciando e sendo influenciada pelas outras.

(...) o folclore não obedece fronteiras administrativas e pode-se dizer que o samba geralmente divulgado como baiano é o samba do Recôncavo e não de todas as regiões da Bahia; o samba da Capital paulista não deve ser completamente identificado com o do Interior do Estado. (MORAES, 1977, p. 7).

Em São Paulo, as principais manifestações culturais que influenciaram a maneira que aqui se faz samba foram: o batuque de Umbigada (da região do oeste paulista), o samba-de-Pirapora ou samba-campineiro (da região de Pirapora do Bom Jesus mas também presente na Capital), o samba-de-bumbo (da mistura dos sotaques do interior com os da Capital), entre outras manifestações afro-brasileiras como o lundu, o jongo e a capoeira. Mesmo com essas distinções de estilísticas das manifestações de acordo com a sua localidade, houve muito intercâmbio entre os sotaques, e esse grande caldeirão foi o berço da tradição do samba paulista, seja de carnaval ou não.

Os dirigentes do Grupo Carnavalesco da Barra Funda (...) iam regularmente aos festejos de Pirapora. (...) Os fundadores da Escola de Samba 'Lavapés', a primeira a se organizar de forma definitiva em São Paulo, eram assíduos frequentadores das festas de Pirapora. (MORAES, 1977, p. 16).

Aos poucos, os desfiles militares e religiosos realizados ao som de marchas ou de marchas-rancho passaram a incorporar o samba-de-bumbo, por conta dessa forte presença da cultura de Pirapora na cena cultural do Estado, e assim nasceu o ritmo marcha-sambada. Foi dessa efervescência que surgiu o Grupo Carnavalesco da Barra Funda, em 1914, que foi precursor da honrosa Camisa Verde e Branco. Em 6 anos de existência o grupo já contava com cerca de 60 integrantes, com uma grande seção musical composta de pandeiros, chocalhos, surdos, saxofones,

---

<sup>4</sup> Claves são as células rítmicas mais importantes em um ritmo polifônico, e que nele podem estar sobressalentes ou não. Segundo Santos, claves são: "um conceito da música afro-cubana pelo qual as claves são levadas que se destacam com a função especial de orientar o fraseado, e que pode ser aplicado ao estudo dos ritmos brasileiros. SANTOS, Arildo Colares dos. Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo. São Paulo, 2018 Dissertação (Música) - Universidade de São Paulo.

clarinetes, trombones, violões e cavaquinhos. A magnitude dos desfiles foi crescendo, e logo surgiram também as personalidades dentro do espetáculo, como por exemplo o Rei e a Rainha, os Balizas (malabaristas), os abre-alas (incumbidos de abrir passagem para o cordão), etc., todos com fantasias exuberantes.

Na seção musical, havia a distinção entre o 'choro' e o 'batuque', sendo o primeiro composto dos instrumentos melódico-harmônicos e o segundo dos percussivos. Mesmo sendo pretexto para a folia, os cordões tinham um rigor técnico que exigia dos/das musicistas um nível mínimo de execução, como atesta SANTOS:

"Para fazer parte dos grupos musicais dos cordões carnavalescos era necessário passar por testes que avaliavam a leitura de partituras e boa performance com o instrumento" (SANTOS, 2013, p. 35)

Os desfiles eram levados a sério mesmo antes de haver uma Liga e concursos, pois representavam um momento de manifestação dos negros em uma sociedade escravagista e racista. Mesmo antes dos cordões,

os afrodescendentes apresentavam para os demais sua arte, seu canto, sua dança, não apenas para divertir o público, mas como demonstração de que eram dotados de inteligência, que não eram animais, como grande parte da sociedade escravista pensava. (SANTOS, 2013, p. 20).

O Cordão Carnavalesco Esportivo Vai Vai surgiu já sem o 'choro', na década de 1930. Já nessa época pode-se perceber a importância do sotaque estilístico no núcleo identitário das escolas de samba, seja por meio da instrumentação ou do ritmo em si. Em um depoimento sobre sua história, o sambista da Vai Vai, Sebastião Eduardo do Amaral, demonstrou ter sido deslumbrado com a maneira que a batucada era realizada na Vai Vai, na primeira vez em que viu o cordão:

(...) Gostei demais do Ritmo. De fato, era um ritmo muito bonito. Acompanhei... era marcha cantada em tempo de samba, que a bateria tocava em tempo de samba... E cantava marcha, que é a única coisa que dava muita vida por isso... O "Vai Vai" já tinha aquele ritmo de samba. Então era uma batida muito bonita. (MIS/SP- AMARAL - Entrevista dada em 02/10/1981)

Em 1968 foi criado o primeiro concurso de escolas de samba da Capital, o que consagrou o formato Escola de Samba em detrimento dos cordões. "(...) a hegemonia dos cordões foi perdendo força, uma vez que o regulamento era feito para escolas de samba." (SANTOS, 2013, p. 37). O prefeito da cidade, Faria Lima (que era carioca, por sinal), instituiu esse regulamento, fazendo com que os desfiles fossem assumindo um padrão mais próximo do que se fazia no Rio de Janeiro na época.

## 4 A BATERIA

A bateria sempre foi uma ala estrutural das escolas de samba, pois era responsável pela música dos desfiles, trazendo animação para a população de foliões. O batuque afro-brasileiro se aliou ao caráter itinerante dos desfiles militares até formar a bateria das escolas de samba. À medida em que o carnaval foi crescendo enquanto manifestação cultural, as escolas de samba foram desenvolvendo sua capacidade organizacional, e as baterias ganharam mais integrantes e foram enriquecendo musicalmente. Ainda havia muito a se desenvolver para que as escolas de samba viessem a ser o que são hoje, mas a base de sua estrutura estava bem consolidada, principalmente a partir da década de 1940, com o advento dos Sambas Enredo.

Já no fim da década de 1930, possuíam grande importância dentro do samba, e seus aspectos técnicos e criativos foram ganhando complexidade, também devido à competitividade saudável entre baterias e ritmistas.

Existia o concurso “cidadão-samba”, que teve, em 1936, os seguintes quesitos: convívio do morro, boa conduta, saber tocar pandeiro, puxar cuíca, bater tamborim e surdo e ter três composições próprias. (...) Havia ainda um concurso do melhor tamborinista que teve como vencedor em 1938 o compositor João da Silveira da União Parada de Lucas. (ZEH, 2006 p. 2).

O grande marco no desenvolvimento dos arranjos nas baterias foi a criação das paradinhas, por parte de mestre André, da Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1959.

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. (Y CASTRO, 2016, p. 66).

Daí em diante, a exigência para as baterias foi crescendo de modo a impulsionar sua qualidade, até se chegar no nível em que se está hoje em dia. É preciso muito trabalho para a execução plena de um desfile por parte da bateria, desde a criação dos desenhos, breques e paradinhas em cima do enredo, a assimilação desses breques por parte da bateria, a realização de ensaios de bateria, de rua e abertos ao público, entre outras atividades.

## 5 INSTRUMENTAÇÃO DA BATERIA RITMO PURO

A bateria Ritmo Puro tem uma composição bem típica das baterias das escolas de samba, e seus instrumentos podem ser divididos em 2 categorias: leves e pesados. Os instrumentos leves são: tamborins, agogôs, ganzás e cuícas; enquanto os pesados são: surdos (de primeira, segunda e terceira), caixas, repiniques, repiques-mor e timbais.

Foram diretores de bateria, em 2014:

Adriano Ricardo da Silva (Maisena)  
Carlos César Tomé Júnior (Tomezinho)  
Danilo de Carvalho  
Klemen Lute Gióz Bernardo (Desenho)  
Luiz Carlos Santos de Jesus (Alemão)  
Marcus Vinicius Rezende dos Santos (Viny)  
Thiago Heleno Gióz (Thiago Cabeção)  
Wesley Pontes Ribeiro

No ritmo, os surdos incumbem-se da pulsação (os de marcação), do impulso (resposta, os de segunda), do contratempo (balanço, os de terceira) e das variações (repiniques); as caixas de guerra e taróis sustentam a consistência da pulsação; e os demais instrumentos ornamentam a teia polifônica. (LOPES; SIMAS, 2017, p. 35 ).

## 6 ANÁLISE

Exalta-se muito a genialidade de compositores de música de concerto, que fazem músicas magníficas para grupos enormes tocarem. Vamos exaltar aqui a bateria Ritmo Puro, seu mestre Sombra (Marcos Rezende dos Santos Nascimento), a diretoria e todos/as ritmistas.

É evidente que uma das principais características de uma bateria de escola de samba é a grande quantidade de instrumentistas, assim como em uma orquestra (sinfônica e popular), big band, coro, etc. Trata-se de um som que faz o chão tremer, de substancial impacto e grande alcance sonoro. É, em primeiro lugar, por causa dessa multiplicidade que é possível criar uma vasta variedade de texturas sonoras, ricas em timbres e nuances. Um/uma instrumentista tocando sozinho/a pode ser capaz de realizar também uma quantidade considerável de texturas e de timbres em seu instrumento; logo, um grande número de instrumentistas fará muito mais, cada qual com seu timbre e registro.

A grande riqueza de uma bateria de escola de samba é naturalmente o ritmo, na sua complexidade e balanço. Deixa-se um pouco de lado a ideia tradicional europeia de melodia e harmonia mas ganha-se um amplo leque de possibilidades sonoras no campo da rítmica. É óbvio que cada instrumento tem a sua altura e, no conjunto da obra, é possível interpretar uma espécie de “melodia” oriunda da bateria, passando pelos diferentes instrumentos, como por exemplo o diálogo recorrente entre surdo de primeira e de segunda, que pode ser interpretado como um intervalo melódico em ostinato<sup>5</sup>.

Pode-se também interpretar uma melodia da voz de um agogô ou de uma cuíca, levando em consideração as diferenças de alturas nos seus desenhos, mas, por serem realizados em ostinato, isto é, de maneira cíclica, são considerados desenhos rítmicos e não melódicos.

Não só em complexidade de texturas e de sequências deve ser rica uma bateria, há um ingrediente essencial que transcende a execução técnica para a tradição cultural do samba: a cadência<sup>6</sup>.

É exatamente esse ingrediente que diferencia uma bateria tradicional do Rio de Janeiro para uma bateria de escola de samba no Japão, ou nos Estados Unidos, ou em qualquer lugar que não tenha a forte presença da cultura do samba. Não é à toa que é dado o nome de linguagem às características específicas de cada gênero musical. Tocar dentro da linguagem é tocar com propriedade, dentro do contexto

<sup>5</sup> Segundo JACOBS, RODRIGUES e PALMEIRIM (1978, pág. 398) ostinato é: "Uma figura ou um ritmo musical repetido insistentemente(...)"

<sup>6</sup> Segundo LOPES e SIMAS (2017, pág 52): "Cadência: no universo do samba, o mesmo que 'ritmo' e mais apropriadamente, ritmo que flui com suavidade, agradável de ouvir e de sentir." Usa-se aqui os termos suíngue e balanço com acepções semelhantes à definição supracitada de cadência, sempre exaltando a qualidade musical do samba.

rítmico-harmônico-melódico em questão.

A qualidade de uma bateria é também a propriedade com que os/as ritmistas tocam o samba, se este é rígido ou cadenciado, com ou sem “pegada”. A seguinte análise fica no campo da complexidade de texturas, atentando-se ao diálogo entre instrumentos e criatividade nas sequências, mas fica também registrada aqui a excelência da bateria Ritmo Puro na cadência do samba.

O "Esquenta" é um momento muito importante para a bateria Ritmo Puro, realizado em apresentações da bateria e nos ensaios abertos ao público. Trata-se de um solo de percussão, ou uma bossa<sup>7</sup>, sem acompanhamento da harmonia, em que a bateria exhibe a qualidade de seus/suas ritmistas, a criatividade dos arranjos e a cadência do samba.

A seguinte análise foi baseada na transcrição feita da apresentação da bateria Ritmo Puro na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, vídeo encontrado no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=c-RpSBmnnvOI>). A apresentação foi realizada no Rio de Janeiro, então não contou com a bateria completa, mas um grupo seletivo de ritmistas. Não foi possível transcrever o desenho rítmico das cuícas, por conta da dificuldade de escutá-las na gravação; caso houvesse um microfone específico para essa ala seria possível transcrevê-la. A cuíca tem papel muito importante na bateria, mas por questões acústicas fica um pouco apagada dentro da enorme batucada.

A estrutura do "Esquenta" não é fixa, isto é, a ordem dos diferentes eventos musicais pode ser variada de acordo com o comando do mestre, cada um comandado por um gesto específico. A transcrição baseia-se em uma única apresentação da bateria, em que os breques foram realizados na ordem indicada no apêndice, então é possível que em outras apresentações e ensaios seja diferente.

A escrita sobretudo do repinique carece de muitos detalhes, e precisou se apoiar em diversos símbolos para representar as diferentes possibilidades timbrísticas do instrumento. Esses símbolos substituem a cabeça das notas.

- Para os repiniques, a terceira linha do pentagrama representa os toques da mão com baqueta), e o segundo espaço representa os toques da mão esquerda (sem baqueta).

- A cabeça normal da nota representa o toque na pele do repinique ou da caixa, sem bater no aro, ou o toque de timbre grave com a mão no repinique.

- A cabeça de nota com um "X" dentro de uma circunferência representa um toque entre a pele e o aro do repinique, que produz um timbre médio e potente.

- A cabeça de nota com um "X" dentro de uma elipse representa também um toque entre a pele e o aro do repinique mas desta vez mais próxima ao aro,

---

<sup>7</sup> Denominação utilizada entre os sambistas para o momento de solo da bateria, com a execução de breques e paradinhas.

produzindo um timbre mais agudo e potente.

- A cabeça de nota "X" representa, para o repinique, o toque apenas no aro ou na lateral do instrumento, que produz um timbre metálico e com pouca sustentação. Para as caixas, representa o toque entre a pele e o aro.

- A cabeça de nota com o símbolo " / " representa um toque na pele do repinique com rebotes da baqueta, produzindo um timbre grave com mais sustentação, uma espécie de rufo.

- A letra "v" sobre uma nota de tamborim caracteriza a batida de volta, na direção oposta das outras três batidas de cada tempo.

- Para os timbais, as notas acima da linha são chamadas de tapa, que produzem um som agudo, e as notas abaixo da linha são chamadas de borda, e produzem um som médio.

- A letra "a" sobre uma nota de surdo indica que a mão sem a baqueta deve abafar a pele do instrumento enquanto a outra mão toca com a baqueta.

- As letra "d" e "e" acima das notas de caixa caracterizam a manulação dos toques de uma pessoa destra ("d" para mão direita e "e" para esquerda), podendo ser invertidos se quem tocar for canhoto/a.

Demais timbres e sons são escritos com cabeças de nota entre parênteses, e sua explicação está escrita sobre o pentagrama. A seção 1 (e suas subseções) é realizada durante o samba reto<sup>8</sup>, e é iniciada por uma frase de repique mor. Em seguida, em resposta à frase de tamborim, toda a bateria toca/canta/bate os pés em todas as colcheias de 2 compassos. A variação dessa seção se dá em como é feita essa resposta, de maneira cada vez menos intensa no instrumento, passando pelos pés e finalizando com o grito: "ta ta ta ta tata ta".

A seção 2 possui um solo de repinique com uma resposta de tamborim, seguida de um ritmo cantado.

A seção 3 é realizada em outro andamento, com uma breve pausa para a indicação de andamento feita pelo mestre. Começa com uma convenção em sextinas de semínima, e alterna entre essa convenção e um ritmo com influência baiana, tal como um samba duro<sup>9</sup>. Durante a sustentação do ritmo toda a bateria realiza uma coreografia.

A seção 4 se trata de um grande e virtuoso solo dos repiniques de bossa<sup>10</sup>, com um repinique e dois repiques-mor, com algumas intervenções da bateria inteira ou de alguns instrumentos isolados. Algumas das intervenções são apenas

<sup>8</sup> Considera-se aqui samba reto o momento em que, sem exceção, todos os instrumentos estão fazendo uma levada pré-estabelecida, cada qual com seu desenho rítmico.

<sup>9</sup> Samba duro é uma modalidade de samba da Bahia, praticado por blocos de rua e nas manifestações de samba junino.

<sup>10</sup> Rafael Y Castro apresenta em sua tese a distinção entre repiniques de bossa e repiniques de base ou de sustentação. Os repiniques de bossa são responsáveis pelas puxadas e improvisos, enquanto os demais sustentam o ritmo.

respostas curtas, enquanto outras fazem alusão a ritmos como o funk carioca e claves africanas.

A seção 5 faz referência ao Ijexá, ritmo nigeriano muito importante na cultura da Bahia por causa de sua forte presença em festas religiosas e desfiles de blocos de rua.

A seção 6 entra direto do samba reto em um andamento um pouco mais lento, e com um ritmo diferente, caracterizado por um motivo de duas vozes transposto para todos os instrumentos. Na contagem do mestre, um único motivo é tocado pelos instrumentos pesados (com exceção dos repiniques) de dois em dois ou três em três, fazendo assim uma apresentação de combinações diferentes de timbre dentre os pesados.

A seção 7 interrompe uma subida de tamborim<sup>11</sup>, com os repiniques e bossa marcando um andamento um pouco mais lento do que o anterior, com ataques da bateria cada vez mais curtos culminando na virada para a seção 8.

A seção 8 se trata de um ritmo inspirado nas Drumlines estadunidenses. A frase que o tamborim faz na cabeça de cada repetição (à exceção da primeira vez) é transposta em um breque para retornar ao samba reto.

A seção 9 é a auto-apresentação da Bateria, em que os/as integrantes gritam em uma breve pausa: "Mocidade!", retoma-se uma subida de tamborim de 2 compassos e grita-se: "Alegre!".

É possível observar que há um núcleo da bateria que sustenta o samba na maior parte do tempo, composto por caixas, repiniques de condução e surdos. Os demais instrumentos, na levada de samba reto, entram após a subida de tamborim. Esse núcleo assemelha-se ao naipe de cordas de uma orquestra sinfônica (que geralmente é o mais requisitado durante uma peça) ou a rhythmic section (como de uma big band de jazz), pois sustenta o discurso musical sem a necessidade de todas/os as/os instrumentistas.

O surdo de terceira possui um papel fundamental dentro desse núcleo: é uma espécie de solista, que faz variações em naipe ou não sobre a base dos outros instrumentos. A sua figura de samba reto é a única que se repete a cada 4 compassos; as outras se repetem a cada 2. Suas variações conferem ao samba um balanço fundamental, de modo que o núcleo da bateria em si mesmo já traz contrastes de levada. A execução deste instrumento precisa ser impecável, pois se trata do som mais baixo com função de solista dentro da bateria, fazendo a mediação entre o núcleo e o restante da bateria.

---

<sup>11</sup> Desenho característico de entrada dos tamborins no samba reto, realizado em tercinas de colcheia por dois compassos mais um ataque na cabeça do terceiro, seguidos de dois compassos de pausa, mais quatro compassos de tercinas de colcheia com uma nota na cabeça do quinto compasso, uma pausa de 4 compassos e em seguida a entrada definitiva na levada.

Na bateria da escola de samba, o surdo responsável pelo contratempo, pela efetiva sincopação do ritmo marcado pelo 'de primeira' e o 'de segunda'. A ele cabe a execução de 'toques de improviso', que preenchem os espaços vazios entre o apoio e o impulso do compasso e garantem o suingue que introduz à dança. (LOPES; SIMAS, 2017, p. 280).

Nota-se essa mediação logo após a subida de tamborim, do compasso 13 ao 17, onde o surdo de terceira faz todas as semicolcheias em resposta à subida, que por sua vez tem todas as tercinas do compasso.

Figura 1 — Final da subida de tamborim

The musical score for Figure 1 shows the final of the tamborim ascent from measure 12 to 17. The instruments listed are rpnq., rpqm., tbrm., gnz., agg., tmb., cx., s 3., s 2., and s 1. The tamborim (tbrm.) part features two triplet patterns in measures 12 and 13. The surdo (s) parts show a sequence of notes and rests, with the third surdo (s 3.) playing a triplet of eighth notes in measures 14-17.

Fonte: Transcrição do autor

Os demais instrumentos só entram no samba após a subida de tamborim, que representa a voz aguda de destaque. Seu timbre incisivo e a grande quantidade de instrumentistas permite que qualquer acentuação diferente de sua levada seja facilmente identificada pelos outros instrumentistas, como acontece nas seções 1, 1.1, 1.2<sup>12</sup>, e 4 (compasso 175).

<sup>12</sup> As frases de tamborim das seções 1, 1.1, e 1.2 são iguais.

Figura 2 — Início da seção 1.1

6

44

1.1

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmbl.

ex.

s. 3.

s. 2.

s. 1.

Fonte: Transcrição do autor

O tamborim possui alguns toques característicos padronizados em várias baterias, desde o século passado.

Na década de 80, os tamborins, já com o formato que apresentam atualmente, de metal com pele e baqueta de nylon, executam várias convenções como a "subida", o "afoxé" e convenções "em cima da letra", além do "carreteiro" e do "telecoteco". (ZEH, 2006, p. 2)

A explicação para os termos técnicos "afoxé"<sup>13</sup>, "em cima da letra"<sup>14</sup> "carreteiro"<sup>15</sup>, "telecoteco"<sup>16</sup> se encontra no rodapé.

O destaque que esse timbre dá ao instrumento é o que o faz perfeito para as convenções em cima da letra, que são essenciais nos arranjos de sambas-enredo. Graças a Jonas, Diretor da ala de tamborim da Escola de Samba Mocidade

13 Afoxé é uma manifestação cultural baiana, que tem como ritmo o lhexá. Nesse caso, a autora se referiu a uma convenção específica de tamborim, que provavelmente leva esse nome por conta da proximidade da célula rítmica dessa convenção com a clave do lhexá.

14 São as convenções criadas todo ano em cima do samba enredo da escola, e são feitas de maneira a dialogar com o ritmo e a prosódia da letra de cada samba enredo, realizando o mesmo desenho ora se contrapondo a ele.

15 Carreteiro é a levada de samba reto dos tamborins, também chamada de reta. São tocadas todas as 4 semicolcheias de cada tempo, sendo a terceira com o tamborim virado para baixo e o utilizando o movimento de subida da baqueta. As acentuações estão na primeira e última semicolcheias de cada tempo.

16 Segundo LOPES e SIMAS (2017, pág 283): "Telecoteco: (...) a onomatopeia do som do tamborim." É uma levada típica das alas de tamborim, em que menos notas são tocadas, imitando o desenho de tamborim em uma roda de samba.

Independente de Padre Miguel na década de 90, esse diálogo dos tamborins com a voz tornou-se mais sofisticado:

Ele (Jonas) criou arranjos “em cima da letra”, mas ao contrário dos arranjos da Imperatriz, também feitos “em cima da letra”, Jonas criou arranjos em que os tamborins não tocam apenas juntos com a letra, mas nos seus intervalos num tipo de diálogo. Criou ‘desenhos’ muito sofisticados que agradavam aos ritmistas e jurados e, logo, foram copiados por outras escolas. (ZEH, 2006, p. 3)

Por outro lado, no “Esquenta”, que é executado apenas pela bateria, os tamborins passam a se relacionar muito mais com os outros instrumentos, assim como assumem o papel de “melodistas<sup>17</sup>” do arranjo por conta de sua altura e timbre.

Na seção 8, os tamborins têm a função de melodistas, por serem os instrumentos mais altos da seção, e seu motivo<sup>18</sup> do primeiro tempo de cada repetição (cps. 296) é transportado para o restante dos instrumentos que tocam nessa seção (surdos, caixas e repiniques), deslocado uma tercina de colcheia para frente (cps. 300). Esse mesmo motivo é retomado pelos tamborins e surdos de terceira após as tercinas do tamborim que seguem a seção 8 (cps. 318), criando uma variação da subida de tamborim. Esses procedimentos atestam a importância que tem a voz dos tamborins e seu caráter sobressalente, que lhe dá a função demelodia.

---

17 Entendo aqui melodia como a voz que dentre todas as outras se sobressai, que em um coral a quatro vozes seria a soprano e em uma big band seria o primeiro trompete. O Agogô, dentre todos os instrumentos das escolas de samba, é o que possui o timbre com alturas mais facilmente identificáveis, e por isso pode ser confundido com a noção de “melodia”; a análise que se utiliza aqui baseia-se na identificação de texturas e entende a melodia enquanto parte dessa textura, não necessariamente ligada a variações de altura.

18 O motivo está entre parênteses, pois não é tocado na primeira repetição mas sim em todas as subsequentes.

Figura 3 — Seção 8

34

296 **8**

rpnl.

rpqm. *repinique improvisando*

tbrn.   
não faz na primeira

gnz.

agg.

tubl.

cx.

s 3.   
dd e d(a) dd e d(a)

s 2.

s 1.

Fonte: Transcrição do autor

Figura 4 — Compasso 300 a 304 da transcrição do Esquenta

35

300  $\text{♩} = 148$

The musical score consists of nine staves, each representing a different percussion instrument. The tempo is marked as  $\text{♩} = 148$ . The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into measures 300, 301, 302, 303, and 304. The instruments and their parts are:

- rpnq.**: Snare drum, playing a rhythmic pattern in measures 300-304.
- rpqm.**: Hi-hat, playing a rhythmic pattern in measures 300-304.
- tbrm.**: Tom-tom, playing a rhythmic pattern in measures 300-304, including a triplet and a second ending.
- gnz.**: Gong, playing a rhythmic pattern in measures 300-304.
- agg.**: Agogo, playing a rhythmic pattern in measures 300-304.
- tmbl.**: Triangle, playing a rhythmic pattern in measures 300-304.
- cx.**: Conga, playing a rhythmic pattern in measures 300-304, including a triplet.
- s 3.**: Shaker 3, playing a rhythmic pattern in measures 300-304, including a triplet.
- s 2.**: Shaker 2, playing a rhythmic pattern in measures 300-304, including a triplet.
- s 1.**: Shaker 1, playing a rhythmic pattern in measures 300-304, including a triplet and a 'm' marking.

Fonte: Transcrição do autor

Na seção 6 podemos notar um motivo em quase todos os instrumentos (surdos, tamborins, timbais, caixas e agogôs). Esse motivo é formado por um ritmo dividido em duas alturas diferentes; os instrumentos capazes de realizar duas alturas diferentes tocam ele inteiro (timbal, caixa e agogô), e os que realizam só uma altura dividem o motivo (tamborim toca as notas agudas e surdo as notas graves). Timbais e caixas, além de fazer o motivo, fazem o preenchimento do compasso com semicolcheias, chamadas “notas fantasma<sup>19</sup>”, junto com os ganzás, que fazem todas as semicolcheias.

Figura 5 — Compassos 317 a 321 da transcrição do Esquenta

The musical score for Figure 5 shows measures 317 to 321. The instruments and their parts are as follows:

- rpnq. (snare drum):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, indicating a specific sound or technique.
- rpqm. (snare drum):** Plays a similar rhythmic pattern to rpnq.
- tbrm. (tamborim):** Plays a melodic line with accents and a triplet of eighth notes.
- gnz. (ganzás):** Plays a melodic line with accents.
- agg. (agogô):** Plays a melodic line with accents.
- tmbl. (timbal):** Plays a melodic line with accents.
- cx. (caixa):** Plays a complex rhythmic pattern with accents and 'x' marks.
- s. 3. (surdo 3):** Plays a melodic line with accents and a triplet of eighth notes.
- s. 2. (surdo 2):** Plays a melodic line with accents.
- s. 1. (surdo 1):** Plays a melodic line with accents.

Fonte: Transcrição do autor

A cada quatro repetições do motivo há uma virada, que consiste numa mesma célula rítmica sendo revezada entre os instrumentos, 2, 3 ou 5 tocando simultaneamente a célula. Esse processo de composição é usado para criar contrastes de timbre, já que não há alteração na célula rítmica que todos tocam; o que fica em destaque é o timbre e a altura de cada instrumento e suas diferentes combinações. Muitos estilos e contextos musicais apresentam essa técnica de arranjo, um exemplo é o famigerado Bolero de Ravel.

<sup>19</sup> Traduzido do termo ghost notes, bastante usado no jazz, que caracteriza notas bem fracas em intensidade mas com muita importância para a execução de alguns ritmos.

“Assim como a melodia, harmonia, ritmo e metro, o timbre tem um papel importante na criação de mensagens similares e dissimilares, tal como contribui no movimento de tensão e relaxamento.” (BEAVERS, p. 2).

Cabe aqui ressaltar o caráter improvisatório que alguns instrumentos possuem, mais especificamente o surdo de terceira e os repiniques. A notação em partitura não traduz essa riqueza do samba, essa malandragem; é preciso escutar a bateria. Dentro do grupo dos instrumentos graves, o surdo de terceira faz o papel de improvisador, tecendo frases que permeiam os demais surdos, e nos instrumentos médios e agudos quem faz esse papel são os repiniques. A improvisação dá cadência ao samba, e é realizada por mais de um/uma instrumentista, conferindo ao samba uma complexa textura polifônica de caráter improvisatório, por cima da polifonia em ostinato do restante dos instrumentos. A complexidade na polifonia é uma característica importante da matriz musical africana.

O ritmo cruzado africano é extremamente complexo, e é caracterizado essencialmente pelo senso permanente de tensão que cria: diferentes figuras rítmicas são sobrepostas ciclicamente e ininterruptamente. A estrutura entrelaçada pode envolver também acentuações irregulares, fazendo com que seja extremamente difícil analisá-la, mesmo para um ouvido treinado. (...) (AROM, 1991, p. 246).

A improvisação no contexto das baterias de escolas de samba apresenta não só um caráter de expressão individual ou de virtuosismo, mas também de estabelecimento da complexidade da malha polifônica, com sua cadência e imprevisibilidade. Não há o protagonismo de um/uma único/a improvisador/a, há o conjunto de frases que compõem um produto final só, em contraposição com a prática usual do improviso nas big bands, em que o papel de destaque do/da instrumentista em seu momento de improviso é inegável: quem improvisa levanta-se, enquanto o resto do grupo permanece sentado. Há também momentos de destaque a figuras individuais na prática das baterias de escola de samba, mas a improvisação possui outros papéis importantes nesse contexto, como foi explicado acima.

O repinique é responsável pelas chamadas e pela condução do discurso musical da bateria. O contraponto repiniques X bateria é vital para os breques e paradinhas de bateria, desde a década de 70. Esse contraponto é semelhante à distinção que se faz entre solo e tutti<sup>20</sup>, no Concerto Grosso do período barroco da música europeia. A diferença se dá no fato de não haver acompanhamento para o grupo de solistas nas escolas de samba, enquanto os solos barrocos eram

20 Segundo JACOBS, RODRIGUES e PALMEIRIM (1978, pág. 571) "Tutto: Tudo, todo. (...) A palavra tutti, significando todos os músicos, é usada num sentido lato, por exemplo, num concerto em que significa que uma passagem para orquestra deve ser tocada sem o solista - quer toquem ou não todos os elementos da orquestra".

acompanhados do baixo contínuo.

A textura pergunta (repinique) - resposta (bateria) é muito característica de baterias e blocos de samba, seja no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Lembro-me da Banda Deco, bateria de um boteco no Jardim Bonfiglioli (Butantã, zona Oeste de São Paulo), onde só havia duas texturas musicais: o samba reto e os breques, sempre em pergunta (repinique) e resposta (bateria). Na Mocidade Alegre lembro que havia uma complexidade e uma variedade muito maiores nos breques, mas os breques clássicos de pergunta e resposta entre repinique e bateria eram sempre executados.

Essa textura assemelha-se a alguns gêneros vocais, como por exemplo a prática do canto responsorial no Cantochão, na medida em que ambos estabelecem uma dualidade entre um solista e um coro, seja de instrumentos ou de vozes, e as duas partes se intercalam no discurso musical.

O cantochão pode ainda ser classificado, segundo a forma como é cantado (ou era cantado em épocas mais remotas), em antifonal (em que os coros cantam alternadamente), responsorial (a voz do solista alterna com o coro) e directo (sem alternância) (GROUT; PALISCA, 2000, p. 60).

Outros estilos vocais antigos também usam esse mesmo recurso, como por exemplo na música do povo Ainu, no norte do Japão, e na cultura cubana Abacué.

(...) Esse canto responsorial é a monofonia de duas partes, basicamente solo e uníssono. Ambas as partes (pergunta e resposta) podem ser cantadas por uma ou mais vozes. Esse estilo é classificado em dois tipos; (a) repetição do chorus inteiro (...) e (b) repetição frase a frase (...). Em ambas as maneiras, a melodia principal é cantada pela parte solista e repetida pelo coro de resposta tal como um eco. (KOCHI, p. 2).

Eu fui muito auxiliado por uma variação de uma técnica de performance afro-cubana chamada controversia, que é similar a maneiras de cantar da América do Norte e outras regiões da África diaspórica. Os Cubanos usam uma série de termos para descrever variantes musicais de interações em pergunta e resposta "Os congos praticam, entre outros cantos responsoriais, a Puya, Makagua e Abakuá (assim chamados em Cuba), em que dois solistas cantam, sustentando a controversia". (ORTIZ, 1980).

Entende-se canto Responsorial como o canto que tem o "Responso", "Recitação alternada, na liturgia católica, entre o celebrante e o versiculário ou o coro.(...)" (JACOBS; RODRIGUES; PALMEIRIM, 1978, p. 458).

A presença de um/uma puxador/a ou um grupo de solistas que realiza chamadas respondidas pelo resto da bateria é característica também da música Senegalesa, mais especificamente na música de Doudou N'Diaye Rose. O mestre Doudou Rose realiza frases musicais que aparentam ser improvisadas, e obtém a resposta sincopada em uníssono do resto dos/das instrumentistas, enquanto um

pequeno grupo de instrumentistas pode sustentar um ritmo polifônico de base (desta vez mais parecido texturalmente com o Concerto Grosso. Sua textura responsorial aliada ao balanço do batuque assemelha-se muito à prática dos breques das escolas de samba.

Outrossim, há outra analogia possível entre a música de Doudou e as Baterias das Escolas de Samba. O instrumento tocado pelo grupo de Rose é o Sabar, e este é demasiado parecido com o Repinique. Apesar de ser feito de madeira e sua pele ser de carneiro, o Sabar também é tocado com uma baqueta e uma mão livre, o que lhe permite uma quantidade exuberante de possibilidades timbrísticas. O instrumento pode ser afinado em uma tessitura relativamente ampla; o/a solista usa um instrumento de afinação mais alta do que os demais.

Figura 6 — Sabar



Fonte: Imagem da Internet, disponível em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sabar#/media/Ficheiro:M'bung\\_M'bung's.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sabar#/media/Ficheiro:M'bung_M'bung's.jpg)

Fica evidente na notação de minha transcrição que a escrita para o Repinique exige uma grande complexidade de recursos que sinalizem os diferentes timbres que se pode tirar do instrumento, só com a baqueta houve a necessidade de se

marcar 4 possibilidades: centro, borda, aro e drag. Com a mão há a distinção entre borda e tapa, embora se possa obter mais um timbre tocando o centro do instrumento. Os Repiniques de bossa precisam ter uma grande desenvoltura técnica para exercer o papel fundamental que esse naipe tem perante a bateria.

O primeiro Repinique de uma bateria possui um papel de destaque musical e social dentro de uma bateria:

(...)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. (Y CASTRO, 2016., p. 79).

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). (Y CASTRO, 2016., p. 81).

Esse papel é um tanto similar ao de Spalla ou primeiro violino em uma Orquestra Sinfônica, devido ao status conferido a esse título, e a destreza necessária para a ocupação do mesmo.

Eu acredito que um bom regente é alguém com um instinto natural de liderança. Essa pessoa não precisa buscar a liderança em nenhum outro lugar, só precisa ganhar confiança em seus atos e decisões. Um líder natural sempre assume de alguma forma a liderança em tudo o que faz, mesmo que não seja sua área de atuação. Eu creio que um líder natural seja muito criativo e entusiástico. Essa pessoa não se importa se há outra pessoa liderando, pois ela acaba por liderar no fim das contas, por causa de seu talento. (AMRAHOV, 2014, p. 8).

Nas Orquestras, o/a Spalla tem a função de substituir o/a regente, de maneira análoga ao intercâmbio entre primeiro Repinique e Mestre de Bateria. Há também um intercâmbio entre a diretoria da bateria e o primeiro Repinique, visto que este integra o núcleo de criação das paradinhas. Não obstante, muitos dos mestres das escolas de samba possuem geralmente um grande domínio sobre o Repinique e possivelmente já foram primeiros Repiniques. “Observa-se que é muito comum que um líder de Bateria, seja ele mestre ou diretor, tenha sido anteriormente um exímio executante de Repinique.” (Y CASTRO, 2016., p. 81).

A figura de primeiro instrumentista é importante na orquestra não só nos violinos mas em outros naites também, assim como há a figura do diretor de cada

ala da bateria. Descreve-se o verbete “primeiro” no Dicionário de Música de Arthur Jacobs (1978, p. 433) como: “Termo que, numa orquestra (por exemplo, primeiro trombone), indica uma função de chefia assim como (normalmente) uma parte de diapasão mais elevado(...)”.

A figura do/da mestre/regente é explicitamente decisiva no que se refere à execução impecável de uma bateria, de maneiras semelhantes e diferentes das funções de um/uma regente da música de Concerto. Vejamos como as diferentes texturas musicais atribuem diferentes papéis às figuras de referência.

Cada bateria tem a sua maneira de sustentar o samba reto, seja pela instrumentação, afinação, andamento, quantidade de instrumentistas e etc., o que representa algo concreto do núcleo de identidade de cada escola. Porém, a nível de textura musical, todas possuem essa levada, que está presente no aquecimento da bateria, em algumas partes do Samba Enredo e até nas apresentações exclusivas da bateria.

Uma vez estabelecido o samba reto, pode-se sustentá-lo por tempo indeterminado, de acordo com a resistência dos/das integrantes da bateria. O que interrompe essa levada é o sinal da/do Mestre, que pode pedir uma paradinha, um breque ou um encerramento para a música<sup>21</sup>. Cabe aqui apontar o poder de escolha desta, que precisa esperar o samba se estabelecer bem para pedir alguma mudança, e não pode demorar para não desgastar os/as instrumentistas. Há uma suspensão entre as/os ritmistas quando se estabelece o samba reto; suspensão essa que só será resolvida ao sinal da/do Mestre.

Na hora da mudança de textura, é preciso que fique claro a toda a bateria qual será a dinâmica a ser realizada, já que o samba reto pode ser seguido por diferentes opções de breques. Para isso, cada sequência da bateria tem um determinado gesto que indica sua execução, gestos que podem ou não ter alguma referência à sequência a qual se referem. Sendo assim, é criada uma linguagem de códigos para cada bateria, que depende do conhecimento das diferentes texturas/sequências/dinâmicas e de sua correspondência com cada sinal. Alguns dos sinais representam breques consagrados, que não pertencem a uma única bateria, e há os específicos de cada uma.

A/o mestre tem portanto a função de se comunicar com a bateria de maneira objetiva, em uma relação de locutor-interlocutor, onde o/a Mestre passa um código por meio de um gesto e as/os integrantes da bateria assimilam o seu significado, realizando a sequência sincronizadamente.

Enquanto a função de regente na música de Concerto europeia se dá principalmente na interpretação da peça, a função mestre de Bateria possui também

<sup>21</sup> Em sambas enredo, as texturas criadas pela bateria vão de acordo com a letra e a melodia, podendo ser identificadas as entradas e saídas das frases sem a sinalização do/da Mestre. A análise aqui diz respeito ao papel da liderança durante o solo da bateria.

essa responsabilidade de controlar as entradas e saídas das sequências. São momentos em que, no “Esquenta”, é necessária a contagem do Mestre Sombra: a entrada da frase do Repique Mor na entrada da seção 1 (cps. 21), o encerramento no samba reto após a seção 1.3 (cps. 101), na entrada e definição do andamento da seção 2, a realização da coreografia da bateria na seção 2, os momentos de repetição da frase inicial da seção (cps. 141 a 143) como uma espécie de clave, o encerramento do samba reto que precede a seção 3 (cps. 167 a 170), a entrada e saída da seção 5 e a seção 8, que representa o encerramento da apresentação.

Figura 7 — Entrada da seção 1

20

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmbl.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

entra na contagem do mestre

Fonte: Transcrição do autor

Figura 8 — Entrada da seção 2

12 2

95 voz: ta ta ta... samba reto para na contagem do mestre

rpnq. voz: ta ta ta...

rpqm. voz: ta ta ta...

tbrm. voz: ta ta ta...

gnz. voz: ta ta ta...

agg. voz: ta ta ta...

tmb. voz: ta ta ta...

cx. voz: ta ta ta...

s 3. voz: ta ta ta...

s 2. voz: ta ta ta...

s 1. voz: ta ta ta...

mão  
abafando  
mão

Fonte: Transcrição do autor

Figura 9 — Início da seção 3

3  
♩ = 105  
entra na contagem do Mestre

139

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

Fonte: Transcrição do autor

O mestre e os diretores também têm a função de controlar o andamento do samba, e o fazem de duas maneiras distintas, uma visual e outra auditiva: com o

gesto marcando o segundo tempo do compasso (acentuação do surdo de primeira) e por meio dos apitos.

Durante o samba reto utiliza-se muito a gesticulação para sustentar o andamento, mas há outras aplicabilidades para esse recurso. Em momentos de imprevisibilidade rítmica nos graves, como por exemplo na seção 4, a gesticulação serve para orientação das/dos ritmistas com relação à pulsação e hierarquia dos pulsos dentro do compasso.

O uso de apitos é tradicional nas baterias, servindo como a maneira que o/a mestre e a diretoria têm de se comunicar com toda a bateria sem necessariamente estar no alcance visual de toda esta. Há, segundo LOPES e SIMAS (2017, p. 24), uma diferenciação timbrística entre os apitos da/do mestre e da diretoria: “O apito do primeiro (o mestre) emite som semelhante àquele dos juízes de futebol; o do segundo (o diretor), similar ao dos guardas de trânsito”. A figura rítmica utilizada na bateria Ritmo Puro é muito eficaz no seu propósito de sustentar o andamento sem perder a cadência: pausa de semínima e duas colcheias // semínima, pausa de semicolcheia, colcheia e semicolcheia //. As duas colcheias e a semínima representam a pulsação, com ataques nos tempo 2 (junto do surdo de primeira) e em seguida 1 (cabeça do compasso). Já as duas últimas notas, por serem sincopadas, carregam o suingue típico do samba.

Um fator muito importante para a consagração e o reconhecimento de uma bateria é a sua inovação, seja por na instrumentação, nas afinações dos instrumentos, na criatividade das paradinhas, breques, coreografias e etc. É possível perceber algumas inovações dentro da bateria da Mocidade Alegre: a presença de uma ala de Timbal, instrumento não obrigatório nas escolas de samba; o breque da ala de agogô de quatro bocas, que começa com um solo desse naipe e em seguida é transposto para o resto da bateria; os breques que usam a voz dos/das integrantes (seções 1.3 e 2); movimentações audaciosas no Desfile das Campeãs, entre outras.

O esquentar da bateria é um momento em que ficam evidentes suas inovações, pois se trata de uma exibição de seus “truques”. É possível observar uma certa variedade de estilos musicais dentro da peça, remetendo ao Axé ou samba duro (seção 3), aos ritmos das Drumlines norte-americanas<sup>22</sup> (seção 8), ao Ijexá (seção 5 - ver nota de rodapé 10) e ao funk carioca (seção 4 cps. 185 a 188), o que demanda muita consciência das/dos ritmistas com relação às diferenças nos elementos da linguagem de cada ritmo.

---

<sup>22</sup> Drumlines são grupos musicais de instrumentos percussivos das escolas e faculdades estadunidenses, que realizam desfiles e competições.

Figura 10 — Ritmo de Axé, presente entre os compassos 145 e 150 da transcrição do esquentado

18

144

rpnq.

rpqm. repinique improvisando

tbrn.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

Fonte: Transcrição do autor

Figura 11 — Ritmo de Ijexá, presente na seção 5 da transcrição do Esquentá

29

257 5

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.  
ed de de dedededd ed de de dedededd

ex.  
ma a a a ma a a a

s. 3.

s. 2.

s. 1.

Fonte: Transcrição do autor

Figura 12 — Seção 8, ritmo de Drumline

34

296 **8**

rpnl. 

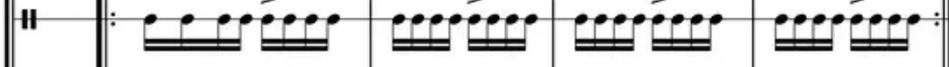
rpqm. *repinique improvisando* 

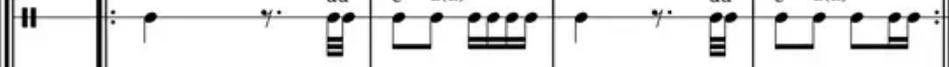
tbrn.   
não faz na primeira

gnz. 

agg. 

tubl. 

cx. 

s 3. 

s 2. 

s 1. 

Fonte: Transcrição do autor

Figura 13 — Parte da seção 4, com ritmo de Funk Carioca

The musical score for Figure 13 is a multi-staff arrangement. It begins at measure 184. The top two staves, labeled 'rpnq.' and 'rpqm.', are in treble clef and contain melodic lines with various rhythmic values and accents. The third staff, 'tbrm.', is in a percussion clef and shows a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The fourth staff, 'gnz.', is also in a percussion clef and shows a simpler rhythmic pattern. The fifth staff, 'agg.', is in treble clef and contains a melodic line. The sixth staff, 'tmb.', is in a percussion clef and shows a rhythmic pattern. The seventh staff, 'cx.', is in a percussion clef and shows a rhythmic pattern with accents and slurs. The eighth, ninth, and tenth staves, labeled 's. 3.', 's. 2.', and 's. 1.', are in a percussion clef and show a rhythmic pattern with accents and slurs. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'v' and 'm'.

Fonte: Transcrição do autor

Olhando a textura musical do "Esquenta" de maneira mais ampla, pode-se perceber que há muito em comum nesta com o desenvolvimento da música tonal ocidental. Vemos diferentes funções sendo executadas pelo mesmo instrumento durante a peça, tecendo texturas que parecem ora polifônicas, ora responsoriais, ora mais homorrítmicas.

O tamborim no samba reto, por exemplo, faz parte da sustentação das semicolcheias junto dos repiniques de condução e das caixas, e faz as acentuações em uníssono com o ganzá. Já nas seções 1 ( e em suas subseções), 3 e 8 faz papel de melodista, com seu desenho se destacando e conduzindo as frases, por causa de sua altura e intensidade.

Os surdos de primeira e segunda, no samba reto e na seção 3 fazem a sustentação do andamento com seus ataques baixos e enérgicos, pulsando como o faz um baixista tocando uma linha de walking bass no Jazz; na seção 5 a mesma ideia é utilizada mas com a sincopação do surdo de primeira, que passa a tocar no contratempo do 2º tempo do compasso. Entretanto, os surdos fazem também a função de melodistas, em alguns momentos, contrapontando os desenhos de instrumentos de som mais alto, como é o caso da seção 6. O surdo de terceira tem

mais momentos de função melodista independente dos de primeira e segunda, como por exemplo na seção 8 e sua resposta às subidas de tamborim.

Figura 14 — Samba reto

The image shows a musical score for a Samba piece, specifically measures 17 through 20. The score is written for a multi-instrument ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- rpq. (Right Piano):** Two staves, both in treble clef. The notation consists of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern.
- rpqm. (Left Piano):** One staff in treble clef, with similar notation to the right piano.
- tbrm. (Tamborim):** One staff in a high register, showing a complex rhythmic pattern with many notes and accents.
- gnz. (Ganzá):** One staff in a high register, showing a rhythmic pattern with many notes and accents.
- agg. (Agogô):** One staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), showing a melodic line.
- tmb. (Tamborim):** One staff in a high register, showing a rhythmic pattern with many notes and accents.
- cx. (Caxixá):** One staff in a high register, showing a rhythmic pattern with many notes and accents.
- s 3. (Surdo 3):** One staff in a high register, showing a rhythmic pattern with many notes and accents.
- s 2. (Surdo 2):** One staff in a high register, showing a rhythmic pattern with many notes and accents.
- s 1. (Surdo 1):** One staff in a high register, showing a rhythmic pattern with many notes and accents.

The score is titled "samba reto" and starts at measure 17. The notation is dense and rhythmic, characteristic of Samba music.

Fonte: Transcrição do autor

Figura 15 — Entrada da seção 6

261 subida de tamborim e samba reto **6** ♩ = 104 90

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are labeled: rpnq., rpqm., tbrm., gnz., agg., tmb., cx., s 3., s 2., and s 1. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 104. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section consists of five measures of rhythmic notation (diagonal slashes) for all instruments. The second section begins with a 'repinique improvisando' instruction for the rpnq. and rpqm. parts. The tbrm. part has a melodic line with notes and rests. The gnz. part has a melodic line with notes and rests. The agg. part has a melodic line with notes and rests. The tmb. part has a melodic line with notes and rests, and is accompanied by the text 'dede eded' and 'edde dedde' with accents. The cx. part has a melodic line with notes and rests, and is accompanied by the text 'dede eded' and 'edde dedde' with accents. The s 3., s 2., and s 1. parts have melodic lines with notes and rests.

Fonte: Transcrição do autor

## 7 CONCLUSÃO

A complexidade textural do "Esquentá" atesta a qualidade musical e orquestral da Bateria Ritmo Puro e de seus compositores, sem a menor dúvida. É preciso ter muito conhecimento sobre cada instrumento, seu timbre e técnica específica para poder orquestrar todos eles de maneira perspicaz e engenhosa. Percebe-se que, assim como em qualquer grande conjunto musical bem estruturado, o todo sonoro é maior do que a soma de suas partes, pois a execução só atinge seu sentido total se a analisarmos em sua completude, pois há muitas nuances que ultrapassam a linha de um único instrumento e permeiam a malha polifônica.

A ausência de alturas definidas, de instrumentos que definam ou neguem um sistema tonal, delega diferentes funções aos componentes da música, de modo que a complexidade da peça está em outros parâmetros que não o das alturas. O suingue é um elemento vital do "Esquentá", de modo que não basta tocar as notas da maneira como foram compostas, com as acentuações em seus devidos locais de maneira sincronizada com o resto da bateria; é preciso que se faça tudo isso tocando dentro da linguagem, sem descaracterizá-la. Nesse âmbito há muito espaço para a destreza dos/das ritmistas, principalmente quem toca surdo de terceira e repinique, mas a bateria toda deve pulsar cheia de suingue para que a execução seja plena.

Durante a monografia, fiz questão de pontuar as semelhanças e diferenças entre o "Esquentá" e as práticas orquestrais de concerto e de Big Bands, com o intuito de compreender em que reside a riqueza musical daquele, assim como analisar os artifícios utilizados em sua composição. Não atesto aqui necessariamente que há uma influência direta de outras práticas orquestrais dentro do contexto das baterias de escola de samba, nem que por haver semelhanças entre elas houve um processo de apropriação por parte das baterias. O que aponto aqui é que, paralelo ao desenvolvimento de outros estilos musicais, a música percussiva afro-brasileira evoluiu dentro de seus próprios parâmetros atingindo cumes tais como o fizeram outros estilos. Mesmo que não haja uma sistematização tão rígida e definitiva dos processos de orquestração das baterias, sua complexidade e riqueza não se perde devido à imersão em que os metretes e ritmistas vivem dentro do samba e da percussão, sua constante pesquisa e busca por inovações.

O intercâmbio entre as baterias é vital para que se haja inspiração para a criação de novos breques e paradinhas, intercâmbio realizado com muito respeito e louvor aos mestres e mestras. A gravação de que fiz a transcrição foi realizada na quadra do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, em uma

apresentação realizada lá. As baterias estão sempre atentas ao que está sendo realizado e criado nas outras baterias, por respeito, admiração e competitividade. Fica claro que a competitividade foi desde sempre um componente essencial para o desenvolvimento das baterias e das escolas como um todo, competitividade que vai além da disputa do desfile oficial, e que raramente chega ao desrespeito, inveja ou arrogância.

## REFERÊNCIAS

ALEGRE, Mocidade. **Ficha técnica**. Disponível em: <https://atelier-cultural.webnode.com/carnaval/escolas-do-grupo-especial-sp/mocidade-alegre/>. Acesso em: 13 dez. 2021.

AMRAHOV, Gudrat. **Concertmaster**: How to be a good concertmaster?. Turku University, Finlândia, 2014. 16 p Trabalho de Conclusão de Curso (Música) - Turku University Of Applied Sciences, Disponível em: <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/78559/Gudrat%20Amrahov.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 22 jul. 2021.

AROM, Simha. **African Polyphony and Polyrhythm**: Musical Structure and Methodology. 1 ed. New York: Cambridge University Press, 1991. 709 p.

BEAVERS, Jennifer P. **Ravel's Sound**: Timbre and Orchestration in His Late Works. Society for Music Theory. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.beavers.html>. Acesso em: 4 mai. 2021.

DUDU Rose. Dirigido por: Julie Martinovic. França, 1992. Documentário (42 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5V6ZrcIO11U&ab\\_channel=DoudouNdiayeRose](https://www.youtube.com/watch?v=5V6ZrcIO11U&ab_channel=DoudouNdiayeRose). Acesso em: 16 ago. 2021.

GOMES DE SOUZA, Jessé. **O Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília** : Aspectos históricos, estruturais e contextuais. Brasília, 2019. Dissertação (Programa de Pós Graduação Música em Contexto) - Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38358> Acesso em: 17 jun. 2021.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.. **História da musica ocidental**. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2000. 759 p. Tradução de: A History of Western Music.

JACOBS, Arthur. Ostinato. In: JACOBS, RODRIGUES e PALMEIRIM. **Dicionário de Música**. 4 ed. São Paulo: Publicações Dom Quixote, 1978. p. 398.

JACOBS, Arthur. Primo. In: JACOBS, RODRIGUES e PALMEIRIM. **Dicionário de Música**. 4 ed. São Paulo: Publicações Dom Quixote, 1978. p. 433.

JACOBS, Arthur. Responso. In: JACOBS, RODRIGUES e PALMEIRIM. **Dicionário de Música**. 4 ed. São Paulo: Publicações Dom Quixote, 1978. p. 458.

JACOBS, Arthur. Tutto. In: JACOBS, RODRIGUES e PALMEIRIM. **Dicionário de Música**. 4 ed. São Paulo: Publicações Dom Quixote, 1978. p. 571 .

KOCHI, Rie . **The polyphonic aspects in the monophonic singing styles of Aynu traditional music**. Disponível em: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.737.6393&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 6 jul. 2021.

LEÃO MAIA, Igor. **Klangfarbenmelodie**: Orquestração do Timbre. Orientador: Silvio Ferraz Mello Filho. Campinas, 2013 Dissertação (Mestrado em Música; Área de concentração: Processos Criativos) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2013.908625> Acesso em: 01 mar. 2021.

LOPES, Nei ; SIMAS, Luiz Antonio. Apito. In: LOPES e SIMAS. **Dicionário da História Social do Samba**. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 24.

LOPES, Nei ; SIMAS, Luiz Antonio. Bateria. In: LOPES e SIMAS. . **Dicionário da História Social do Samba**. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 35.

LOPES, Nei ; SIMAS, Luiz Antonio. Cadência. In: LOPES e SIMAS. **Dicionário da História Social do Samba**. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 52.

LOPES, Nei ; SIMAS, Luiz Antonio. Enredo. In: LOPES e SIMAS. **Dicionário da História Social do Samba**. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 109.

LOPES, Nei ; SIMAS, Luiz Antonio. Surdo de Terceira. In: LOPES e SIMAS. **Dicionário da História Social do Samba**. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 280.

LOPES, Nei ; SIMAS, Luiz Antonio. Telecoteco. In: LOPES e SIMAS. **Dicionário da História Social do Samba**. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 283.

MATOS, Marcelo P.. **O Rio de Janeiro das Escolas de Samba**: Lugar, identidade e imagem urbana. Orientadora: Profª Drª Solange Terezinha de Lima Guimarães.. Rio Claro, 2005. 165 p Dissertação (Mestrado em Geografia; Área de concentração: Organização do Espaço) - Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95608>. Acesso em 10 ago. 2021.

MILLER, Ivor. Cuban Abakua Chants: Examining New Linguistic and Historical Evidence for the African Diaspora. **African Studies Review**, Nigéria, v. 48, Apr. 2005. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/186046>. Acesso em: 05 jun. 2021.

MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de samba de Sao Paulo capital**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1977. 89 p.

Museu da imagem e do som. **Entrevista de Sebastião Eduardo do Amaral (Pé Rachado)**. MIS. São Paulo. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-sebastiao-eduardo-do-amaral-pe-rachado-parte-13>. Acesso em: 11 ago. 2021.

ORTIZ, Fernando. **Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba**. Havana: La Habana, 1980. 602 p.

PRADO, Yuri. Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo. **Música em perspectiva**, Curitiba, v. 8, p. 155-195, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/download/44102/26736>. Acesso em: 30 maio 2021.

# "Esquenta" Mocidade Alegre

♩ = 148

Repinique

Repique mor

Tamborim

Ganzá

Agogô

Timbal

Caixa

Surdo de 3a

Surdo de 2a

Surdo de 1a

5 subida de tamborim

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s. 3.

s. 2.

s. 1.

9

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

12

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

16

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

This musical score covers measures 16 and 17. It features ten staves: two for woodwinds (rpnp. and rpqm.), two for brass (tbrm. and gnz.), one for strings (agg.), one for percussion (tmbl.), one for cymbals (cx.), and three for snare drums (s 3., s 2., s 1.). The woodwinds play a melodic line with accents and breath marks. The brass parts are mostly rests. The percussion parts include cymbal patterns with accents and snare drum patterns with 'm' markings. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

17

samba reto

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

This musical score covers measures 18 through 21, labeled 'samba reto'. It features the same ten staves as the previous section. The woodwinds play a rhythmic pattern with accents and breath marks. The brass parts play a rhythmic pattern with accents. The percussion parts include cymbal patterns with accents and snare drum patterns with 'm' markings. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

21

entra na contagem do mestre

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s. 3.

s. 2.

s. 1.

26

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s. 3.

s. 2.

s. 1.

32

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 32 through 35. It features ten staves: two for woodwinds (rpnp. and rpqm.), three for brass (tbrm., gnz., and tmbl.), and five for percussion (cx., s 3., s 2., and s 1.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The brass parts include a melodic line for the trumpet (tmbl.) and a rhythmic line for the trombone (tbrm.). The percussion parts consist of various rhythmic patterns, including a snare drum line (s 1., s 2., s 3.) and a cymbal line (cx.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

36

samba reto

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 36 through 39. It features the same ten staves as the previous block. Measures 36-38 continue the musical patterns from the previous block. At measure 39, a double bar line is followed by the text "samba reto" and a series of diagonal slashes (//) in each staff, indicating a change in the music's style or a specific rhythmic pattern. The key signature remains three sharps.

42

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 42 through 46. It features ten staves: two for woodwinds (rpnm. and rpqm.), three for brass (tbrm., gnz., and agg.), and five for percussion (tmb., cx., s 3., s 2., and s 1.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The brass parts include various rhythmic figures, with the gnz. and tmb. parts featuring accents (>) and slurs. The percussion parts are primarily rhythmic accompaniment. A double bar line with repeat dots is at the start of measure 42. A 'v' (accrescendo) marking is present above the tbrm. staff in measure 45.

1.1

47

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

no aro

no aro

no aro

no aro

Detailed description: This block contains the musical score for measures 47 through 51. It features the same ten staves as the previous block. A box labeled '1.1' is positioned above measure 47. The woodwinds continue their rhythmic pattern. The brass parts show some changes in rhythm and dynamics. The percussion parts remain consistent. The text 'no aro' (no arco) is written above the tbrm. staff in measure 51, and below the cx., s 2., and s 1. staves in measure 51. A double bar line with repeat dots is at the start of measure 47.

52

rpnq.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1. surdo

57

samba reto

rpnq.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

62

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 62 through 67. It features ten staves: two for woodwinds (rpnp. and rpqm.), three for brass (tbrm., gnz., and tmb.), and five for strings (cx., s 3., s 2., and s 1.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The brass parts include a trombone line with eighth notes and a tuba line with a similar pattern. The strings play a steady eighth-note accompaniment. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at measure 63. A repeat sign is present at the end of measure 67.

1.2

68

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 68 through 73. It features the same ten staves as the previous block. The woodwinds continue with their rhythmic pattern. The brass parts show more complex rhythmic figures, including some rests and accents. The strings maintain their accompaniment. The key signature remains two sharps. A repeat sign is present at the end of measure 73.

73

rpniq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmbi.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

pés no chão

surdo

Detailed description of the musical score: The score is for a percussion ensemble. It consists of nine staves. The top two staves, rpnq. and rpqm., are in treble clef and play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with an 'x' and a circled 'x'. The third staff, tbrm., is in a bass clef and plays a melodic line of eighth notes. The fourth staff, gnz., is in a bass clef and plays a melodic line of eighth notes with accents. The fifth staff, agg., is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and plays a melodic line of eighth notes. The sixth staff, tmbi., is in a bass clef and plays a melodic line of eighth notes with 'x' marks. The seventh staff, cx., is in a bass clef and plays a melodic line of eighth notes with 'x' marks and accents. The eighth staff, s 3., is in a bass clef and plays a simple rhythmic pattern of eighth notes. The ninth staff, s 2., is in a bass clef and plays a simple rhythmic pattern of eighth notes. The tenth staff, s 1., is in a bass clef and plays a simple rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'surdo' written above the notes in the sixth measure. The score is divided into five measures by vertical bar lines.

78

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 78 through 81. It features ten staves: two for woodwinds (rpnp. and rpqm.), three for brass (tbrm., gnz., and tmbl.), and five for strings (cx., s 3., s 2., and s 1.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The brass parts include a snare drum line (gnz.) with accents and a cymbal line (cx.) with accents and 'x' marks. The strings play a simple harmonic accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

82

samba reto

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 82 through 85. It features the same ten staves as the previous block. Measures 82-85 are marked as a 'samba reto' section. The woodwinds and strings continue their patterns. The brass parts (tbrm., gnz., and cx.) are mostly silent, indicated by diagonal slashes, with some activity in measure 85. The key signature remains three sharps.

1.3

88

The musical score is arranged in nine staves, each representing a different percussion instrument. The instruments are labeled on the left as follows: rpnq, rpqm, tbrm, gnz, agg, tmbl, cx, s 3, s 2, and s 1. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (>) and breath marks (v). The score is divided into five measures by vertical bar lines. The top two staves (rpnq and rpqm) use a treble clef and contain complex rhythmic patterns with some notes marked with an 'x'. The tbrm staff uses a snare drum clef and features a series of eighth notes followed by a triplet of eighth notes. The gnz staff uses a snare drum clef and contains a continuous pattern of eighth notes with accents. The agg staff uses a treble clef and shows a melodic line with a key signature of two sharps (F# and C#). The tmbl staff uses a snare drum clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The cx staff uses a snare drum clef and features a complex rhythmic pattern with accents. The s 3, s 2, and s 1 staves use snare drum clefs and contain simple rhythmic patterns, primarily consisting of eighth notes and rests.

93

voz: ta ta ta... samba reto

rpnm.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

para na contagem do mestre

100

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

mão

abafando

mão

cantando: parapa ti pa pa parapa t

107

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

113

pa ra pa ti pa pa papa papa papa papa

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

119

pa pa ra pa pa pa

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

124

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

This musical score block covers measures 124 to 127. It features ten staves: two for the right hand (rpnm. and rpqm.) and eight for the left hand (tbrm., gnz., agg., tmb., cx., s 3., s 2., and s 1.). The right hand staves contain a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The left hand staves include triplets in the tbrm. and s 3. parts, and various rhythmic figures in the other staves. A key signature of three sharps (F#, C#, G#) is indicated at the beginning of the agg. staff.

128

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

This musical score block covers measures 128 to 131. It features the same ten staves as the previous block. The right hand staves continue with the rhythmic pattern. The left hand staves show variations in the triplets and other rhythmic figures. The key signature of three sharps remains.

132

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

3 3

Detailed description: This system of musical notation covers measures 132 to 135. It features ten staves. The top two staves, labeled 'rpnp.' and 'rpqm.', contain treble clef staves with eighth-note patterns, some marked with circled 'x' symbols. The third staff, 'tbrm.', has a bass clef and includes two triplet markings above the first two measures. The fourth staff, 'gnz.', is a bass clef staff with rests. The fifth staff, 'agg.', is a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and rests. The sixth staff, 'tmbl.', is a bass clef staff with rests. The seventh staff, 'cx.', is a bass clef staff with eighth-note patterns and accents. The eighth staff, 's 3.', is a bass clef staff with eighth-note patterns and accents. The ninth staff, 's 2.', is a bass clef staff with quarter notes and accents. The tenth staff, 's 1.', is a bass clef staff with quarter notes and accents.

136

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

v v v v v v

Detailed description: This system of musical notation covers measures 136 to 139. It features ten staves. The top two staves, labeled 'rpnp.' and 'rpqm.', contain treble clef staves with eighth-note patterns, some marked with circled 'x' symbols. The third staff, 'tbrm.', has a bass clef and includes two 'v' markings above the first two measures of the second system. The fourth staff, 'gnz.', is a bass clef staff with eighth-note patterns and accents. The fifth staff, 'agg.', is a treble clef staff with quarter notes and accents. The sixth staff, 'tmbl.', is a bass clef staff with quarter notes and accents. The seventh staff, 'cx.', is a bass clef staff with eighth-note patterns and accents. The eighth staff, 's 3.', is a bass clef staff with eighth-note patterns and accents. The ninth staff, 's 2.', is a bass clef staff with quarter notes and accents. The tenth staff, 's 1.', is a bass clef staff with quarter notes and accents.

3

♩ = 105

entra na contagem do Mestre

140

The musical score is arranged in nine staves, each representing a different percussion instrument. The first two staves, rpnq. and rpqm., are in treble clef and feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, indicating a specific playing technique. The third staff, tbrm., is in a standard percussion clef and includes accents (>) and triplets (3) over eighth notes. The fourth staff, gzn., also in a percussion clef, features accents and eighth notes. The fifth staff, agg., is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains eighth notes. The sixth staff, tmb., is in a percussion clef and includes triplets (3) over eighth notes. The seventh staff, cx., is in a percussion clef and includes accents and eighth notes. The eighth staff, s 3., is in a percussion clef and includes accents and eighth notes with 'a' marks. The ninth staff, s 1., is in a percussion clef and includes eighth notes. A double bar line is placed after the first two measures of each staff, indicating a section change or a specific counting point.

145

rpnq.

rpqm. *repinique improvisando*

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

The musical score consists of nine staves. The top two staves, rpnq. and rpqm., are marked with diagonal slashes, indicating improvisation. The rpnq. staff is in treble clef. The rpqm. staff is also in treble clef and includes the instruction "repinique improvisando". The tbrm. staff is in a percussion clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The gnz. staff is in a percussion clef and features a complex rhythmic pattern with accents. The agg. staff is in treble clef with a key signature of two sharps and features a rhythmic pattern of eighth notes. The tmb. staff is in a percussion clef and features a rhythmic pattern with a 'c' marking. The cx. staff is in a percussion clef and features a rhythmic pattern with 'd' and 'e' markings. The s 3., s 2., and s 1. staves are in percussion clefs and feature rhythmic patterns with 'a' markings.

150

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

The musical score for page 19, starting at measure 150, features ten staves of percussion instruments. The top two staves, rpnq. and rpqm., are marked with diagonal slashes, indicating they are silent. The tbrm. staff plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The gnz. staff features a complex, multi-layered rhythmic pattern with accents. The agg. staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), playing a melodic line. The tmb. staff plays a rhythmic pattern with a 'c' marking. The cx. staff has a complex rhythmic pattern with 'd' and 'e' markings above the notes. The s 3., s 2., and s 1. staves play simple rhythmic patterns with 'a' markings above the notes.

155

rpnq.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

160

$\text{♩} = 148$  subida de tamborim e samba reto

rpnq.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

4

entra na contagem do mestre

167

rpnq.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s. 3.  
s. 2.  
s. 1.

174

rpnq.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s. 3.  
s. 2.  
s. 1.

180

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

187

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

193

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

198

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

204

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 204 to 208. It features ten staves. The top two staves, labeled 'rpnp.' and 'rpqm.', contain melodic lines with eighth-note patterns and rests. The remaining eight staves, labeled 'tbrm.', 'gnz.', 'agg.', 'tmbl.', 'cx.', 's 3.', 's 2.', and 's 1.', are primarily empty, with some rests and a few notes. A key signature of three sharps (F#, C#, G#) is indicated at the beginning of the 'agg.' staff. Vertical bar lines separate the measures, and repeat signs are present at the start and end of the section.

209

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

de de d

Detailed description: This system of musical notation covers measures 209 to 213. It features the same ten staves as the previous system. Measures 209-212 show melodic activity in the 'rpnp.' and 'rpqm.' staves. In measure 213, there is a significant change: the 'tbrm.', 'gnz.', 'tmbl.', 'cx.', and 's 3.' staves all have notes with accents (>) and a 'v' marking above them. The 'tmbl.' staff has the text 'de de' written below the notes, and the 's 3.' staff has 'd' written below. The 's 2.' and 's 1.' staves also have notes in measure 213. The key signature of three sharps remains.

215

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

221

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

226

232

arpnq.

arpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

aro

Detailed description: This system of musical notation covers measures 226 to 232. The top two staves, rpnq. and arpqm., feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and some notes marked with an 'x'. The rpnq. staff has a '3' above the first measure and another '3' above the fourth measure. The arpqm. staff has a '3' above the fourth measure. The tbrm. staff has a '3' above the fourth measure. The bottom staves (tmb., cx., s 3., s 2., s 1.) are mostly silent, with some rhythmic markings. The agg. staff has a key signature of two sharps (F# and C#). The 'aro' marking is placed above the final measure of the system.

233

239

arpnq.

arpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 233 to 239. The top two staves, rpnq. and arpqm., continue with complex rhythmic patterns. The tbrm. staff has rhythmic markings. The bottom staves (tmb., cx., s 3., s 2., s 1.) have rhythmic markings. The agg. staff has a key signature of two sharps (F# and C#). The system ends at measure 239.

238

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 238 through 243. The score is arranged in a grand staff with ten staves. The top two staves, labeled 'rpnm.' and 'rpqm.', are in treble clef and contain melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The next three staves, 'tbrm.', 'gnz.', and 'agg.', are in alto clef and contain rests. The bottom five staves, 'tmb.', 'cx.', 's 3.', 's 2.', and 's 1.', are in bass clef. The 's' staves (s 1, s 2, s 3) show rhythmic patterns with eighth notes and rests. The 'cx.' staff shows rests. The 'agg.' staff has a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) indicated by three sharp symbols at the beginning of the staff.

244

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 244 through 249. The score is arranged in a grand staff with ten staves. The top two staves, 'rpnm.' and 'rpqm.', are in treble clef and contain melodic lines with eighth and sixteenth notes, and rests. The next three staves, 'tbrm.', 'gnz.', and 'agg.', are in alto clef and contain rests. The bottom five staves, 'tmb.', 'cx.', 's 3.', 's 2.', and 's 1.', are in bass clef. The 's' staves (s 1, s 2, s 3) show rhythmic patterns with eighth notes and rests. The 'cx.' staff shows rhythmic patterns with eighth notes and rests. The 'agg.' staff has a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) indicated by three sharp symbols at the beginning of the staff.

249

rpnq.  
 rpqm.  
 tbrm.  
 gnz.  
 agg.  
 tmb.  
 cx.  
 s 3.  
 s 2.  
 s 1.

254

rpnq.  
 rpqm.  
 tbrm.  
 gnz.  
 agg.  
 tmb.  
 cx.  
 s 3.  
 s 2.  
 s 1.

dd

5

257

rpnq.   
 rpqm.   
 tbrm.   
 gnz.   
 agg.   
 tmb.   
 cx.   
 s 3.   
 s 2.   
 s 1.

ed de de ed de de ed de de ed de de

ma a a ma a a ma a a

6 ♩ = 104

subida de tamborim e samba reto

261

rpnq.   
 rpqm.   
 tbrm.   
 gnz.   
 agg.   
 tmb.   
 cx.   
 s 3.   
 s 2.   
 s 1.

repinique improvisando

dede eded edde dedde

267

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, two staves labeled 'rpnq.' and 'rpqm.' are shown with a treble clef and a repeat sign, containing diagonal slashes. Below these are staves for 'tbrm.', 'gnz.', 'agg.', 'tmbl.', 'cx.', 's 3.', 's 2.', and 's 1.'. The 'tbrm.' staff uses a bass clef and contains rhythmic notation with eighth and sixteenth notes. The 'gnz.' staff uses a bass clef and contains sixteenth-note patterns with accents. The 'agg.' staff uses a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#), containing eighth-note patterns. The 'tmbl.' staff uses a bass clef and contains sixteenth-note patterns with accents. The 'cx.' staff uses a bass clef and contains sixteenth-note patterns with accents and 'x' marks, with the letters 'd' and 'e' written above the notes. The 's 3.', 's 2.', and 's 1.' staves use a bass clef and contain simple rhythmic notation with eighth and sixteenth notes.

271

rpqn.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

The musical score consists of nine staves. The top two staves, labeled 'rpnq.' and 'rpqm.', are marked with diagonal slashes, indicating they are silent. The 'tbrm.' staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The 'gnz.' staff has a dense pattern of sixteenth notes with accents. The 'agg.' staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing eighth and sixteenth notes with accents. The 'tmb.' staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The 'cx.' staff includes syllabic notation 'dede eded' above the notes, which are marked with accents and some have 'x' marks. The 's 3.', 's 2.', and 's 1.' staves represent snare drum patterns with various rhythmic values and accents.

275 1.

rpnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmbl.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

279 **2.** ♩ = 148

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

7

Detailed description: This block contains the musical score for measures 279 to 283. It features ten staves: two for piano (rpnp. and rpqm.), two for brass (tbrm. and gnz.), one for woodwinds (agg.), one for timpani (tmb.), one for cymbals (cx.), and three for snare drums (s 3., s 2., s 1.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as ♩ = 148. The piano part is mostly silent. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The timpani and cymbals play a complex rhythmic pattern with various articulations like accents and crosses. The snare drums play a pattern of eighth notes with some rests.

284 ♩ = 137

rpnp.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

3

Detailed description: This block contains the musical score for measures 284 to 288. It features the same ten staves as the previous block. The tempo is marked as ♩ = 137. The piano part is mostly silent. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The timpani and cymbals play a complex rhythmic pattern with various articulations like accents and crosses. The snare drums play a pattern of eighth notes with some rests. There are triplets marked with a '3' over the notes in the woodwind and snare drum parts.

291

rp.nq.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 291 to 294. The top two staves, labeled 'rp.nq.' and 'rpqm.', are in treble clef and contain melodic lines with various rhythmic values and accents. The bottom seven staves, labeled 'tbrm.', 'gnz.', 'agg.', 'tmbl.', 'cx.', 's 3.', and 's 1.', are in bass clef and contain rhythmic accompaniment. The 'agg.' staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) indicated at the beginning. The 's 1.' staff shows a sequence of notes with stems pointing downwards.

295

rp.nq.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 295 to 298. The top two staves, labeled 'rp.nq.' and 'rpqm.', continue the melodic lines from the previous system. The bottom seven staves, labeled 'tbrm.', 'gnz.', 'agg.', 'tmbl.', 'cx.', 's 3.', and 's 1.', continue the rhythmic accompaniment. The 'agg.' staff maintains the key signature of three sharps. The 's 1.' staff shows a sequence of notes with stems pointing downwards.

8

296

rpniq.

rpqm.

repinique improvisando

tbrm.

não faz na primeira

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

♩ = 148

300

rp.nq.

rpqm.

tbrm. 2.

gnz.

agg.  $\sharp\sharp$

tmb.

cx.

s 3. d d

s 2. d d

s 1. d d m m

305

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

3 3 3 3

d d e d d e d e d e d e d d e d

Detailed description: This musical score block covers measures 305 to 308. It features ten staves: two for the right hand (rpnm. and rpqm.) and eight for the left hand (tbrm., gnz., agg., tmbl., cx., s 3., s 2., and s 1.). The right hand parts play a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The left hand parts include a bass line with eighth notes and triplets, and a cymbal part (cx.) with complex rhythmic patterns and accents. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

309

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmbl.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

3 3 3 3

Detailed description: This musical score block covers measures 309 to 312. It features the same ten staves as the previous block. The right hand parts continue with the same rhythmic pattern. The left hand parts include a bass line with eighth notes and triplets, and a cymbal part (cx.) with complex rhythmic patterns and accents. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

313

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This system covers measures 313 to 316. The top two staves (rpnm. and rpqm.) feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The third staff (tbrm.) has triplet eighth notes. The fourth staff (gnz.) is mostly empty. The fifth staff (agg.) has a treble clef and a key signature of three sharps. The sixth staff (tmb.) is empty. The seventh staff (cx.) has eighth notes with accents and 'x' marks. The eighth staff (s 3.) has eighth notes with accents. The ninth staff (s 2.) has eighth notes with accents. The tenth staff (s 1.) has eighth notes with accents.

317

rpnm.  
rpqm.  
tbrm.  
gnz.  
agg.  
tmb.  
cx.  
s 3.  
s 2.  
s 1.

Detailed description: This system covers measures 317 to 320. The top two staves (rpnm. and rpqm.) continue the rhythmic pattern. The third staff (tbrm.) has eighth notes with accents and 'x' marks, and a triplet of eighth notes. The fourth staff (gnz.) has eighth notes with accents and 'x' marks, and a triplet of eighth notes. The fifth staff (agg.) has eighth notes with accents and 'x' marks. The sixth staff (tmb.) has eighth notes with accents and 'x' marks. The seventh staff (cx.) has eighth notes with accents and 'x' marks. The eighth staff (s 3.) has eighth notes with accents and 'x' marks, and a triplet of eighth notes. The ninth staff (s 2.) has eighth notes with accents and 'x' marks. The tenth staff (s 1.) has eighth notes with accents and 'x' marks.

322

samba reto

rpnl.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

330

rpqnq.

rpqm.

tbrm.

gnz.

agg.

tmb.

cx.

s 3.

s 2.

s 1.

