

**TEM QUE RESPEITAR MEU TAMBORIM: NOTAS SOBRE A
TRANSCRIÇÃO MUSICAL DA BATERIA DA MANGUEIRA**

**HAY QUE RESPETAR MIS TAMBORIM: NOTAS SOBRE LA
TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DE BATERIA DA MANGUEIRA**

**YOU HAVE TO RESPECT MY TAMBORIM: NOTES ON THE
MUSICAL TRANSCRIPTION OF BATERIA DA MANGUEIRA**

Luis Eduardo Pinheiro de Oliveira

Mestrando em Música

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, PPGM

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

<https://orcid.org/0009-0003-5548-1876>

luiseduardopoliveira@gmail.com

ARTIGO CIENTÍFICO
Submetido em: 01/12/2024
Aprovado em: 15/12/2024

RESUMO

Este artigo trata do processo de transcrição musical de uma bateria de escola de samba. Apresenta, de forma sucinta, a estrutura e as características da bateria da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira a partir dos seus naipes de Surdo, Caixa, Repique e Tamborim, junto a comentários e reflexões sobre o que é tocado por eles. Para isso propõe uma metodologia própria de análise da bateria a partir da categorização dos naipes de acordo com a função que exercem no conjunto.

Palavras-Chave: Samba. Percussão. Transcrição musical. Análise musical.

RESUMEN

Este artículo trata sobre el proceso de transcripción musical de una batería de escuela de samba. Presenta, de manera sucinta, la estructura y las características de la batería de la G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira a partir de sus naipes de Surdo, Redoblante, Repique y Tamborim, junto con comentarios y reflexiones sobre lo que tocan. Para ello, propone una metodología propia de análisis de la batería a partir de la categorización de los naipes según la función que ejercen en el conjunto.

Palavras Clave: Samba. Percusión. Transcripción musical. Análisis musical.

ABSTRACT

This article deals with the musical transcription process of a samba school drum kit. Briefly presents the structure and characteristics of the G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira based on its Surdo, Caixa, Repique and Tamborim sections, along with comments and reflections on what is played by them. To this end, it proposes its own methodology for analyzing the drums based on the categorization of the suits according to the function they perform in the set.

Keywords: Samba. Percussion. Musical transcription. Musical analysis.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento que aborda aspectos do processo de transcrição e análise musical da bateria da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. As baterias das Escolas de Samba do Grupo Especial¹ do Rio de Janeiro, a exemplo da bateria da Mangueira, são grupos instrumentais percussivos, compostos em média por 280 ritmistas, que compartilham de uma instrumentação comum básica formada por Caixa, Repique, Surdo, Tamborim, Chocalho e Cuíca. Diferenciam-se pelo toque (tendo cada escola o seu padrão rítmico); pela afinação; e pela diversificação da instrumentação, que inclui tanto variações nas características dos instrumentos comuns, como a presença de naipes específicos (por vezes únicos) em determinadas baterias. Na figura abaixo temos a formação instrumental da bateria da Mangueira para o desfile de carnaval no ano de 2024².

Figura 1- Formação da bateria da Mangueira 2024

NÚMERO DE COMPONENTES POR GRUPO DE INSTRUMENTOS				
Marcação 21	Matraca 60	Pandeirão 8	Reco-Reco	Ganzá 17
Caixa 58	Surdo- Mor 30	Tamborim 30	Timbaus 7	Repinique 36
Xequerês 18	Agogô 10	Cuíca 20	Timbaque 7	Chocalho

Fonte: LIESA (2024)

A metodologia de análise das baterias aqui proposta considera suas características internas (seus elementos diferenciadores, como toques, instrumentação e afinação) e seu funcionamento como grupo percussivo, enquanto um conjunto coeso em performance. Tendo a Bateria da Mangueira como referência, trataremos das funções exercidas por seus instrumentos, do comportamento dos naipes dentro da bateria, e como se articulam. As baterias do Grupo Especial do Rio de Janeiro têm como principal atribuição durante o desfile oficial acompanhar o samba enredo e ditar o ritmo para que os componentes evoluam bem e consigam boas notas. De acordo com o ‘Manual do Julgador’ de 2024 (LIESA, 2024), as baterias devem ser avaliadas observando “a manutenção regular e a sustentação da cadência da Bateria em

¹ O Grupo Especial é formado por 12 escolas de samba e realiza as principais noites de desfile do carnaval carioca no sambódromo. É organizado pela associação LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba).

² Cabe informar que “Marcação” é o termo empregado para o Surdo de Marcação (ou Surdo de primeira), e que o Pandeirão não é aquele utilizado no samba. Trata-se de um instrumento utilizado na prática do Bumba meu Boi do estado do Maranhão que foi incorporado à bateria em 2024 pelo fato do enredo, que homenageou a cantora Alcione, tratar também da música maranhense. A Matraca também é um instrumento que foi incorporado pontualmente à bateria pelo mesmo motivo do Pandeirão.

consonância com o Samba-Enredo; a perfeita conjugação dos sons emitidos pelos vários instrumentos; a criatividade e a versatilidade da Bateria.” (LIESA, 2024, 41). Além de avaliada separadamente de outros quesitos, tendo suas próprias notas³, a bateria interfere decisivamente em ao menos outros cinco quesitos avaliativos. Isto pois acompanha o samba-enredo; conduz a evolução da escola; possibilita que os componentes cantem, dance e atuem com conforto (habilidades necessárias aos quesitos Harmonia, Mestre-sala e Porta Bandeira, e Comissão de frente, respectivamente). O dever do cumprimento dessas tarefas exige que a bateria organize e prepare seus naipes e ritmistas cuidando para atender estas demandas, ora enfatizando o seu caráter de acompanhamento, ora assumindo uma personalidade solista, se fazendo ouvir por meio de convenções e mudanças de timbre.

2 FUNÇÕES DOS INSTRUMENTOS DA BATERIA

Para abordar o fazer musical das baterias, será proposta neste artigo a classificação dos naipes de instrumentos a partir das funções que desempenham no conjunto. A ‘Função dos Instrumentos’ é composta por três categorias. São elas a ‘Função de Sustentação’, representada fundamentalmente pelos naipes de Caixa, Surdo e Repique; a ‘Função de Desenho’ representada pelo naipe de Tamborim, e a ‘Função de Textura’ representada pelos naipes de Chocalho, Cuíca e Agogô. É importante ressaltar, no entanto, que os naipes podem exercer mais de uma função durante a performance, sem que contudo deixem de se caracterizar pela sua função principal. Este é o caso do tamborim, que cumpre, por exemplo, a função de ‘Desenho’ mas atua também como ‘Sustentação’ quando tocado em sua forma carreteiro⁴ por um período significativo de compassos. Em ‘O Batuque Carioca’ (ODILON e GONÇALVES, 2000), obra pioneira e referencial sobre a organologia das baterias de escolas de samba do Rio de Janeiro, os autores evidenciam este caráter de atuação híbrida do instrumento, apresentando o tamborim como um instrumento usado para “sustentar o ritmo junto às caixas, taróis e repiques, assim como para executar convenções e desenhos rítmicos” (ODILON e GONÇALVES, 2000, 14). Neste artigo abordaremos somente a função de ‘Sustentação’ e ‘Desenho’. A função de ‘Textura’ não será abordada para que possamos nos alongar mais nos pontos centrais da

³ Durante o desfile do Grupo Especial, as Escolas de samba do Rio de Janeiro são julgadas por meio da avaliação de nove quesitos, em notas fracionadas de 9 a 10, com o mesmo peso. São eles: Bateria; Samba-enredo; Harmonia; Evolução; Comissão de frente; Enredo; Alegorias; Fantasias e adereços; Mestre-sala e Porta bandeira.

⁴ Carreteiro é o termo utilizado para se referir à levada característica do tamborim tocado nas Escolas de Samba. Trata-se basicamente da execução contínua de semicolcheias, valendo-se de uma técnica que consiste em rotacionar o antebraço que segura o tamborim, virando o instrumento após a segunda nota para que a terceira nota tocada pela baqueta atinja a pele do instrumento de baixo para cima.

discussão aqui proposta. No entanto, cumpre informar que os instrumentos que têm a função ‘Textura’ como prioritária atuam fundamentalmente na alteração do timbre e adensamento da bateria, somando-se ao conjunto e manipulando a textura, sem deixar também de sustentar o ritmo da agremiação.

2.1 FUNÇÃO SUSTENTAÇÃO

Os instrumentos que cumprem prioritariamente a ‘Função de sustentação’ são os Surdos, a Caixa e o Repique⁵. Responsáveis pela execução da levada da escola, sustentam o andamento e formam o alicerce das baterias. Tocados em conjunto realizam o ritmo característico das agremiações, guardam saberes em sua execução que não só diferenciam as baterias como também atribui a elas significados, ecoam vivências e crenças e revelam modos de ser e estar no mundo. Alterações nas escolhas dos instrumentos e na forma de tocar e afinar pelos mestres, caracterizam a identidade das baterias e de seus integrantes e conferem a cada bateria uma sonoridade única.

No caso da Bateria da Mangueira o naipe de surdos é composto pelo Surdo de marcação e Surdo Mor. Os surdos de marcação, ou surdos de primeira⁶, tem por finalidade marcar de forma regular, com timbre grave, o que seria o segundo tempo de um compasso binário, com afinação baixa, tocados em uníssono pelo naipe. Diferentemente de todas as outras baterias do Grupo Especial e Série Ouro⁷ do carnaval do Rio de Janeiro, não há na Bateria da Mangueira um surdo de resposta, que toca no primeiro tempo do compasso binário (geralmente com afinação mais alta), conhecido como surdo de segunda, nem o surdo de terceira, responsável por uma execução mais livre entre os dois outros surdos. Há porém, no naipe de surdos da Mangueira, o Surdo Mor, já mencionado, menor e mais agudo, que cumpre a função de sustentação, balanço e equilíbrio da bateria. Quando não é convencionado pelos mestres (o que pode ocorrer em determinadas partes do samba), cada ritmista tem liberdade para executar variações individualmente, de acordo com sua preferência (ou ‘sentimento’). Esta independência de execução permitida aos ritmistas que tocam Surdo Mor é responsável pelo balanço da bateria, conferindo suingue ao ritmo executado, funcionando como um contracanto

⁵ Sempre que menciono algum instrumento me refiro ao naipe composto por dezenas deles.

⁶ Surdo de marcação também chamados de surdo de primeira. Responsável por marcar o tempo grave no samba. Apesar de ser chamado *Surdo de primeira* toca no segundo tempo do compasso binário.

⁷A “Série Ouro” é formada por 16 Escolas que desfilam em outros dias e é organizada pela associação LIGA RJ. Todos os anos a primeira colocada da Série Ouro conquista o direito de desfilar no ano seguinte no Grupo Especial ao passo que a última Escola do Grupo Especial deve no ano seguinte desfilar na Série Ouro.

rítmico em diálogo com o surdo de marcação e com a melodia do samba executado. A célula rítmica executada, no entanto, é sempre a mesma, tocando em colcheias, ora de forma contramétrica (nos contratempos) ora de forma cométrica (no que seria o segundo tempo do compasso binário juntamente com o surdo de primeira, jamais no primeiro tempo), reforçando a sustentação e dando mais densidade ao registro grave da bateria. Obedece em geral ao ciclo que pode ser visto na grade abaixo que mostra também a execução do surdo de primeira de forma cométrica no que seria o segundo tempo de um compasso binário:

Figura 2- Padrão rítmico do Surdo e Surdo Mor



Fonte: elaboração do autor

A marcação de surdos descrita acima é um elemento fundamental da constituição da identidade sonora da Bateria da Mangueira, um padrão único que a diferencia significativamente das demais. A ficha técnica da Bateria da Mangueira constante no Livro Abre-Alas⁸ para o Carnaval 2024 corrobora esta proposição ao destacar esta característica. Informa que “(...) Mestre Waldomiro Tomé Pimenta, Homero José dos Santos (Seu Tinguinha), Lúcio Pato e China Florípedes. Foram eles que criaram a batida do surdo sem resposta, que junto com os tamborins fazem a tradição de nossa bateria...” (LIESA, 2024, 405).

As informações apresentadas ao tratar do naipe de surdos compõem, ainda que de maneira sucinta, uma teia de informações e sentidos que pretendem conduzir o leitor ao entendimento do que é lido na partitura exposta na Figura 2. Ao informar sobre a função que o instrumento cumpre na bateria abordamos as dimensões acústica (timbre grave), musical (marcação regular), e também conceitual, ao informar o significado que o instrumento tem não só para o conjunto musical mas também para os componentes da escola. A marcação do surdo é distinta das demais baterias e distintiva, no sentido de que carrega consigo a tradição e identidade da escola. Ao caminhar em direção à representação escrita da execução dos surdos considerando estes sentidos, creio ser possível atribuir à semínima dos surdos de marcação,

⁸ Em seu site oficial, a LIESA informa que o “Livro Abre-Alas” é “(...) uma publicação interna da LIESA voltada, exclusivamente, aos julgadores dos desfiles e à Imprensa especializada. Contém informações gerais e outras, detalhadas, sobre os nove quesitos de julgamento, fornecidas pelas Agremiações. É dividido em dois volumes: o que traz os dados sobre as Escolas que desfilarão no Domingo; e o das que se apresentarão na Segunda-Feira de Carnaval. A pedido das Agremiações, objetivando manter o máximo de sigilo sobre determinados setores, estes volumes digitalizados só podem ser publicados no site oficial da LIESA ao meio-dia dos respectivos dias de desfiles.” (LIESA, 2024)

aparentemente de fácil grafia, múltiplos significados, que ultrapassam sua duração e altura e podem sugerir uma leitura mais qualificada e profunda do texto musical. A escolha da notação utilizada (organizada em compasso binário) não exclui ainda a possibilidade de sugestão de outras representações ao leitor. Os termos sugeridos ‘cométrico’ e ‘contramétrico’ (KOLINSKI, 1960), por exemplo, apontam para outras possibilidades de interpretação do que é lido. Ainda que se leia tempo e contratempo na notação da Figura 1, a escolha no texto pela cometricidade e contrametricidade sugere que o que se vê na partitura pode não ser exatamente uma concepção de execução dentro ou fora do tempo, mas talvez de coincidência ou não com outros eventos sonoros. O resultante do processo de transcrição, que serve à leitura, análise e execução, é pensado então não como um código fechado, mas como uma indicação que poderá ser compreendida ao se considerar diversos aspectos além dos observáveis à primeira vista na notação. Há que se considerar aspectos múltiplos, explícitos e implícitos para o entendimento do que está representado na partitura.

Na Mangueira, além do naipe de surdos, as caixas também formam e definem a sonoridade e identidade da bateria. Tocam em uníssono, com a mesma afinação, executando a batida característica da escola. O ritmo é composto por um ciclo de 16 pulsos ou 4 tempos (estes podem ser divididos em em dois compassos binários ou em um único compasso quaternário). Por convenção, será tratada aqui como um ritmo de 4 tempos organizado em dois compassos binários. Abaixo a transcrição em partitura da batida:

Figura 3- Batida de caixa da Mangueira



Fonte: elaboração do autor

Os elementos que caracterizam a batida de caixa da Mangueira, diferenciando-a de outras baterias, que podem ser notados na transcrição acima são: a manulação (indicada pelas letras D e E, representando respectivamente o toque com as baquetas seguradas pelas mãos direita e esquerda para um ritmista destro); o rufo presente no segundo tempo do segundo compasso; e a acentuação. O rufo e a manulação são executados obrigatoriamente como transcritos acima, não sendo permitida qualquer tipo de variação (alterações desta natureza descaracterizariam a sonoridade da agremiação. A única alteração possível seria para um canhoto que inverteria os toques realizados pelas baquetas seguradas pelas mãos direita e esquerda). Já em relação à acentuação, apesar de haver uma orientação para a sua padronização, ocorrem variações nas execuções individuais dos ritmistas. Pode se inferir que aspectos como

o andamento (em média 144 bpm)⁹, a intensidade do toque (necessária para que o conjunto possa ser ouvido por milhares de pessoas, com microfonação predominantemente ambiente)¹⁰, o longo tempo de duração da performance (aproximadamente 70 minutos ininterruptos durante o desfile)¹¹ ou mesmo o histórico de aprendizado de cada ritmista¹², são fatores que interferem na variação da execução da acentuação. Vale pontuar, no entanto, que trata-se de uma variação sutil, mesmo pontual, que apesar de conferir dinâmica ao naipe preserva e garante a execução correta da batida.

Este tipo de variação ao tocar, que altera acentuações de modo sensível, oscilando durante a performance entre o que seria por exemplo um forte/meio forte, muitas vezes de difícil precisão, nos ajuda a entender sobre do que é feito o suingue, o balanço que pode ser ouvido, mas não representado no papel. Ao tratar do processo de transcrição de ritmos do Congado Mineiro, Lucas (2000) comenta sobre a ‘ginga’ que não é vista na partitura. Para a autora, trata-se de um traço de nossa musicalidade, e é uma questão “(...) antiga na música brasileira. Sabemos que, para tocar desde um Ernesto Nazareth até as inúmeras partituras da música popular brasileira, temos que acionar a velha e inevitável “ginga”, para que a música nos soe mais natural.” (LUCAS, 2000, 114). Estas variações interpretativas, notadas auditivamente e que compõem margens de variabilidade mas não cabem na partitura, são capazes de conferir à performance o suingue desejado na interpretação. Acredito que a memória, individual e coletiva, construída na prática, é que dá conta deste processo, em uma dinâmica que poderia sugerir uma ampliação do sentido da transcrição. Aqui falo de uma transcrição que não caminha do meio acústico ao papel, mas do fenômeno sonoro à memória e ao corpo. Em acordo com o proposto por Adour (2024),

podemos entender “transcrição” de modo abrangente, incluindo também a possibilidade de registro apenas na memória e no corpo, que é a prática mais comum no âmbito da música popular (...) Ora, não é exagerado interpretar a

⁹ Andamento médio. Varia entre 138 bpm (considerado lento para os padrões atuais) e mais de 150 bpm (considerado muito alto). É definido pelo mestre de bateria, que deve observar o melhor andamento para acompanhar o samba e o desenvolvimento dos componentes durante o desfile. A oscilação de andamento deve ser a menor possível, sendo sua oscilação passível de despontuação pelo júri.

¹⁰ Em desfile as baterias são microfônicas. Poucos instrumentos de cada naipe (até 4 em média) recebem microfonação direta e o restante tem o áudio captado por microfones do tipo ambiente. Nos últimos dois anos o áudio do desfile oficial tem sido captado não só para amplificar para todo o sambódromo mas também para ser convertido em fonograma, originando um álbum com faixas ao vivo. Durante os ensaios, no entanto, não há microfonação da bateria.

¹¹ O desfile deve durar de 60 a 70 minutos (LIESA, 2024). A partir de 2025, no entanto, a duração será maior, de 70 a 80 minutos.

¹² Gerações diferentes podem aprender acentuações diferentes a depender do trabalho de resgate, manutenção ou inovação proposto pelo mestre à frente da bateria. Apesar de haver o trabalho para padronização da batida durante o período de ensaios, é possível que a manifestação dessas diferenças aconteça pontualmente durante a performance.

transposição de um trecho musical manifesto por meio sonoro, como uma gravação, para a corporalidade/memória de um músico como um processo de escrever – ou talvez seja melhor “inscrever” – algo de “um lugar” em “outro”; e o artigo Performances da oralitura: corpo, lugar da memória, de Leda Martins, já corroborava, em 2003, essa noção do corpo como uma lugar de escritura. (ADOOUR, 2004)

É pertinente acrescentar que a transcrição destes repertórios, quando precisa ser levada ao papel, diz respeito a uma abordagem prescritiva (SEEGGER, 2005), que assume suas limitações de representação visual e confia na vivência ou ao menos no entendimento das nuances da prática musical representada na partitura por quem a lê.

A ‘Função de sustentação’ das baterias cabe ainda ao Repique, que na Mangueira segue o padrão de levada mais utilizado nas baterias de Escolas de Samba do Rio de Janeiro¹³ como pode ser visto na transcrição abaixo (a nota entre parênteses é tocada com a mão diretamente na pele, com um tapa, sem baquetas, enquanto as demais são tocadas pela baqueta):

Figura 4- Padrão rítmico do Repique



Fonte: elaboração do autor

Observa-se em relação ao Repique, no entanto, uma performance mais flexível do que a do surdo e da caixa. Esta performance decorre do caráter solista adquirido pelo instrumento desde sua criação, que possibilitou um considerável desenvolvimento técnico e um alargamento do seu repertório de frases. Todo este desenvolvimento acaba transbordando para a execução do ritmista em performance junto ao conjunto. Ainda que instruídos a executar a levada padrão, visando a coesão da bateria, variam e alteram acentuações e inserem frases com frequência, comportamento paradoxalmente aceito e desejado (quando não em excesso), por serem responsáveis (a exemplo das viradas dos surdos mor, e sutis variações nas caixas) pelo balanço e suingue da bateria. São aspectos interpretativos que tornam a execução orgânica, e mais do que isso, compõe o sentido do tocar em conjunto na bateria. O padrão é perseguido, sem abrir mão da individualidade, ainda que sob controle. Estes aspectos tornam o processo de transcrição praticamente impossível, pois uma representação visual rigorosa teria que contar com incontáveis sinais de variações e detalhes. Em razão da impossibilidade de transcrição de todos

¹³ Caracterizado pela sequência cíclica de semicolcheias executadas em acordo com a técnica do instrumento, que alterna três notas com a baqueta e uma com a mão oposta diretamente na pele executando um tapa. Nas palavras de Mestre Odilon (2000): “Sua execução exige 4 toques: no primeiro, a baqueta dá a primeira nota no centro da pele, no segundo toca simultaneamente na pele e no aro; no terceiro ainda na pele e no aro, só que mais perto da borda, e, finalmente, o quarto toque é tocado com a mão esquerda nua”. (ODILON e GONÇALVES, 2000, 25)

os detalhes executados pelas dezenas de ritmistas, temos a transcrição do naipe de forma coesa, propondo uma aproximação que trata todos os instrumentos do naipe como um único instrumento. Esta estratégia, que funciona aparentemente bem com o surdo e a caixa (por serem instrumentos com a execução mais controlada), no caso do repique torna o processo um pouco mais intrincado. Um processo tortuoso, portanto, de adaptação do fenômeno sonoro à escrita ocidental em partitura, questão debatida em diversos trabalhos e abaixo abordada por Bruno Netll (2005):

A notação ocidental é essencialmente prescritiva e seu uso normalmente demanda adaptações como a adição de símbolos para se referir a elementos não encontrados na música ocidental. Além disso, há detalhes que não precisam ser indicados na partitura de um gênero com o qual você tenha familiaridade.¹⁴

Netll (2005) acrescenta no trecho acima um aspecto relevante para este trabalho, os detalhes que não precisam ser indicados, que compõem a memória coletiva dos músicos, e por que não, a linguagem do gênero que é tocado. Entre os ritmistas há um entendimento da variação, acentuação, do sotaque, enfim, próprio do estilo que deve permear a performance. Podemos sintetizar a questão com o período abaixo formulado por Lucas (2000). Para a pesquisadora,

A música do Congado, uma transculturação a partir de elementos musicais africanos e europeus, permite transcrições que nos transmitem um panorama aproximado de certos aspectos da realidade sonora. Essas transcrições, assim, me auxiliaram no processo de descoberta e análise do funcionamento desses aspectos, além de constituírem meios de transmissão dessas informações, apesar do ‘sotaque’ (LUCAS, 2000, 112)

Vale ressaltar que além de cumprir a função de ‘Sustentação’, o Repique é o instrumento mais solicitado para execução de convenções, seja como solista, marcando entradas e saídas de arranjos e retomadas de ritmo, ou dividindo frases com outros naites. Estas execuções nem sempre se realizam com todo o naipe, e quando exigem uma execução de grau mais elevado se restringe apenas a parte do naipe. Esta subdivisão é em verdade um destacamento, chamado comumente de ‘repiques-bossa’, que agrupa os instrumentistas mais virtuosos, capazes de executar com precisão frases e motivos presentes nos arranjos.

¹⁴ “Western notation is essentially prescriptive, its use in description ordinarily requires accommodations such as the addition of symbols for types of events not found in Western music, and also for the kinds of details that need not be stated in the prescription for a piece in a style you already know.” (NETLL, 2005, 97-98)

2.2 FUNÇÃO DESENHO

Os instrumentos que desempenham a função de ‘Desenho’ tem por prioridade performar de maneira melódica e criativa, executando frases rítmicas pré estabelecidas, determinadas pelo arranjo. É exercida de forma mais evidente pelo naipe de Tamborins, mas pode também ser atribuída a outros naites, ainda que soem menos no arranjo. A cada ano, quando é escolhido o samba enredo para o desfile oficial, os diretores e mestres de bateria compõem uma peça percussiva que será executada pelo instrumento como acompanhamento ao samba. Para apresentar e analisar o desenho de tamborim composto para o samba de 2024 da Mangueira, foi feita uma opção por uma transcrição que pudesse ser visualmente simples no papel, indicando apenas o que seria fundamental para a grafia, completando a partitura com uma análise. Todo processo de transcrição carrega consigo desafios e questões a serem superadas, e em sintonia com o que nos diz Lucas (2014), realizar a “representação visual do fenômeno sonoro em si implica uma redução e aproximação, que exige escolhas e tomadas de decisão.” (LUCAS, 2000, 112).

O desenho de tamborim foi criado para acompanhar o samba enredo de 2024. Composto para o enredo de “A Negra Voz do Amanhã”¹⁵, contém duas partes, sendo a primeira delas formada por A e 1º Refrão e a segunda por B e 2º Refrão. Esta forma de duas partes com dois refrões é o formato mais frequente para os sambas-enredo atuais do carnaval do Rio de Janeiro. Neste artigo teremos apenas a transcrição do desenho do tamborim da primeira parte do samba, notado em compasso 2/4 com andamento em 144bpm. O samba é convencionalmente notado como binário na escrita ocidental, porém vale ressaltar que estudos diversos como os realizados por Nketia (1975), Arom (1985) e Kolinski (1960) apresentam conceitos e contribuições que possibilitam outro tipo de entendimento das estruturas rítmicas provenientes da música africana. Estes trabalhos, por sua vez, têm influenciado estudos sobre o samba que não necessariamente utilizam a ideia ocidental de compasso. De toda forma, a aplicação do compasso binário ao samba aqui escolhido demanda adaptações e a primeira delas é o padrão de acentuação. No compasso binário do samba o tempo forte está no segundo tempo e não no primeiro, além disso as figuras e células rítmicas necessitam de ligaduras e pausas nas cabeças dos tempos por terem a ocorrência frequente de ataques e acentuações deslocadas. Na partitura estão indicados, além das notas, quatro elementos complementares. São eles: a indicação das partes (a parte A está identificada pelas linhas verdes, que se alteram de acordo com a

¹⁵“A negra voz do Amanhã”, samba da Mangueira para o Carnaval 2024 é de autoria de Lequinho, Junior Fionda, Gabriel Machado, Guilherme Sá, Paulinho Bandolim e Fadico.

modulação harmônica, enquanto o 1º Refrão é demarcado por uma linha contínua amarela); a forma de ataque da baqueta na pele (as notas entre parênteses são tocadas na pele do instrumento de baixo para cima com o tamborim virado para baixo. O ritmista ao tocar a nota anterior gira o instrumento para que a nota seguinte seja tocada no sentido inverso ao subir a baqueta); os sinais de articulação de frases representados pelas ligaduras; e por fim a execução técnica do Carreteiro em uma linha pontilhada em vermelho claro. A técnica Carreteiro, já explicada em nota neste artigo, permite ao naipe de tamborins se somar aos instrumentos que cumprem função de sustentação (caixas, repiques e surdos) adensando a textura e tornando a condução da levada da escola mais encorpada. Abaixo temos portanto a transcrição do desenho de tamborim da primeira parte do samba para a partitura.

Figura 5: Desenho de Tamborim da Mangueira 2024 (parte A)

The musical score for Tamborim of Mangueira 2024 (part A) is presented in a single system with 64 measures. The tempo is 144 and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems of 32 measures each. The notation includes various chords and rhythmic patterns. A red dashed line labeled 'Carreteiro' indicates specific rhythmic techniques in measures 6, 11, 16, 23, 33, 39, 46, and 59. A yellow line highlights the first and second endings in measures 64. The score ends with a 'Virada' (turn) in measure 64.

Fonte: elaboração do autor

A transcrição foi realizada a partir de escuta presencial e gravações de ensaios. Como pode ser visto, nesta primeira parte do samba o tamborim é composto no A, basicamente, por três partes: uma apresentação que vai do compasso 1 ao 8; dois trechos longos de carreteiro entre os compassos 9 e 16 e 21 e 34; e uma preparação para o refrão entre os compassos 35 e 49. Já o primeiro refrão é quase que dividido ao meio, por um fraseado que vai do compasso 51 ao 58, e por um curto carreteiro do 59 ao 63.

A apresentação é composta por seis pequenas frases que seguem uma tendência de adensamento e conduzem ao carreteiro. É possível perceber que o aumento do número de notas nas frases, bem como a redução da duração das pausas entre as frases coloca o instrumento em evidência já no início do samba, com uma execução de concepção melódica. Vale notar que as frases se iniciam (com exceção das frases iniciadas nos compassos 1 e 5) na quarta semicolcheia dos tempos, sugerindo sempre uma sensação de antecipação. A finalização da frase no compasso 8 que antecede o carreteiro ocorre na segunda semicolcheia do segundo tempo da mesma maneira que pode ser vista no compasso 20 (que também antecede um trecho de carreteiro). Estas figuras foram notadas como colcheias pontuadas para facilitar a visualização, e não para indicar uma duração mais alongada (impossível ao instrumento, em função da pequena sustentação das notas emitidas pela pele aguda e bastante esticada do tamborim). O procedimento é o mesmo ao grafar semínima no compasso 16 ou a colcheia em diversos outros momentos da partitura, trata-se de uma escolha que considera haver já um entendimento prévio do leitor sobre a execução do instrumento.

No encaminhamento para o refrão entre os compassos 37 e 43, temos uma sequência rítmica que faz referência ao enredo, especificamente às matracas do Bumba meu Boi do Estado do Maranhão. Neste momento a letra do samba cita inclusive a manifestação e o tamborim performa sugerindo a sonoridade das matracas. Toca três vezes uma mesma célula rítmica (destacada pelo sinal de ligadura na partitura nos compassos 37, 38 e 39) variando o padrão logo em sequência e encaminhando para o refrão, que é composto por um fraseado com muitas articulações contramétricas, e um trecho de carreteiro que fecha a primeira parte do samba. Vale ressaltar a criatividade da composição, notado que no trecho inicial antes do primeiro carreteiro e em todo o refrão não há repetição de nenhum compasso. Em outros trechos onde a repetição de padrões notamos a regularidade e coerência na distribuição das células, permitindo enxergar o sentido composicional do desenho, suas variações, ênfases e repetições.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O formato de transcrição proposto, que caminha junto com a análise, pretende representar uma metodologia capaz de respeitar o fenômeno sonoro, aproximando o leitor do sentido musical do que é transposto do meio acústico ao papel. Para os instrumentos de ‘Sustentação’ a transcrição foi realizada de forma reduzida à célula básica de execução de cada instrumento, cercada de informações e reflexões sobre diversos aspectos. Uma decisão sugerida pelas próprias características de execução dos instrumentos. Já em relação ao tamborim, a característica melódica do desenho demandou uma transcrição extensa que permitisse aproximar de sua estruturação e obter maior detalhamento do que foi composto para o instrumento. Cumpre ainda adicionar que o processo de transcrição do tamborim sugere diversas análises, tanto pelo caráter criativo da peça quanto pelo fato da visualidade permitir literalmente enxergar no papel diversos elementos constitutivos do fenômeno sonoro.

Adicionalmente, é pertinente sublinhar que o samba, e sua variante praticada pelas baterias (samba-enredo), é um gênero que não está vinculado a uma tradição escrita. Não há uma escrita prévia que determine sua criação nem tampouco uma escrita posterior que guie sua execução ou sirva ao registro do que é praticado. Vale observar também, por outro lado, que o samba é explorado como produto no mercado musical desde seus primeiros registros em disco no início do século XX. Desde então, a continuidade deste processo tem provocado inúmeros desdobramentos, dentre os quais o registro em partitura, a orquestração e arranjo escrito de incontáveis obras. Alguns de seus subgêneros adotaram a notação musical também na composição e hoje em dia parte considerável dos músicos de samba, principalmente no meio profissional, dominam a linguagem musical formal em partitura. No ambiente das escolas de samba, no entanto, apesar de haver mestres, diretores e ritmistas que dominam este tipo de notação, não é comum haver registros escritos do que é executado pelas baterias.

Este artigo surgiu como desdobramento à pesquisa de Mestrado sobre o tema, ao notar os desafios para a análise e transcrição do repertório em questão. Ainda que não muito extensas, espera-se que as notas e reflexões aqui expostas possam contribuir para o alargamento dos estudos sobre a música das baterias de escolas de samba. A música praticada nas Escolas de Samba tem muito a nos ensinar e há ainda certamente que se caminhar bastante para que tenhamos um volume consistente e diverso de material publicado sobre as baterias das Escolas de samba.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel. **Sambas, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico**. 1ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ. , 2021.

AROM, Simha. **Polyphonies et polyrythmies d’Afrique Centrale**, Paris: SELAF, 1985.

ADOUR, Fábio. **Transcrição Auditiva: recursos, limites e possibilidades pedagógicas**. PPGM-UFRJ. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/transcricao-auditiva-recursos-limites-e-possibilidades-pedagogicas/>. Acesso em: 10 ago. 2024

KOLINSKI, Mieczyslaw. **Review of studies in Africa music by A.M.Jones**. The musical Quarterly, XLVI/1, jan 1960, p.105-10

LIESA. **Livro Abre Alas**. Disponível em: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>. Acesso em: 10 ago. 2024

LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 10 ago. 2024.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concept**. Champaign: University of Illinois Press, 2005

NKETIA, J.H.K. **The Music of Africa**. Londres, Victor Gollanz, 1975

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. **O batuque carioca: As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Groove, 2000.

SEEGER, Charles. **Prescriptive and Descriptive Music-Writing**. The Musical Quarterly, Vpl. 44, No. 2. 1958