



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música  
Mestrado em Música  
Área de concentração: Etnomusicologia

Caio Fiori Bertazzoli

**A batucada de samba em Córdoba, Argentina.**

João Pessoa  
Julho de 2023

Caio Fiori Bertazzoli

**A batucada de samba em Córdoba, Argentina.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração etnomusicologia .

Orientador: Fábio Henrique Ribeiro

Co-orientador: Francisco Santana

João Pessoa  
Julho de 2023

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

B536b Bertazzoli, Caio Fiori.

A batucada de samba em Córdoba, Argentina. / Caio Fiori Bertazzoli. - João Pessoa, 2023.

121 f. : il.

Orientação: Fábio Henrique Gomes Ribeiro.

Coorientação: Francisco de Assis Santana Mestrinel.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música - Samba. 2. Batucada. 3. Escola de samba.  
4. Cultura popular. 5. Percussão. I. Ribeiro, Fábio Henrique Gomes. II. Mestrinel, Francisco de Assis Santana. III. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

**Título da dissertação: “A BATUCADA DE SAMBA EM CÓRDOBA,  
ARGENTINA”**

Mestrando: Caio Fiori Bertazzoli

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**



---

Prof. Dr. Fabio Henrique Gomes Ribeiro  
Orientador/PPGM-UEPB



---

Prof. Dr. Francisco de Assis Santana Mestrinel  
Orientador/PPGM-UEPB



---

Prof. Dra. Nina Graeff  
Membro interno/PPGM-UEPB



---

Prof. Dr. Tiago Quadros Maia Carvalho  
Membro externo ao Programa/ PPGMus-UFRN

João Pessoa, 31 de julho de 2023

## AGRADECIMENTOS

À minha mulher Laura pelo amor e companheirismo eterno e às minhas filhas Alma, Paz e Dulce, por me permitirem a alegria de ser pai (e me aguentarem).

Aos meu pai, Rodnei Bertazzoli, pelo apoio incondicional e por ser um exemplo inspirador de excelência acadêmica e profissional.

À minha mãe, Adriana Fiori, pelo incansável apoio, correções, revisões, conversas e inspiração intelectual.

Ao Breno e ao Felipe, os melhores irmãos da história da humanidade e de todas as galáxias (não teria rolado sem vocês, you know it).

Ao Chico Santana, por ser meu grande amigo, mestre na percussão, me acompanhar sempre sem menisquência e por me co-orientar neste trabalho.

Ao Fábio Ribeiro, o melhor the best orientador ever, sempre presente e sempre muito gentil.

À Maria Lina Picconi, por me iniciar na etno e sempre me incentivar.

Ao querido amigo Pipek, ao Fernando Pronetto e aos mestres Hernán Tulián, Alejandra Nuñez e Lucho Videla, pela amizade, aprendizados e tantas vivências e por responder a todas minhas perguntas, inquietações e por participar generosamente desta pesquisa (*gracias amigos!*).

Ao David “El Pollo” Farias, grande amigo e companheiro de batuque por tantos anos de amizade e apoio.

Ao Edgar Bruno e a Antonella (Petiroldi!), pelas inúmeras histórias e milhares de quilômetros percorridos comigo e o Pollo.

Aos meus grandes amigos de Córdoba (*ustedes saben quienes son!*), por transformar a minha vida para melhor.

Aos meus amigos e amigas da Escola de Samba União Da Serra por tantos anos de aprendizagem, amizade y *por bancarse la zapatilla voladora (entre otros mocos que me mandé)*.

A todos os batuqueiros e batuqueiras de Córdoba por me ensinar tanto, compartilhar batuques, *asados, choris, fernet, vino, joda, charlas* e por me abrir as portas do mundo batuqueiro em Córdoba de forma tão sincera e generosa.

Aos meus colegas professores e alunos da UFPB por me acolherem e me apoiarem.

## RESUMO

Este trabalho apresenta e discute os resultados de uma pesquisa sobre as batucadas de samba presentes em Córdoba, Argentina, a partir do estudo de três grupos da região: *Bateria Cadencia Cordobesa*, *Acadêmicos de Manos de Fuego* e Escola de Samba União da Serra. Com foco na percussão e considerando aspectos contextuais, foi conduzida uma pesquisa que buscou entender as práticas musicais do samba de batucada dos grupos, uma manifestação popular que não é típica da região. A investigação teve como suporte metodológico a pesquisa de campo, auxiliada também por experiências prévias do pesquisador vividas durante nove anos no país. A pesquisa de campo envolveu a coleta de material audiovisual, gravações pré-existentes dos grupos e entrevistas realizadas com os seus respectivos líderes e outras pessoas que participam desse contexto. As análises e interpretações têm como base estudos acerca da prática musical e da cultura popular, considerando principalmente abordagens etnomusicológicas sobre o tema, fundamentalmente os estudos relacionados às práticas musicais do samba de batucada. Os resultados demonstram que os grupos funcionam em contexto cultural compartilhado, mas com especificidades e com reinterpretações singulares de cada agrupação dos elementos musicais do samba. Tais reinterpretações são parte de um processo que envolve a interação transcultural entre os sujeitos do contexto cultural e social cordobês, bem como o universo da batucada de samba.

**Palavras-chave:** Samba. Batucada. Cultura popular. Música Brasileira. Escola de Samba. Percussão.

## **ABSTRACT**

This work presents and discusses the results from a research with the samba batucada ensembles that are present in Córdoba, Argentina, arising from the case study of three groups from the region: Bateria Cadencia Cordobesa, Acadêmicos de Manos de Fuego and Escola de Samba União da Serra. With a focus on percussion and considering contextual aspects, the research seeks to understand the musical practices of the groups' samba batucada, a popular manifestation that is not traditionally from the region. The research is methodologically supported by field research, aided by the researcher's previous nine years experience in the country. The field research included the recording of audiovisual material, pre existing recordings from the groups and interviews that were held on field with each groups' respective leader and other persons that participate in the context. The analysis and interpretations are based on the ethnomusicological field and related areas of study, fundamentally the studies related to samba batucada musical practices. The results show that the groups work within a shared cultural context but with specificities and and reinterpretations of the samba's musical elements that are unique to each one. Such interpretations are part of a process that involves a transcultural interaction between the subjects of the cultural and social cordobes context and the batucada samba universe.

**Key words:** Samba. Batucada. Popular Culture. Brazilian Music. Samba School. Percussion.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>15</b>
<b>O estudo de batucadas em Córdoba: dimensões contextuais e metodológicas.....</b>	<b>15</b>
1.1 Sobre a cidade e a província de Córdoba.....	15
1.2 As batucadas.....	19
1.2.1 Acadêmicos de Manos de Fuego.....	19
1.2.2 Escola de Samba União Da Serra.....	22
1.2.3 Bateria Cadencia Cordobesa.....	25
1.3 Metodologia da pesquisa.....	27
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>35</b>
<b>A prática musical como fenômeno de estudo no contexto das batucadas cordobesas: perspectivas conceituais.....</b>	<b>35</b>
2.1 O estudo das batucadas.....	35
2.2 Reflexões sobre a prática musical a partir do contexto local.....	49
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>57</b>
<b>Dimensões sociointerativas das batucadas em Córdoba.....</b>	<b>57</b>
3.1 Bateria Cadencia Cordobesa.....	57
3.2 Acadêmicos de Manos de Fuego.....	63
3.3 Escola de Samba União Da Serra.....	68
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>72</b>
<b>Dimensões estéticas e estruturais das práticas musicais percussivas no contexto de Córdoba.....</b>	<b>72</b>
4.1 Formação, quantidade de integrantes e instrumentos e proporção dos naipes..	72
4.2 Afinação e andamento -.....	82
4.3 - Levadas (ou batidas), ritmos e breques (ou bossas).....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>116</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

A valorização da cultura brasileira no exterior é notável e essa popularidade não se dá somente no campo da apreciação, ou admiração (pela Bossa-Nova e carnaval, por exemplo), mas também enquanto prática e vivência. Há uma presença expressiva da capoeira na Europa, grupos de samba-reggae estão espalhados por todo o mundo e existem escolas de samba até no Japão<sup>1</sup>. Nos países limítrofes com o Brasil não é diferente: dentre várias manifestações culturais brasileiras, o fenômeno da batucada característica das escolas de samba é muito forte, especialmente na Argentina.

A Argentina tem uma longa tradição de batucadas e grupos com formatos diversos, que se assemelham mais ou menos à batucada brasileira, dependendo da região do país. A cidade de *Pasos De Los Libres* tem um tradicional carnaval ao estilo do carnaval carioca: desfile por um sambódromo com carros alegóricos, fantasias, baterias e sambas-de-enredo. Em *Corrientes* a indústria do carnaval também é marcante. Nesta cidade ocorrem desfiles imponentes de grande porte, com algumas misturas de samba e ritmos musicais locais. Em *Gualectuaychú*, acontece em todos os anos o maior encontro de baterias do país e o carnaval local é igualmente importante, misturando o estilo das escolas de samba do Brasil com elementos das batucadas universitárias<sup>2</sup> brasileiras, samba-reggae e diversos outros ritmos. A província de *San Luís* já teve um carnaval muito grande<sup>3</sup>, com escolas de samba locais que convidavam ritmistas, mestres e passistas brasileiros das melhores escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo para integrar os grupos de lá.

Já na província de Córdoba, o ambiente das batucadas é mais difuso. Não existe uma indústria do carnaval tão expressiva e cada cidade organiza seu pequeno carnaval local com os grupos de sua região. Não há um sambódromo e as manifestações percussivas-musicais são diversas. No entanto, a grande maioria dos grupos cultiva uma grande admiração pelas batucadas do Brasil e muitas buscam desenvolver a sonoridade da batucada brasileira.

Neste trabalho, discuto o fenômeno da batucada de samba na Argentina, especificamente em Córdoba, onde atuei como professor e mestre de bateria por nove anos. O estudo estará focado nos aspectos rítmico-percussivos da bateria da Escola de Samba União da Serra, agremiação da capital cordobesa, da qual sou membro fundador e onde fui mestre de bateria e professor de percussão, na bateria *Académicos de Manos de Fuego*, grupo da cidade

---

<sup>1</sup> G.R.E.S Alegria ([www.gres-alegria.jp](http://www.gres-alegria.jp)), G.R.E.S Bárbaros ([www.gres-barbaros.com](http://www.gres-barbaros.com)), G.R.E.S Liberdade ([www.gres-liberdade.com](http://www.gres-liberdade.com)), são alguns exemplos.

<sup>2</sup> O movimento de baterias ou batucadas universitárias se acentuou na região sudeste a partir dos anos 2000.

<sup>3</sup> Infelizmente o carnaval de *San Luís*, que era uma das referências do país, foi cancelado a partir do ano de 2018 por questões orçamentárias.

de Villanueva no interior da província de Córdoba e na *Bateria Cadencia Cordobesa*, batucada do bairro San Vicente da capital.

Me apoio também em algumas das diversas experiências que tive com outros grupos argentinos, através de oficinas e cursos que dei durante o período em que atuei na região. Dei aulas para mais de setenta grupos de batucada, em quarenta e cinco cidades diferentes da província, além de ter participado do ambiente das batucadas da região como jurado em competições, ritmista e mestre de bateria. Todas essas vivências pedagógicas e artísticas configuraram uma grande experiência de campo, que me permitiram conhecer o panorama da batucada brasileira na região. A minha própria experiência configura um dos eixos fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, pois atuei como educador, músico percussionista e mestre de bateria no Brasil e na região de Córdoba. Com um olhar de músico e ritmista de escolas de samba do Brasil<sup>4</sup>, direciono minha lente para a prática musical dos grupos, características sonoras (com o já mencionado foco nos aspectos rítmico-percussivos) e contexto cultural, na busca por uma perspectiva ampla, plural e abrangente.

A partir das minhas experiências notei que cada grupo definido aqui como campo de estudo possui características diferentes, com compreensões e reinterpretação específicas sobre o universo batucada de samba e funcionamento em um contexto próprio. Assim, é possível estabelecer comparações e observar parâmetros e particularidades considerando tanto os elementos sonoros quanto contextuais de cada grupo.

A motivação para a pesquisa desenvolvida se formou a partir de uma experiência pessoal intensa e extensa, que logo se transformou em um desejo de organizar e entender essas experiências com um distanciamento que pode me trazer uma visão mais clara e ampla sobre os processos dos quais participei. Assim, o trabalho pretende contribuir para a produção de conhecimento com uma perspectiva metodológica transdisciplinar<sup>5</sup> e transcultural, mesclando a minha própria experiência em diálogo com autores que estudaram esta temática.

Poucos trabalhos sobre batucadas e baterias de escolas de samba apresentam um foco na prática musical e na expressividade da interpretação rítmica, muito menos fora do Brasil. Existe uma lacuna na produção bibliográfica com foco musical no estudo das práticas percussivas ligadas à batucada brasileira e esta pesquisa pode contribuir para preenchê-la. Ademais, poucos trabalhos acadêmicos se aprofundam em aspectos da prática musical da

---

<sup>4</sup> Atuei como ritmista nas escolas de samba de São Paulo G.R.C.S.E Acadêmicos do Tucuruvi, G.R.C.A.B Tradição Albertinense e G.R.E.S. Acadêmicos do Tatuapé em diversos carnavais. Também integrei e fui mestre da Bateria Alcalina, batucada fundada e liderada por Chico Santana dentro do Instituto de Artes da Unicamp, pertencente ao Bloco União Altaneira (Campinas SP).

<sup>5</sup> No sentido de transcendência de barreiras disciplinares.

batucada. Queiroz (2005, p.56) adota um uso ampliado do termo “música” para designar “uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência”. Tal concepção aponta para a música enquanto prática social e uma expressão intrínseca à cultura.

Entre as muitas formas de expressão humana que constituem a cultura, a música ocupa lugar de destaque. Como prática social, a música agrega em sua constituição aspectos que transcendem suas dimensões estruturais e estéticas, se caracterizando, sobretudo, como um complexo sistema cultural que congrega elementos estabelecidos e compartilhados pelos seus praticantes, de forma individual e/ou coletiva (QUEIROZ, 2005, p. 99)

Partindo desta visão abrangente, este trabalho discute como as práticas musicais das batucadas de Córdoba se constituem dentro de uma perspectiva multidimensional. Muitas das pesquisas sobre a batucada e o samba se atêm mais a aspectos sociológicos, históricos e antropológicos - às vezes com caráter mais jornalístico e cronista - poucas vezes estabelecendo uma relação entre tais aspectos e elementos da prática musical. Falando sobre literatura produzida no Brasil sobre o samba, Araújo (2021) comenta que “Deve-se notar, porém, que a maioria dessas fontes não deriva de trabalho estritamente acadêmico, sendo frequentemente limitada tanto em termos crítico-interpretativos quanto empíricos” (ARAÚJO, 2021, p. 28). O autor explica ainda que apenas a partir da década de 70 é que “o interesse acadêmico sobre o samba tenha começado a se expandir” (Idem, p. 29).

Após atuar por nove anos na região de Córdoba e após buscar me aprofundar na temática, observei a importância de análises e reflexões sobre como a prática musical do samba de batucada pode se desenvolver em contextos diferentes. Tais vivências, por tantos anos, foram a grande motivação para a realização desta pesquisa, que me impulsionaram a estudar o tema de forma mais profunda e crítica. Ademais, percebi que os estudos desenvolvidos em torno do samba ainda discutem com pouca frequência, de forma mais focada, seus aspectos rítmicos e percussivos.. Acredito que o olhar de um percussionista e ritmista de escola de samba sobre a batucada de samba em Córdoba pode contribuir tanto para a área acadêmica, como para as próprias práticas musicais existentes em diversos contextos. Nesse sentido, entendo que a pesquisa aqui discutida pode abrir um diálogo entre o universo acadêmico e a sociedade de maneira mais abrangente, criando pontes entre a reflexão acadêmica e as próprias práticas musicais em diversos contextos.

O trabalho aqui desenvolvido, embora traga algumas interseções epistemológicas entre estudos transculturais e etnomusicológicos, apresenta uma perspectiva ampla, sem

preocupações com limites e definições disciplinares. Considerando a etnomusicologia como um estudo abrangente da música, que inter-relaciona suas dimensões sonoras aos aspectos sociais e culturais que a caracteriza, os aspectos musicais da batucada em Córdoba, a partir dessa perspectiva, são considerados como uma conjuntura composta por elementos sonoros e contextuais (sociais e culturais locais).

Ademais, deve ser levado em conta o contato entre as culturas do Brasil e da Argentina. Nesse sentido, uma visão transcultural da música pode apresentar uma perspectiva mais ampla deste processo dinâmico. A perspectiva dos estudos transculturais da música<sup>6</sup> propõe uma compreensão dos processos, mais do que de "resultados", das transformações que as culturas sofrem em contato umas com as outras (OLIVEIRA PINTO, 2018). Segundo Oliveira Pinto (2018), a transculturação cria um processo de combinação, seleção e síntese de elementos e de experiências sociais trazidas de outro contexto cultural diferente do próprio. Dessa forma, a perspectiva transcultural pode contribuir com a pesquisa na identificação e análise das características musicais da batucada de samba em Córdoba, considerando aspectos sócio-históricos e culturais locais dentro de um processo dinâmico e multidimensional de expressão e ressignificação de práticas, do "batucar".

Outro aspecto fundamental a ser considerado é a característica da literatura que tem sido produzida a respeito do samba de batucada e do samba em uma perspectiva mais ampla. É possível perceber que a literatura sobre o samba ainda possui uma característica não acadêmica, orientada para públicos diversificados e menos especializados, com relatos históricos e biográficos, embora sua vertente mais especializada venha crescendo a partir do final do século XX (ARAÚJO, 2021). No que diz respeito ao samba da batucada, é possível destacar vertentes diversas que representam preocupações investigativas sobre perspectivas estruturais e estruturantes dessas práticas musicais (SANTANA, 2009 e 2018; CASTRO, 2016), suas dimensões pedagógicas (PRASS, 1998) e sua inserção fora do Brasil (CHAMONE, 2010 e 2013; SANTANA, 2019a e 2019c). Nesta conjuntura, o trabalho aqui discutido se aproxima de tais vertentes e busca contribuir para que algumas de suas lacunas sejam contempladas a partir da compreensão da realidade específica dos grupos pesquisados.

Desse modo, entendendo os limites e lacunas na área, bem como as informações empíricas já existentes sobre a realidade a ser estudada, este trabalho se desenvolve a partir do seguinte problema de pesquisa: quais são os principais aspectos das práticas musicais da batucada de samba na Argentina, a partir da realidade específica da Escola de Samba União da Serra, *Académicos de Manos de Fuego* e *Bateria Cadencia Cordobesa*, em Córdoba, na

---

<sup>6</sup> "Transcultural music studies"

Argentina? A resposta ao problema de pesquisa proposto pode contribuir para o preenchimento dessa lacuna acadêmica, através do olhar específico de um pesquisador que agrega aos olhares investigativos experiências contextuais de um ritmista, percussionista e mestre de bateria, conforme mencionado.

Como objetivo geral, tomando com base o problema apresentado, este trabalho discute como se caracteriza a prática musical das batucadas da Escola de Samba União da Serra, da *Acadêmicos de Manos de Fuego* e da *Bateria Cadencia Cordobesa*, em Córdoba, na Argentina.

Como objetivos específicos, o trabalho: 1) compreende e discute as dimensões socioculturais das batucadas no contexto de Córdoba; 2) caracteriza e compreende os aspectos sonoros específicos das batucadas estudadas: proporção entre os naipes, afinação, andamento, levadas, breques, orientação musical (pela canção, exclusivamente percussiva ou híbrida); 3) compreende e discute como as diferentes dimensões características da prática musical de grupos de batucada se relacionam com as dimensões sociais e culturais regionais.

A metodologia utilizada teve como base uma abordagem qualitativa, com diálogo entre diversos materiais coletados na pesquisa de campo e nas redes sociais virtuais. O universo de estudo está composto pelas três supracitadas agrupações de Córdoba, na Argentina (*Escola de Samba União da Serra*, *Acadêmicos de Manos de Fuego* e *Bateria Cadencia Cordobesa*), que foram abordadas tanto através de experiências pessoais de nove anos prévia a esta pesquisa quanto em uma pesquisa de campo realizada em setembro de 2022. Como parte da coleta de dados, foram realizadas entrevistas presenciais durante essa viagem à campo, assim como entrevistas complementares por mensagens eletrônicas, fotografias e gravações em vídeo dos ensaios. As informações resultantes das entrevistas foram analisadas de forma qualitativa, buscando responder nosso objetivo de pesquisa a partir das experiências relatadas e das concepções dos entrevistados. Os vídeos e áudios das batucadas foram analisados buscando extrair elementos musicais e que acontecem dentro do contexto cultural cordobês.

Os resultados da pesquisa são discutidos na dissertação a partir de uma estrutura de quatro capítulos. No primeiro capítulo, discuto o panorama sobre o contexto cultural onde estão inseridas as batucadas estudadas, focando em ambientar o universo cultural cordobês e características gerais dos grupos, além da metodologia utilizada. No capítulo II, defino a batucada de samba e apresento uma revisão bibliográfica focada nos estudos existentes sobre as práticas da batucada e do samba, além de explicar a perspectiva de prática musical utilizada em consonância com a realidade estudada. No capítulo III, apresento um relato sobre a

realidade dos grupos a partir do estudo de campo realizado no mês de setembro de 2022, com um aprofundamento das características e observações sobre cada um dos grupos estudados. No capítulo IV, realizo análises mais específicas sobre as características sonoras e contextuais que ajudam a explicar as dimensões características das práticas musicais de cada grupo dentro do contexto no qual estão inseridos. Finalmente, nas considerações finais discuto algumas implicações do trabalho realizado, bem como os principais aspectos relevantes para o entendimento sobre a prática musical do samba de batucada dos grupos.

# CAPÍTULO I

## O estudo de batucadas em Córdoba: dimensões contextuais e metodológicas

Neste capítulo irei apresentar algumas características de Córdoba, sua história e cultura, bem como dados e características marcantes da cidade e da província, com o objetivo de esclarecer o contexto cultural no qual estão inseridas as batucadas. Em seguida farei uma apresentação e contextualização dos grupos que são sujeitos desta pesquisa.

### 1.1 Sobre a cidade e a província de Córdoba

Córdoba é uma das cidades mais antigas da Argentina, tendo sido fundada em 1573 e é a capital da província de mesmo nome. Localizada no que é considerado o centro geográfico da Argentina, a população da cidade é de aproximadamente 1,5 milhão de habitantes e de 3,9 milhões da província, segundo dados do censo de 2022<sup>7</sup>.

Figura 1 - Localização da cidade de Córdoba, na Argentina.



Fonte: google

---

<sup>7</sup> [https://www.censo.gob.ar/index.php/mapa\\_poblacion2/](https://www.censo.gob.ar/index.php/mapa_poblacion2/)

A cidade é a segunda maior do país em termos populacionais, depois de Buenos Aires e possui uma área territorial de 576 km<sup>2</sup>. Em 1599 tornou-se fundamental nas missões evangelizadoras jesuíticas na América devido à instalação na cidade da ordem religiosa da Companhia de Jesus. Por essa razão, possui uma grande quantidade de igrejas históricas e pontos turísticos, incluindo a *Manzana Jesuítica*, declarada patrimônio mundial da humanidade pela UNESCO em 2000<sup>8</sup>.

No aspecto político, Córdoba tem a fama de contestadora e revolucionária a partir de eventos como a revolta popular de 1969 conhecida como “El cordobazo”. Sede da segunda universidade mais antiga da América Latina, a *Universidad Nacional de Córdoba* (UNC), a capital ganhou o apelido de “*La Docta*” (A Douta), pela grande presença de intelectuais, acadêmicos e estudantes, muitos dos quais participaram juntos aos operários das fábricas da revolta de 1969.

Outra característica particular da capital de Córdoba e que tem uma influência na vida cultural da cidade, é o seu aspecto cosmopolita. Além da presença constante de estudantes estrangeiros de diversas partes do mundo atraídos pelos programas de intercâmbio da *Universidad Nacional*, a cidade tem uma forte presença de comunidades imigrantes organizadas. Devido a razões políticas, econômicas e sociais da realidade regional, Córdoba recebe uma grande quantidade de imigrantes latino-americanos, especialmente peruanos, bolivianos e venezuelanos. Colombianos, mexicanos, chilenos, paraguaios e imigrantes de outros países também têm presença forte na cidade. Ao mesmo tempo, encontramos comunidades organizadas de poloneses, espanhóis, armênios, gregos, italianos e diversas outras. Uma demonstração clara dessa presença é o evento anual conhecido como o “festival de coletividades”<sup>9</sup>, onde dezenas de organizações imigrantes montam suas barracas e oferecem comidas e apresentações com danças e músicas típicas. Para um residente da cidade é parte comum da vida cotidiana encontrar manifestações culturais estrangeiras em praças e espaços públicos da cidade, além de apresentações em casas de shows, bares e outros eventos. As pessoas que circulam pelas áreas mais centrais da cidade já sabem que no bairro *Guemes* ensaiam algumas *comparsas* de candombe uruguaio, que na praça do *Paseo Sobremonte* ocorrem reuniões de peruanos tocando *cajón* nos finais de semana, que os *Caporales*

---

<sup>8</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3rdoba\\_\(Argentina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3rdoba_(Argentina))

<sup>9</sup> Conforme notícia da página do governo de Córdoba, o festival de coletividades reunirá “mais de 20 organizações migrantes” representando povos de Peru, Itália, Bolívia, Polónia, Colectividade Muçulmana, Venezuela, País Basco, Grécia, República Checa e Eslováquia, Japão, Paraguai, Armênia, Lituânia e Cuba. (GOVERNO DE CÓRDOBA, 2022)

bolivianos ensaiam no bairro *Villa El Libertador*, que no *Clube Polaco* os descendentes de poloneses se reúnem para tocar as famosas polcas e fazer festas, etc.

Geograficamente, a vida na cidade de Córdoba, assim como na maioria das cidades de grande porte, pode ser dividida de forma geral entre centro, bairros nobres e periferia. Em Córdoba essas fronteiras internas ajudam a definir socialmente a identidade do trabalhador cordobês, conhecido na região como o típico “cordobês de bairro” (“*cordobés de barrio*”). A alcunha é um título ostentado com orgulho por muitos cordobeses e é uma auto-identificação importante. Cada bairro possui, por exemplo, um gesto feito com as mãos que o identifica. Nos famosos bailes de *Cuarteto*<sup>10</sup>, os cantores mais importantes e conhecidos do gênero costumam fazer os gestos de identificação durante os shows como forma de saudação ao público dos diferentes bairros da cidade que estão presentes no baile. Viver em um bairro tradicional da classe trabalhadora em Córdoba significa pertencer e ter uma identificação. Ao ser uma cidade muito antiga (umas das mais antigas da América Latina), muitos bairros de Córdoba funcionam como verdadeiras cidades autônomas. *Villa El Libertador*, tem por exemplo mais de 30.000 habitantes e é conhecida por funcionar como uma cidade dentro da cidade, quase com leis próprias. *San Vicente* é conhecido por ter abrigado por décadas o carnaval mais tradicional da região e *Alberdi* é o bairro do famoso time de futebol *Club Atlético Belgrano* apelidados de “*los piratas*”.

Um aspecto importante sobre a realidade do *cordobés de barrio* é a de uma vida socioeconômica difícil, como muitos dos moradores de bairros periféricos do Brasil, da América Latina ou do mundo. A Argentina tem altos índices de pobreza<sup>11</sup>, além de uma conhecida situação econômica com elevados índices de inflação e baixo poder de compra dos salários. Os efeitos dessa realidade são facilmente percebidos na vida cotidiana dos bairros periféricos da cidade, com consequências tangíveis. Encontrei em muitas das tantas batucadas de bairro da capital cordobesa uma verdade difícil: muitos dos participantes desses grupos conhecem pouco da sua própria cidade e menos ainda da província. Muitos somente saem do próprio bairro para trabalhar (quando trabalham) e outros raramente têm a possibilidade de sair. Por essa e outras razões, os bairros são uma realidade quase paralela em relação à vida no resto da cidade. O carnaval e as apresentações da batucada são uma rara oportunidade de sair do próprio bairro e em ocasiões mais raras até a de conhecer outras cidades próximas quando

---

<sup>10</sup> O *Cuarteto* é um gênero musical nascido em Córdoba e que identifica e destaca a cidade em relação a todo o país. Com uma indústria formada por bandas, gravadoras, salões de baile e casas de eventos, a indústria do *Cuarteto cordobés* é uma das mais fortes do país e tem seu epicentro e origem na cidade. Os famosos bailes de *Cuarteto* da cidade são conhecidos por reunirem milhares de pessoas

<sup>11</sup> Segundo o Instituto Nacional de Estatística e Censos (Indec), na Argentina 4 em cada 10 pessoas são pobres, e 1 em cada 10 vive na miséria. (El País, 2021)

existe a possibilidade de participar dos carnavais da região. Ocasionalmente as batucadas conseguem financiar uma pequena viagem até uma cidade próxima para competir ou participar de um encontro e muito raramente a prefeitura fornece um ônibus ou algum meio de transporte (normalmente em épocas de eleições ou se algum líder do grupo tem contatos políticos). Sair da província é uma possibilidade distante para a maioria dos integrantes dessas batucadas e viajar ao Brasil para vivenciar o carnaval do Rio de Janeiro ou São Paulo, um sonho que muitos manifestaram ter, algo praticamente inalcançável. Os integrantes que têm a possibilidade de viajar para ver os carnavais das províncias do norte da Argentina (que são mais massificados e profissionais, com uma indústria semelhante aos carnavais do Brasil) são poucos, ainda que existam. No entanto, viajar para presenciar um carnaval no sambódromo do Rio de Janeiro ou de São Paulo é ainda algo praticamente inexistente nessas batucadas.

Existem também outros aspectos que vão além das fronteiras dos bairros de Córdoba e que formam a identidade cultural do cordobês, reconhecidas nacionalmente na Argentina. A capital cordobesa é conhecida historicamente por ser o berço de grandes comediantes do país. O humor cordobês é muito particular e os humoristas são conhecidos inclusive por fazerem humor com eles mesmos e com o personagem típico do “cordobês de bairro”, com piadas sobre sua forma de ser, falar, vestir, o corte de cabelo, o futebol, os bailes, a bebida e seu humor. Esse autorreconhecimento sobre sua identidade muito particular é um traço característico dos cordobeses e motivo de orgulho também: “*soy cordobés, papá!*”, é a afirmação típica, com entoação e gesto que demonstram orgulho.

A província de Córdoba é formada 260 municípios menores, muitos com poucos milhares de habitantes. Da mesma forma como ocorre dentro da capital um certo isolamento geográfico dos habitantes da periferia, nas cidades do interior também é comum encontrar integrantes de batucadas que pouco saem muito além das fronteiras locais. Normalmente os integrantes têm familiaridade com outros povoados vizinhos e costumam ter raras oportunidades de visita durante a época dos desfiles de carnavais ou encontros e competições locais de batucadas. Culturalmente existe uma identificação forte com a identidade cordobesa descrita anteriormente, mas ela é um pouco mais diluída e apresenta características regionais próprias também, dependendo da região. A vocação rural e agropecuária é marcante em muitas cidades da região das pampas úmidas e secas. *Jesús Maria* é conhecida pelo *Festival De Doma e Folclore* (festival de domadores de cavalos, similar aos rodeios no Brasil), *Oncativo* é famosa pelos *chacinados* (embutidos) de alta qualidade, enquanto várias outras são conhecidas produtoras de soja e gado. A região serrana abriga povoados com potencial turístico devidos às belezas naturais e algumas cidades têm vocação industrial um pouco

maior como *Arroyito*, cidade sede da fábrica de alimentos Arcor, empresa da indústria alimentícia com presença internacional (inclusive no Brasil)<sup>12</sup>.

Todo esse contexto geográfico e sócio-cultural é um marcador cultural forte e que identifica os valores, costumes e a idiosincrasia do ser cordobés. Entendendo esse contexto amplo sobre a vida na cidade e na província, e o que significa viver nela e “ser cordobês”, podemos compreender como ele pode refletir no fazer musical e na reinterpretação da batucada de samba pelos grupos estudados.

Culturalmente, tanto a cidade quanto a província de Córdoba são bastante ativas. Alguns dos festivais mais famosos que acontecem na província incluem o mencionado *Festival de Doma y Folklore de Jesús María*<sup>13</sup>, onde ocorrem diversas apresentações de artistas consagrado do *folklore*<sup>14</sup>, além do tradicional rodeio. Também ocorre anualmente o em *Cosquín* o *Festival Nacional de Folklore*<sup>15</sup>, muito famoso por ter revelado ao público a artista Mercedes Sosa. Em Córdoba existe o *Córdoba Jazz Festival*<sup>16</sup>, que traz anualmente artistas do jazz e da música instrumental de diversas regiões da Argentina, da América Latina e do mundo. Além disso, conforme mencionado, a grande indústria do *Cuarteto* está presente em maior parte na capital mas também tem forte presença em diversas outras cidades da província e movimenta um mercado multimilionário. Na capital e cidades próximas como *Alta Gracia*<sup>17</sup> ocorrem anualmente os festivais de *colectividades*, que reúnem barracas de comidas típicas e apresentações musicais e de dança de diversas comunidades estrangeiras da região. Além disso, temos também os famosos carnavais regionais, que ocorrem em dezenas de cidades pela província com apresentações de batucadas, *murgas*, *tribos de índios*, *caporales*, e outras manifestações populares locais. Assim, Córdoba é uma região muito ativa cultural e musicalmente.

## 1.2 As batucadas

### 1.2.1 Acadêmicos de Manos de Fuego

Figura 4: logo da bateria *Acadêmicos de Manos de Fuego*

---

<sup>12</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3rdoba\\_\(Argentina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3rdoba_(Argentina))

<sup>13</sup> <https://festivaljesusmaria.com/>

<sup>14</sup> O *Folklore* é uma denominação usada na Argentina para diversos gêneros da música popular regional como Chamamé, Chacarera, Zamba, Malambo, Cueca e muitos outros.

<sup>15</sup> <https://aquicosquin.com.ar/>

<sup>16</sup> <https://cordobajazzfestival.com.ar/2022/>

<sup>17</sup> <https://encuentrodecolectividades.com.ar/>



Fonte: arquivo do grupo

Em *Villanueva*, cidade do interior da província de Córdoba, funciona a bateria *Acadêmicos de Manos de Fuego* (FIG 5), integrante da *Comparsa Capricho de los Dioses*. A cidade possui apenas 20 mil habitantes e fica ao lado de *Villa María*, cidade de 80 mil habitantes com quem forma um pequeno aglomerado urbano, separadas apenas por um rio. O nome “*Acadêmicos*” foi colocado à partir do ano de 2018 pela admiração que o mestre de bateria, Hernán Tulian, tem pela Escola de Samba Acadêmicos do Tatuapé, de São Paulo, e pela figura do mestre Higor.

A *Manos de Fuego* foi a primeira batucada da cidade e foi fundada em 1997 pelo pai e avô de Hernan, atual mestre de bateria. Até 2016 a bateria foi comandada por cinco pessoas diferentes, quando Hernán Tulian assumiu o cargo de mestre e o grupo sofreu uma “mudança de estilo”<sup>18</sup>, segundo as palavras de Hernán, passando a se dedicar exclusivamente ao samba.

Tenho contato com a *Manos de Fuego* desde o ano de 2017, quando me convidaram para dar oficinas de batucada para eles pela primeira vez e sempre notei como a preparação para o carnaval é levada muito a sério por todos os integrantes. A participação em outras competições e encontros durante o ano são importantes também, mas ficam em segundo plano em relação ao carnaval da cidade.

O carnaval de *Villanueva* é famoso na região por ser muito bem organizado e extremamente competitivo. O governo municipal patrocina o carnaval, fornece a estrutura do evento e contrata profissionais que vêm de *Corrientes* (cidade do norte da Argentina, capital da província de mesmo nome) para ajudar a desenhar e ensinar a forma correta de confeccionar as fantasias. Todas as cinco *comparsas* da cidade têm acesso a esses profissionais e aos materiais que a prefeitura fornece para a confecção de fantasias. Os desfiles ocorrem em um *corsódromo* (sambódromo) adaptado em um parque da cidade, onde

---

<sup>18</sup> “Cambio de estilo.”

são montadas arquibancadas, sistema de som, palco, barracas para vendas de bebidas e comidas, etc. Jurados externos são trazidos de outras províncias para julgar os quesitos avaliados durante os desfiles. O evento é conhecido como “*Los carnavales gigantes de Villanueva*”. A competição entre as batucadas dos diferentes bairros da cidade é muito acirrada e já chegou à agressão física em algumas ocasiões. É comum que logo após o carnaval as redes sociais sejam inundadas por comentários sobre como foi injusto, que determinada batucada foi favorecida, que houve trapaça, etc.

O ensaio da *Manos de Fuego* costuma acontecer em uma rua do bairro *Los Olmos*, um pequeno bairro de classe média baixa da periferia da cidade. A maioria das ruas são de terra batida e os integrantes se reúnem na frente da casa do mestre de bateria para ensaiar. Sob a luz de um poste na rua de terra e no meio das casas do bairro, começam a tocar. Quando eventualmente passa um carro, se deslocam para a calçada para deixá-lo passar e continuam tocando.

Figura 5: Bateria *Académicos de Manos de Fuego* durante desfile de carnaval 2022.



Fonte: Arquivo do grupo

Sob a batuta do mestre Hernán a bateria vem se destacando como uma das melhores da região, se tornando uma referência entre os grupos locais.

## 1.2.2 Escola de Samba União Da Serra

Figura 6: logo da Escola de Samba União da Serra



Fonte: arquivo do grupo

A Escola de Samba União da Serra (FIG 7) foi fundada em março de 2014 a partir do desejo comum de amigos de ter um grupo maior de batucada que se dedicasse exclusivamente ao samba. Na época, a “cena batuqueira” da cidade e da província consistia em dois tipos básicos de agrupações de batucada (e que ainda existem):

1- batucadas brasileiras para eventos, que tocam ritmos brasileiros diversos, entre os quais samba. São de formação pequena (de 6 a 8 integrantes) e se dedicam exclusivamente a tocar em eventos pagos. São contratadas como forma de “animação” em festas de casamentos, aniversários e eventos de empresas.

2- batucadas maiores e que se apresentam em carnavais e competições, que tocam ritmos diversos locais com influências brasileiras diversas, mas sem uma orientação musical e artística de uma escola de samba.

Dessa forma, através do encontro de diversas pessoas que já tinham uma identificação com o samba e que possuíam alguma prática anterior de batucada em contextos variados, surgiu a Escola de Samba União Da Serra com a bateria *Repica Forte*. A música brasileira sempre esteve presente em Córdoba de formas diversas, mas a cidade nunca havia tido antes um grupo que tivesse como orientação principal ser uma escola de samba. O ineditismo da iniciativa foi atraindo mais interessados e em menos de dois anos o grupo cresceu, chegando a ter mais de 60 integrantes.

Figura 7: Escola de Samba União Da Serra em um ensaio de 2019.



Fonte: Arquivo do grupo

A Escola da Samba União Da Serra sempre teve como proposta principal dar a possibilidade aos seus integrantes de viverem o samba para além do aspecto da batucada de carnaval, buscando conhecer e vivenciar outras dimensões do universo do samba de forma mais ampla. Devido aos interesses dos seus fundadores e dos primeiros integrantes, o grupo sempre congregou uma maior quantidade de pessoas que escutam o repertório de rodas de samba e pagode, e que tem uma identificação com esse universo. Muitos dos fundadores e integrantes da Escola de Samba também participam do projeto “Receita de Samba”, um grupo de roda de samba de Córdoba que promove eventos com roda de samba e feijoada, além de se apresentar em casas de shows e bares da região. Os dois projetos sempre caminham juntos e em diversas ocasiões ambos grupos (União Da Serra e Receita de Samba) se apresentaram em um mesmo evento.

Além das rodas de samba, a Escola de Samba União da Serra já realizou outras propostas que visavam expandir o conhecimento e a vivência sobre o universo afro-brasileiro. As oficinas semanais mantidas por muitos anos pelo projeto buscam mostrar aos participantes a amplitude do universo cultural dentro do qual está inserido o samba. As aulas de dança incluíam o baile das passistas típico das escolas de samba e aulas separadas para as baianas, dança dos orixás e malandros. Nas oficinas semanais de batucada o foco era a preparação para tocar sambas-enredo, com alguns dos ritmos típicos que são executados tradicionalmente pelas baterias dentro do samba como vassi, maculelê e ijexá. A apresentação de fim de ano era feita com os alunos tocando um samba-enredo acompanhado de cavaquinho e voz.

Também foram realizadas oficinas de atabaque e toques do candomblé, além de cursos de história do samba.

Como parte dessa proposta de vivenciar e mostrar o universo do samba em suas dimensões múltiplas, a escola de samba promoveu também muitos shows didáticos. Durante esses shows, a apresentação era intermediada por explicações sobre o que estava sendo visto, suas origens históricas e contexto. Cada samba-enredo apresentado era seguido de uma breve explicação do contexto do período em que foi composto e a qual escola de samba pertencia. As figuras mais importantes de uma escola de samba, como mestre-sala e porta-bandeira, passistas, malandros, rainha de bateria e baianas eram apresentados e tinham um momento de destaque, seguido de uma contextualização histórica e explicação sobre a sua origem.

O perfil dos integrantes da escola de samba é um reflexo não só da sua proposta mais didática e de vivência do universo cultural do samba como também dos espaços que o grupo ocupa. O grupo já ensaiou em diversos lugares da cidade mas sempre esteve mais perto da região central e nunca pertenceu tipicamente a um bairro, como acontece com a maioria das batucadas da cidade. Até recentemente a escola ensaiava nas áreas abertas do *Parque Sarmiento*, que fica ao lado da *Universidad Nacional De Córdoba*, uma região que está perto do centro da cidade, o que a torna acessível, mas que por outro lado congrega nas suas fronteiras imediatas vários bairros nobres de Córdoba. Ainda em 2023 voltou a ensaiar em um espaço que também fica próximo ao centro da cidade. Ao não estar inserida em um bairro ou povoado cordobês, o vínculo grupal não acontece tanto pelo compartilhamento de um espaço, uma comunidade ou um bairro como em outras batucadas da região, mas por uma identificação com os objetivos musicais, características e laços individuais dentro do grupo.

O perfil dos integrantes e a localização da escola de samba refletem o já mencionado aspecto cosmopolita de Córdoba. Já passaram pela Escola de Samba peruanos, poloneses, colombianos, bolivianos e, é claro, brasileiros, além de estudantes universitários. O perfil socioeconômico e cultural dos integrantes da União Da Serra tende a ser predominantemente de classe média e com possibilidades maiores de contato cultural com o Brasil através de viagens, cursos e maior acesso à informação de forma geral. Ainda que diversas pessoas de bairros periféricos e também de povoados menores próximos à capital formem parte do grupo, este não é o perfil predominante como acontece em outras batucadas.

Nos últimos dois anos a escola de samba vem passando por um processo de renovação. Após o período da pandemia, o grupo quase encerrou as atividades, mas foi mantido por alguns poucos integrantes que continuaram com o projeto e a batuta de mestre de bateria foi assumida por Alejandra Nuñez. Atualmente diversos integrantes mais antigos estão

voltando ao mesmo tempo em que muitas pessoas novas e com pouca ou nenhuma experiência com batucada estão começando a formar parte do grupo. Essa dinâmica sempre foi parte da escola de samba, que como diz o nome, funciona como uma escola tanto para iniciantes quanto para batuqueiros com experiências anteriores em outras batucadas de Córdoba. Também era comum que muitos batuqueiros de Córdoba passassem por uma temporada na União da Serra para aprender sobre samba para então levar o conhecimento adquirido às suas batucadas nos bairros da cidade.

### 1.2.3 *Bateria Cadencia Cordobesa*

Figura 2: logo da bateria *Cadencia Cordobesa*



Fonte: arquivo do grupo

Liderada por Luis Esteban Videla (conhecido como “Lucho”), a *Bateria Cadencia Cordobesa* (FIG 3) forma parte da *Comparsa Sayaní*. As *comparsas* são agremiações carnavalescas, muito parecidas às escolas de samba, com passistas, destaques, alas, etc. A bateria se reúne todas as quinta-feiras para ensaiar num pequeno salão ao lado de um campo de futebol localizado na fronteira entre os bairros Urquiza e San Vicente, tradicionais bairros de Córdoba. A localização do ensaio reflete o perfil socioeconômico e cultural dos integrantes da batucada, formado majoritariamente por pessoas trabalhadoras de classe média-baixa de Córdoba. O grupo é novo e foi fundado em maio de 2022 por Lucho, após oito anos de experiência como mestre de bateria da *Batucada Nuevo Renacer*, fundada em 2014 e muito conhecida em Córdoba. Com o apoio de diversos ex-integrantes da *Nuevo Renacer*, a *Bateria Cadencia Cordobesa* foi formada rapidamente e logo entrou em atividades de preparação para o carnaval 2023. Com apenas dois meses de fundação realizaram sua estréia num encontro de

passistas que aconteceu em Córdoba, seguido de várias outras apresentações em eventos diversos. Atualmente, a *comparsa* conta com 85 integrantes, entre ritmistas e passistas masculinos e femininos.

Sobre a fundação do novo grupo, Lucho contou um pouco sobre as suas motivações:

Mesmo eu já estando em outra *comparsa*, decidi sair e montar algo novo e meu, encaminhado a uma meta a qual quero chegar. Estamos trabalhando bem. Cansei de algumas coisas e queria estar na liderança e trabalhar com um grupo de pessoas que sei que vão me seguir. Assim decidi um dia, convoquei uma reunião e contei por que estava saindo da *comparsa*. Em maio montei a batucada e já começamos a trabalhar. (Lucho, 2022, tradução minha<sup>19</sup>)<sup>20</sup>

Figura 3: *Bateria Cadencia Cordobesa* durante desfile do carnaval 2023.



Fonte: Arquivo do grupo

<sup>19</sup> A partir de então todas as traduções serão de minha responsabilidade.

<sup>20</sup> “Si bien ya estaba en otra *comparsa*, decidí salir y armar algo mío nuevo, encaminhado a una meta a la que quiero llegar. Venimos trabajando bien. Me cansé de algunas cosas y quería estar yo en la cabeza y trabajar con un grupo de gente que sé que me va a seguir. Así decidí un día, armé una reunión y conté por que me iba de la *comparsa* En mayo ya armé la batucada y ya arrancamos a trabajar.”

### **1.3 Metodologia da pesquisa**

Sendo esta uma pesquisa qualitativa, ela foi delineada com informações obtidas a partir de observação participante em campo, articulada com os instrumentos de produção, organização e análise dos dados. A seguir, apresento como foi feita a definição do universo da pesquisa, os instrumentos utilizados e os procedimentos de análise.

#### **Universo da pesquisa**

O universo de pesquisa foi formado pelos três grupos supracitados, todos da província de Córdoba. Dois estão localizados na capital cordobesa (União da Serra e *Bateria Cadencia Cordobesa*) e o último (*Académicos de Manos de Fuego*) em uma cidade do interior da província (*Villanueva*). Os grupos foram escolhidos pelas características particulares que possuem e são, segundo a minha experiência prévia *in loco*, uma amostra representativa e interessante do movimento das batucadas de samba da província de Córdoba.

A minha relação de confiança com os líderes e demais membros do grupo também foi um fator decisivo na escolha do universo a ser estudado, já que me permite uma comunicação fluida e constante. Esse contato constante permite que a minha observação esteja baseada em uma visão ampla a partir de anos de experiência anterior com os grupos e que continua durante esta pesquisa. Isto é importante pois, conforme veremos mais adiante, os grupos estão em constante movimento de transformação e o que está sendo observado nesta pesquisa é o processo pelos quais estão passando como manifestação cultural dentro de uma realidade específica.

#### **Pesquisa de campo**

O método utilizado nesta pesquisa decorre em parte da minha história prévia com os grupos, através da minha participação presente junto aos agentes. Conforme explicam Queiroz e Marinho (2019), a partir de outros estudos sobre o assunto, a etnografia "se caracteriza de fato pela imersão em profundidade em uma determinada cultura e pela construção do conhecimento a partir de processos de interação social com o fenômeno e o contexto cultural estudado" (p. 17).

Reconheço que minha experiência anterior neste contexto aconteceu ainda sem as preocupações investigativas que podem nortear uma pesquisa etnográfica. Entretanto, ainda assim, penso que essa história prévia possibilitou a minha imersão em profundidade, e a construção de conhecimento sobre o processo de interação social nos grupos de batucada.

Nesse momento, eu não tinha o olhar ou a intenção de um pesquisador, mas usei esse conjunto de informações construídas ao longo do tempo para otimizar a minha experiência de campo feita posteriormente em setembro de 2022. Neste momento, ainda passávamos pelas diversas limitações impostas pela pandemia de Covid 19 às pesquisas, pesquisadores e contextos pesquisados. Entretanto, foi possível realizar minha inserção, agora como pesquisador, durante o mês de setembro de 2022. Nesse sentido, se bem não posso afirmar ter realizado uma pesquisa etnográfica, penso ter conseguido uma “imersão em profundidade” (Idem) e a construção desse conhecimento a partir da minha interação social com o fenômeno, articulada pelas experiências passadas e presentes no momento da pesquisa.

Ainda segundo Queiroz e Marinho (2019), este método de pesquisa tem o objetivo de revelar “particularidades da formação em música que podem ser experienciadas, compreendidas e sistematizadas somente a partir do contato e da imersão cultural possíveis por meio da etnografia” (p. 17). Através dessa imersão cultural junto ao universo estudado é que foi possível compreender e produzir conhecimento contextualizado sobre o que é e como é fazer samba em Córdoba, com suas idiossincrasias. Assim, a minha experiência anterior a esta pesquisa e a minha viagem a campo durante a pesquisa formam parte do processo de obtenção das informações fundamentais para alcançar os objetivos deste trabalho.

Nesse sentido, a minha vivência e envolvimento trouxe pontos positivos para esta pesquisa, com o acúmulo de ampla experiência, que me coloca na condição de um “insider” (NETTL, 2005, p. 172). Ao mesmo tempo, se por um lado atuei “dentro” dos grupos, trouxe comigo um capital cultural por ser um percussionista brasileiro vivendo na Argentina, o que levantou uma série de questões interessantes para a presente pesquisa através de minha própria experiência e bagagem cultural.

Seja por ser um “insider” (NETTL, 2005) ou por haver realizado um trabalho de campo posterior, foi a articulação entre a produção de informações durante a fase de pesquisa e as informações que me atravessaram durante minhas experiências com o contexto que produziu parte significativa dos posicionamentos analíticos e interpretativos da pesquisa. Nesse sentido, podemos incorporar ao contexto etnográfico a perspectiva de Bondía (2002) ao explicar como o saber adquirido pela experiência também pode ser importante para pensar a educação, afirmando que “a experiência não é o que acontece, o que passa, mas o que nos acontece, o que nos passa” (2002, p. 21). O autor explica que a experiência individual e a vivência podem assumir um mesmo patamar de importância em relação a dados mais “objetivos” na produção de conhecimento científico. Assim, e conforme citado anteriormente, minha própria experiência configura um dos eixos metodológicos deste trabalho.

### **Instrumentos de coleta/produção das informações: entrevistas, gravações, observação e experiências prévias**

A coleta de dados para esta pesquisa foi realizada através de observações e experiências de campo, material audiovisual coletado na mesma viagem e outros materiais audiovisuais disponíveis nas redes sociais e ou submetidos pelos grupos e entrevistas realizadas em viagem de campo no mês de setembro de 2022. A minha ampla experiência prévia com os grupos estudados e outras experiências valiosas que tive como mestre de bateria, ritmista, jurado de competições e educador na região de Córdoba também são instrumentos fundamentais para a coleta de dados qualitativa que formam a base desta pesquisa. As entrevistas presenciais foram realizadas no período de 01 a 07 de setembro de 2022 durante viagem a campo. Foram entrevistas do tipo narrativas e semi-estruturadas, abordando as singularidades do campo e dos indivíduos pesquisados, sempre buscando o encontro entre as histórias de vida e o contexto sócio-histórico onde está inserido o entrevistado e aspectos que constituem os processos de ensino e aprendizagem, de acordo com os relatos coletados nas entrevistas.

Cada entrevistado foi selecionado considerando um espectro amplo de experiência e dentro do contexto das batucadas de Córdoba e dos grupos ao qual pertencem: integrantes que ocupam posições de liderança, pessoas com conhecimento histórico e que participam ou participaram ativamente de batucadas da região. A entrevista narrativa deu margem para um diálogo profundo, facilitado pela experiência prévia que já tive com os participantes - como professor, mestre de bateria ou companheiro de grupo.

Foram realizadas três entrevistas presenciais com os líderes de cada grupo. Cada entrevista aconteceu antes de cada ensaio do qual pude participar nesta viagem a campo, ou seja, sempre no fim da tarde, que é o horário da *merienda*<sup>21</sup> na Argentina. Mantendo uma dinâmica descontraída e como uma sincera conversa entre companheiros de batuque, os encontros eram marcados pela presença do *mate*, *criollos* e *facturas*, o costume típico entre argentinos.

A primeira entrevista realizada foi com o mestre da *Batería Cadencia Cordobesa*, Lucho Videla, no dia primeiro de setembro antes do ensaio. No dia cinco de setembro viajei à *Villanueva* para entrevistar Hernán Tulián e acompanhar o ensaio da *Académicos de Manos de*

---

<sup>21</sup> A *merienda* é o lanche da tarde que se faz entre às 17h e às 19h, tipicamente com a erva mate, café ou chá, acompanhado de *medias lunas*, *criollos* ou outros pães doces e frios.

*Fuego*. Logo retornei a Córdoba no dia seguinte, seis de setembro, para entrevistar Alejandra Nuñez, mestra de bateria da Escola de Samba União Da Serra, além de participar do ensaio.

Todos os ensaios são precedidos e sucedidos de um momento de descontração e conversa, seja para afinar os instrumentos antes do começo ou para guardar e organizar as coisas ao final. Esses também foram momentos oportunos para conversar com diversos outros integrantes de forma espontânea sobre assuntos diversos relacionados à batucada, como tocavam seus instrumentos, se já haviam tocado outros instrumentos antes, desde quando estavam no grupo, como começaram, etc.

Também foram realizadas entrevistas virtuais através de Whatsapp com os mesmos líderes de cada batucada e com algumas pessoas do movimento batuqueiro de Córdoba e que estão familiarizados e integrados com esse universo há muitos anos.

No que diz respeito aos registros sonoros das práticas musicais dos grupos, foram realizadas gravações *in loco* durante a viagem a campo. Realizei gravações de trechos de um ensaio de cada grupo, dos quais consegui participar tocando. Com o propósito de não intimidar os integrantes e permitir um ambiente mais descontraído, participei dos ensaios tocando e ao mesmo tempo realizava gravações com o celular em alguns momentos, deixando meu instrumento por alguns instantes para tirar fotos e fazer vídeos. Utilizei essa estratégia para evitar que os integrantes dos grupos se sentissem muito observados e ao mesmo tempo me permitisse fazer os registros de dentro do grupo com o mesmo ponto de vista de um integrante. Apenas em alguns momentos me distanciei um pouco para ter algumas gravações amplas do grupo inteiro.

A pesquisa de campo também foi composta por observações conduzidas tomando como base as minhas experiências prévias no contexto.

As observações e experiências prévias que tive durante meus nove anos na Argentina também formam parte da etnografia, ainda que na época eu não tivesse me colocado como um pesquisador. As vivências e situações pelas quais passei convivendo com tantos grupos de batucada em Córdoba são passíveis de análise posteriores e servem como suporte para diversas considerações e entendimentos no decorrer desta pesquisa.

Um dos aspectos em que essas experiências anteriores tiveram uma contribuição definitiva foi na escolha do universo da pesquisa. Quando menciono anteriormente que os grupos escolhidos são uma amostra representativa dos grupos de batucada de samba em Córdoba, é por que o universo ao qual eu fui exposto durante esses nove anos foi grande o suficiente para chegar a essa conclusão com segurança. Além de ter convivido e compartilhado situações e espaços com diversos integrantes e grupos de batucada por

participar em competições, carnavais e eventos de batucada como ritmista, mestre de bateria, jurado ou professor, também fui contratado pelo governo da província de Córdoba para dar workshops a grupos espalhados pela província. Durante o período de outubro de 2016 a outubro de 2018, a *Agencia Córdoba Jovem* promoveu workshops semanais de batucada. As aulas aconteceram sempre em cidades diferentes para um ou às vezes reunindo dois, três e algumas vezes até quatro grupos diferentes. Assim, contabilizando todos esses encontros notei que pude ministrar esses workshops para aproximadamente 70 grupos de batucada em 45 cidades diferentes. Nem todos esses grupos tocavam ou tinham como orientação musical a prática musical do samba de batucada. Dentre os que tinham, notei que eles se encaixam em três tipos de perfil gerais:

(A) Grupos de batucada que tocam principalmente o samba de batucada (somente percussão) mas misturam outras manifestações do Brasil e da Argentina.

(B) Grupos de batucada com dedicação exclusiva ao samba de batucada mas com foco na prática musical exclusivamente percussiva (ou seja, sem acompanhamento melódico harmônico do samba-enredo).

(C) Grupos de batucada de samba com dedicação exclusiva ao samba de batucada orientado pela canção do samba-enredo e com acompanhamento melódico e harmônico (voz, cavaquinho e violão)

Dentre os grupos que tinham como orientação musical a batucada, notei que os do perfil “A” eram a maioria dos que encontrei durante as viagens semanais, que iam desde bairros da capital a cidades médias, pequenas e até pequenos povoados do interior. Muitos grupos pertenciam ao perfil “B” e normalmente se destacavam por terem uma vocação competitiva muito forte e alto nível técnico, executando bossas<sup>22</sup> difíceis e frases complexas.

Já o perfil “C” é formado atualmente por uma minoria quase exclusiva de apenas dois grupos da capital, sendo um deles a Escola de Samba União Da Serra, grupo fundado e dirigido por mim durante muitos anos. Mesmo sendo um perfil minoritário dentro do universo das batucadas de samba da província, a particularidade e a forma nova em Córdoba com que esses grupos propõe de interpretar o samba de batucada (incorporando a orientação pela canção) chama a atenção nos eventos de batucada e carnavais da região. Ademais, como veremos durante essa pesquisa, o efeito influenciador que esses grupos estão tendo sobre os outros é notável. Atualmente, alguns grupos já estão começando a trabalhar com a ideia de

---

<sup>22</sup> “Bossa”, “paradinha” ou “breque” são frases e variações rítmicas executadas pelas baterias e que interrompem temporariamente o ritmo do samba. Podem ser desde convenções simples até frases complexas, polirrítmicas e bastante longas.

tocar um samba-enredo próprio e ter um acompanhamento de vozes e cordas. Sambas-enredo em castelhano não são uma novidade na Argentina, eles são compostos e executados todos os anos nos carnavais do norte, por batucadas em *Corrientes*, *Paso de Los Libres*, *Guauguaychú*, *El Chaco*, entre outras cidades do país. Já em Córdoba, esse tipo de batucada é incipiente mas está em crescimento.

Esses perfis delimitados por mim como pesquisador são uma generalização e apenas uma forma de organizar o estudo e o meu olhar sobre o universo das batucadas de Córdoba, não sendo delimitações definidoras das manifestações batuqueiras cordobesas. A fluidez dentro desses perfis é permanente e, como parte natural do processo cultural pelo qual estão passando as batucadas de Córdoba, não definem os grupos mas apenas indicam um momento no tempo pelo qual estão passando. No caso concreto desta pesquisa, vemos, por exemplo, como a *Académicos de Manos de Fuego* está começando a transitar do perfil “B” para o “C”, ao ter preparado para 2023 seu primeiro samba-enredo em mais de 20 anos de história. A *Bateria Cadencia Cordobesa*, por sua vez, vem historicamente de um perfil “A” e está se moldando como uma batucada do perfil “B”, deixando de executar outros ritmos e focando apenas no samba de batucada.

Assim, as experiências e observações prévias a esta pesquisa formam não somente um conjunto isolado de vivências mas a possibilidade de enxergar de forma ampla o movimento das manifestações batuqueiras em Córdoba. Sem esse espectro amplo, não seria possível entender a multidimensionalidade do processo, sua fluidez permanente e o tamanho real da amostra com a qual estou lidando nesta pesquisa, tornando-se portanto, uma ferramenta metodológica fundamental.

### **Procedimentos de organização e análise**

Os procedimentos de organização e análise tiveram como foco todo o material produzido durante a pesquisa de campo, considerando o contato constante com alguns participantes dos grupos, de variadas formas ao longo de toda a pesquisa. Assim, foram organizadas e analisadas as gravações em áudio e vídeo dos acervos produzidos em campo, os materiais audiovisuais disponibilizados pelos grupos e também coletados nas redes sociais.

Na análise do material em áudio e vídeo produzido em campo, busquei identificar as características sonoras da batucada, algumas das quais podem ser objetivamente identificadas: formação, proporção de instrumentos, afinação, andamento, principais levadas e breques. Ao

mesmo tempo, procurei também analisar aspectos subjetivos como *suingue*<sup>23</sup>, *“pegada”*<sup>24</sup> e *“cadência”*<sup>25</sup>. Embora sejam conceitos que pareçam pouco objetivos ou até mesmo informais, são bastante presentes no meio batuqueiro e que fazem parte do vocabulário comum desse universo, tanto no Brasil como na Argentina. Assim, formam parte importante das observações estéticas sobre as batucadas e estão baseados em um conhecimento passado oralmente entre gerações de batuqueiros. Nesse sentido, entendo que essas análises são ferramentas úteis para compreender aspectos ligados à estética musical de cada grupo e o estilo por eles adotado, bem como seu vocabulário musical de forma geral. Sobre a análise dos materiais audiovisuais disponibilizados pelos grupos e coletados nas redes sociais, os critérios estabelecidos foram os mesmos para os materiais produzidos em campo, buscando contemplar as características sonoras das batucadas. A diferença está apenas no filtro do que foi analisado: não foram vídeos escolhidos por mim ou feitos em viagem à campo, mas também vídeos escolhidos pelos grupos e que eles acreditavam que os representam. Dessa forma, os grupos tiveram voz ativa em como queriam ser vistos e o material final analisado foi uma somatória de observações minhas como pesquisador e a expressão do desejo dos grupos sobre o que representa a sua própria sonoridade. Além disso, foram usados para a análise alguns vídeos disponíveis na internet, principalmente no Youtube como suporte ilustrativo e somatório em algumas análises realizadas.

Por fim, foi conduzida a articulação das informações, buscando contemplar os objetivos da pesquisa, reunindo e interpretando as relações entre os dados resultantes dos procedimentos de busca, produção e organização dos dados.

No que diz respeito ao tratamento ético da pesquisa, todo o processo investigativo foi realizado com base no respeito aos sujeitos envolvidos, observando não apenas a sua concordância em participar do estudo, mas todas as outras dimensões emergentes no processo interativo. O projeto de pesquisa que deu base ao estudo desenvolvido foi aprovado pelo

---

<sup>23</sup> O *suingue*, corruptela do inglês “*swing*”, refere-se ao balanço característico da batucada. Assim, quando se diz que uma batucada tem “muito *suingue*”, significa que ela está executando bem aspectos sutis da dinâmica e de nuances na colocação das notas dentro do pulso, soando “tradicional” e “autêntica”. Uma batucada com pouco *suingue*, por outro lado, soará “dura”, “rígida” e distante da execução “tradicional” do samba.

<sup>24</sup> A “*pegada*” é a forma tradicional com que se atribui a uma batucada a sua força e impacto sonoro. Uma batucada com muita *pegada* é a que transmite sensação de potência e firmeza sonora. Já uma batucada com pouco *pegada* soará imprecisa, “fraca” e sem impacto sonoro.

<sup>25</sup> A *cadência* de uma batucada se relaciona ao andamento, ou velocidade, com que ela toca. No entanto, não é uma medida precisa mas uma forma de falar sobre a sensação que a batucada transmite quando toca. Uma batucada com *cadência* toca numa velocidade ideal, que permite que ela soe relaxada e *suingada*. Uma batucada com *cadência* inadequada soará “ansiosa” ou “muito acelerada” se estiver muito rápida ou “frouxa” se estiver muito lenta.

Comitê de Ética da UFPB, com parecer consubstanciado e CAAE número 60539022.5.0000.5188.

## CAPÍTULO II

### **A prática musical como fenômeno de estudo no contexto das batucadas cordobesas: perspectivas conceituais**

Neste capítulo começo pela definição do referencial estético que orienta esta pesquisa sobre o que é uma batucada, ou bateria de escola de samba. Posteriormente, seguirei o aprofundamento da revisão bibliográfica, agora focada em trabalhos que abordam especificamente a batucada, o samba e assuntos afins.. Em seguida, será feita uma conceituação de prática musical levando em conta a realidade estudada nesta pesquisa.

#### **2.1 O estudo das batucadas**

##### **A batucada das baterias de escola de samba**

Existe um referencial estético que é adotado pelas batucadas de samba de Córdoba. Tanto nos grupos estudados nesta pesquisa quanto entre todos os outros com os quais tive contato, as baterias do grupo especial e de acesso<sup>26</sup> do carnaval oficial de São Paulo e do Rio de Janeiro são uma influência importante e uma inspiração. As interações entre os batuqueiros durante eventos, carnavais e encontros pelo país incluem invariavelmente conversas sobre as escolas de samba do Brasil, os mestres de bateria, os breques executados em cada carnaval, ritmistas de destaque e as escolas de samba preferidas por cada um. É claro que sendo um país com um carnaval já historicamente bem sedimentado e com escolas de samba com décadas de existência, as batucadas mais antigas da Argentina também exercem uma influência e são reconhecidas pelos batuqueiros do país (as quais por sua vez também reconhecem o referencial estético das escolas de samba do Brasil).

Assim, existe um modelo que orienta os grupos de Córdoba (e da Argentina em geral) sobre como é ou deve ser uma batucada de samba. Esse modelo que conhecemos hoje é o resultado de mudanças que começaram a acontecer a partir do surgimento da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a Deixa Falar, em 1928 (COSTA; GONÇALVES, 2000, p. 9) e do primeiro desfile em 1932 na Praça Onze. A partir desse momento, a espontaneidade dos desfiles de rua começou a dar lugar ao regulamento da competição, que determinava os critérios a serem avaliados, os instrumentos permitidos e uma série de outras regras.

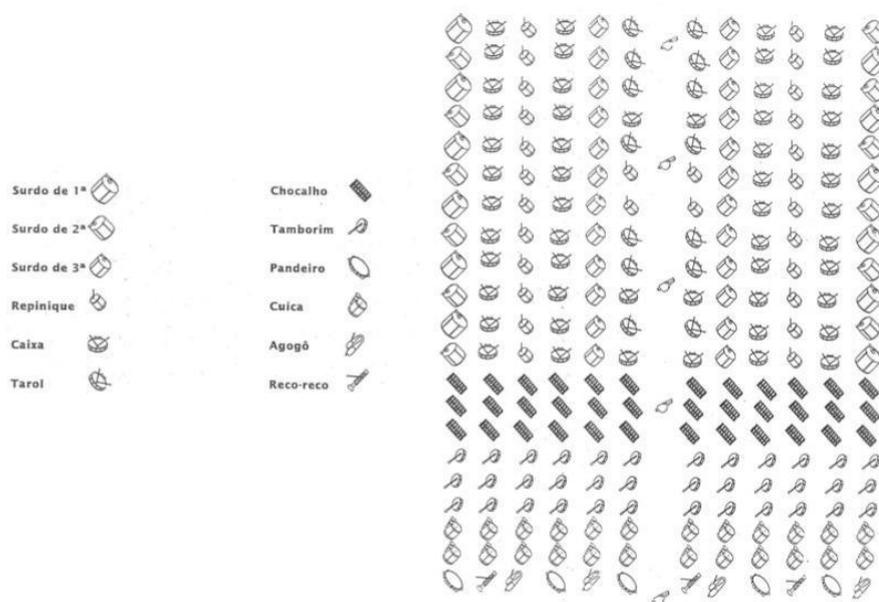
---

<sup>26</sup> O “grupo especial” se constitui pelas escolas de samba que competem no grupo principal do carnaval oficial tanto do Rio quanto de São Paulo. Logo abaixo está o “grupo de acesso”.

Inicialmente as escolas de samba contavam também com pandeiro, prato e faca, xequerês, pratos de choque, reco-reco, agogô de duas bocas, frigideiras e outros instrumentos que foram desaparecendo das baterias ao longo dos anos (FARIAS, 2010, p. 93), salvo algumas poucas exceções. Hoje em dia, os instrumentos obrigatórios para qualquer bateria de escola de samba são: repique (ou repinique), caixa (também chamadas de caixas de guerra, malacaixeta, entre outros nomes) e/ou tarol, surdos, tamborim e chocalho (também ganzá ou rocar). Como opcionais, muitas baterias possuem cuícas e agogôs de quatro bocas. Também podemos encontrar em outras baterias atuais timbaus, guiros, atabaques, entre outros, segundo o desejo de cada grupo em projetar certa sonoridade ou característica e são também considerados instrumentos opcionais, ficando a critério de cada bateria em tê-los ou não.

Cada um desses instrumentos é considerado um naipe e existe um diretor de bateria que é responsável por cada um. Os diretores estão distribuídos dentro da bateria no corredor central e são subordinados ao mestre, que está na frente. Atualmente as baterias do grupo especial tem normalmente de 200 a 300 ritmistas (algumas baterias já chegaram a desfilar com mais de 300), além de seis ou mais diretores e um mestre de bateria. Para que esse enorme contingente de ritmistas possa tocar de forma coordenada e harmoniosa é necessário muita organização, ensaio e disciplina. Parte disso é a forma como a bateria se organiza espacialmente para o desfile, ou seja, como é a formação. As formações das baterias lembram os blocos de desfiles de bandas marciais e militares e seguem normalmente uma lógica em que os instrumentos agudos, também chamados de leves, perfumaria ou metaleira, são colocados nas primeiras filas (tamborins, agogôs, cuícas, chocalhos, etc) e os instrumentos chamados pesados ou “de base” ficam distribuídos atrás (surdos, caixas, repiniques).

Figura 8. Exemplo de formação de uma bateria



Fonte: Costa e Gonçalves (2000, p. 17)

Cada instrumento de uma bateria de escola de samba exerce um papel dentro da batucada e possui batidas, frases e formas próprias de tocar, que conjugadas com os outros instrumentos, formam a engrenagem rítmica do samba. Conforme Santana:

A batucada se constitui, mais do que por levadas "isoladas", pela articulação entre os padrões rítmicos, pelas relações dinâmicas estabelecidas entre as diferentes batidas durante a prática. Os comportamentos musicais, com seus movimentos, levam à conjugação das levadas formando uma engrenagem rítmica. (SANTANA, 2018, p. 126)

Essa conjugação de levadas é o que dá a característica particular de cada bateria de escola de samba. Existe uma grande homogeneização das batucadas atualmente no Brasil e no mundo, com muitas utilizando as mesmas levadas, mas algumas agremiações ainda preservam levadas e formas particulares que as diferenciam das outras. A função de cada naípe, no entanto, segue sendo a mesma na conjugação da engrenagem rítmica do samba.

A proporção entre os instrumentos é pensada em cada bateria de forma um pouco diferente mas seguem uma lógica que procura que todos sejam ouvidos e que o resultado sonoro do samba seja equilibrado. Uma bateria de 240 ritmistas pode ter, por exemplo, 12 surdos de primeira, 12 surdos de segunda e 16 surdos de terceira, 80 caixas, 25 tambores, 20 chocalhos, 30 repiniques, 20 agogôs e 25 cuícas. É comum que existam alguns surdos de

terceira a mais que surdos de primeira e segunda. As caixas costumam estar em uma proporção de duas ou três para cada surdo. Os repiniques tem um proporção aproximada de pouco menos de um para cada surdo e os demais instrumentos leves podem contar com 20 a 30 ritmistas, dependendo da sonoridade desejada.

Um ponto importante sobre as baterias de escolas de samba e que suscita discussões acaloradas entre sambistas é o andamento. Existe um entendimento entre mestres e ritmistas de que o andamento das baterias foi se acelerando ao longo das décadas. Além dos diversos relatos de sambistas mais velhos, é possível notar essa tendência ao comparar as primeiras gravações disponíveis dos desfiles que começaram a surgir nos anos 70 com as atuais. O registro de trechos do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro de 1972<sup>27</sup> mostra as baterias tocando entre 115 e 120 bpm, bastante contrastante com os 140 a 150 bpm em que tocam as baterias atuais. Esse ponto suscita diversos questionamentos e críticas atuais sobre o funcionamento das baterias, como isso afeta o suingue, entre outros pontos. Ao mesmo tempo, existe uma preocupação em tentar “segurar” o andamento e em voltar a tocar de forma “mais cadenciada”, segundo o jargão comum das batucadas.

O andamento "acelerado" das baterias atuais traz uma série de consequências sonoras tanto para a mencionada engrenagem do samba, o suingue e até mesmo para a composição das melodias dos sambas-enredo. É um assunto interessante mas que não será expandido aqui já que não é o foco deste trabalho. É importante, no entanto, entender que essa é uma questão pertinente e atual no mundo das escolas de samba tanto no Brasil quanto na Argentina.

A seguir, explico a função dos principais naipes e as levadas e frases mais comuns de cada um.

## **Surdos -**

Os surdos se dividem em três vozes: grave (surdo de primeira ou marcação), média (surdo de segunda ou resposta) e aguda (surdo de terceira ou corte). A exceção a essa regra seria a Estação Primeira de Mangueira do Rio de Janeiro, que utiliza somente duas vozes de surdo (chamados surdo um e surdo mor). É um dos poucos naipes que ainda utiliza obrigatoriamente peles de couro devido ao timbre característico e projeção que ela proporciona.

O surdo de primeira (ou marcação) é normalmente tocado em surdos que podem ser de 24 a 29 polegadas de diâmetro. A função básica é marcar o pulso fundamental do samba no segundo e quarto tempos do ciclo de quatro tempos. Já o surdo de segunda (ou resposta)

---

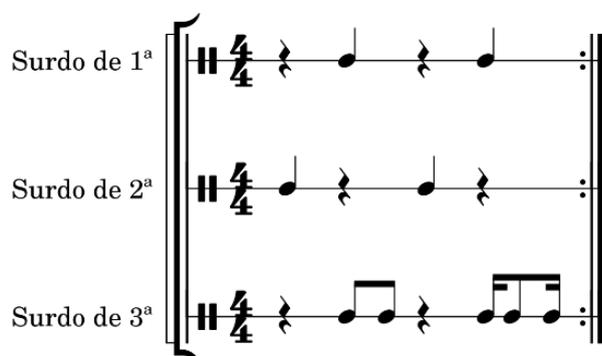
<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pqUXOU3Wq-M> desfile 1972 RJ

responde (como diz o nome) ao surdo de primeira tocando nos tempos um e três do ciclo e costuma ter entre 20 e 24 polegadas. Assim, se forma a pulsação elementar do samba de batucada.

O surdo de terceira (ou corte) pode ter de 16 a 20 polegadas e toca sua levada básica com os ataques iniciando nos tempos dois e quatro, reforçando assim o surdo de primeira. Sua levada no entanto contém mais golpes e executa figuras sincopadas e variadas, dando suingue e “malemolência” (SANTANA, 2018) ao conjunto. A soma das três vozes dos surdos em suas alturas diferentes forma uma melodia característica da batucada de samba ao mesmo tempo em que serve como uma linha de base.

A afinação dos surdos não segue um padrão e varia entre cada batucada. Algumas preferem afinações mais graves, outras um pouco mais agudas, algumas com maior distância entre as vozes e outras um pouco mais próximas. A única característica fundamental que é preservada é a existência de afinações diferentes entre as vozes para a formação da melodia típica da base. O tamanho dos surdos escolhidos por cada bateria também influencia na afinação e por consequência na sonoridade do conjunto.

Figura 9: exemplo de linha base de surdos de primeira, segunda e terceira.



Fonte: transcrição do autor

A função e a forma de tocar dos surdos de primeira e segunda não sofreu mudanças significativas ao longo das décadas nas escolas de samba. O surdo de terceira, no entanto, passou por algumas transformações e ainda hoje é tema de discussão entre os sambistas. Antigamente, quando as escola de samba tinham baterias menores, os tocadores de surdo de terceira tocavam de forma “livre”, ou seja, tocavam dentro da linguagem da bateria onde estavam e executavam sua levada básica, mas era esperado que soubessem improvisar as variações típicas do instrumento. Com o crescimento das baterias, essa forma de conceber a função do surdo de terceira foi sendo deixada e hoje em dia a grande maioria das baterias

desenvolvem “desenhos”, ou seja, arranjos para os surdos de terceira que executam frases padronizadas<sup>28</sup> durante todo o samba-enredo, da mesma forma como é feito com o naipe dos tamborins. Isso ocorre pois com uma bateria menor, com 4 ou 5 surdos de terceira, é possível que os tocadores toquem de forma mais livre sem causar “atropelamentos” ou sobreposições rítmicas. Hoje em dia, com uma média de 15 surdos de terceira em uma bateria, essa forma se torna mais difícil já que 15 pessoas improvisando livremente no surdo de terceira pode dar margem a erros e imprecisões que prejudicam a bateria.

### **Caixa e tarol -**

As caixas constituem o naipe mais numeroso das baterias. Podem ser constituídas apenas de caixas de 12 ou 14 polegadas ou de caixas e taróis de 12 polegadas somados. O tarol é similar a uma caixa mas é mais fino, tem afinação mais aguda e é tocado necessariamente sendo carregado pelo braço do ritmista e não pendurado em um talabarte como a caixa. São feitos de metal e tem peles de plástico. Algumas baterias escolhem ter caixas e taróis misturados, executando levadas diferentes mas complementares. A função, no entanto, é a mesma. As caixas dão o “molho” e o “balanço” da base da bateria, como é dito entre ritmistas e mestres de bateria. Tocam uma única levada que deve ser, em teoria, tocada igualmente por todos os integrantes do naipe. Algumas poucas experiências em ensaios de bateria de escolas de samba são suficientes, contudo, para mostrar como essa regra não é seguida à risca. É comum encontrar ritmistas executando a batida com certas variações interpretativas ou manulações diferentes. Mesmo assim, a sonoridade fundamental da levada é preservada e o conjunto soa harmonioso. Alguns sambistas costumam se referir a essas pequenas imprecisões e variações como uma “sujeirinha boa”, que traz suingue e malandragem à bateria.

Existem diversas levadas de caixa encontradas nas baterias. Algumas são específicas de determinada escola e é um fator de identificação daquela bateria, como as levadas da GRES Mocidade Independente de Padre Miguel (Rio de Janeiro)<sup>29</sup>, GRCES Nenê de Vila Matilde (São Paulo), GRES Estação Primeira de Mangueira (Rio de Janeiro), entre outras. Por outro lado, muitas baterias também compartilham levadas similares ou iguais.

---

<sup>28</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=p9Wiu\\_49BUk](https://www.youtube.com/watch?v=p9Wiu_49BUk) desenho de terceira tatuapé 2022

<sup>29</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=e0CeAALn\\_9Y](https://www.youtube.com/watch?v=e0CeAALn_9Y) caixa mocidade

Figura 10: exemplo de levadas de caixa da Mocidade (acima) e Nenê de Vila Matilde (abaixo)



Fonte: transcrição do autor

### Repinique -

Também conhecido nas baterias como ripa, repique ou eventualmente como surdo de repique, este instrumento tem duas funções primordiais em uma bateria. A primeira é executar um ritmo base que dá suporte à batucada, com função similar a da caixa e que é executada pela grande maioria dos tocadores deste instrumento em uma bateria.

Figura 11: levada básica do repinique



Fonte: transcrição do autor

A segunda função é reservada para alguns poucos ritmistas mais habilidosos que cumprem um papel que pode ser entendido como de solista e são chamados de Repiques de Bossa. Em geral de 6 a 8 tocadores de repique são responsáveis por essa função e devem fazer as frases que “chamam” a bateria para a entrada no ritmo. Além da chamada, os repiques de bossa são responsáveis por muitas das frases que ocorrem entre os breques ou bossas do arranjo do samba-enredo: “Dentre todas as atribuições deste instrumento, a principal é a execução de determinadas convenções rítmicas que direcionam todo o desenvolvimento dos ensaios e apresentações das Baterias” (Y CASTRO, 2016, p. 50).

É comum também que antes da entrada da bateria um ou mais repiniques executem padrões e frases complexas que antecedem a chamada, em um verdadeiro show de virtuosismo. Alguns exemplos famosos podem ser vistos com a ritmista Jade da GRSCES Vai Vai chamando a bateria<sup>30</sup> ou os repiniques de bossa da GRES Acadêmicos do Salgueiro no

<sup>30</sup> Este exemplo pode ser acessado pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=GHI6DjJJDBc>

esquenta da bateria em um ensaio técnico de 2017<sup>31</sup>. No carnaval de 2020 a *Acadêmicos de Manos de Fuego* também executou um esquentar bateria no mesmo formato<sup>32</sup>.

Além do tradicional repinique de 12 polegadas, existe também o repique-mor, que cumpre função igual. Este instrumento pode ter 14 ou 16 polegadas e um corpo mais profundo também. Sua sonoridade é mais grave aparece em menor número nas baterias para não se sobrepor aos repiniques de 12, já que a sua projeção sonora é maior.

### Tamborim -

Entre os instrumentos “leves”, o tamborim é um dos principais. Executa duas levadas básicas: o teleco-teco e o tamborim “carreteiro” ou “virado” (como era conhecido antigamente nas baterias de São Paulo):

Figura 12: levada básica do teleco-teco (acima) e do tamborim carreteiro (abaixo)



Fonte: transcrição do autor

Essas duas formas básicas de tocar (com algumas variações) formam somente uma pequena parte das figuras rítmicas que o tamborim executa na batucada. Conhecidas como “desenho do tamborim”, as frases que este instrumento executa durante o arranjo do samba-enredo são variadas, complexas e dialogam com a canção, “muitas vezes pontuando a melodia do samba-enredo” (COSTA e GONÇALVES, 2000, p. 26) ou mesmo produzindo comentários rítmicos que complementam a melodia. A complexidade das frases desenvolvidas pelas principais escolas de samba hoje exigem muita habilidade e precisão na execução, além de uma boa memória musical por parte dos ritmistas deste instrumento<sup>33</sup>.

### Chocalho -

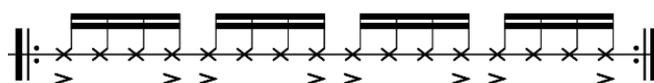
<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QgXsUZHaYc4> Esquentar bateria salgueiro 2017

<sup>32</sup> <https://photos.app.goo.gl/cfG2YTpPd16yND6y8> Acadêmicos de Manos de Fuego durante aquecimento que antecedeu o desfile do carnaval 2020.

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tlykdhbmDPY> Desenho de tamborim da Grande Rio em ensaio na quadra em preparação para o carnaval 2022.

Uma das principais qualidades que o naipe de chocalhos (ganzá ou rocar) traz para uma bateria é brilho e impacto na intensidade sonora, além de muito suingue devido à sua levada básica. Quando os chocalhos entram, a frequência aguda das suas platinelas é capaz de levantar o samba, dando força e beleza ao conjunto. De fato, dos vários usos do chocalho, talvez o principal seja o de entrar quando começa o refrão, dando destaque para o trecho. É um recurso de dinâmica, já que a intensidade sonora da uma batucada torna muito difícil para o conjunto diminuir o volume projetado. Dessa forma, a entrada dos chocalhos pode dar a sensação de aumento do brilho e intensidade da batucada<sup>34</sup>.

Figura 13: levada básica do chocalho



Fonte: transcrição do autor

Da mesma forma que o naipe de tamborins, os chocalhos também executam “desenhos” pré determinados e que são parte do arranjo rítmico da batucada para o samba-enredo. Além da sua levada básica, os chocalhos também podem tocar frases variadas que conversam e complementam a melodia do samba.

### **Cuíca -**

A cuíca é a grande representante da malandragem do samba. Seu fraseado e sonoridade são símbolos do suingue do samba. É um instrumento que pode ser solista e improvisador, inclusive executando melodias complexas quando tocada por grandes mestres do instrumento como Osvaldinho da Cuíca, já que é possível pressionar a pele para mudar a afinação e executar várias alturas diferentes. Já na bateria da escola de samba, a cuíca toca frases pré-arranjadas segundo a melodia e a letra do samba, em funcionamento similar do chocalho e do tamborim. A levada padrão mais utilizada nas escolas de samba é uma figura rítmica igual do pandeiro ou do agogô de duas bocas no samba. Existem, entretanto, diversas frases que são compostas e arranjadas para cada samba-enredo.

<sup>34</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=SPG\\_mA-cO8U](https://www.youtube.com/watch?v=SPG_mA-cO8U) chocalho rosas de ouro 2023

Figura 14: exemplo de levada básica da cuíca



Fonte: transcrição do autor

Mesmo sendo um instrumento muito característico do samba urbano, nem todas as escolas possuem um naipe de cuíca em sua bateria e ela não é considerada um instrumento obrigatório.

### **Agogô de quatro bocas -**

Até a década de 60 muitas escolas de samba contavam com o tradicional agogô de duas bocas nas suas baterias sendo que ainda hoje algumas poucas o utilizam. Nessa época, Edgard Telles Filho criou o agogô de quatro bocas e o instrumento teve seu primeiro naipe completo formado na GRES Portela. Logo depois a GRES Império Serrano, também do bairro de Madureira no Rio De Janeiro, teve seu naipe montado por Edgar. A partir desse momento muitas escolas passaram a adotar o instrumento em suas formações. Edgar é amplamente reconhecido como o criador do agogô de quatro bocas e ainda continua fabricando o instrumento em sua casa no Rio de Janeiro.

O agogô de quatro bocas é parte dos instrumentos leves da bateria, ficando normalmente na parte da frente, assim como tamborins, chocalhos e cuícas. Possui uma tradicional levada de samba que é uma releitura da melodia base do agogô de duas bocas expandido para as quatro alturas do instrumentos. Com o tempo, as baterias que utilizam o instrumento passaram a criar “desenhos” complexos e variações que interagem e complementam a melodia e o ritmo da letra do samba, de forma similar ao funcionamento dos outros instrumentos leves. Por possuir quatro alturas, o instrumento é capaz de sugerir melodias reconhecíveis e apoiar a melodia do samba-enredo ao mesmo tempo em que contribui significativamente com o suingue característico da engrenagem do samba.

Figura 15: exemplo de levada básica do agogô de quatro bocas



Fonte: transcrição do autor

## Timbau -

Muito utilizado na música baiana, em blocos afro, grupos de samba-reggae e bandas de axé, o timbau encontrou seu lugar nas escolas de samba. É muito utilizado pela Estação Primeira de Mangueira, ainda que não em todos os carnavais, além de algumas outras escolas de forma intermitente. O instrumento foi muito popularizado pelo músico Carlinhos Brown nos anos 90 através do grupo Timbalada.

Por ter corpo de metal e pele de plástico, o timbau é capaz de projetar muito volume sonoro, o que é desejável para uma bateria de escola de samba atual. Ao mesmo tempo, pode ser tocado com toques e levadas tradicionais do atabaque da Umbanda e do Candomblé, inserindo na batucada a linguagem do batuque ancestral do samba. Algumas escolas de samba eventualmente utilizam o atabaque, mas este não tem tanta projeção sonora por ser feito de madeira e couro. Assim, o timbal funciona como um excelente substituto no contexto da batucada moderna.

O timbau na batucada de samba executa algumas levadas básicas que podem variar segundo cada escola, além de tocar determinadas frases segundo o arranjo do samba-enredo. O instrumento assume um papel de base similar às caixas ou repiniques mas pode ter momentos de destaque em bossas e breques.

Figura 16: levada básica do timbau



Fonte: transcrição do autor

Os instrumentos apresentados aqui formam parte dos naipes obrigatórios no regulamento dos desfiles das escolas de samba do Brasil, à exceção da cuíca, do timbau e do agogô de quatro bocas. Os instrumentos obrigatórios fazem parte da formação básica de qualquer batucada de samba, seja no Brasil ou no mundo e se sedimentou como o padrão a ser seguido. Conforme mencionado, existem uma série de outros instrumentos de percussão que podem ser adicionados às baterias que dão uma sonoridade distinta a cada grupo. Na Argentina, a formação com instrumentos obrigatórios é a mais comum que podemos encontrar. Conforme veremos a seguir, na região de Córdoba é possível encontrar cuíca, agogô e timbau em algumas baterias, por isso a inclusão desses três instrumentos opcionais na explicação.

## Revisão de literatura

A respeito de trabalhos, artigos e pesquisas especificamente sobre a batucada brasileira na Argentina, não foi possível encontrar nenhuma, nem produzida no Brasil e nem na Argentina. Existem, no entanto, algumas pesquisas sobre a presença da roda de samba na Argentina. A dissertação de mestrado de Da Cruz (2017) trata desse assunto e se aproxima um pouco desta pesquisa. O trabalho da autora está baseado na presença de grupos de roda de samba em Rosário e em Buenos Aires. A perspectiva que a autora adota sobre a transculturação de Fernando Ortiz (1940) para abordar o fenômeno pesquisado dialoga com a presente pesquisa no sentido de entender a prática do samba na Argentina como um fenômeno resultante de um processo de interação cultural entre os dois países e se distanciando da ideia de que ocorre algum tipo de interação passiva ou de aculturação.

De maneira similar, o artigo de Paganeli (2022) sobre a roda de samba “Bom Ambiente” de Buenos Aires aborda a questões relacionadas à prática musical de uma cultura afro-brasileira por músicos argentinos. O artigo tem um enfoque nas práticas musicais transnacionais a partir da perspectiva do Atlântico Negro de Paul Gilroy e complementa essa visão ao entender a presença do samba na Argentina pela lente da transculturação, o que também dialoga com a presente pesquisa.

Santana (2019a) e Santana e Bystron (2019) constituem alguns dos poucos trabalhos produzidos especificamente sobre a batucada brasileira fora do Brasil, ainda que não seja especificamente na Argentina. A comparação do samba praticado no Brasil e na Alemanha em Santana e Bystron (2019) através de um modelo de análise propõe uma lente comparativa interessante sobre a forma como o ritmo do samba é incorporado por ritmistas no Brasil e na Argentina. O trabalho mostra a importância dos registros em áudio e vídeo como uma fonte de conhecimento e de “transferência intercultural de ritmos” (SANTANA e BYSTRON, 2019, p. 199, *tradução minha*) para os praticantes da Alemanha, algo similar ao que ocorre nas batucadas em Córdoba.

Outro estudo, de Vita e Santana (2020), também traz uma discussão pertinente a esta temática, abordando questões das categorias sociais e do “marketing” às quais está submetida a percepção sobre a música afro-brasileira, com um olhar que busca tensionar certos estigmas associados ao seu ensino fora do Brasil.

Emilia Chamone também possui trabalhos importantes sobre a batucada brasileira fora do Brasil. Em seu estudo sobre as batucadas brasileiras em Paris, Chamone (2010) reflete sobre a noção de tradição a partir de um espetáculo de música brasileira em Paris, criado por um dos grupos de batucada locais, mostrando como o entendimento do que é uma batucada

brasileira pode ser diverso. Em outro estudo, também no contexto parisiense, Chamone (2013) analisa as motivações que levaram à criação de um grupo de maracatu na França, além de buscar compreender como é a relação dinâmica da "tradicionalidade" do maracatu em um contexto estrangeiro. As discussões levantadas por Chamone a respeito do conceito de "tradicionalidade" e da possibilidade de entendimentos diversos sobre o que é uma batucada são importantes e dialogam com muitos dos aspectos levantados por esta pesquisa.

Com respeito ao samba de forma geral, muitos trabalhos o analisaram e discutiram a partir de perspectivas históricas e sociológicas (SODRÉ 1998; DA MATTA, 1997; FERREIRA 2005; VIANNA, 1995; LOPES, 2003 entre muitos outros), sua etimologia (BATISTA, 1978), e suas transformações em diferentes contextos sócio-políticos ao longo da história (SANDRONI 2001; MORAES, 1978; TROTTA 2006, entre outros). São trabalhos fundamentais para as pesquisas sobre o samba, mas que não tem um foco nos aspectos rítmicos ou percussivos, o que ilustra a dificuldade em encontrar uma biografia como foco similar a esta pesquisa.

Graeff (2015) trabalha sobre o samba de roda da Bahia e a sua relação com o processo de patrimonialização. A pesquisa traz um aprofundamento importante do contexto do samba de roda do recôncavo baiano, características históricas e as transformações dessa manifestação musical, contribuindo a entender a identidade regional do samba dessa região da Bahia e suas principais características dentro de um processo de mutação causada pela patrimonialização. Ao mesmo tempo, a autora realiza análises profundas sobre a estrutura rítmica do samba de roda e inclusive faz comparações com o samba carioca.

Já na bibliografia sobre batucada brasileira sob perspectiva da educação musical, observam-se alguns trabalhos importantes, com os quais a presente pesquisa estabelece diálogo. Luciana Prass publicou trabalhos que são referências centrais nos estudos sobre a batucada brasileira, trazendo uma perspectiva "etnopedagógica" (PRASS, 1998, 1999). A autora transita entre a área da educação e da etnomusicologia, apontando a transversalidade entre etnomusicologia e educação musical. Entretanto, seus trabalhos não empreenderam uma observação profunda de aspectos rítmico-percussivos do objeto estudado - a bateria da escola de samba porto alegre Bambas da Orgia. Prass mostra como o processo de aprendizado é amplo e engloba muito mais que habilidades técnicas de um instrumento musical. Ao identificar uma pedagogia "nativa", como ela coloca, o processo de transmissão do saber dentro desse contexto adquire um funcionamento particular, que depende do coletivo e que ressignifica crenças e valores associados ao fazer musical. O conceito de etnopedagogia está

próximo ao tema desta pesquisa uma vez que ajuda a compreender algumas das dinâmicas internas dos grupos em relação à transmissão e circulação dos saberes.

Santana (2015) também identifica aspectos pedagógicos peculiares dentro da Bateria Alcalina, grupo que se formou no âmbito universitário (dentro da Unicamp). Através da interação coletiva e influenciando-se mutuamente, os ritmistas do grupo conseguem aprender e ensinar ao mesmo tempo, em uma dinâmica própria. A partir desta observação, o autor propõe o conceito de reverberação de saberes (SANTANA, 2018; 2019). Através deste conceito, é possível identificar conhecimentos, práticas e habilidades que se influenciam continuamente no espaço de aprendizagem coletiva. Nesse sentido, também auxilia na compreensão sobre aspectos particulares dos grupos estudados e sua relação com o conhecimento e a forma como ele “reverbera” internamente.

Existem outras pesquisas e referências fundamentais na literatura sobre samba, bem como alguns trabalhos sobre as baterias de escola de samba e a transmissão do conhecimento nesses grupos. Entretanto, e conforme citado anteriormente, poucos trabalhos acadêmicos se aprofundam em aspectos da prática musical e seus aspectos rítmico-percussivos.

Alguns trabalhos têm como foco a transcrição musical das levadas e convenções de baterias, ou de instrumentos específicos. André Felipe Marcelino (2015) fez um minucioso trabalho com as baterias de escola de samba do grupo especial de Florianópolis (SC) Seu trabalho também descreve a história de cada agremiação, trazendo depoimentos de mestres e diretores de bateria, funcionando, assim, como um registro histórico das baterias no momento em que foi escrito (já que constantemente nota-se transformações nas batucadas). Mesmo sem um caráter analítico acentuado, é um trabalho relevante para esta pesquisa.

De maneira similar, Mestre Odilon Costa e Guilherme Gonçalves (2000) transcrevem as batidas dos instrumentos das principais escolas de samba do Rio de Janeiro, além de algumas “bossas”, isto é, convenções ou “paradinhas”.

Vinicius de Camargo Barros (2015) em sua dissertação de mestrado faz uma interessante reconstrução histórica e musical do legado de Mestre Marçal, um dos sambistas e mestres de bateria mais importantes do Brasil. Além disso, transcreve minuciosamente muitas frases tocadas por Mestre Marçal em gravações de samba (e em outros estilos).

Rafael y Castro (2016), explora a linguagem e características do repinique na Bateria do Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Império de Casa Verde, da cidade de São Paulo. Santana (2009) aborda as características históricas e musicais da bateria da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, também de São Paulo, e traz perspectivas múltiplas acerca do fazer musical da batucada - do “batucar” - e seus processos de transmissão de saberes. Neste

trabalho, Santana empreende uma análise musical mais profunda, utilizando o software Sonic Visualizer para observar a “malemolência” do ritmo, o suingue e outros conceitos interessantes que, em geral, não são abordados em trabalhos sobre o tema.

Assim, a partir do levantamento bibliográfico aqui destacado, é possível notar alguns trabalhos relevantes ligados ao tema mais específico da batucada de samba, por vezes com viés mais histórico, por vezes abarcando aspectos musicais e pedagógicos. A partir dos trabalhos analisados, é possível perceber que existem diferentes perspectivas pedagógicas, analítico-musicais e etnomusicológicas para lançar um olhar investigativo sobre o samba e a batucada; tal diversidade de visões nos ajuda na compreensão do fenômeno da batucada brasileira em contextos diferentes, dando suporte à presente pesquisa, que se debruça sobre a temática.

## **2.2 Reflexões sobre a prática musical a partir do contexto local**

Para fundamentar este trabalho, se fez necessário refletir sobre uma perspectiva de prática musical que dialogasse na realidade contextual do universo onde me encontrei em Córdoba. Meus nove anos de experiências e vivências em Córdoba me fizeram entender que ao mesmo tempo em que existe uma proximidade cultural entre Brasil e Argentina em relação às suas características comuns de povos latinoamericanos, existe também uma distância notável na forma de viver, entender e significar o samba, configurando um novo universo epistemológico.

Da mesma forma que tive que me despir da minha própria bagagem cultural ao chegar em Córdoba em 2012 e escutar tantas pessoas dizendo que adoravam batucar, com um significado diferente do meu para esta ação, aqui também foi necessário um exercício genuíno de compreender a prática musical contemplando a visão de mundo, o protagonismo dos batuqueiros de Córdoba e a realidade cultural da região.

Assim, este exercício de pensar a prática musical me fez lembrar da minha primeira experiência com uma batucada em Córdoba, quando os integrantes de um grupo me mostraram como era a batucada deles. Neste momento, a simples palavra “batucar”, ou “batucada”, me levou a uma infinidade de expectativas sobre o que eu estava por escutar e ver, baseado no meu entendimento cultural sobre a palavra. Rapidamente as minhas expectativas foram derrubadas no encontro com esse novo universo, onde batucar tem outros significados, simbolismos, sons e vivências. O que era batucar para mim era uma coisa e para eles, outra. Dessa forma, procuro adotar uma perspectiva que ajude a entender o universo da

batucada em Córdoba sem impor uma epistemologia que o "atropela". Entender esse passo foi uma parte importante do meu aprendizado, que passou por duas etapas: a da experiência e a da reflexão acadêmica com olhar científico.

Na experiência, tive que aprender rapidamente, enquanto dava aulas e oficinas pela região de Córdoba, a não impor minha visão sobre o samba e respeitar os significados e a forma como aconteciam as interpretações do samba por muitos dos grupos com os quais compartilhei vivências e momentos. Academicamente, através do estudo da etnomusicologia e dos estudos voltados para a performance musical, compreendi que as formas expressivas humanas são variadas, parte de uma “rede interativa complexa, composta por várias dimensões e relações simbólicas” (RIBEIRO, 2018, p. 271) e, ainda, que mudam e adquirem novos significados, formam diferentes referenciais culturais em função do tempo. Aqui, as reflexões sobre performance musical estão relacionadas ao termo mais amplo “prática musical”, que julgo suficiente para a compreensão da realidade estudada.

O referencial cordobês da batucada é resultado da identidade cultural local, como veremos mais adiante, ou seja, é diretamente afetada pela cultura cordobesa. No caso concreto da realidade estudada, existem ainda dois fatores que afetam a prática musical constantemente: (i) a relação entre duas culturas que se afetam mutuamente e (ii) as constantes transformações que ocorrem devido à exposição dos agentes a novas informações, influências e formas de pensar e viver o samba.

Em relação ao primeiro fator, me refiro ao processo permanente e ininterrupto de transformações e reinterpretções que ocorrem com o samba de batucada em Córdoba pelos diferentes atores, sejam eles grupos ou indivíduos. Essas transformações afetam tanto a cultura estrangeira que está sendo apropriada (com mudanças musicais, estéticas e simbólicas) quanto os próprios atores que acionam essa manifestação cultural. Em suma, tanto o samba quanto os batuqueiros são afetados dentro dessa relação.

Já o segundo fator leva em conta uma realidade própria das manifestações culturais populares, que é o seu caráter de mutabilidade. Como sabemos, a cultura não é estática ou permanente, mesmo com a patrimonialização<sup>35</sup>. Roque de Barros Laraia comenta sobre o “caráter dinâmico da cultura” (LARAIA, 2001, p. 97) em “Cultura: um conceito antropológico” (2001), enfatizando através de inúmeros exemplos como “o tempo constitui um elemento importante na análise de uma cultura” (idem, p. 99), concluindo que “cada sistema cultural está sempre em mudança” (ibidem, p. 101).

---

<sup>35</sup> Como bem esclarece o próprio IPHAN, “Não há modelo cultural imutável a ser imposto ou proposto nas políticas de patrimônio imaterial, pois as culturas são dinâmicas.” (VIANNA, 2016).

No mundo batuqueiro cordobês existem uma série de fatores que exercem forças que colocam em movimento essas mudanças e são parte do ecossistema cultural desse universo. Os grupos de batucada de Córdoba são distribuídos por uma grande área geográfica e, segundo minhas observações iniciais, parecem ter como parte do motor do seu funcionamento o encontro e o constante intercâmbio com outros grupos da região, com agentes externos, com a busca de informações na internet, o compartilhamento de vídeos e áudios por whatsapp, a pesquisa por vídeos no youtube etc. As batucadas parecem se apoiar nesse ecossistema. A grande motivação para ensaiar, promover eventos, comprar instrumentos, buscar ser melhores, aprender, pesquisar etc, parece ser justamente a participação em encontros, competições de carnavais, oficinas, workshops e outros eventos com as outras batucadas.

Dessa forma, os integrantes estão constantemente intercambiando ideias, vídeos de outras batucadas da Argentina ou de escolas de samba do Brasil, recebendo pessoas para dar oficinas ou cursos e participando de competições e encontros com outras batucadas. Mestres de outros grupos da Argentina às vezes, e quando é financeiramente viável, são levados de outras cidades ou províncias para serem jurados de competições e carnavais.

Mais raramente, em Córdoba algum mestre de bateria ou percussionista brasileiro que está passando pela cidade pode oferecer uma oficina ou curso. Fora da capital isso é ainda mais raro, mas de qualquer forma os efeitos de novas ideias musicais tem uma capilaridade notável e reverberam entre os grupos. Dessa forma, a processualidade do fenômeno cultural parece ser uma característica fundamental já que pode alterar a prática musical dos grupos ao longo do tempo (seja no período de anos, meses ou às vezes semanas).

Temos então, até aqui, uma realidade musical que demanda algumas necessidades interpretativas: (i) contemplar os referenciais culturais cordobesas sobre a batucada de samba, (ii) entender que a cultura do samba brasileiro e os agentes cordobeses se afetam mutuamente, (iii) saber que a processualidade do fenômeno afeta a prática musical. Sendo assim, existe a necessidade de caminhar para as necessidades específicas da prática musical da realidade estudada. A seguir, irei ampliar os fundamentos teóricos que ajudam a construir cada um desses fatores e que orientarão a discussão durante este trabalho.

(i) contemplar os referenciais culturais cordobesas sobre a batucada de samba

Ainda que eu tenha tido uma vasta experiência em campo que pode ser classificada tradicionalmente como pesquisa participativa, o objetivo e a natureza deste trabalho é o meu olhar como brasileiro, percussionista e ritmista de escola de samba sobre as batucadas de

samba de Córdoba. Dessa forma, procurei guiar minha pesquisa de uma forma em que o referencial cultural dos agentes cordobeses fosse contemplada no maior grau possível, mas sempre entendendo que eu não sou cordobês e que minhas experiências culturais anteriores tem um efeito evidente sobre como eu olho o fenômeno. Assim, quem determinará o que é samba, samba-enredo, teleco-teco, batucada etc, serão os próprios cordobeses.

Como pesquisador, não classifico ou determino o que é ou deixa de ser samba, mesmo que eventualmente eu tenha encontrado manifestações batuqueiras em Córdoba que segundo o meu referencial estético estão muito distantes do que entendo como samba. Se eu lançasse um olhar comparativo puramente baseado no resultado sonoro, eu não estaria levando em conta o contexto cultural, um problema analítico já debatido na etnomusicologia e apontado por Blacking no livro “How Musical Is Man?” (1973). Blacking cita como exemplo estudos de psicologia da música e testes de musicalidade que “falham em chegar a um acordo sobre a natureza da musicalidade” (BLACKING, 1973, p. 5, tradução minha) porque, entre outras razões, “minimizam a importância da experiência cultural” (p. 5, tradução minha), sendo então etnocêntricas.

A atribuição de novos significados sonoros ou simbólicos a elementos do universo do samba do Brasil é uma constante no universo batuqueiro cordobês e rotulá-los como “erros” baseado em comparações sonoras com o samba brasileiro seria cometer uma forma de “epistemicídio”<sup>36</sup> e perder a oportunidade de observar uma identidade cultural em pleno processo de desenvolvimento. Entendo que as variações sonoras/musicais ou simbólicas que encontrei em Córdoba podem ser o resultado de reinterpretações feitas pelo empréstimo de elementos do universo do samba brasileiro transformados pelo contexto cultural onde vivem os agentes cordobeses. Segundo Graeff: “um sujeito estranho a uma cultura inclina-se a interpretar as estruturas à sua própria maneira, dentro de sua própria concepção musical” (GRAEFF, 2010, p. 117). O contexto da cultura e forma de vida cordobesas serão explicitadas ao longo do trabalho através dos relatos etnográficos e análises posteriores.

Os referenciais culturais cordobeses são, como evidencia o uso do termo no plural, um espectro amplo nas diversas formas de viver e interpretar o samba, e não uma manifestação cultural unívoca. Essa diversidade de maneiras em que os cordobeses entendem, sentem e respondem aos enigmas do mundo do samba é o que determina a prática musical, que se expressa de formas variadas. A “profunda experiência de vida” (SIRE, 2012, p. 4) dos

---

<sup>36</sup> “destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas” (TAVARES., 2009, p. 183)

cordobeses no aspecto cultural inclui uma série de entendimentos sobre como é e como se vive a cultura, que é diferente de um brasileiro que vive o mundo das escolas de samba. Evidentemente, todas as experiências individuais são únicas a cada ser humano, mas de maneira geral é seguro afirmar que a relação com a cultura do samba de um cordobês que escuta *Cuarteto* ou *Cumbia*<sup>37</sup> na vida cotidiana e frequenta os famosos bailes é muito distinta a de um brasileiro que frequenta shows de pagode e escuta samba em casa.

Neste trabalho trago três exemplos de grupos que representam um pouco dessa diversidade e que servem como base para entender como uma cultura tipicamente brasileira pode se transformar quando inserida em um contexto diferente do encontrado no Brasil.

(ii) entender que a cultura do samba brasileiro e os agentes cordobeses se afetam mutuamente

O entendimento sobre como duas culturas se transformam quando entram em contato é importante para atenuar ideias sobre o que seria uma simples aculturação, imposição cultural, colonização ou qualquer conceito que transmita a ideia de sobreposição de uma cultura sobre a outra. Percebo, baseado na minha ampla vivência desse universo, que não ocorre em Córdoba (ou em qualquer parte da Argentina) uma simples importação da cultura do samba brasileiro em forma de cópia ou imitação. Isso fica evidente não só pelo resultado sonoro e estético, pela forma de viver e ressignificar a batucada, mas também pela fala dos batuqueiros cordobeses, onde fica clara a afirmação de uma identidade própria, como veremos posteriormente.

Nesse sentido, o conceito de transculturação se mostra interessante para elucidar essa perspectiva. Segundo Bronislaw Malinowski, a transculturação é um “processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um ‘toma lá dá cá’, como dizem. É um processo no qual ambas as partes da equação terminam modificadas” (MALINOWSKI, 1940, apud OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 123, tradução minha). As “partes” envolvidas neste caso seriam os batuqueiros e demais pessoas presentes no universo da batucada de Córdoba (agentes/sujeitos), bem como o samba (expressão cultural). Tanto os agentes quanto a expressão cultural se veem modificados em algum grau nessa interação. Para um cordobês, entrar em contato com uma cultura originalmente estrangeira significa interagir com símbolos e significados culturais diferentes dos que são comumente encontrados na sua vida diária e no seu entorno imediato, levando-o a um exercício de ressignificação e incorporação desses

---

<sup>37</sup> Gênero musical originalmente da Colômbia mas muito presente com variações estilísticas em diversos países latino-americanos, inclusive a Argentina.

elementos. A forma como a batucada de samba é concebida e como uma pessoa deve se comportar no momento da prática musical é diferente da musicalidade existente na cultura cordobesa e argentina, obrigando o agente a se modificar de alguma forma ao incorporar o vocabulário musical do samba, o lugar das acentuações, o suíngue característico, o equilíbrio sonoro do conjunto, a maneira de tocar os instrumentos, a forma musical, os elementos simbólicos, os valores etc. Todas essas informações passam pelo filtro cultural das concepções cordobesas e os expõe a um referencial cultural e musical diferente do seu.

Da mesma forma, o samba enquanto expressão/manifestação também se modifica, já que não ocorre e não poderia ocorrer uma simples cópia. Como veremos ao longo deste trabalho, desde frases simples até estruturas fundamentais do samba de batucada são alteradas e reinterpretadas.

Outros elementos extra-sonoros, no entanto, também são modificados. Os valores e símbolos que compõem o universo do samba são tensionados e as relações entre os indivíduos podem tomar perspectivas diferentes se comparadas ao samba do/no Brasil. O samba no Brasil pode servir como afirmação da identidade negra e de valores e símbolos afro-brasileiros quando, por exemplo, uma escola de samba escolhe como enredo carnavalesco uma homenagem a um orixá ou uma figura negra historicamente importante. Em Córdoba essa relação entre samba e identidade negra parece não estar presente tomando como base as minhas experiências anteriores, mas às vezes nota-se uma relação de afirmação de identidade periférica frente a uma realidade de extrema desigualdade social e econômica. O samba, então, passa a não somente soar diferente, mas também a simbolizar coisas singulares e significar novos valores para as pessoas.

(iii) saber que a processualidade do fenômeno afeta a prática musical

Segundo Queiroz:

Ganharam a partir da década de 1970 perspectivas mais abrangentes, como a preocupação de etnomusicólogos em compreender a performance musical não só como evento, mas também como processo. Processo que reúne aspectos musicais e extramusicais, dando ao evento performático um sentido que transcende a atividade musical restrita às suas estruturas, materiais utilizados e momentos de acontecimento. (QUEIROZ, 2006, p. 233)

Da maneira similar em que Queiroz estabelece o processo como importante para a perspectiva da performance (termo substituído aqui por “prática musical”), segundo Oliveira

Pinto (2018) a processualidade do fenômeno também é uma das características definidoras da transculturação. Na relação entre culturas, segundo a perspectiva transcultural, ambas partes resultam modificadas. Entender o que ocorre como um processo significa admitir que não existirão conclusões definitivas e que o que está sendo observado e analisado está dentro de um movimento contínuo. Os significados e valores mencionados anteriormente, a sonoridade dos grupos, os métodos de transmissão do conhecimento, tudo muda com o passar do tempo, por diversas razões. Isso faz com que o meu olhar de pesquisador seja direcionado ao movimento e não a um possível resultado, a algo estático. Leva, ainda, a considerar novamente o protagonismo dos agentes, uma vez que são eles quem decidem o que eu estou observando e não ao contrário. Se hoje para eles o samba de batucada é vivido e entendido de uma forma e amanhã de outra, é justamente o olhar sobre esse processo que orienta esta pesquisa. De fato, durante meus nove anos de vivência com o fenômeno pude observar como algumas modificações ocorriam, sendo testemunha de parte desse processo.

Esse processo, carregado de valores e símbolos que vão além das características sonoras, inclui aspectos extra-sonoros que nos ajudam a entender o fenômeno. Como já apontado no item (i), o contexto cultural deve ser considerado, pois uma simples comparação das características sonoras não revelaria a verdadeira natureza do que está sendo observado. Expandindo a problemática apontada por Blacking, não basta considerar que existe um contexto cultural, mas sim que existe um processo. Considerar um contexto é necessário, mas insuficiente, uma vez que pode passar a ideia de estaticidade. Por essa razão, incorporo o conceito de transculturação discutido por Fernando Ortiz e Tiago de Oliveira Pinto, que coloca a ideia da processualidade dos fenômenos culturais no cerne da sua definição. A partir disso, tomando como base a concepção de Ribeiro (2018) a respeito de performance musical, penso que as práticas musicais estudadas em Córdoba devem ser pensadas como “processo social que envolve uma diversidade de aspectos para além das dimensões sonoras” (RIBEIRO, 2018, p. 281). Por fim, levando em conta as considerações acima, a prática musical no contexto deste trabalho é pensada como uma ação musico-cultural, articulada com uma interpretação de valores e expressões culturais externos à cultura cordobesa, que sofre reinterpretação segundo características locais e que está em constante transformação.

A concepção de prática musical aqui proposta deve ser entendida como uma proposição de um caminho de reflexão, mais do que uma definição que possa amarrar a compreensão do fenômeno, uma vez que sua característica processual pode tornar esta definição insuficiente no futuro. Essa perspectiva está mais alinhada à natureza dos

fenômenos culturais do que um olhar que pretenda de alguma maneira congelar ou estatizar uma expressão humana como a cultura.

## CAPÍTULO III

### **Dimensões sociointerativas das batucadas em Córdoba**

Neste capítulo realizo um relato da minha experiência de campo com cada grupo, destacando as características principais de cada um, realizando análises iniciais, e estabelecendo uma visão mais ampla sobre o funcionamento de cada batucada e o seu contexto geral. As observações estão em sua maioria baseadas na experiência de campo realizada entre os dias 30 de agosto e 6 de setembro de 2022, quando visitei cada batucada, observei, participei dos ensaios e realizei entrevistas com os líderes de cada uma. No capítulo seguinte irei realizar análises mais aprofundadas sobre as características sonoras de cada agrupação e suas formas específicas de interpretar o samba, focando na instrumentação utilizada por cada grupo, toques, frases, proporção de instrumentos, afinação, e aspectos culturais ou outras características que se mostrem relevantes e que são o resultado da minha observação e vivência durante os nove anos em que pude ser parte da comunidade batuqueira cordobesa.

#### **3.1 Bateria Cadencia Cordobesa**

*Quinta-feira, 1º de setembro de 2022*

Aproximadamente 30 pessoas vão comparecendo aos poucos ao ensaio, que estava marcado para às 20h. Lucho, o mestre de bateria, afina os surdos e cada integrante vai chegando e pegando seu instrumento. Enquanto o ensaio não começa, os ritmistas vão tocando livremente e se aquecendo no seu instrumento, conversando e repassando frases ou ritmos juntos. Rapidamente o silêncio do salão é recheado pela mistura de instrumentos sendo afinados com pequenos grupos tocando coisas diferentes em andamentos diferentes. Alguns conversam, outros dão risada e se cumprimentam, formando uma sinfonia aleatória e dessincronizada de ruídos ambientes, tambores e vozes.

Lucho começa o ensaio, pedindo que todos fiquem em formação de bateria. Em determinado momento, entre as falas e barulhos de instrumentos que normalmente precedem um ensaio de bateria, um integrante grita lá do fundo com sotaque cordobês<sup>38</sup> muito marcado:

---

<sup>38</sup> O dialeto cordobês é conhecido por, entre outras características, trocar o som da letra “R” por um som que lembra as letras “sh”.

“*Arranca el Rodrigo!*” (“*Ashranca el shrodrigo*”. em tradução fonética), indicando que quem deveria começar era o Rodrigo no seu instrumento. Neste momento, pensei: “Realmente estou em Córdoba!”. A frase sozinha e dita com esse sotaque já carrega em si mesma uma série de marcadores culturais muito particulares do cordobés: sua forma de falar, de se relacionar, o gosto musical pelo *cuarteto*, o consumo de *Fernet con Coca*<sup>39</sup> ou o *Pritiao*<sup>40</sup> nos bailes, etc.

Figura 17: Detalhe na parte inferior da camiseta da *bateria cadencia cordobesa*, com algumas das expressões típicas do linguajar cordobês: "culiao", "Ferné", "calorón", "quehacecaraepoio".



Fonte: Foto do pesquisador

Fui convidado para participar do ensaio tocando repinique. Deveria então executar a chamada de repinique para iniciar a batucada. Logo na primeira tentativa, entrei errado pois não entendi a contagem do mestre de bateria. Logo entendi que a contagem era até o número três e que no tempo seguinte iniciaria a execução da frase (e não até o número quatro, como era do meu costume). Percebi que esse tipo de forma de contar é notadamente comum nas batucadas de Córdoba, mas também já a encontrei no Brasil. Entendo que é um traço do pensamento musical menos analítico e mais espontâneo quando comparado ao ensino e

<sup>39</sup> Córdoba é famosa por ter inventado o *Fernet con Coca*, mistura do licor italiano de ervas Fernet com a Coca-cola. A bebida é consumida frequentemente nos bailes, encontros e churrascos na cidade. A Argentina é responsável pelo consumo de 75% de toda a produção mundial da bebida feita pela marca “Branca”, a mais famosa e consumida.

<sup>40</sup> *Pritiao* é uma corruptela de *pritiado*, bebida típica dos bailes feita da mistura de Pritty (refrigerante de limão fabricado em Córdoba) com vinho de caixa.

execução formalizado e conservatorial da música, onde a contagem deve refletir necessariamente os números de tempo do compasso a ser executado. Nessa contagem até o número três, interpreto que ela serve somente para marcar uma pulsação e que todos aceitam a regra que após o número três a execução é iniciada. Não existe necessidade para maiores preocupações ou formalismos. Logo, após a segunda tentativa, fiz a chamada corretamente e a batucada iniciou.

Figura 18: *Bateria Cadencia Cordobesa* no ensaio do dia 1 de setembro de 2022.



Fonte: Foto do pesquisador

Chamou a minha atenção durante o ensaio a batida de caixa utilizada pela bateria, que segundo o que me explicou mestre Lucho em entrevista, é o toque da bateria da escola de samba Unidos de Vila Isabel (Rio de Janeiro), caracterizada por ter as caixas tocando embaixo e direto e os taróis tocando em cima<sup>41</sup> uma batida que dura dois compassos de quatro tempos com um rulo no terceiro tempo do segundo compasso. Observei enquanto tocava, entretanto, que os ritmistas que executavam a batida do tarol colocavam o rulo no primeiro tempo do primeiro compasso do ciclo rítmico.

Observei diversas vezes para ter a certeza de que não se tratava de um erro involuntário de um ritmista, mas o padrão sempre se repetiu. Dessa forma, entendo que os integrantes da bateria estavam reinterpretando a batida da Vila Isabel segundo suas próprias concepções musicais (GRAEFF, 2010), configurando uma alteração do ciclo rítmico da frase

---

<sup>41</sup> Tocar “embaixo” ou “em cima” se refere à forma com que os ritmistas seguram o instrumento. Embaixo quer dizer que o instrumento está pendurado nos ombros por um talabarte. Em cima significa que o ritmista carrega a caixa apoiada nos braços e perto do ombro, sem a necessidade de um talabarte.

em relação ao que é tocado na bateria da Vila Isabel. O fato dessa alteração em relação ao referencial que eles adotam (a bateria da Vila Isabel) não lhes causar desconforto ou entranhamento pode ser um indício de que para eles esse aspecto do ciclo rítmico pode ser intercambiável em alguns momentos. De fato, a alteração do ciclo rítmico é algo que pode ser encontrado também em algumas circunstâncias da música brasileira. O ritmo do Ijexá tocado nos terreiros de candomblé, por exemplo, possui uma célula rítmica básica tocada no gã (agogô) que tem quatro tempos mas que pode se iniciar em dois pontos diferentes do ciclo rítmico dependendo do terreiro onde é tocado, ou até mesmo do canto sendo entoado.

Notei que em outros momentos musicais também existe esse entendimento intercambiável sobre os ciclos das frases rítmicas do samba. Em outra ocasião do ensaio, a bateria fez um breque e as caixas continuaram tocando a sua batida. Nestes momentos, é comum o surdo de terceira marcar o primeiro tempo com uma nota abafada e o segundo tempo com uma nota aberta. Ocorreu em diferentes momentos, no entanto, que o ritmista que toca o surdo de terceira marcou “ao contrário”, invertendo a figura rítmica.

Outro momento de inversão do ciclo rítmico ocorreu entre a frase do tamborim, conhecida como teleco-teco, e o surdo de terceira. Na linguagem comum das batucadas se diz que o surdo de terceira ficou cruzado em relação ao tamborim, ou vice-versa.

O “cruzamento” do surdo de terceira ocorria com certa frequência, principalmente logo depois da entrada com a chamada de repinique. Ao mesmo tempo, a contagem do mestre de bateria para a entrada de algum breque ou mudança de ritmo também acontecia “cruzada” às vezes. Notei esse fenômeno como algo comum na região de Córdoba, tendo observado em diversas outras batucadas durante meus anos de atuação na região. Acredito que isso ocorra com certa frequência devido ao pouco contato que os cordobeses em geral têm com o universo do samba e suas diversas manifestações e ao fato desses grupos se orientarem musicalmente pela batucada de samba sem o acompanhamento de uma melodia.

Convivendo com os batuqueiros de Córdoba e através de inúmeras interações e conversas com diversos deles, notei que mesmo que gostem de tocar o samba, muitos não têm o costume de escutá-lo (mestre Lucho, por exemplo, é uma das exceções e relatou em entrevista que escuta samba “o tempo todo”). É comum que muitos batuqueiros escutem e vejam vídeos das baterias atuando durante os famosos “esquenta bateria” que precedem os desfiles nos sambódromos do Brasil. Durante o “esquenta”, as baterias tocam em parte sem o acompanhamento musical das vozes e cordas que executam o samba-enredo, em uma demonstração de virtuosismo, além de servir de preparação para o momento do desfile. Dessa forma, muitos dos cordobeses escutam a batucada e não o samba-enredo e assim não tem

tanta intimidade musical com a canção. Da mesma forma, tampouco tem o costume de escutar o cancionero popular do samba e seus artistas, já que isso não faz parte do dia a dia da cultura Cordobesa. Assim, ao não estarem obrigados a seguir um ciclo rítmico em função de uma melodia e uma letra, a alteração desse ciclo em determinados momentos não afeta a prática musical. No caso da *Bateria Cadencia Cordobesa*, a orientação musical do grupo de fato não está baseada na canção. Segundo o mestre Lucho relatou em entrevista, eles não têm a intenção de algum dia tocar com o acompanhamento de uma canção.

É importante entender, no entanto, que isso não significa que a bateria *Cadencia Cordobesa* sempre irá tocar dessa forma. Conforme a já mencionada natureza processual do movimento batuqueiro em Córdoba, essa compreensão intercambiável do ciclo rítmico do samba pode ser apenas uma forma temporária de incorporação da linguagem musical do samba. O grupo é bastante novo, apesar de contar com muitos integrantes que possuem uma longa experiência prévia em outras batucadas da cidade, sendo assim, a sua forma de compreender e interpretar o samba pode sofrer mudanças segundo a vontade que o grupo tem em mudar certos aspectos da sua prática musical. O que foi possível observar na região é que essa maneira de conceber os padrões rítmicos do samba de forma intercambiável é um fenômeno comum, principalmente em grupos que ainda possuem pouca experiência com a batucada de samba. Alguns grupos preservam essa forma de tocar e a incorporam, enquanto outros procuram se alinhar mais fielmente à interpretação das escolas de samba do Brasil. O que irá ocorrer com a *Bateria Cadencia Cordobesa* é impossível de prever e, conforme discutido no capítulo anterior, é uma parte essencial do funcionamento mutável das batucadas de Córdoba.

Uma das dificuldades encontradas durante o ensaio foi a manutenção do andamento. Isso é comum nas batucadas tanto do Brasil como da Argentina e o mestre de bateria chamou a atenção para isso durante o ensaio. A variação de andamento realmente foi neste caso foi notável, passando de uma velocidade típica de bateria de escola de samba atual (entre 140 e 150 bpm, conforme discutido no capítulo II) para uma velocidade de samba lento, partido alto, ou cadenciado, como é conhecido nas escolas de samba (entre 90 a 110 bpm, aproximadamente). A pulsação coletiva é um desafio em qualquer grupo de percussionistas e o samba-batucada é particularmente desafiador já que o andamento é rápido, o que o torna difícil. A motricidade fina é comprometida quando os movimentos devem ser muito rápidos, então a execução do instrumento é tecnicamente mais exigente para o ritmista. Um grupo de batuqueiros menos experientes na batucada de samba certamente terá mais dificuldade para manter o andamento. Isso, contudo, não é um impedimento para a prática musical de um

samba com todas as suas qualidades e suingue. Conforme vimos, as baterias de escola de samba do Brasil tocavam em andamentos muito mais lentos até princípios dos anos 70.

Em relação aos aspectos relacionados aos processo de transmissão, observei o uso de alguns recursos durante o ensaio. Uma das formas de corrigir frases ou ensinar frases novas para os ritmistas acontecia enquanto a bateria tocava. O mestre se aproximava de uma ala de instrumentos e explicava a frase enquanto a bateria continuava tocando. Essa dinâmica mostra como o ensaio e a aula se confundem, onde os ritmistas aprendem tocando.

Aprender a tocar ensaiando e até mesmo se apresentando, permite que pessoas que não poderiam tocar determinadas frases ou ritmos sozinhas possam fazê-lo coletivamente. A força coletiva provê um espaço de segurança para que o iniciante consiga tocar sem tanta inibição, coberto e protegido pela sonoridade do grupo, que se sobrepõe ao volume do seu instrumento individual. Esse funcionamento híbrido e com fronteiras pouco definidas entre ensaio, aula e apresentação configura a situação de aprender na prática. Essa forma de aprendizagem é “ao mesmo tempo contexto e objeto, caminho e destino” (WENGER, 2001, p.124), ou seja, a etnopedagogia (PRASS 1998) de cada grupo é o processo e também a estrutura do grupo, é definidora de sua identidade sonora. Aprender batucando não é uma maneira de alcançar um objetivo de produzir um resultado sonoro, mas é parte constante do seu funcionamento. Além disso, essa aprendizagem não acontece somente de forma vertical, ou seja, do mestre para os ritmistas. Batuqueiros mais experientes e mesmo os mais novos também participam dessa dinâmica, ensinando uns aos outros e ajudando-se mutuamente em graus e formas diferentes, configurando uma dinâmica fluida e difusa de aprendizagem dentro do grupo. Santana (2018, p. 3) aponta que a aprendizagem da batucada ocorre através de “três formas fundamentais: (i) Aprendizagem pela prática - aprender fazendo (tocando), (ii) Integração dos papéis de aprendiz e tutor - aprender ensinando e (iii) Desenvolvimento primordial da habilidade de interação - aprender interagindo.”

Esse processo dinâmico, fluido, não verticalizado e interativo acontece dentro de uma reverberação de saberes dentro de cada batucada. Segundo Santana:

Os conteúdos e as formas presentes nos processos de aprendizagem na batucada “reverberam” através da própria prática: os variados tipos de conhecimentos, habilidades e conteúdos estabelecem uma relação dinâmica, afetando-se continuamente inseridos em um contexto e espaço de aprendizagem. (SANTANA, 2018, p. 6)

A convivência entre a hierarquia vertical do mestre para com os ritmistas e a horizontalidade no compartilhamento dinâmico dos saberes é uma característica comum a todas as batucadas com as quais pude interagir, em maior ou menor grau.

Quando era necessário ensinar frases coletivamente, o mestre interrompia o ensaio e cantava a frase musical com onomatopéias e em seguida pedia para os ritmistas repetirem o canto. Somente após cantar é que começaram a tocar a frase. O uso de onomatopéias é um recurso comum não só nas batucadas de samba como em diversas manifestações musicais afro-brasileiras, africanas, indianas e populares em geral. A silabificação é uma estratégia que permite ao ritmista incorporar, ou seja, entender com o corpo o que vai ser tocado, facilitando a execução posterior.

A experiência nesse ensaio me permitiu entender que a *Batería Cadencia Cordobesa* possui diversas características em comum com muitas das batucadas de samba presentes em Córdoba em termos sócio-culturais, tornando-a em certos aspectos, segundo a minha experiência de campo, uma representante de um modelo de batucada da capital cordobesa, ainda que ela tenha muita personalidade própria.

Ela está localizada em bairro periférico e com integrantes trabalhadores de classe baixa. Conforme mencionado, é uma batucada de samba não orientada pela canção e que propõe alterações dos padrões rítmicos do samba e outras formas de interpretação musical. É notável o pouco contato e vivência de forma geral dos integrantes com o universo afro-brasileiro do samba e suas outras manifestações, deixando claro as fortes características culturais locais bem como certa homogeneidade cultural entre seus participantes. Suas estratégias pedagógicas próprias são marcadas por uma dinâmica coletiva de compartilhamentos de saberes, mas com forte mediação do mestre de bateria, onde predomina o processo de aprendizagem compartilhada e que está intrinsecamente conectado ao contexto social, configurando uma comunidade de prática (WENGER, 2001).

### ***3.2 Académicos de Manos de Fuego***

*Segunda-feira, 5 de setembro de 2022*

A 150 km da capital cordobesa, em *Villanueva*, a *Académicos de Manos de Fuego* se reúne para ensaiar numa segunda-feira, às 20h (FIG 19). Começando o ensaio, os integrantes da bateria fazem uma formação em círculo e assim permanecem durante o ensaio inteiro. Os

ensaios em formação circular são mais comuns nos meses mais distantes do carnaval, quando eles estão construindo os breques e passando a limpo frases e ritmos. Mais próximo do carnaval, os ensaios já acontecem na formação em que vão desfilar.

Figura 19: Ensaio da bateria *Académicos de Manos de Fuego* no dia 5 de setembro de 2022.



Fonte: Foto do pesquisador

Para 2023, a *Manos de Fuego* está ensaiando um samba-enredo próprio, algo inédito para eles. Até o carnaval de 2022, só tocavam o samba-batucada, ou seja, sem acompanhar uma canção, nem instrumentos de cordas, vozes ou qualquer outro instrumento. Isso é uma mudança grande para eles e para o carnaval da região. Será a primeira vez que uma *comparsa* irá se apresentar com uma canção própria e tocada ao vivo. Normalmente no carnaval de *Villanueva*, os componentes fantasiados desfilam com uma música gravada e em seguida a batucada passa pela avenida tocando somente percussão, para depois executar o show da bateria na frente do palco principal onde estão os jurados. Dessa vez, eles planejam caminhar pela avenida tocando a música deles e depois executar o show da bateria na frente do palco principal como de costume. O fato de eles estarem se propondo a tocar um samba-enredo faz com que a orientação musical do grupo mude. Agora eles devem pensar um arranjo para o samba-enredo, com breques e frases que sirvam de suporte para a melodia e a letra:

Hay que cantar con emoción

Capricho de los dioses ya llegó  
Hoy suena manos de fuego  
Mi batería explotó

Una historia de amor sin fin  
Una pasión para toda la vida  
Soy cultura, festival,  
Sensacional, histórica  
Mi corazón de emoción se eleva  
Cuando te veo pasar  
Con tus pasistas y batuqueros  
El samba nunca acabará

Hoy mi bandera flameará  
Y a Villanueva pintará  
Naranja y azul yo voy  
Capricho de los dioses soy

Todo el año vamos a ensayar  
Preparando otro carnaval  
Cuando los tambores  
Salen de su hogar  
El barrio de la antena  
Comienza a sonar  
oooooooo  
Mi batería explotará  
oooooooo  
Mi samba te contagiará

Letra do samba-enredo da *Acadêmicos de Manos de Fuego* de 2022.

Outra característica marcante da batucada é que desde o ano de 2019 eles têm um trio de atabaques entre seus instrumentos. O mestre Hernán se interessou pelos atabaques e encomendou um trio a um luthier local que os fez. Desde então, vem incorporando ao show da bateria uma introdução que é tocada nos atabaques para em seguida entrar a bateria completa. Em anos anteriores os atabaques eram usados para tocar os ritmos de Ijexá e Maculelê.

Este ano um atabaque irá tocar na introdução do samba-enredo do grupo. É um toque original e quem criou e tocou essa introdução foi Lucho, um músico local e professor da *Universidad Nacional de Villa María* (o único músico do meio acadêmico que faz parte da batucada). Segundo me explicou Lucho:

O ritmo que toco com a batucada vem do Gwomón, um ritmo haitiano e pus o nome de ktalamwchitlan por que em *Villa María* (cidade adjacente à *Villanueva*) existe um rio chamado kalamuchita, então foi uma forma de representar localmente a idiosincrasia afro com o Vudú e o Haití como ponto central, para mostrar que essa é a meca e que deles vem outras formas de comunicação ancestral como o candomblé, santería, candombe, etc. (Lucho, 2022)<sup>42</sup>

Notei como o restante do arranjo do samba enredo tem definidas todas as linhas de chocalho, tamborim, agogôs e surdos de terceira, além é claro das bossas. Tudo foi pensado pelo mestre Hernán, que grava as ideias no gravador de voz do celular e depois transmite oralmente aos ritmistas durante os ensaios. Nesse sentido, a batucada tem um funcionamento bastante vertical, sendo o mestre de bateria responsável por criar todas as frases, breques, ritmos e bossas que o grupo vai executar. Até 2021 Hernán contava com a ajuda de outro integrante que atuava como diretor e auxiliava na criação de frases e ritmos. No entanto, conforme Hernán me revelou em entrevista, esse integrante passou a frequentar uma igreja que não permitia sua participação na batucada (um fenômeno comum também no Brasil a partir da evangelização de integrantes das escolas de samba). De qualquer forma, outros integrantes auxiliam no processo de transmissão durante o ensaio e os mais experientes vão ajudando os integrantes mais novos. Neste ensaio, mesmo faltando seis meses para o carnaval, a maioria do arranjo já estava pronto e ensaiado. Em poucos momentos o ensaio parou para que fosse passada alguma frase nova, sendo que a maioria do tempo foi dedicado a corrigir pequenas imprecisões e a treinar trechos mais difíceis.

Foi simples confirmar através da observação desse ensaio, além de diversos outros que presenciais em anos anteriores, como não existe um momento de aulas separadas dos ensaios na *Manos de Fuego* e um novo integrante vai aprendendo durante o processo de preparação para o carnaval, um funcionamento similar à *Bateria Cadencia Cordobesa*. Em algumas ocasiões o grupo organiza encontros separados dos ensaios com cada ala de instrumentos, quando repassam frases, ajustam a sincronia e compartilham opiniões e conhecimentos.

---

<sup>42</sup> “El ritmo que toco con la batucada viene del Gwomón, un ritmo haitiano y le puse el nombre de ktalamwchitlan porque en Villa María existe un río llamado Kalamuchita, entonces fue una forma de representar localmente la idiosincrasia afro con el Vudú y el Hatí como punto central, para mostrar que esa es la meca y que de ellos viene otras formas de comunicación ancestral como el candomblé, la santería, el candombe, etc.”

Mesmo que mediados pelo mestre Hernán, nesses momentos se configura uma maior participação dos demais ritmistas no processo de ensino e aprendizagem.

Percebo no ensaio a mesma característica que sempre marcou a *Manos de Fuego*: o toque limpo e claro, sem cruzar o ciclo rítmico do samba ou inverter frases do terceira ou do teleco-teco. Ao contrário da *Batería Cadencia Cordobesa* e muitas outras que observei com características semelhantes, a *Manos de Fuego* nunca cruzou os ciclos rítmicos do samba, o que a torna neste momento uma das exceções em relação a outros grupos observados pela província de Córdoba e que tocam samba.

Conversando após o ensaio com um ritmista sobre a batida de caixa usada pela batucada (conhecida nas escolas de samba no Brasil como "partido alto"), ele me relatou: "Veio um mestre de bateria de Buenos Aires dar uma oficina pra gente e ele disse que essa batida tinha que ser tocada em cima e que estava errado assim como nós fazemos. Eu toco como eu quiser!"<sup>43</sup>. O ritmista se referia ao fato dessa batida no Brasil ser tocada sempre com a caixa "em cima" (conforme explicado no capítulo II), a exemplo da batida da GRES Acadêmicos do Salgueiro, entre muitas outras. Na *Manos de Fuego*, no entanto, eles tocam a mesma batida, porém com a caixa "embaixo", pendurada pelo talabarte. A afirmação enfática do ritmista mostra como as tradições podem ser recriadas e reinventadas. Nas escolas de samba do Brasil, essa tradicional forma de tocar não é questionada, mas no interior da Argentina, sim. Ao executar a batida do partido alto com outra relação corporal com o instrumento, existe necessariamente uma alteração na sua sonoridade. Com a caixa pendurada com o talabarte, os acentos da mão direita dessa batida deixam de ser tocados com *rimshots*<sup>44</sup>, o que altera a sonoridade e lhe dá características diferentes.

A *Acadêmicos de Manos de Fuego* é uma batucada que apresenta certas características que a colocam em um grupo minoritário dentro das batucadas da província de Córdoba, segundo minha experiência pela região entre os anos 2012 e 2020. A capacidade técnica dos ritmistas do grupo se destaca entre as batucadas da região e a interpretação de frases e dos ciclos rítmicos do samba é executada sem inversões ou mudanças, quando comparada à *Batería Cadencia Cordobesa* e outras similares. Mesmo com interpretações e sotaques musicais próprios, o grupo sempre procurou fidelidade sonora com relação às baterias do Brasil, seja no fraseado, instrumentação e interpretação rítmica do samba. A mudança na concepção musical do grupo buscando se basear numa canção com um samba-enredo próprio

---

<sup>43</sup> "Vino un mestre de bateria de Buenos Aires darnos un taller y él dijo que esa batida tendría que ser arriba y que estaba mal como la hacíamos nosotros. Yo toco como quiero!"

<sup>44</sup> O *rimshot* é o toque da baqueta utilizando uma parte do seu corpo (e não somente a ponta) tocando o aro e a pele simultaneamente, resultando uma sonoridade mais "estalada" e "encorpada".

reflete a busca musical do grupo, assim como a incorporação dos atabaques e o estudo de ritmos da umbanda e do candomblé.

O perfil sócio-econômico dos integrantes é também de classe média baixa (o perfil mais comum nessas agrupações) e assim como a grande maioria das outras batucadas que eu conheci, está localizada em um bairro periférico, mesmo estando em uma pequena cidade do interior. Musicalmente, o grupo está transitando de uma batucada percussiva para uma batucada orientada pela canção. Nesse aspecto, considero a *Manos de Fuego* como uma batucada híbrida, apresentando frases e breques que funcionam sob a lógica de uma canção, mas ainda mantendo breques mais longos, com variações de andamento e algumas misturas de outros ritmos de fora do universo do samba, típicos das batucadas com orientação exclusivamente percussiva. Culturalmente, existe uma forte identificação com o bairro e com o carnaval regional como forma de diferenciação e afirmação de uma identidade dentro do contexto local. O grupo conta também com estratégias pedagógicas próprias, onde a estrutura de transmissão do conhecimento tende a ser mais verticalizada durante os momentos de ensaio mas existindo, no entanto, uma dinâmica coletiva de compartilhamento e reverberação dos saberes (SANTANA 2018) que se destacam em encontros ocasionais fora dos momentos de ensaio. Comum a todas as comunidades de prática (WENGER 2001), predomina também na *Manos de Fuego* o processo onde se aprende tocando.

### **3.3 Escola de Samba União Da Serra**

*Terça-feira, 6 de setembro de 2022*

Voltar a participar de um ensaio da Escola de Samba União da Serra foi para mim uma experiência nostálgica, já que possuo um vínculo afetivo maior com o grupo do qual sou fundador. Por outro lado, desta vez o meu olhar de pesquisador me permitiu enxergar os acontecimentos sob outra perspectiva, enxergando detalhes e características que antes eram naturais e passavam despercebidas para mim. Foi interessante notar o contraste que existe na minha percepção sobre o grupo e sua sonoridade entre antes, quando estava pessoalmente envolvido com o grupo, e agora, com maior distanciamento e tendo me aprofundado nos estudos etnomusicológicos.

Figura 20: Ensaio da Escola de Samba União Da Serra no dia 6 de setembro de 2022.



Fonte: foto do pesquisador

No dia do ensaio, a bateria já contava com a presença de diversos integrantes novos que começaram neste ano e alguns mais recentes estavam em seu segundo ou terceiro ensaio. A presença desses novos integrantes obriga os mais experientes a ajudarem os mais novos a entender os ritmos, sinais da mestre e breques, entre outras coisas. Durante o ensaio, era possível ver como essa função didática era compartilhada por alguns membros, mesmo que a mestre de bateria tivesse uma liderança maior nesse aspecto.

O grupo começou o ensaio numa formação circular e ao final foi feita a formação de bateria. A formação circular é um reflexo da importância da instância de aprendizagem, quando os integrantes podem ver uns aos outros e as explicações da mestre de bateria. Nesse momento a escola de samba não contava com oficinas semanais separadas dos ensaios como teve durante muitos anos, então os ensaios e aulas se confundem e se misturam, uma dinâmica comum nas batucadas da região com já foi visto no caso da *Bateria Cadencia Cordobesa* e *Manos de Fuego*.

Muitos dos breques ensaiados neste dia eram provenientes do repertório próprio do grupo, ou seja, dos dois sambas-enredos gravados que a escola tem. Nos arranjos desses sambas são utilizados ritmos diversos do universo musical afro-brasileiro como ijexá, maculelê, vassi, entre outros, bem como um festejo afro-peruano. A escola de samba sempre teve como foco musical a execução de sambas-enredos de outras escolas de samba do Brasil e

próprios, além de eventualmente algumas canções de samba-reggae. Isso a diferencia dos outros grupos da região, que tem o foco musical na prática percussiva da batucada de samba (ou seja, a seção rítmica da escola de samba sem o acompanhamento da canção). Como consequência desse foco musical, a escola de samba não executa bossas (ou breques) tão complexos e longos, já que mesmo quando não está tocando com acompanhamento de vozes e cordas, o funcionamento musical do grupo está baseado na lógica da canção. As bossas, ou breques, mais longos da União Da Serra são frutos de introduções ou finais instrumentais de sambas do próprio grupo e de outras escolas de samba e estão mais baseados na construção e variações sobre um ritmo do que sobre frases complexas e entrecortadas, uma característica buscada pelas batucadas de samba da região.

A bateria da Escola de Samba União Da Serra possui algumas características que a diferenciam das batucadas da região, sendo uma delas a batida de caixa utilizada. Essa é uma dos aspectos musicais que definem a identidade musical de uma bateria de escola de samba. Nesse sentido, a Escola de Samba procurou ter uma batida que marcasse a sua identidade na região. A batida mais comum na região é a já mencionada “partido alto”, seja tocada embaixo seja em cima. A Escola optou por utilizar a conhecida “batida universal” ou “diretinha”, mas com um rulo no quarto tempo. O rulo no quarto tempo é uma característica musical de muitas batidas de caixa de escolas do Brasil incluindo Mangueira, Portela, Nenê de Vila Matilde, Império Serrano, entre muitas outras. Unindo esses dois elementos, a batida resultante é uma batida direta mas com um rulo no quarto tempo.

Além da batida de caixa e outras características musicais que serão analisadas posteriormente, a União Da Serra se caracteriza pelos fatores já apontados em relação à sua orientação musical de vivência no universo do samba de forma mais ampla, através das rodas de samba, oficinas de percussão do candomblé, estudo da história do samba, apreciação do repertório do cancioneiro do samba pelos seus integrantes, etc. Existe dentro do grupo uma relação com a cultura afro-brasileira em seus aspectos multidimensionais, o que a torna diferente em relação às demais batucadas da província que se propõe a tocar a batucada de samba. Não se trata somente de diferenças sonoras, detalhes rítmicos ou variações de fraseados, mas de uma outra proposta de relação com a cultura do samba. O samba é ritmo, dança, festa, vivência, é um universo cultural, e a maneira de se apropriar e experimentar esse universo pode ser variada. Na União Da Serra, a escolha foi por utilizar a batucada de samba como um meio para a vivência dentro do universo do samba de forma mais ampla, dentro das possibilidades e limites que existem naturalmente ao estar inserida na Argentina. Com isso, o

grupo optou por não priorizar a participação em competições ou buscar um alto nível técnico na sua prática musical.

Sobre os processos de transmissão do conhecimento, foi possível notar o uso de muitos dos recursos utilizados pelas outras batucadas, como o uso de onomatopéias para transmitir ideias musicais e frases e a dinâmica do processo de aprender na prática. No entanto, para além dos muitos recursos utilizados e já mencionados que são comuns a muitas batucadas, o que diferencia a Escola De Samba União Da Serra é que a transmissão do conhecimento acontece não só de maneira dialógica e interativa, mas de forma multidimensional, ou seja, através de uma “reverberação de saberes” (SANTANA, 2019), entendida como: “uma relação dinâmica entre variados tipos de conhecimentos, habilidades e conteúdos que afetam-se continuamente dentro de um contexto e espaço de aprendizagem” (SANTANA, 2019, p. 01). Essa multidimensionalidade da reverberação de saberes a que se refere Santana é mais acentuada dentro do contexto da União Da Serra pela proposta de vivência do samba mencionada anteriormente. Assim, os integrantes da Escola de Samba reverberam os saberes do universo da samba de uma maneira mais ampla culturalmente e ao mesmo tempo menos focada tecnicamente na complexidade ou virtuosismo que pode ter uma bateria como a *Manos de Fuego*, por exemplo.

A Escola de Samba União Da Serra tem de forma geral uma proposta e orientação musicais e culturais diferente das batucadas da região de Còrdoba, o que influencia no resultado sonoro da bateria *Repica Forte*. Sua proposta de vivência do universo do samba, sua localização em bairro mais central e próximo à universidade e o perfil sociocultural e econômico da maioria dos seus integrantes, são fatores que ajudam a formar a sua identidade musical. A maioria dos integrantes tem um perfil socioeconômico de classe média e sua localização está em um ponto considerado privilegiado cultural e economicamente em relação à grande maioria das batucadas da periferia da capital e cidades do interior (sempre próximo ao centro e a bairros nobres, conforme mencionado no capítulo I). O grupo mantém desde a sua fundação a proposta de uma orientação musical baseada na lógica da canção de samba-enredo, com frases e breques que refletem esse perfil. Os integrantes têm um perfil cultural mais heterogêneo, com estudantes universitários, trabalhadores e pessoas com maiores possibilidades de acesso à viagens e vivências culturais diversas. A proposta do grupo é de uma vivência ampla do universo do samba.

## **CAPÍTULO IV**

### **Dimensões estéticas e estruturais das práticas musicais percussivas no contexto de Córdoba**

As análises, descrições e comparações que serão realizadas neste capítulo serão conduzidas a partir da articulação das perspectivas teóricas e empíricas já discutidas neste trabalho. Ainda, tomo como parâmetro fundamental para a análise a minha própria experiência como ritmista, mestre de bateria e pessoa que vivenciou o universo do carnaval de São Paulo durante muitos anos. São comparações pautadas pelo modelo das escolas de São Paulo e do Rio de Janeiro, no qual possuo vivência e uma percepção profunda do assunto do ponto de vista rítmico e percussivo. Conforme foi mencionado anteriormente, esse modelo é também o que pauta as escolhas estéticas e os referenciais adotados pelos batuqueiros e mestres dos grupos estudados nesta pesquisa. Isso não evita, é claro, que os grupos possam interpretar o samba de batucada da sua própria maneira.

Os parâmetros que serão analisados e que permitem entender as características da prática musical dos grupos (além do contexto cultural já analisado anteriormente) são: formação, proporção entre naipes, afinação, andamento, levadas, breques/bossas e orientação musical.

Por mais que a análise permita perceber diferentes aspectos sonoros, ela revela apenas uma camada dentro de múltiplas dimensões que permeiam o fenômeno. Batucar é mais do que um resultado sonoro e vai além da questão técnico-musical (SANTANA, 2018), passando pelo contexto cultural e a forma de viver o fenômeno. Assim, o que é apresentado neste capítulo complementa a contextualização feita anteriormente nos capítulos I, II e III.

#### **4.1 Formação, quantidade de integrantes e instrumentos e proporção dos naipes**

Apresentarei agora a formação básica utilizada por cada bateria estudada aqui, bem como a quantidade de integrantes, e por consequência a quantidade de cada instrumento e sua proporção dentro do grupo. A guia para o entendimento dos esquemas é a seguinte:

Figura 21: bula do mapa de formação das baterias



Fonte: pesquisador

Olhando os três mapas de formação das baterias de cada agrupação nos permite fazer comparações e ter um entendimento geral sobre a sonoridade de cada uma. Sempre é fundamental lembrar que a formação mostrada aqui reflete o grupo em junho de 2023, que foi quando os mestres de cada bateria forneceram os dados para pesquisa. Conforme já foi apontado diversas vezes, pela própria natureza do fenômeno, essa informação pode (e certamente irá) mudar ao longo do tempo.

Um dos primeiros pontos a ser compreendido é sobre como funciona a realidade de se manter uma batucada em funcionamento fora das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nessas duas cidades, a cultura e a indústria dos desfiles das escolas de samba é muito bem estabelecida e quase secular, então a quantidade de pessoas que tocam muito bem todos os instrumentos e tem vontade e disponibilidade para participar nas baterias é muito grande. A maioria das escolas de samba mantém em funcionamento as “escolinhas”, que são aulas preparatórias que antecedem o início dos ensaios oficiais, para quem quer aprender a tocar e pleitear uma vaga nas baterias. Em seguida, muitas realizam a famosa “peneira”, que é a seleção dos ritmistas mais aptos a integrar a bateria, deixando assim muitas pessoas de fora.

Mestre Ciça<sup>45</sup>, um dos mais importantes mestres de bateria do carnaval do Rio de Janeiro, explica a importância das escolinhas e a seleção de ritmistas:

Se não fosse a escolinha, eu estava morto. É essencial e é uma obrigação das escolas. Tem que ter. Na Ilha a escolinha é muito organizada. Nesses 2 anos, chegamos a ter 250 pessoas querendo aprender a tocar. Ano passado aproveitei uns 50 ritmistas. (Mestre Ciça, 2015)

Essa quantidade de ritmistas disponíveis e a possibilidade de selecionar os melhores é um luxo com o qual as baterias de Córdoba não podem contar. Na verdade, essa é a realidade em maior ou menor grau da maioria das baterias fora do eixo Rio-SP, inclusive no Brasil. Assim, a formação das baterias de Córdoba reflete em parte o desejo do grupo sobre sua formação e sonoridade, e em parte a realidade com a qual eles têm que trabalhar, onde nem sempre existem ritmistas disponíveis para todos os instrumentos.

Vejamos agora a formação e quantidade de instrumentos em cada grupo:

#### **Bateria Repica Forte -**

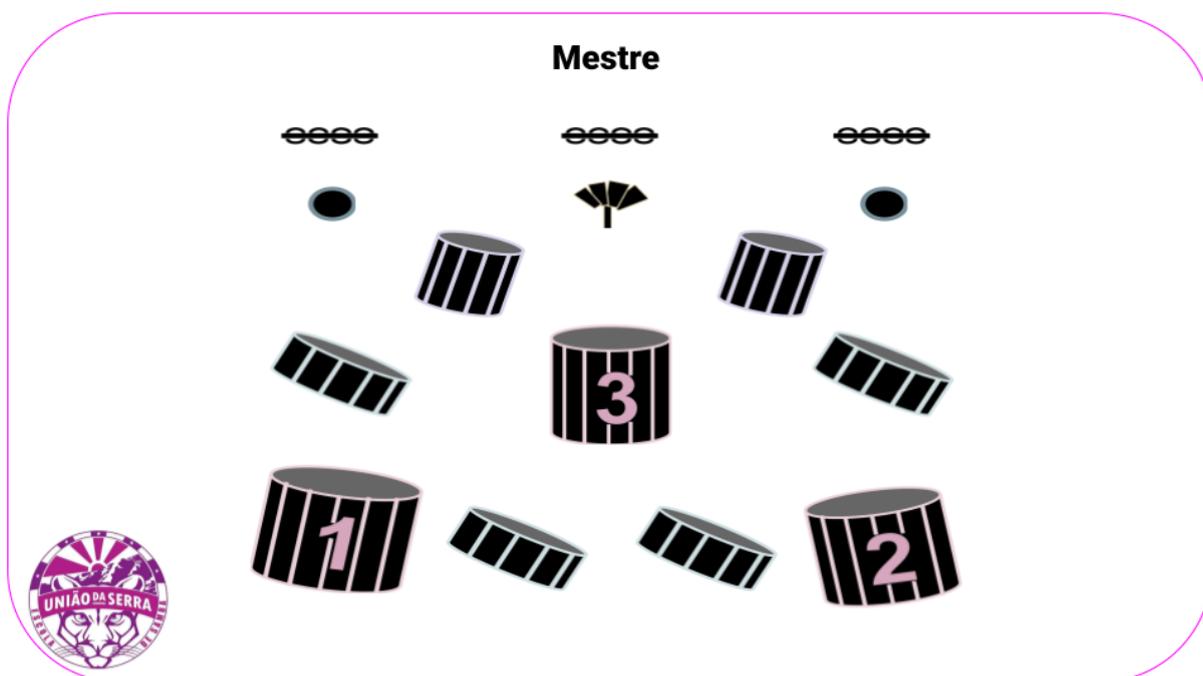
Quantidade de integrantes atual: 15

Instrumentos: 3 chocalhos / 2 tamborins / 1 agogô / 2 repiques / 4 caixas / 3 surdos (primeira, segunda e terceira)

---

<sup>45</sup> Mestre Ciça é antigo mestre de bateria da GRES União da Ilha do Governador e atual da mestre da bateria da GRES Unidos do Viradouro.

Figura 22: mapa de formação da bateria *Repica Forte* da Escola de Samba União Da Serra



Fonte: produzido pelo autor à partir de informações apresentadas pela Mestre Alejandra Nuñez

A bateria *Repica Forte* já chegou a ter 38 integrantes, mas desde o fim da pandemia retomou suas atividades de forma paulatina e vem reconstruindo sua formação. Segundo a mestre Alejandra: “temos 15 integrantes regulares e uns 10 que vão e vem”<sup>46</sup>, por questões de horários de trabalho e outras obrigações. Ela nos conta que o desejo é dobrar o tamanho da bateria e adicionar alguns taróis.

A formação atual da bateria da Escola de Samba União da Serra preserva em certa medida o equilíbrio entre os naipes de uma bateria de escola de samba. O número de caixas (quatro para três surdos), contudo, fica aquém da média de duas a três caixas para cada surdo, típico das baterias, um fato que a mestre sabe e deseja mudar quando possível. A falta de caixas dá ao grupo atual uma sonoridade um pouco menos preenchida e com maior predominância dos graves dos surdos. É importante lembrar que as caixas dão “o molho” da batucada, segundo o vocabulário típico do gênero. Elas dão a sensação de preenchimento e, quando bem tocadas, são fundamentais para o balanço e o suingue do grupo. Na engrenagem da batucada, são as caixas que cumprem o papel que as platinelas do pandeiro ou o ganzá cumprem numa roda de samba: estabelecer um padrão de condução que leva o ritmo adiante de forma constante. O tamborim e o chocalho também cumprem esse papel, mas na batucada, conforme mencionado antes, esses instrumentos nem sempre estão tocando levadas constantes

<sup>46</sup> “Tenemos 15 integrantes regulares y unos 10 que van y vienen.”

e frequentemente tocam frases entrecortadas ou até mesmo deixam de tocar em alguns trechos do samba. Assim, a falta de caixas prejudica um pouco esse aspecto da sonoridade do grupo, quando comparado ao referencial atual das baterias de escola de samba, sobretudo nos momentos em que os tamborins e chocalhos deixam de tocar a levada de base. Dessa forma, a condução da engrenagem rítmica da bateria é afetada.

Similarmente, a falta de repiniques tem o mesmo efeito. As baterias procuram ter em média um repinique para cada surdo, sendo que na configuração atual a bateria de União da Serra possui apenas um para três surdos. Nesse sentido, os repiniques de base cumprem a mesma função que as caixas e a falta de repiniques prejudica o balanço do grupo. Mestre Higor, da bateria Qualidade Especial da GRES Acadêmicos do Tatuapé de São Paulo, explicou em relato concedido à mim em um ensaio para o carnaval de 2018 o papel dos repiniques como fundamentais para manter o suingue e o andamento ao dar “mais chão” ao conjunto. A expressão usada pelo mestre, comum nas escolas de samba, traduz o efeito que o instrumento tem quando presente na proporção correta para auxiliar no fortalecimento do ritmo base da batucada de samba. Outro efeito evidente de um instrumento presente em menor proporção à ideal é que ele não possa ser escutado de forma clara para quem está fora da bateria.

O efeito dessa pequena desproporção dos naipes das caixas e repiniques pode ser visto no vídeo<sup>47</sup> de uma apresentação da escola de samba em um carnaval de 2023. Na gravação, é possível notar a predominância dos graves dos surdos, já o repinique fica encoberto pela sonoridade da batucada e pode ser ouvido melhor somente nos momentos da chamada. A qualidade sonora do vídeo pode distorcer um pouco a percepção sobre o que está acontecendo na realidade, mas esta análise está baseada neste vídeo e complementada com minha já mencionada experiência de campo em setembro de 2022, minhas experiências prévias com este e outros grupos e nos carnavais do Brasil e da Argentina.

O número de tamborins da bateria está, em princípio, em uma proporção muito próxima da adequada para o tamanho da bateria, assim como os chocalhos. Isso, entretanto, depende da habilidade dos ritmistas com o instrumento. O tamborim é um instrumento tecnicamente difícil de tocar em uma bateria de escola de samba, seja pela velocidade da sua levada base (o carreteiro), seja pela força necessária ao tocá-lo para que o seu som se projete bem em relação ao grupo. A firmeza para tocar um instrumento, executá-lo com precisão e com a força adequada para projetar seu som é conhecido nas baterias (e entre músicos em geral) como “pegada”. Em um grupo menor, como a bateria da União da Serra, o número

---

<sup>47</sup> Link para visualização do vídeo: [https://youtu.be/y7c\\_96jQfQY](https://youtu.be/y7c_96jQfQY)

atual de dois tamborinistas fica pequeno, exigindo muita pegada dos ritmistas para que o som se projete adequadamente, algo notável nos ensaios e no vídeo mencionado. Tamborinistas experientes são capazes de “tirar muito som” do seu instrumento, projetando-o com firmeza e clareza no contexto coletivo. Em baterias com ritmistas mais proficientes, o número de tamborins pode até ser um pouco menor dentro da proporção, que é a de aproximadamente pouco menos de um tamborim por surdo. Porém, no caso de baterias com ritmistas menos experientes e que normalmente não conseguem tocar com tanta pegada, são necessários mais tamborinistas.

Vemos, então, como o equilíbrio sonora da batucada, frequentemente chamado de “equalização” na Argentina, é afetado também pelo domínio e experiência dos ritmistas em seus instrumentos. Já no agogô, a força da execução não é um fator que contribui tanto na projeção do som. Invariavelmente um número maior é necessário para que ele soe equilibrado em relação ao conjunto. Isso porque este instrumento tem um limite físico da sua possibilidade de projeção sonora que varia pouco devido à força aplicada no seu toque. O instrumento, inclusive, não deve ser tocado com força excessiva pois corre o risco de quebrar (rachar as bocas metálicas), algo que acontece com certa frequência.

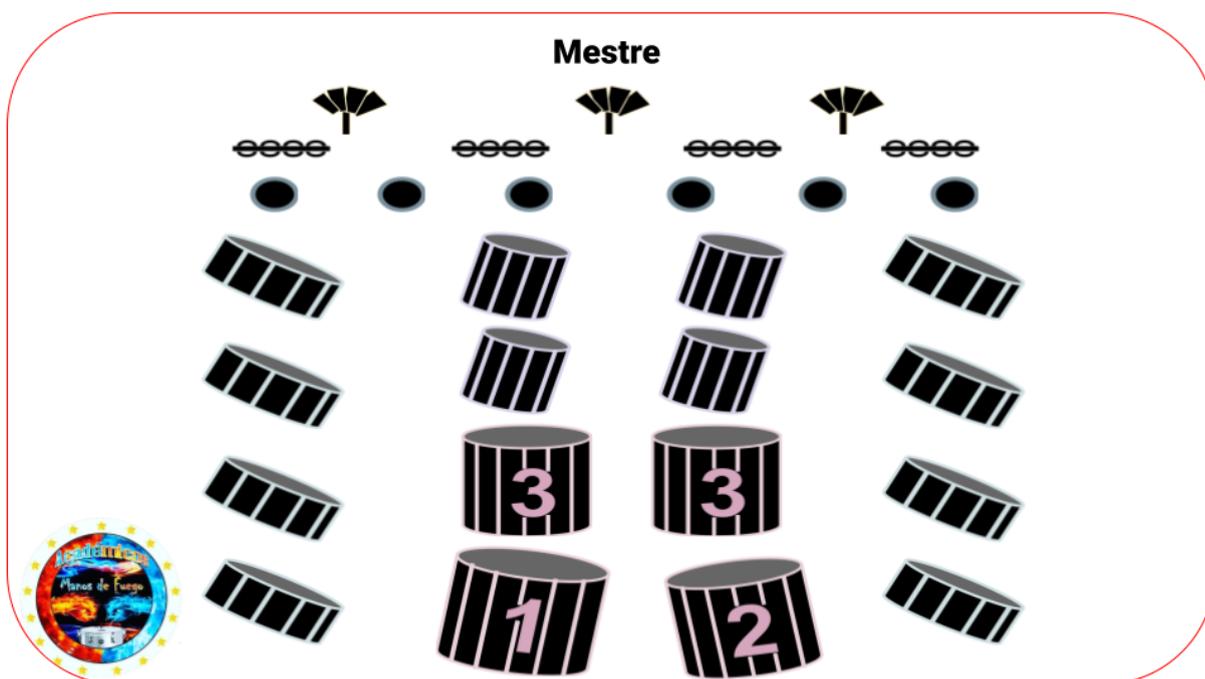
Ao analisar o equilíbrio sonoro da bateria da Escola de Samba União da Serra, podemos entender melhor como o desejo pela sonoridade do grupo é confrontado pela realidade no qual está inserido, na qual nem sempre existem ritmistas na quantidade ou com a experiência necessária no contexto local. Vemos também como as regras compartilhadas dentro do universo do samba sobre o equilíbrio sonoro dos naipes podem ser afetadas pela habilidade dos ritmistas, influenciando a sonoridade do grupo pela força aplicada ao seu instrumento.

### **Acadêmicos de Manos de Fuego -**

Quantidade de integrantes atual: 30

Instrumentos: 4 chocalhos / 6 tamborins / 3 agogôs / 4 repiniques (2 repiniques e 2 repiques-mor) / 9 caixas / 4 surdos (1 primeira, 1 segunda e 2 terceiras)

Figura 23: formação da bateria da *Acadêmicos de Manos de Fuego*



Fonte: produzido pelo autor à partir de informações apresentadas pelo Mestre Hernán

O mapa da formação da bateria da *Acadêmicos de Manos de Fuego* mostra uma bateria bem equilibrada para o seu tamanho. Com 30 ritmistas, todos os naipes apresentam um número adequado de instrumentos, permitindo que um equilíbrio sonoro seja alcançado. O fato da bateria apresentar ritmistas habilidosos e com experiência elevada para os padrões da região também contribui significativamente para que, dentro da proporção disponível, o grupo consiga tocar com a pegada adequada para equilibrar sua projeção sonora.

O vídeo<sup>48</sup> do desfile do carnaval 2023 mostra um pouco do equilíbrio sonoro do grupo, ainda que a gravação não reproduza fielmente o que pode se escutar ao vivo. Devido à localização da câmera, os instrumentos leves e até mesmo os repiniques ficam encobertos pelas caixas e surdos. De qualquer forma, a partir dessa gravação e da minha experiência com o grupo em outros eventos e carnavais, é possível entender como a bateria da *Acadêmicos de Manos de Fuego* conseguiu, ao longo do tempo, atingir uma boa equalização, com sonoridade equilibrada entre os instrumentos.

O posicionamento dos surdos de primeira e segunda na última fileira da bateria (com uma caixa de cada lado), porém, pode ser considerada pouco usual. Normalmente, por questões de projeção sonora, os surdos são colocados nas colunas externas. No caso da *Manos de Fuego*, isso significa que os dois ritmistas dos surdos de primeira e segunda estariam

<sup>48</sup> Vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w80c\\_YnKPuo](https://www.youtube.com/watch?v=w80c_YnKPuo)

separados por uma distância de duas pessoas. Mestre Hernán relatou: “Ensaíamos muito e quis colocar os dois surdos juntos para que eles estejam mais tranquilos”<sup>49</sup>, referindo-se ao apoio que um surdista pode dar ao outro na base e nos fraseados. Os dois surdos tocam a base fundamental da pulsação do samba e um bom entrosamento entre os surdistas dentro de uma bateria é primordial para a execução.

O simples fato do grupo conseguir uma proporção adequada de ritmistas já diz bastante sobre a particularidade do contexto local. Como comentado nos capítulos anteriores, o carnaval de *Villanueva* é bastante antigo e bem estabelecido. A competição adquiriu níveis relativamente profissionais e o carnaval é destaque na região de Córdoba. A cultura de competição do carnaval estabeleceu fortes raízes na cidade e, assim, o número de ritmistas com bom nível técnico é alto em comparação com outras regiões, onde se nota uma maior dificuldade para encontrar ritmistas mais experientes. Assim, a formação da *Manos de Fuego* é um reflexo da sua realidade, mas também deve ser entendido como fruto da determinação do grupo em realizar um trabalho contínuo e disciplinado de construção e compartilhamento de saberes do samba, que permitiu o estabelecimento de uma cultura batuqueira muito forte na região. Evidentemente, outras batucadas da cidade também têm uma contribuição fundamental nesse cenário particular.

Para o carnaval de 2024, mestre Hernán tem o projeto de chegar a 44 ritmistas, sendo que quatro irão tocar cuícas. O uso de cuícas é pouco usual na região, então a inclusão desse instrumento será possivelmente algo inédito para uma batucada do interior da província. Em todos os anos de experiência que tive com batucadas do interior de Córdoba raras vezes vi uma cuíca, fato que difere na próxima bateria apresentada.

### **Batería Cadencia Cordobesa -**

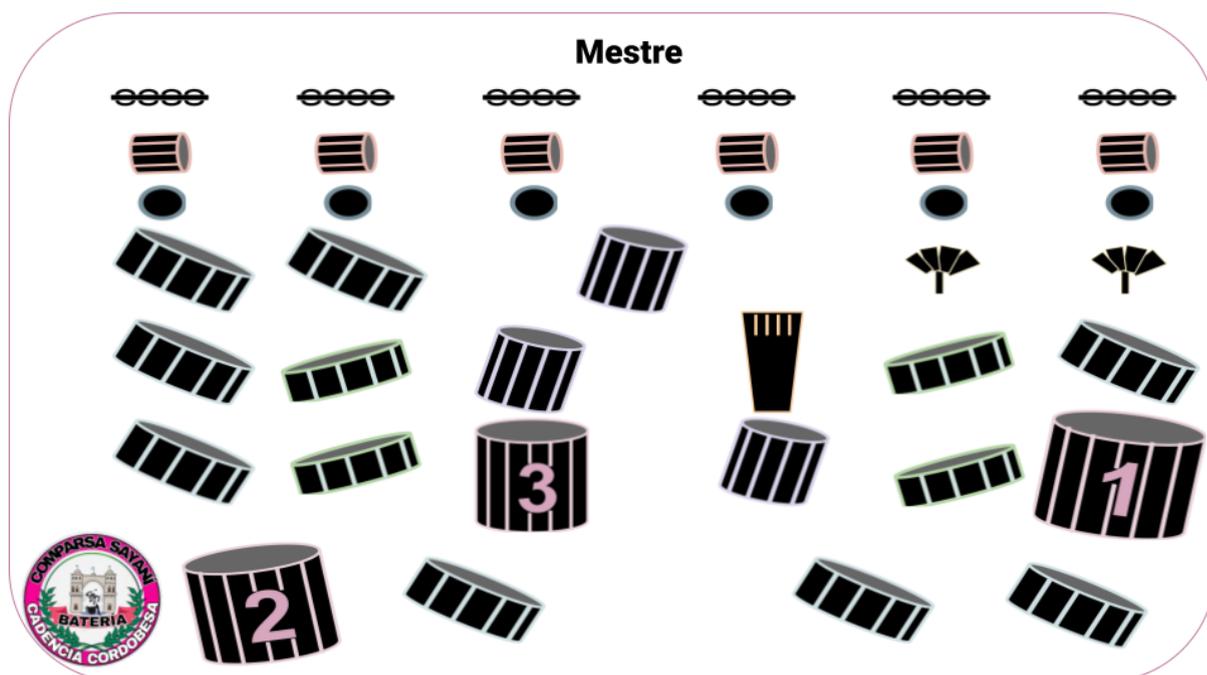
Quantidade de integrantes atual: 39

Instrumentos: 6 chocalhos / 6 cuícas / 6 tamborins / 2 agogôs / 3 repiniques (2 repiniques e 1 repique-mor) / 8 caixas (sendo 6 de 12 polegadas e 2 de 14 polegadas) / 4 taróis / 1 timbau / 3 surdos (primeira, segunda e terceira)

---

<sup>49</sup> “Ensayamos mucho y quise poner los dos surdos juntos para que estén más tranquilos.”

Figura 24: formação da *Bateria Cadencia Cordobesa*



Fonte: produzido pelo autor à partir de informações apresentadas pelo Mestre Lucho

Com uma proporção também bastante equilibrada de instrumentos, a *Bateria Cadencia Cordobesa* possui algumas particularidades interessantes, mesmo que alguns instrumentos estejam em número reduzido. Os instrumentos que ficam um pouco fora de proporção nessa configuração são o timbau e o agogô. Com um e dois ritmistas, respectivamente, a quantidade é insuficiente para projetar o volume necessário para se destacar quando a bateria está soando. O mestre Lucho tem plena consciência dessa insuficiência e relatou em entrevista que está procurando ter pelo menos mais um timbau. Sobre o agogô, mestre Lucho contou que depois de uma viagem ao encontro nacional de batucadas na cidade de *Gualeguay* (o maior e mais famoso encontro do país), um dos ritmistas se apaixonou pela frigideira (instrumento pouco usado hoje em dia mas eventualmente presente em algumas baterias). Lucho então comprou duas frigideiras e está considerando substituir os agogôs pelas frigideiras.

Uma das particularidades da formação da bateria é a colocação dos surdos de primeira e segunda de forma não alinhada numa mesma fila. Segundo explicou mestre Lucho, ele colocou o surdo de primeira um pouco mais à frente por considerar que ajudaria os ritmistas dos naipes leves a escutarem melhor a referência da marcação.

Outra particularidade da *Bateria Cadencia Cordobesa* é a mistura de caixas de 14 polegadas com outras de 12 e com taróis. A caixa de 14 polegadas soa mais grave e mais

encorpada que as caixas de 12, por ser maior. São usadas por escolas como GRES Estação Primeira de Mangueira e GRES Império Serrano. Normalmente, as baterias escolhem entre usar somente caixas de 14, caixas de 14 combinadas com caixas de 12, ou caixas de 12 com taróis. Uma das poucas exceções no Brasil é a GRES Unidos de Vila Isabel, que combina os três tipos de caixa. Lucho também optou por combinar as três possibilidades, algo inédito em Córdoba e provavelmente na Argentina.

Gostei muito como ficou, o tarol dá um suingue diferente, muda o toque. É um estilo diferente, a ideia é não fazer a mesma coisa que fazem todos, é implementar, brincar com os instrumentos, fazer algo diferente. Gostei muito da caixa de 14, sai muito volume. (Lucho Videla, 2023)<sup>50</sup>

Sempre procurando inovar e experimentar, Lucho revelou que pretende mudar a levada de caixa, combinando a levada da GRES Mocidade Independente de Padre Miguel nas caixas de 12 e 14 tocadas embaixo, junto com o toque de tarol da Vila Isabel, tocado em cima. Mais adiante veremos especificamente esses toques e suas combinações.

Conforme apontado no item anterior, uma das particularidades da *Bateria Cadencia Cordobesa* é a presença de um fila de cuícas bastante numerosa para o tamanho da batucada. Com seis cuícas, o grupo consegue um equilíbrio sonoro que permite a apreciação do instrumento dentro da projeção sonora da batucada. A presença de uma fila de cuícas com essa quantidade de tocadores é um fato excepcional em Córdoba e esse é um trabalho do qual mestre Lucho fala com orgulho: “Somos a única batucada de Córdoba, até mesmo do interior, que tem seis cuícas, não tem outra até agora. Algumas têm uma ou duas. E agora comecei a dar oficinas de cuíca, ensino a base”<sup>51</sup>.

Similarmente, poucas batucadas em Córdoba utilizam o timbau, o que torna a presença desse instrumento outro fator de identidade sonora que diferencia a bateria *Cadencia Cordobesa* das demais, ainda que a presença de apenas um timbau não permita que a sonoridade do instrumento possa ganhar um espaço adequado no equilíbrio sonoro da batucada nos momentos em que a bateria completa está tocando.

---

<sup>50</sup> “Me gustó como quedó, el tarol le da un swing diferente, cambia el toque. Es un estilo diferente, la idea es no hacer lo mismo que hacen todos, es implementar, jugar con los instrumentos, hacer algo distinto. Me gusta la caixa de 14, sale mucho volumen.”

<sup>51</sup> “Somo la única batucada de Córdoba, hasta mismo del interior, que tiene seis cuícas, no hay otras hasta ahora. Algunas tienen una o dos. Y ahora empecé a dar talleres de cuíca, enseño la base.”

## 4.2 Afinação e andamento -

Afinação e andamento são dois aspectos das baterias que caminham juntos ao longo da história. Conforme explicado anteriormente, é citado de forma recorrente por sambistas o aceleração do tempo nas baterias das escolas de samba: “aceleraram o ritmo para incentivar o pula-pula nas alas” (MARTINHO DA VILA apud FARIAS, 2010, p. 10). Mestre Odilon Costa opinou em 2009: “Estou preocupado com o andamento do samba, acham que tem que colocar o samba pra frente pra ganhar o carnaval, mas está perdendo a qualidade do ritmo, aquela coisa boa que se escutava”. (Idem, mestre Odilon p. 110) Além disso, existem registros fonográficos e audiovisuais que também mostram essa tendência.

Frequentemente, sambistas afirmam que a afinação dos instrumentos das baterias, em geral, foi se tornando mais aguda ao longo dos anos, seja pela introdução das peles de plástico, seja por necessidade ou escolha estética. Mestres e ritmistas percebem que um andamento mais rápido não permite afinações muito graves, pois o som fica “embolado”. Tambores de escola de samba, como surdo, repinique e caixa, apresentam mais ressonância e menos som dos ataques quando afinados muito graves, deixando-os com menos definição sonora. Assim, em andamentos mais acelerados, a definição do conjunto pode se perder e é necessário que os instrumentos tenham mais som de ataque para que sejam escutados com clareza. Isso ainda é reforçado pelo fato de que as frases e breques/bossas se tornaram mais intrincadas e complexas ao longo do tempo, o que deixa ainda menos espaço para tambores com muita ressonância, pois frases rápidas e com muitas síncopas precisam de definição e ataques claros para serem entendidas. Ademais, existe também a necessidade e desejo das baterias em ter boa projeção sonora. Com o crescimento profissional e a espetacularização, o desfile das escolas de samba se tornou um evento de enormes proporções, com grandes audiências e veiculação midiática. Assim, as baterias cresceram por necessidade de projetar mais som, ao mesmo tempo que ficaram mais agudas para que a sonoridade seja mais clara, se percebam os ataques, e o conjunto possa ser bem escutado de longe.

De forma geral, então, a bateria de uma escola de samba, atualmente (se comparada às primeiras décadas após seu surgimento), soa muito mais aguda e rápida, predominam os timbres de peles de plástico e ressonância de corpos/bojos de metais, sendo a única exceção os surdos, que ainda preservam peles de couro animal. Ainda assim, existe uma certa margem de variação na afinação, trabalhada pelas baterias para criar sua identidade e alcançar a sonoridade desejada. Além disso, a escolha dos tamanhos dos tambores tem uma influência, em parte, sobre a sonoridade mais ou menos aguda da batucada.

### **Escola de Samba União da Serra -**

A bateria *Repica Forte* usa surdos de 26, 22 e 18 polegadas para as funções de primeira, segunda e terceira, respectivamente. Essas medidas de surdo são bastante tradicionais nas escolas de samba atuais e permitem uma afinação com boa diferença de altura entre os três surdos. A diferença de altura entre os surdos costuma ser, aproximadamente, um intervalo de quarta ou quinta justa. Entretanto, normalmente não são usados afinadores e nem se busca uma afinação precisa, mas sim uma clara diferença de altura entre as 3 vozes de surdo. Nesse sentido, a bateria da Escola de Samba União da Serra sempre utilizou as três vozes com um intervalo bem marcado e evidente, para que a melodia entre os surdos seja clara e perceptível. É notável como o surdo de terceira mais agudo, possibilita fraseados mais entrecortados e sincopados, uma vez que a diferença de altura em relação ao surdo de primeira é de aproximadamente uma oitava (ou mais). Algumas escolas gostam de afinar os surdos de terceira bem mais agudo, superando bastante a distância de uma oitava em relação ao primeira, afinação essa conhecida como “coquinho” (talvez pela sonoridade estalada se assemelhar ao de uma casca de coco, seca, sendo percutida).

Assim como em qualquer bateria, a afinação dos surdos pode variar, seja ao longo do tempo, seja nas próprias apresentações e ensaios. Isso se deve a alguns fatores. Couros mais velhos são mais difíceis de afinar, então a bateria tende a soar mais grave, em geral, se as peles de couro já estão muito usadas. Os surdos têm uma determinada expectativa de vida, depois da qual tendem a ser mais difíceis de afinar, devido aos parafusos de afinação (tirantes) que perdem a rosca, aros que empenam e até mesmo pela deformação dos corpos dos instrumentos. Todos esses fatores fazem com que determinar com precisão a afinação de uma batucada seja difícil em alguns contextos. O que pode ser analisado, então, é a sonoridade geral em determinado momento. Uma batucada com menos recursos, como é o caso das de Córdoba, terá menos possibilidades de renovar seus instrumentos e peles para que a afinação desejada possa ser sempre atingida.

As caixas utilizadas pela bateria *Repica Forte* são todas de 12 polegadas. Assim, naturalmente elas terão um som com mais ataque, mais agudo e menos encorpado em comparação à caixa de 14 polegadas. Essa é uma tendência das baterias atuais de forma geral e a bateria da União da Serra segue esse modelo.

Uma amostra “ideal” da sonoridade desejada da bateria *Repica Forte* pode ser melhor apreciada na gravação de estúdio do samba-enredo “*África En La Quadra*”<sup>52</sup>, composição

---

<sup>52</sup> A gravação pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=z635Q1oabY>

original da Escola de Samba União da Serra. Por ser uma gravação feita num estúdio profissional, a afinação dos instrumentos reflete a sonoridade ideal que o grupo almeja, algo nem sempre viável em apresentações ao vivo (pelos fatores já mencionados). Além disso, gravações feitas em apresentações ao vivo tendem a não ter uma qualidade sonora tão boa, devido a dificuldades técnicas. Assim, o vídeo-clip do samba enredo de União Da Serra mostra um pouco da sonoridade que o grupo busca, e foi selecionado pela mestre Alejandra Nuñez quando questionada em entrevista sobre quais gravações ela acha que representam bem a sonoridade da bateria *Repica Forte*.

Nesse mesmo vídeo-clipe, as três vozes dos surdos soam de forma muito clara, facilitando uma escuta definida dos diversos ritmos tocados. Os surdos de terceira não chegam a soar agudos o suficiente para serem considerados com afinação “coquinho”. Nota-se como o surdo de terceira da União da Serra ainda apresenta certa sustentação de sua ressonância, algo que a afinação muito aguda impede. Uma comparação rápida pode ser feita com o surdo de terceira da GRES Acadêmicos do Salgueiro<sup>53</sup>, onde se escuta um surdo de terceira bem mais agudo e, portanto, com menos ressonância, algo típico da Bateria Furiosa<sup>54</sup>. Sobre a afinação, a Mestre Alejandra comentou como vem trabalhando recentemente para as apresentações:

Primeiro a afinação vai de ouvido né? É muito do gosto de cada um. Depois nos orientamos com o que aprendemos de Macaco Branco<sup>55</sup>, que nos mostrou uma diferença de duas notas entre os surdos. Como o Hugo<sup>56</sup> tem ouvido melhor que o meu, e ele vai afinando com essa diferença. E também nos ensinaram a usar um afinador de piano para conseguir essa diferença de duas notas entre cada surdo. Ré, Sol e Ré, o terceira. Mas o afinador fica como segunda opção, primeiro vem o ouvido. (Alejandra Nuñez, 2022)<sup>57</sup>

O testemunho de Alejandra é interessante e mostra uma mistura entre uma abordagem intuitiva (“de ouvido”, nas palavras dela) e outra mais sistematizada nos padrões musicais

---

<sup>53</sup> O surdo de terceira do Salgueiro pode ser escutado neste link:

<https://www.youtube.com/watch?v=-qYxZ-KbRW4>

<sup>54</sup> Apelido dado à bateria da GRES Acadêmicos do Salgueiro

<sup>55</sup> “Mestre Macaco Branco”, apelido de Anderson Andrade, mestre de bateria da GRES Unidos de Vila Isabel que passou por Córdoba e ministrou um workshop em outubro de 2022.

<sup>56</sup> Filho de Alejandra e que atua como diretor.

<sup>57</sup> “Primero la afinación va de oído no? Va del gusto de cada uno. Después nos orientamos con lo que aprendimos de Macaco Branco, que nos mostró una diferencia de dos notas entre los surdos. Como el Hugo tiene mejor oído que yo, él va afinando con esa diferencia. Y también nos enseñaron a usar un afinador de piano para conseguir esa diferencia de dos notas entre cada surdo. Ré, sol y ré, el tercera. Pero el afinador queda como segunda opción, primero viene el oído.”

tradicionais, com afinação mais precisa. Ainda que o uso do afinador fique em segundo plano, mostra uma preocupação em cuidar da afinação como parte importante da sonoridade que o grupo quer atingir.

Nos vídeos e apresentações da bateria da Escola de Samba é possível escutar com clareza as caixas com uma afinação mais aguda e menos encorpada. Isso é reforçado pelo predominância de “caixas vazadas”, que são instrumentos que não tem corpo de metal, mas somente uma estrutura de aros com peles sustentadas por algumas colunas de metal.

Figura 25: caixa vazada



Fonte: google

As caixas do tipo vazada produzem um som menos encorpado devido às suas características físicas, o que também contribui para a sonoridade da batucada ser, de forma geral, um pouco mais leve.

Os repiniques soam dentro de um padrão bastante comum nas batucadas e não possuem por si só características marcantes. O que afeta a sonoridade geral, em termos de afinação, é que na bateria da Escola de Samba União da Serra somente são usados repiniques de 12 polegadas, sem nenhum repique-mor. O repique-mor tem uma afinação mais grave e uma sonoridade mais encorpada, e a ausência deles contribui para uma afinação mais aguda em geral.

Os tamborins, por sua vez, possuem uma margem menor de afinação e não costumam contribuir significativamente para a afinação geral da batucada de samba. É um instrumento geralmente com afinação bastante aguda, com a pele bem esticada/tensionada. A pele do tamborim mais frouxa - que levaria a uma afinação grave - dificulta a execução do instrumento. Por ter apenas 6 polegadas, é um instrumento de natureza mais aguda. Ainda assim, é possível trabalhar com uma certa margem de afinação, o que pode gerar alguma diferenciação entre as baterias. Em geral, no entanto, o que foi observado é uma similaridade

muito grande entre as três baterias pesquisadas no que tange a afinação do tamborim, portanto, não é um fator de diferenciação significativo.

A sonoridade geral da bateria da União da Serra segue padrões de afinação encontrados em muitas outras baterias de escola de samba: ausência de repiques-mor, uso predominante de caixas de 12 vazadas, surdos com três vozes bem definidas, sendo o surdo de terceira não muito agudo. É uma sonoridade conhecida e funcional, que proporciona a possibilidade de execução de diversos tipos de fraseados complexos e andamentos mais acelerados.

O andamento da bateria Repica Forte, assim como de outras batucadas, pode variar em diferentes apresentações e ensaios. Enquanto no videoclipe do samba-enredo da Escola de Samba União Da Serra a bateria toca em 140 BPM, em uma apresentação para o carnaval de rua 2023 a batucada está variando entre 130 e 135 BPM<sup>58</sup>. Mesmo assim, são andamentos bastante rápidos quando comparados aos 115 a 120 BPM registrados no já citado carnaval do Rio de Janeiro de 1972. Se comparamos, no entanto, aos atuais 140 a 150 BPM em que tocam a grande maioria das escolas de samba, uma média de 135 BPM é atípica. Essa variação no andamento da bateria Repica Forte pode ser explicado, também, pelas características discutidas anteriormente da União Da Serra: um grupo que não tem um foco acentuado na prática musical técnica complexa e possui atualmente muitos ritmistas iniciantes, atraídos por sua proposta didática e de vivência do samba. Ritmistas menos experientes costumam ter maior dificuldade de manter um andamento muito rápido. Quando ritmistas menos experientes tocam instrumentos de base como caixas, repiniques ou surdos e oscilam o andamento, podem gerar um efeito coletivo que desacelera toda engrenagem rítmica da batucada, pois estes são instrumentos fundamentais para manutenção do pulso do conjunto. Esse efeito é ainda mais acentuado entre os surdistas e por esta razão somente batuqueiros experientes costumam assumir o cargo de surdistas de primeira e segunda, principalmente nas baterias de escolas de samba. São considerados como um “cargo de confiança” dentro da bateria e os mestres e diretores escolhem com cuidado os ritmistas que irão tocá-los. Ao analisar a prática musical do grupo, fica claro que o andamento mais lento é o resultado de certa dificuldade em manter uma velocidade muito acelerada para a habilidade técnica da maioria dos ritmistas que integram a bateria atualmente. Isso fica claro pela inconsistência na velocidade, que varia, por hora acelerando, por hora diminuindo. Essa é uma ocorrência natural e pode representar um período de adaptação do grupo que momentaneamente está recebendo muito ritmistas novos e com menos experiência. Esse é um fato que já ocorreu

---

<sup>58</sup> A gravação se encontra neste link: [https://www.youtube.com/watch?v=v7c\\_96jOfOY](https://www.youtube.com/watch?v=v7c_96jOfOY)

anteriormente no grupo quando eu ainda era mestre de bateria e o qual vi acontecer com outras batucadas também. Naturalmente, com ensaio e disciplina essa dificuldade poderá ser superada. Vejamos esse exemplo a seguir com a *Bateria Cadencia Cordobesa*.

### **Batería Cadencia Cordobesa -**

Esta bateria, de forma similar à Repica Forte, também utiliza as medidas de surdos de 26, 22 e 18 polegadas para as vozes de primeira, segunda e terceira. Conforme apontado anteriormente, essa configuração permite uma boa diferenciação das três vozes dos surdos. É possível notar, todavia, que a afinação desta bateria tende a ser, em geral, mais grave. Apoiado na análise de algumas gravações e na minha experiência com o grupo, percebi essa tendência como uma característica da afinação dos surdos da *Cadencia Cordobesa*. O vídeo<sup>59</sup> de um desfile de carnaval de 2023 mostra a sonoridade um pouco mais grave a partir do minuto 00:15, quando os surdos passam em frente à câmera. Nesse momento, é possível escutar como o terceira é bastante grave quando comparado à tendência atual das baterias de escola de samba e mais distante ainda de uma afinação do tipo “coquinho”. A “distância”, ou seja, a diferença de altura das notas dos surdos de primeira e segunda, é relativamente pouca. Eles tem uma diferença que não chega a ficar a uma quarta ou quinta justa nítida, segundo o vocabulário tradicional musical. De qualquer forma, e para além de qualquer terminologia ou afinação precisa, o que é importante é notar a característica geral da afinação dos surdos da bateria. Para um ouvido acostumado ao universo das baterias, fica claro como a *Batería Cadencia Cordobesa* soa mais grave.

Sobre a afinação, mestre Lucho comentou:

Gosto muito da afinação da Tijuca<sup>60</sup> e tentei levar todos os instrumentos, caixa, tarol, repinique... quase igual à deles, incluindo os surdos. O primeira uso bem grave, para que fique bem diferente do segunda, e o terceira bem agudo para que se perceba a diferença ao tocar... que tenha a identificação de cada instrumento. (Lucho, 2022)<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=cmCJxCDMk30>

<sup>60</sup> GRES Unidos da Tijuca, Rio de Janeiro.

<sup>61</sup> “Me gusta mucho la afinación de Tijuca e intenté llevar todos los instrumentos, caixa, tarol, repique... casi igual a lo de ellos, incluso los surdos. El primera uso bien grave, para que quede bien diferente del segunda, y el tercera bien agudo, para que se note la diferencia al tocar... que haya la identificación de cada instrumento.”

A comparação com a afinação da bateria da Unidos da Tijuca revela como pode ser subjetiva a interpretação da afinação de uma bateria. O minuto 00:53 do vídeo<sup>62</sup> da Unidos da Tijuca e o minuto 01:08 da *Cadencia Cordobesa* mostram características diferentes de afinação. Para o meu referencial, a afinação das duas baterias é bastante diversa segundo os vídeos a que tive acesso e os ensaios que presenciei. Para o referencial do mestre Lucho, no entanto, essa é a afinação que ele tenta simular em sua bateria. Cabe lembrar, conforme mencionado, que a afinação de uma bateria diz respeito mais à sua sonoridade em geral. Assim, mestre Lucho escuta a bateria da Unidos da Tijuca de uma forma e busca inspiração nessa estética. Aqui vemos como elementos do samba podem ser reinterpretados, dando origem a novas estéticas e sonoridades.

Como a afinação dos surdos é um dos elementos centrais em determinar a característica sonora geral de uma batucada, mesmo com algumas caixas de 12 e taróis (que naturalmente tendem a soar mais agudas e menos “encorpadas”), a estética sonora em geral da bateria do mestre Lucho soa mais grave, mais “pesada”. Isso ainda é reforçado pela presença de duas caixas de 14 e o repique-mor, que ajudam a reforçar essa estética.

Sempre devemos entender, no entanto, que a percepção estética sobre a sonoridade de uma batucada envolve muitos elementos de subjetividade e referenciais do ouvinte. Assim, essas impressões estão baseadas nas minhas mencionadas experiências como ritmista, mestre de bateria e percussionista em âmbitos diversos do carnaval e do meu universo musical em geral. As impressões serão invariavelmente relativas e comparativas com outras estéticas desse universo e outros mestres, batuqueiros ou músicos em geral poderiam, e certamente teriam, impressões diferentes. Dessa forma, o relato do mestre Lucho sobre a sua busca pela sonoridade da Unidos da Tijuca oferece um parâmetro um pouco mais concreto para uma análise comparativa, mas ainda está sujeito à interpretação subjetiva das suas experiências e concepções musicais. Aqui é onde a ideia de que "um sujeito estranho a uma cultura inclina-se a interpretar as estruturas à sua própria maneira, dentro de sua própria concepção musical" (GRAEFF, 2010, p. 117) toma força, ainda que o samba não seja uma cultura totalmente estranha e alheia ao universo musical do mestre Lucho. De fato, a afirmação de Graeff é cuidadosa ao usar o termo “inclina-se”, ou seja, permite o entendimento de que isso pode ocorrer em graus ou intensidades diferentes, indica apenas uma tendência. Neste caso, temos um sujeito que conhece o samba e o escuta e o busca com frequência, mas dentro de um contexto onde essa não é a cultura que permeia a vida da sociedade onde ele vive. Assim,

---

<sup>62</sup> Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=d5kbLpEDVwc>

Mestre Lucho interpreta a sonoridade da afinação da Unidos da Tijuca segundo suas concepções musicais formadas pelas suas experiências pessoais em um contexto cordobês.

A sonoridade da *Batería Cadencia Cordobesa* com afinação em geral mais grave faz com que a possibilidade de bossas/breques soarem mais embotados seja maior, sobretudo em frases com mais carregadas e mais informação sonora. Isso acontece principalmente, conforme discutido, em andamentos mais rápidos. Como relatado no capítulo III, durante o ensaio a bateria apresentou uma significativa variação de andamento, o que é normal no processo de ensaios quando o grupo em geral é menos experiente em samba de batucada. Isso ocorreu em setembro de 2022 e fica nítida a evolução do grupo quando comparamos com os vídeos das apresentações de fevereiro e abril de 2023. No vídeo de exemplo 1<sup>63</sup>, gravado durante o *XIV Encuentro de Batucadas, Baterías y Pasistas en Gualeguay*<sup>64</sup> (cidade da província de *Entre Ríos*), a bateria oscilou dentro da faixa de andamento mais próxima dos 145 BPM, a pulsação mais comum nas baterias de escola de samba atualmente. Esse é um andamento considerado por muitos sambistas como o ideal, atualmente, onde a bateria não parece “afobada” nem “arrastada” demais. Conforme vimos, é um andamento que está em contraste com a média histórica até os anos 70.

Já no vídeo de exemplo 2<sup>65</sup>, durante o trecho gravado a bateria pulsa um pouco mais lenta, em média a 141 BPM. A variação pode parecer pequena, mas para sambistas e batuqueiros experientes é suficiente para causar uma percepção diferente sobre a “cadência” da batucada. O termo é empregado entre batuqueiros de forma ampla, mas costuma estar ligado ao andamento não tão acelerado e que permite um bom swingue do samba. Dificilmente um sambista irá dizer que uma bateria tocando a 150 BPM ou mais está cadenciada. Sobre essa variação de andamento, Mestre Lucho comentou:

Durante o carnaval fui acomodando a cadência, a velocidade do toque. Nas primeiras apresentações de carnaval em alguns momentos acelerava e às vezes baixava a intensidade. Fomos nos acomodando com os ensaios até chegar a escutá-lo como eu queria. Ainda não chegamos lá, mas estamos nos acomodando aos poucos. Em Gualeguay saiu como eu esperava e se manteve a mesma cadência. Os jurados disseram a mesma coisa, que se manteve o mesmo toque nas mudanças de ritmos e as bossas, nunca ralentamos ou

---

<sup>63</sup> Link: <https://www.youtube.com/watch?v=73Yy19AunY4>

<sup>64</sup>

<https://www.analisisdigital.com.ar/cultura/2023/04/03/xiv-edicion-del-encuentro-de-batucadas-baterias-y-pasistas-en-gualeguay>

<sup>65</sup> Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cmCJxCDMk30>

aceleramos. Pensei que o nervosismo ia atrapalhar, mas a verdade é que os meninos me surpreenderam. (Lucho, 2023)<sup>66</sup>

As palavras do mestre de bateria mostram uma clara preocupação e cuidado com a manutenção de um andamento consistente da bateria e um trabalho em processo de desenvolvimento. Essa é de fato uma das questões que demanda muito trabalho nos ensaios, uma vez que todo o grupo deve pulsar junto e ter uma percepção muito similar sobre o andamento ideal, especialmente em um contexto onde não existe uma canção que guie o grupo como é o caso da maioria das batucadas de samba em Córdoba. A canção do samba-enredo auxilia bastante na manutenção do andamento através do ritmo da letra e a base dos instrumentos harmônicos. É naturalmente mais fácil perceber quando o andamento está mais lento se ele está associado a outras informações que dão o contexto musical como melodia, letra e o ritmo do cavaquinho e do violão. No caso da bateria do Mestre Lucho, pela proposta musical do grupo de não ser orientado pela canção, o grupo deve trabalhar a memória rítmico-musical sem um contexto melódico, o que representa um desafio.

#### **Acadêmicos de Manos de Fuego -**

Assim como a Bateria Repica Forte e a *Cadencia Cordobesa*, a *Manos de Fuego* também utiliza surdos de 26, 22 e 18 polegadas para as vozes de primeira, segunda e terceira. Como já foi discutido anteriormente, essas são as medidas mais comuns encontradas nas baterias de escolas de samba. Quando perguntei ao Mestre Hernán sobre como ele pensava a afinação da sua bateria, ele respondeu:

É só gosto. Tento sempre deixá-los iguais em cada apresentação, mas não usamos nenhuma referência. Não usamos o primeira tão solto. Já para os terceiras, usamos pele de plástico com couro em cima para chegar a um agudo mais alto, não tão agudo mas com os couros que tínhamos não conseguia chegar ao agudo que eu queria, então colocamos essa pele de plástico com couro, aí chegamos onde eu queria, gostei. Para as caixas não usamos bordão, usamos cabos de freio de bicicleta que é de aço, assim não arrebentam. Só isso mesmo. (Hernán Tulián, 2022)<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> “Durante el carnaval fupi acomodando la cadencia, la velocidad del toque. En las primeras presentaciones de carnaval en algunos momentos se aceleraba y a veces hasta bajaba la intensidad. Nos fuimos acomodando con los ensayos hasta llegar a escucharlos como yo quería. Todavía no llegamos pero nos estamos acomodando de a poco. En Gualaguay salió como yo esperaba y se mantuvo la misma cadencia. Los jurados dijeron lo mismo, que se mantuvo el mismo toque en los cambios de ritmos y bossas, nunca ralentamos o aceleramos. Pensé que el nervosismo iba a molestar, pero la verdad me sorprendieron los chicos.”

<sup>67</sup> “Va de gusto. Siempre intento dejarlos iguales en cada presentación, pero no uso ninguna referencia. No usamos la primera tan suelta. Ya para los terceras usamos parches de plástico con cuero en cima para llegar a un agudo más alto, no tan agudo pero con los cueros que teníamos no lograba llegar a los agudos que quería, entonces pusimos ese parche de plástico con cuero, ahí llegamos donde yo quería. Para las caixas no usamos la bordona, usamos cable de freno de bici, que es de acero, entonces no se rompen. Solo eso nomás.”

O relato do mestre é muito interessante e merece alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar, ao não usar nenhuma referência concreta ele está se apoiando na sua memória auditiva sobre a sonoridade que ele quer para a bateria, algo que certamente é adquirido após anos de experiência como mestre e escutando muitas baterias do Brasil e da Argentina. Quando ele diz que não usa o surdos de primeira “tão solto”, está se referindo à tensão da pele e, portanto, à uma afinação um pouco mais aguda. Ao afinar o surdo de primeira um pouco mais agudo, todo o patamar de afinação dos outros surdos irá subir se o intervalo entre eles é mantido. Assim, se consegue uma afinação em geral mais aguda. Para reforçar essa sonoridade, ele relata também que deixaram de usar somente pele de couro nos surdos de terceira para conseguir uma afinação ainda mais aguda, mais parecida à afinação do tipo coquinho. A pele de plástico possibilita essa afinação mais alta e com menos ressonância. Ao colocar um couro em cima da pele de plástico, Mestre Hernán consegue a afinação que ele deseja e ao mesmo tempo um pouco do timbre que o couro pode gerar e que a pele de plástico não tem.

Essa configuração da afinação dos surdos dá à *Manos de Fuego* uma sonoridade mais aguda, mais leve em geral e que permite que as frases dos surdos soem de forma clara e não tenham a tendência à embolar. Isso é facilmente percebido nas apresentações do grupo e no minuto 06:13 da apresentação do grupo durante o encontro em *Guaiguay* em abril de 2023<sup>68</sup> a câmera se aproxima da bateria e consegue captar a afinação e clareza dos surdos. No mesmo vídeo a partir do minuto 01:29, ainda que a câmera esteja mais distante da bateria, os surdos executam uma frase em sequência e que mostra claramente a afinação mais aguda das três vozes.

Sobre as caixas, o mais comum é que se usem os chamados “bordões”, que são nada mais do que cordas de aço semelhantes às do violão. Os cabos de freio de bicicleta também são de aço, no entanto, são mais resistentes e um pouco mais grossos, sendo que seu uso está relacionado à durabilidade que proporcionam e não afetam significativamente a sonoridade do instrumento. As caixas usadas pela *Acadêmicos de Manos de Fuego* são todas de 12 polegadas e apresentam uma afinação típica para o instrumento, que não soa tão agudo quanto um tarol e nem tão grave e encorpado quanto uma caixa de 14. Similarmente à bateria Repica Forte da Escola de Samba União Da Serra, a *Manos de Fuego* também utiliza somente caixas vazadas, o que lhe confere uma sonoridade geral mais leve quando comparadas às caixas de 12 comuns (ou seja, com corpo inteiro).

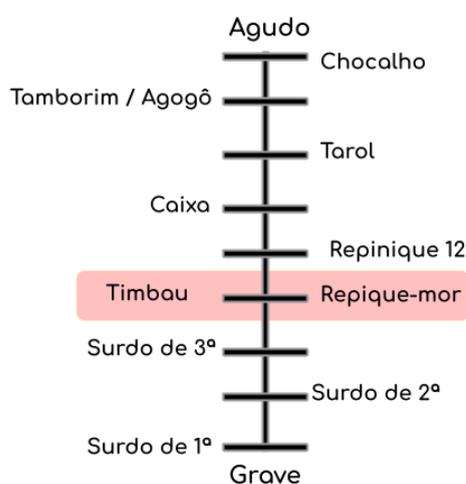
A presença de dois repiniques de 12 com dois repiques-mor traz um equilíbrio sonoro

---

<sup>68</sup> Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=HNFrq4Nm-yw>

interessante para o grupo e contribui para a afinação do conjunto. O repique de 12 é mais agudo e ocupa uma faixa de frequência similar à das caixas de 12. Já o repique-mor é mais grave e encorpado, ocupando outro espectro da sonoridade da bateria. Assim, a união dos dois tipos de repinique em quantidades iguais permite que a base da bateria conte com um espectro um pouco mais amplo de frequências, sendo que o repique-mor preenche um espaço de frequência entre os surdos e as caixas que pode ficar desocupado nas baterias. Esse espaço pode ser preenchido pelo repique-mor, timbau ou atabaque. Podemos visualizar as faixas de frequência preenchidas pelos instrumentos com um gráfico que ilustra essa ideia:

Figura 26: escala de afinação de uma bateria de escola de samba



Fonte: autor

O gráfico ilustra a sonoridade aproximada de uma bateria em relação às faixas de frequência que cada instrumento pode ocupar e serve como uma guia. Evidentemente podem existir variações e diferenças, mas através dele podemos notar o lugar que o repique-mor e o timbau podem ocupar e o efeito que a ausência deles pode ter em uma bateria. Assim, podemos entender como a presença desses instrumentos pode ser um fator de identidade sonora para as baterias que os têm. No caso da *Manos de Fuego*, é possível notar claramente como esse espaço de frequência é ocupado devido ao equilíbrio da quantidade de instrumentos que existem. São dois repiques-mor em uma bateria de 30 integrantes, sendo que os ritmistas que os tocam são experientes e tocam com a pegada adequada, conseguindo uma boa projeção sonora dentro do conjunto para que sua presença seja sentida. O mesmo não pode ser dito, por exemplo, da presença de um timbau na *Bateria Cadencia Cordobesa*, onde um só instrumento fica insuficiente entre 39 integrantes e conta com um ritmista menos experiente no

instrumento e que não consegue um toque com a pegada adequada para projetá-lo sonoramente de forma clara dentro do conjunto.

O andamento da bateria da *Manos de Fuego* é uma exceção à maioria das baterias encontradas em Córdoba por duas razões: consistência e velocidade. O grupo toca em uma média inferior a 140 BPM, em geral oscilando para menos. Isso pode acontecer com qualquer bateria mas o que torna a *Manos de Fuego* particular nesse sentido é a consistência com que o fazem, o que nos permite entender que esse é o andamento que o grupo sente e entende que deve ser o samba de batucada.

Tocamos em 138, quase 140 BPM e às vezes um pouco menos. Com muita velocidade às vezes não dá para entender o que estamos tocando e até não conseguimos tocar algumas bossas. A gente toca um samba mais tradicional, mais tranquilo. (Hernan, 2022)<sup>69</sup>

Foi possível verificar essa consistência através de vídeos do grupo de diversas apresentações, além da minha experiência com eles tanto na pesquisa de campo realizada em setembro de 2022 quanto em muitas ocasiões anteriores desde 2017 (meu primeiro contato com a batucada). Se analisarmos as gravações que realizei em setembro de 2022<sup>70</sup>, vídeo da apresentação do grupo em *Gualeguay*<sup>71</sup> e o registro do desfile oficial do carnaval de *Villanueva*<sup>72</sup>, vemos como a bateria consistentemente em todas essas ocasiões mantém a mesma média de andamento, variando ao redor dos 138 BPM.

Existem diversos fatores que podem explicar essa consistência, sendo que um deles pode ser o fato do grupo contar com os mesmos integrantes há bastante tempo. Conforme visto anteriormente, a *Manos de Fuego* funciona em um bairro de *Villanueva* e a identificação dos integrantes com o seu próprio bairro é um aspecto muito importante na acirrada competição do carnaval local. Assim, a maioria dos ritmistas toca há bastante tempo no grupo, com vínculos fortes e longos de amizade. Ainda que exista uma natural flutuação de ritmistas que entram e saem do grupo como em toda bateria, a maioria dos integrantes vem fazendo um trabalho consistente e estável ao longo dos anos. Essa estabilidade favorece o fortalecimento e o entrosamento musical entre seus integrantes, algo que pode explicar a estabilidade do grupo com o andamento. Já a *Bateria Cadencia Cordobesa* é muito mais nova,

---

<sup>69</sup> “Tocamos en 138, casi 140 bpm y a veces un poco menos. Con mucha velocidad no da para entender lo que estamos tocando y hasta no logramos tocar algunas bossas. Tocamos un samba más tradicional, más tranqui.”

<sup>70</sup> Link para vídeo do ensaio:

<https://mega.nz/file/WKBgwJCL#fM4Q5iAHkBwEtPrGPe-QORgh2rETr5--A1d1maULDOQ>

<sup>71</sup> Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=HNFrq4Nm-yw>

<sup>72</sup> Link para o vídeo do desfile: [https://www.youtube.com/watch?v=w80c\\_YnKPuo](https://www.youtube.com/watch?v=w80c_YnKPuo)

tendo sido fundada no começo de 2022. A Bateria Repica Forte, por sua vez, passou por uma grande renovação no último ano, e ambas vivem circunstâncias em que o entrosamento coletivo ainda está em formação, o que pode explicar suas flutuações mais significativas de andamento.

O andamento em uma média mais baixa da *Manos de Fuego*, quando comparada à maioria das baterias atuais, aliada à sua afinação um pouco mais aguda e à experiência dos seus ritmistas, são fatores que contribuem para a sonoridade geral do grupo, muito cadenciado, limpo e com pegada.

### **4.3 - Levadas (ou batidas), ritmos e breques (ou bossas)**

Nesta seção veremos algumas das levadas de cada grupo. Por levada ou batida me refiro ao toque básico de cada instrumento ou variações características que constroem seu ritmo base. Os três grupos trabalham sobre a base musical do samba de batucada, então muitos aspectos da linguagem sonora são compartilhados. Dessa forma, veremos algumas levadas e ritmos selecionados de cada grupo que podem contribuir para entender melhor suas características particulares.

O uso de outros ritmos além do samba é uma parte comum da linguagem das baterias e a escolha deles também pode revelar certos aspectos da estética de cada grupo. Ao introduzir um ritmo novo, a bateria propõe um momento de quebra ou suspensão do ritmo base do samba, muitas vezes surpreendendo o público. Frequentemente esses ritmos estão associados a momentos específicos da letra ou melodia do samba-enredo quando tocados pelas escolas de samba. Os ritmos usados pelas baterias do Brasil pertencem a diferentes vertentes do universo de ritmos brasileiros como ijexá, vassi, maculelê, baião, funk carioca, caboclinho, etc. Na Argentina muitas baterias introduziram ritmos que pertencem a manifestações musicais diversas do país e do continente latino-americano em geral, como chacarera, festejo peruano e malambo.

De forma similar, veremos algumas das bossas (breques ou paradinhas) executadas por cada bateria e que podem ajudar a ilustrar suas características sonoras e escolhas estéticas. Assim como as levadas, também existem bossas que são parte da linguagem básica das baterias. A execução das paradinhas é um momento em que as baterias interrompem o ritmo para tocar frases que podem ser bastante complexas e que demonstram determinado grau de virtuosismo e musicalidade. São momentos muito esperados pelo público e que causam impacto. Quando a bateria está acompanhando um samba-enredo, as bossas interagem com a

melodia e a letra, criando frases que podem apoiar a melodia ou criar contrapontos rítmicos interessantes.

### Bateria Cadencia Cordobesa -

A bateria do Mestre Lucho não se orienta pela canção e busca a prática musical baseada somente nos elementos percussivos da batucada. Conforme relatado em entrevista, ainda que ele pessoalmente escute samba, não existe a intenção da bateria tocar com o acompanhamento de cordas ou vozes por enquanto. Assim, as levadas, bossas e ritmos que a bateria executa são pensados para uma prática musical puramente percussiva. A seguir, veremos algumas dessas levadas, bossas e ritmos que caracterizam a *Bateria Cadencia Cordobesa*.

Referente às levadas básicas de cada naipe de instrumentos da bateria, existem algumas que mostram certas particularidades do grupo. Conforme mencionado no capítulo III em relato sobre a experiência de campo, a *Bateria Cadencia Cordobesa* usa a batida de caixa e tarol da Unidos de Vila Isabel, segundo Mestre Lucho. Essa levada é caracterizada por ter as caixas tocando embaixo a levada direta (também chamada de reta ou universal) e os taróis tocando em cima a levada conhecida como partido alto. Particularmente, a bateria da Vila Isabel toca a levada do partido alto com o rulo colocado no terceiro tempo do segundo compasso, formando um ciclo de oito tempos da seguinte forma<sup>73</sup>:

Figura 27: Batida de caixa (direta ou universal) e de tarol (partido alto) com o rulo característico no terceiro tempo do segundo compasso, da bateria da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel.

The image shows musical notation for two instruments: Tarol and Caixa, in 4/4 time. The Tarol part consists of two measures of eighth notes. The first measure has a pattern of eighth notes with accents (>) on the first, second, and fourth beats. The second measure has a similar pattern but with a rulo (a triplet of eighth notes) on the third beat. The Caixa part also consists of two measures of eighth notes with accents (>) on the first, second, and fourth beats of each measure. Below the notation are rhythmic notations: 'DDEDEDEDEDEDEDEDEDE' for Tarol and 'DEDEDEDEDEDEDEDEDE' for Caixa.

Fonte: transcrição do autor

<sup>73</sup> O próprio Mestre Macaco Branco da bateria da Vila Isabel explica e demonstra essas levadas no seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0Eu0LC3wpU>

Durante o ensaio notei, no entanto, que o rulo era colocado pelos ritmistas do tarol no primeiro tempo do primeiro compasso, configurando uma mudança no ciclo rítmico da batida original. Tendo escutado essa forma de tocar de forma reiterada durante o ensaio, pedi que um ritmista me demonstre a batida tocando sozinho ao final do ensaio. No vídeo<sup>74</sup>, é possível ver como ele claramente coloca o rulo em outro lugar. O resultado é uma configuração diferente e que propõe outra conjugação de elementos rítmicos no conjunto sonoro da batucada. Essa nova batida fica da seguinte maneira:

Figura 28: Batida de tarol e caixa da *Bateria Cadencia Cordobesa*, com o rulo colocado no primeiro tempo do primeiro compasso.

Fonte: transcrição do autor

Não só os ritmistas da bateria colocam o rulo em outro tempo, mas também adaptam alguns dos acentos do tarol. É interessante notar como a batida resultante soa conjugada dentro do referencial da batucada de samba, uma vez que conjuga bem com o teleco-teco ao ter vários pontos de apoio em comum:

Figura 29: Batida de tarol e teleco-teco com destaque para pontos de apoio em comum

Fonte: transcrição do autor

<sup>74</sup> A gravação feita por mim durante o ensaio está no link: <https://www.youtube.com/shorts/LWa7-MsI9kw>

Essa nova configuração da batida de tarol proposta pela *Bateria Cadencia Cordobesa* utiliza o teleco-teco, um elemento fundamental da engrenagem rítmica do samba (SANTANA, 2018) para formar uma conjugação de batidas diferente da original e fruto de uma interpretação própria do grupo.

Existem outras formas em que a *Bateria Cadencia Cordobesa* reinterpreta os elementos rítmicos do samba. As já mencionadas mudanças e inversões dos padrões rítmicos do samba são um fenômeno que eu pude observar em diversas batucadas da região. Muitas adotam uma compreensão intercambiável de determinados elementos do ciclo rítmico do samba e a bateria do Mestre Lucho o faz em alguns momentos, tanto no ensaio que eu pude presenciar quanto em alguns registros de apresentações. Esse é um fenômeno que pode ser parte de um momento do grupo ou algo que se cristalizará como elemento permanente da prática musical do samba de batucada deles. É algo que somente o tempo dirá e revela a discutida natureza altamente processual do universo do samba de batucada em Córdoba.

Um exemplo concreto dessa ocorrência é durante a apresentação do grupo no encontro de baterias da cidade de *Gualeguay* em abril de 2023. A partir do minuto 01:03, aproximadamente, a bateria entra no samba com uma tradicional chamada de repinique. Um ouvido experiente no universo do samba de batucada logo entenderá como o surdo de terceira entra “cruzado” (na linguagem do samba) após a primeira frase do tamborim (conhecida como subida de tamborim). A figura rítmica que deveria se estabelecer como base do surdo de terceira é a seguinte:

Figura 30: ritmo básico do surdo de terceira



Fonte: transcrição do autor

O que ocorre tanto no minuto mencionado, após a chamada do repinique, quanto no minuto 01:23 após a também tradicional virada de bateria<sup>75</sup> é que o surdo de terceira passa a tocar cruzado, segundo a concepção tradicional de uma bateria de escola de samba. O ritmista passa a tocar a figura da seguinte maneira:

<sup>75</sup> A frase rítmica que pode ser escutada no vídeo na minutagem indicada, chamada de virada de bateria, também é conhecida como virada de dois e é o breque mais tradicional das baterias de escola de samba. É frequentemente referido também pela frase onomatopáica “pediu pra parar parou”.

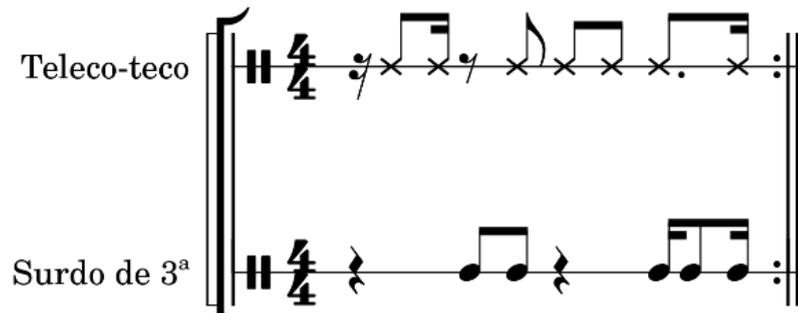
Figura 31: ritmo básico do surdo de terceira tocado pela *Bateria Cadencia Cordobesa*



Fonte: transcrição do autor

O fato de essa inversão ocorrer após a chamada de repinique ou virada de bateria pode indicar que o ritmista apresenta dificuldade em entender o ciclo rítmico do samba quando outros referenciais são alterados, isso é, quando os outros instrumentos estão executando frases que diferem da sua base rítmica comum. Quando o surdo de terceira fica cruzado, forma-se outro tipo de relação rítmica com os outros elementos da batucada, ou seja, a engrenagem rítmica é alterada. A visualização da base do surdo de terceira e o tele-teco mostra como seus fraseados são complementares e se conjugam:

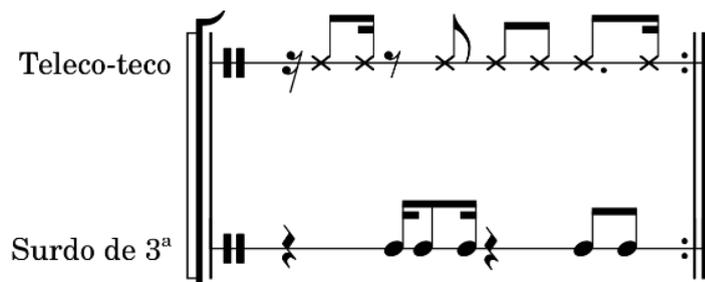
Figura 32: teleco-teco e base do surdo de terceira



Fonte: transcrição do autor

Frequentemente, a *Bateria Cadencia Cordobesa* toca essas vozes com uma inversão do ciclo rítmico, e que pode ser representada graficamente da seguinte forma:

Figura 33: Teleco-teco e base do surdo de terceira com inversão da frase



Fonte: transcrição do autor

Essa inversão em conjunção com o teleco-teco pode ser ouvida brevemente no vídeo<sup>76</sup> da apresentação do grupo em *Gualeguay*. Entre os minutos 01:13 e 01:15 a bateria toca muito rapidamente um compasso do teleco-teco e o surdo de terceira está cruzado. Nesse instante é possível escutar o resultado sonoro dessa inversão, que para um ouvido treinado no referencial do samba de batucada do Brasil é tocar "cruzado". O mesmo ocorreu durante o ensaio que eu participei em setembro de 2022. É possível escutar a inversão dos padrões do surdo de terceira e do teleco-teco tocado pelos tamborins a partir do minuto 01:16 do vídeo<sup>77</sup>. De qualquer forma, conforme observado por mim durante a visita em setembro de 2022, essas inversões parecem não causar qualquer estranhamento entre os integrantes do grupo. Segundo me relatou em conversa quando perguntado sobre essas inversões, Mestre Lucho disse: "eu percebi, inclusive nos ensaios tentei explicar e corrigir. Aos poucos as coisas vão se acomodando mas ainda não encontrei o jeito de que entendam isso"<sup>78</sup>. O fato dessas inversões ocorrerem com diversos ritmistas demonstra como esse tipo de interpretação do samba é comum e está alinhada com a observação de diversos outros grupos que eu realizei durante meus nove anos de experiência na província. Mestre Lucho tem a intenção de corrigir isso e parece, segundo seu relato, disposto a que essa não seja a interpretação definitiva de sua bateria sobre o samba de batucada. Ele, no entanto, tem a difícil tarefa de lidar com um entendimento que parece ser bastante comum na região sobre o samba. Conforme mencionei antes, alguns grupos parecem incorporar esse entendimento e o mantêm ao longo do tempo.

Ao interpretar o samba com essas inversões de frases que formam parte do seu vocabulário básico, a *Bateria Cadencia Cordobesa* está ordenando no samba "os seus elementos formadores, recriando e assim também renovando ordens e conceitos estéticos" (OLIVEIRA PINTO, 2018, p. 4). Ao mesmo tempo, também está tensionando o conceito de tradicionalidade ao abrir a possibilidade para novos entendimentos sobre o que é a batucada, algo que a pesquisadora Chamone (2010) também identificou nos seus estudos sobre grupos de batucada em Paris.

Com relação aos ritmos que o grupo incorpora como parte do seu repertório, Lucho diz: "Fazemos um pouco de Afro e Funk. Vejo muitos vídeos de outras baterias, mas não faço igual. Sempre colocamos um pouco do nosso estilo"<sup>79</sup>. De fato, no mesmo vídeo da

---

<sup>76</sup> Link: <https://www.youtube.com/watch?v=73Yy19AunY4>

<sup>77</sup> Gravação do ensaio disponível no link:

<https://mega.nz/file/WT5hnK7S#XucFR4aE4Mrgg4pJx9cK8vA7XAbN-th9HH50KHHabVM>

<sup>78</sup> "Me di cuenta, incluso en los ensayos intenté explicar y corregir. De a poco se va acomodando pero aún no encontré la forma de que lo entiendan."

<sup>79</sup> "Hacemos un poco de afro y funk. Veo muchos videos de otras baterias pero no hago igual. Siempre ponemos nuestro propio estilo."









ijexá. maculelê, dois tipos de funk, vassi ou barravento (variações de ritmos do candomblé e da umbanda conhecidos como “afro” nas baterias), festejo peruano, côco e samba-reggae.

Vejam, por exemplo, a introdução ao samba-enredo 2020. O samba começa com uma frase de bateria seguido de um grito: “União da Serra!”. Logo, entre os minutos 00:03 e 00:17, a bateria toca dois ritmos seguidos: uma adaptação de um maculelê e outra de um ijexá. Cada um desses ritmos tem uma história própria, profunda e interessante, mas essa é uma análise que não cabe neste trabalho. Como forma de uma breve contextualização, no entanto, é suficiente compreender um pouco sobre cada um.

O maculelê<sup>87</sup> é mais conhecido por esse nome no contexto da capoeira, sendo acompanhada de um ritmo que é executado pelo atabaque. Em alguns terreiros de religiões afro-brasileiras como o candomblé e a umbanda o ritmo é conhecido como congo. Ele sofre variações interpretativas entre os diversos grupos de capoeira e terreiros existentes, mas pode ser tocado da seguinte forma:

Figura 38: ritmo base do maculelê ou congo



Fonte: transcrição do autor

A bateria Repica Forte adapta esse ritmo distribuindo seus acentos, pontos de apoio e sonoridade geral entre os instrumentos que fazem parte da sua formação, ao mesmo tempo que utiliza algumas ideias do vocabulário de improvisação frequentemente usado pelos tocadores de atabaque, um recurso utilizado pelas baterias em geral ao adaptar os ritmos às suas formações.

Logo em seguida podemos escutar uma adaptação do ritmo do ijexá. Esse ritmo é tocado em terreiros de religiões afro-brasileiras normalmente por três atabaques de diferentes alturas<sup>88</sup> e um gã (similar a um agogô de uma ou duas bocas). De forma similar, sua adaptação acontece sobre os principais elementos do ritmo original, principalmente sobre as figuras

<sup>87</sup> Dança de conjunto desenvolvida por homens, compreendendo dançadores e cantadores, todos comandados por um mestre, denominado "macota", e usando um bastão de madeira, sendo o do macota mais longo. Os bastões são batidos uns nos outros, em ritmo firme e compassado. Essas pancadas presidem toda a dança, funcionando como marcadores do pulso musical. A banda que anima o grupo é composta por atabaques, pandeiros e, às vezes, violas de 12 cordas. As cantigas são puxadas pelo macota e respondidas pelo coro. A área de origem e maior incidência do maculelê é a região de Santo Amaro no Estado da Bahia. (MACULELÊ, 2023)

<sup>88</sup> Nas casas de candomblé os atabaques são chamados de Lé, Rumpi e Rum, respectivamente do mais agudo ao mais grave. Esses nomes também podem sofrer variações.

rítmicas do gã e do lé. O ijexá também é interpretado com variações dependendo do terreiro, mas uma possibilidade (e uma das formas mais conhecida) é:

Figura 39: exemplo de levada de ijexá



Fonte: transcrição do autor

A partir do minuto 00:18, junto com a entrada das vozes, podemos escutar também uma adaptação de um barra-vento feito com instrumentos tradicionais do estilo (atabaques, xequerê, agogô).

O uso frequente de todos esses ritmos na prática musical da União Da Serra (maculelê, ijexá e barra-vento) faz parte da preocupação do grupo em se aproximar do universo afro-brasileiro em geral através de uma vivência ampla do fenômeno, algo já comentado anteriormente. Conforme apresentado no capítulo II, isso aconteceu por que a formação inicial do grupo se deu pela união de pessoas que escutavam o repertório de rodas de samba, que tinham interesse pela cultura afro-brasileira em geral e que desejavam reunir em um projeto a possibilidade de vivenciar a cultura do samba em suas diversas manifestações. Sobre essa vivência, o ritmista Fernando Pronetto comenta:

Claramente vi um mundo novo na União Da Serra. Aprendi a tocar não somente um instrumento mas também a entender o contexto, o onde e o quando. Aprendi a interpretar um samba-enredo e os ritmos ligados às suas raízes e como adaptá-los à batucada. Foi um movimento cultural gigante que aconteceu na capital nesse momento e avançou muito rápido (Fernando Pronetto, 2023)<sup>89</sup>

<sup>89</sup> “Claramente vi un nuevo mundo en União da Serra. Aprendí a tocar no solamente un instrumento pero también a entender el contexto, el dónde y el cuándo. Aprendí a interpretar un samba-enredo y los ritmos relacionados a sus raíces y como adaptarlos a la batucada. Fue un movimiento cultural gigante que sucedió en la capital en ese momento y avanzó muy rápido.”

O relato de Fernando nos permite entender um pouco mais sobre como o que a Escola de Samba União Da Serra inclui em sua prática musical reverbera de forma mais ampla com o contexto onde ela está inserida. Assim, o que em uma análise puramente sonora poderia parecer como uma simples incorporação de alguns ritmos e frases ao repertório da bateria, adquire um significado mais profundo pois dialoga com um contexto cultural local onde esses elementos não estavam presentes de forma recorrente nos grupos de batucada.

### **Acadêmicos de Manos de Fuego -**

A bateria *Acadêmicos de Manos de Fuego* fez uma mudança na sua orientação musical a partir do carnaval 2023. Conforme já visto, foi a primeira vez que o grupo trabalhou com um samba-enredo e o fez com uma composição própria. Para alguém que não conhece a realidade contextual de Córdoba, isso poderia parecer algo corriqueiro mas não é. Após vivenciar o universo das batucadas em mais de 45 cidades por todo o interior da província, ficou claro que orientar sua prática a partir de uma canção, ainda mais especificamente do samba-enredo, é algo um pouco distante da realidade local das batucadas. No universo batuqueiro cordobês, ser guiado pela canção não faz parte do cotidiano e não é algo tomado como “natural” para os grupos da região, mesmo os que tocam samba. Santana (2018) discutiu os múltiplos significados que pode adquirir a palavra “batucar” segundo o contexto onde está inserida e essa foi uma realidade com a qual me deparei em Córdoba. Enquanto no universo das baterias de escola de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo é “óbvio” que o que faz parte da prática musical é uma canção de samba-enredo, em Córdoba o mesmo não é verdade. Em Córdoba “batucar” inclui alguns significados e no Brasil outros. Não são significados totalmente distintos e de fato os dois universos compartilham muitíssimos pontos em comum evidentemente, mas existem também alguns pontos onde se notam diferenças e o uso da canção é um deles. Essa é uma das razões pela qual foi discutida a importância de contemplar os referenciais culturais cordobeses sobre a batucada de samba. Assim, para uma batucada de um cidade do interior da província de Córdoba, compor um samba-enredo em castelhano, pensar um arranjo percussivo para a canção, conseguir uma pessoa que toque cavaquinho, armar toda a estrutura de ensaios com som, desfilar com um carro de som e tocar a canção durante todo o desfile é algo muito inovador. Baseado nos meus nove anos de experiência e convivência com esse universo e em tudo o que aprendi e pude testemunhar sobre a sua história, arrisco dizer que foi algo inédito na região.

A *Manos de Fuego* continuou executando o tradicional show de bateria que a competição local do carnaval exige, sendo o samba-enredo uma adição que o grupo optou por

trazer ao carnaval 2023 para inovar, mas que não era obrigatório pelo regulamento da competição. Sobre o assunto, mestre Hernán comentou: “Houve uma repercussão, foi uma coisa boa. As outras baterias também querem fazer agora. Muitas pessoas do meio musical perguntaram também como a gente tinha feito e pareciam interessadas” (Hernán, 2023, tradução minha)<sup>90</sup>. Sobre o processo de composição e arranjo percussivo, Hernán relatou: “Foi tudo diferente, com uma canção e uma letra as bossas tem que ser todas ajustadas para isso. Quando a gente não tinha uma canção podíamos fazer tudo livre” (Idem)<sup>91</sup>.

O arranjo do samba-enredo incluía uma introdução com um toque de atabaque, o qual pude escutar durante o ensaio que presenciei em setembro de 2022. Naquela ocasião, Lucho, um músico local que participa da *Manos de Fuego*, havia relatado (conforme descrito no capítulo III) como pensou e criou a levada. Mestre Hernán explicou, no entanto, que não foi possível incorporar o atabaque ao show, algo que vinham fazendo desde 2019: “não deu para colocar a parte do atabaque dentro do tempo regulamentado pela competição. Foi um erro nosso, não cabia dentro do tempo do show” (Ibidem)<sup>92</sup>. De qualquer forma, a base originalmente composta para o atabaque foi executada pelos repiniques e pode ser escutada a partir do minuto 01:20<sup>93</sup> da gravação da apresentação do grupo em evento prévio ao carnaval 2023. Assim, além de um samba enredo próprio e original, a batucada também está usando um ritmo próprio e com alusão a elementos culturais locais e afro-haitianos (com um nome referenciando o rio da cidade que tem um nome indígena, conforme relato de Lucho disponível na página 63).

Sobre as levadas de base que a *Manos de Fuego* utiliza, já foi mencionado como eles tocam embaixo umas das variações da batida conhecida no Brasil como “partido alto”<sup>94</sup> que é tradicionalmente tocada em cima. Conforme relatado no capítulo III, a fala do ritmista mencionada na página 64 (“eu toco como eu quiser!”) sobre o toque embaixo de uma batida feita no Brasil em cima, mostra como ideias que no Brasil são consideradas tradicionais podem ser tensionadas em outros contextos culturais, similarmente ao que foi analisado sobre a prática musical da *Bateria Cadencia Cordobesa* no item anterior e em consonância com o observado por Chamone (2010) nos grupos de batucada da França. A sonoridade e a intenção

---

<sup>90</sup> “Hubo una repercusión, estuvo bueno. Las otras baterias también lo quieren hacer ahora. Mucha gente del medio musical preguntaron también como habíamos hecho, parecían interesadas.”

<sup>91</sup> “Fue todo diferente, con una canción y una letra las bossas tienen que ser ajustadas para eso. Cuando no teníamos podíamos hacer todo libre.”

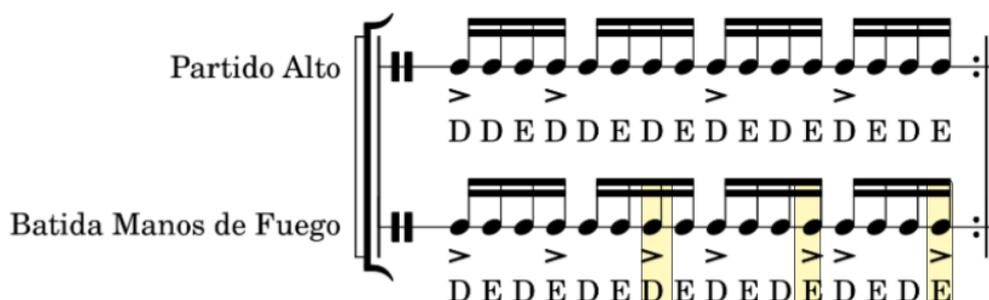
<sup>92</sup> “no se pudo poner la parte del atabaque en el show reglamentar de la competencia. Fue un error nuestro, no entraba en el tiempo del show.”

<sup>93</sup> Gravação disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=M2nZkpkQC7g>

<sup>94</sup> Essa variação da batida do partido alto pode ser melhor apreciada entre os minutos 01:40 e 02:10 da gravação do ensaio técnico da Acadêmicos do Tatuapé para o carnaval 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=kezoSXcEf78>

da batida do partido alto foram de certa forma “imitadas” pelo grupo, mas a maneira de utilizar o instrumento em relação ao corpo e a manulação da batida foram mudadas. Alguns acentos também foram adicionados à interpretação da batida, conforme é possível observar nas transcrições abaixo:

Figura 40: comparação da batida do partido alto com a interpretação da bateria da *Manos de Fuego*, com destaque em amarelo para as acentuações diferentes que o grupo incorpora



Fonte: transcrição do autor

Para entender melhor qual o efeito que essa batida cria dentro da engrenagem do samba ao se articular com os outros instrumentos, podemos observar um trecho da apresentação do grupo durante o show de bateria do carnaval 2023. Em um determinado momento, o grupo muda a batida de caixa e utiliza o toque da GRES Mocidade Independente de Padre Miguel. Essa batida de caixa é muito conhecida no universo das escolas de samba por ser uma das que é única e que identifica a bateria da Mocidade. Ao executar essa batida durante a apresentação por um breve período de aproximadamente 35 segundos e logo voltando ao partido alto, a *Manos de Fuego* nos oferece a possibilidade de apreciar com clareza a diferença de suingue e balanço que cada uma traz para o conjunto. Ademais, o grupo demonstra a habilidade dos seus ritmistas já que essa batida de caixa da Mocidade não é de fácil execução e é bastante incomum que um naipe inteiro de caixas de qualquer bateria saiba tocar mais de uma batida que não seja a da sua própria bateria. Tal feito pode ser observado a partir do minuto 33:30 da apresentação do grupo. Eles passam a executar a batida da Mocidade e voltam ao partido alto a partir do minuto 34:07<sup>95</sup>.

Outra amostra do perfil mais virtuosístico e de alto nível técnico da *Manos de Fuego* pode ser vista a partir do minuto 08:10 do vídeo<sup>96</sup> do grupo em um ensaio geral em *Gualeguay* em 2023. Nesse momento o grupo executa uma bossa que dura até o minuto 08:56, ou seja,

<sup>95</sup> Link para o vídeo: [https://www.youtube.com/watch?v=w80c\\_YnKPuo&t=1187s](https://www.youtube.com/watch?v=w80c_YnKPuo&t=1187s)

<sup>96</sup> Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=6lZYFxfewU54>

uma bossa que dura 46 segundos aproximadamente. Além da dificuldade técnica e precisão que o arranjo exige, é uma demonstração do perfil do grupo quando estava focado na prática musical exclusivamente percussiva e não orientada pela canção. Dificilmente uma bossa tão longa como essa seria parte de um samba-enredo, uma vez que as bossas que são compostas para uma canção costumam formar parte de um verso ou refrão.

Ainda durante essa mesma bossa a bateria do mestre Hernán dá uma demonstração do uso criativo das vozes do surdos e que valoriza a boa afinação com a qual o grupo trabalha. Entre os minutos 08:14 e 08:22, aproximadamente, os tamborins, chocalhos, caixas e repiniques mantêm uma base de samba enquanto os surdos executam frases juntamente aos agogôs:

Figura 41: frase de surdos e agogô



Fonte: transcrição do autor

Esse trecho é mais uma amostra estilística do grupo que, conforme apontado anteriormente, trabalha com arranjos intrincados e de maior dificuldade técnica.

A *Acadêmicos de Manos de Fuego* é então, considerando os aspectos analisados, uma batucada híbrida no que diz respeito ao uso da canção do samba-enredo. Ao mesmo tempo que o grupo começou a trabalhar com arranjos pensados sob a lógica da canção no carnaval 2023, não deixou de apresentar suas características de batucada dedicada à prática musical percussiva de alto nível, devido também à realidade do seu carnaval local que continua exigindo um show da bateria para a competição. O grupo demonstra que é capaz de executar bossas longas e complexas, utilizando batidas de caixa diferentes e ritmos além do samba, conforme pode ser visto no vídeo completo do seu desfile de carnaval.

### **Quadro de referência comparativa entre os grupos**

A seguir apresento o quadro 1, resumindo algumas das principais características dos grupos, permitindo assim uma visualização mais abrangente e uma melhor compreensão das suas particularidades. Este quadro é apenas uma organização visual das ideias expostas e não

representam a totalidade do que são os grupos, cumprindo apenas uma função didática na apresentação das principais informações obtidas durante a pesquisa.

Quadro 1: quadro comparativo entre os grupos



	Acadêmicos de Manos de Fuego	Escola de Samba União da Serra	Bateria Cadencia Cordobesa
<b>Localização</b>	Villanueva (interior da província)	Córdoba Capital	Córdoba Capital
<b>Nº de integrantes</b>	30	15	39
<b>Instrumentação básica:</b>			
Surdo de 1ª	1	1	1
Surdo de 2ª	1	1	1
Surdo de 3ª	2	1	1
Caixa	9	4	8
Tarol	<i>não possui</i>	<i>não possui</i>	4
Repinque de 12	2	2	2
Repique-mor	2	<i>não possui</i>	1
Chocalho	4	3	6
Tamborim	6	2	6
<b>Instrumentos opcionais:</b>			
Agogô	3	1	2
Cuica	<i>não possui</i>	<i>não possui</i>	6
Timbau	<i>não possui</i>	<i>não possui</i>	1
<b>Andamento médio</b>	138 a 140 bpm	135 a 140 bpm	140 a 145 bpm
<b>Orientação musical</b>	híbrida entre canção e percussiva	principalmente pela canção	exclusivamente percussiva

Fonte: autor

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou olhar como se caracteriza a prática musical das batucadas da Escola de Samba União da Serra, da *Acadêmicos de Manos de Fuego* e da *Batería Cadencia Cordobesa*, em Córdoba, na Argentina. Para tanto, buscou compreender aspectos contextuais gerais e sonoros de cada grupo para formar um panorama sobre o fenômeno e que contemple as suas particularidades. Contextualmente, foram identificadas questões singulares sobre a cultura local, elementos sociais, históricos e identitários que ajudam a mostrar o universo no qual estão inseridas as batucadas. Sonoramente, foram destacadas algumas características estilísticas que auxiliam no entendimento das características de cada grupo e a diversidade de interpretações sobre o samba de batucada e seus elementos rítmicos, ou seja, a engrenagem do samba (Santana, 2018). A partir disso, foi possível compreender melhor como se caracterizam as práticas musicais das batucadas estudadas dentro desse universo, caracterizado pela sua processualidade, diversidade interpretativa e guiadas por referenciais culturais próprios. Assim, podemos entender a batucada em Córdoba como multidimensional na circulação dos seus saberes, transcultural na sua formação e diversa no seu significado.

Esta pesquisa foi o resultado de uma vivência interativa que transcendeu os limites da pesquisa de campo situada apenas durante a definição e limitação entre pesquisador e sujeitos pesquisados. Certamente o processo investigativo pautado pelo rigor científico e pelo reconhecimento desses papéis interativos é fundamental para o conhecimento das diversas formas expressivo-musicais, mas também é importante reconhecer nossas interações intersubjetivas e nossas memórias construídas como elementos importantes neste processo. No estudo aqui apresentado, ambos aspectos foram fundamentais no processo, pois me permitiram uma visão ampla e profunda sobre o assunto e o universo no qual está inserido.

Conhecer grande parte da história de um fenômeno cultural e escutar sobre as suas principais transformações e trajetórias, pessoas importantes e principais eventos em relatos concedidos espontaneamente, como parte de uma convivência amistosa e fruto do compartilhamento de uma mesma paixão é algo que considero um privilégio. Possuo vínculos afetivos profundos como a província e a cidade de Córdoba, com os batuqueiros e batuqueiras que levam adiante esse grande movimento cultural com tanta paixão e sou agradecido por ter sido sempre bem acolhido e considerado de alguma forma uma referência no assunto, seja pelo valor simbólico que ser brasileiro representa na Argentina, seja pelos meus

conhecimentos e experiência no mundo da batucada. Assim, meu olhar sobre o assunto tem elementos de inquietação acadêmica mas também tem aspectos inegáveis de admiração pelas pessoas que fazem parte dele. Admito, portanto, que a imparcialidade não foi possível. Ao mesmo tempo, admito que uma imparcialidade absoluta não me pareceria o mais desejável, por que creio como fundamental para entender o que acontece em Córdoba compreender a paixão que um ritmista sente pelo batucar, pelo pertencer a esse movimento cultural, por desfilar em um carnaval, por ser cordobês e por ter depositado em tudo isso um senso de identidade coletiva e individual. Contextualmente, acredito também que uma compreensão profunda sobre o que tudo isso significa para os moradores dos bairros mais humildes da capital e das cidades do interior só pode ser alcançada ao caminhar por esses lugares, compartilhar *asados* e copos de *fernet con coca* ao som do *cuarteto*, participar de uma *venta de empanadas*<sup>97</sup> para juntar dinheiro para comprar instrumentos e fantasias e ver ao mesmo tempo como o interior das suas casas estão inacabados ou faltando estruturas básicas. Só um forte senso de identidade e paixão por batucar explica como mesmo com tão poucos recursos e possibilidades um taxista que trabalha 12 horas por dia de segunda a sábado dedica seus domingos e seu pouco dinheiro a montar uma batucada em um dos bairros mais humildes de Córdoba. Só uma profunda identificação e necessidade de ser batuqueiro explica um mestre de bateria que vive em uma pequena casa do interior com um só banheiro inacabado e sem porta, gastar seus poucos recursos para comprar instrumentos para sua batucada. Esses exemplos são apenas algumas das dezenas de histórias de vida das quais eu pude ser testemunha durante todos esses anos e que me fizeram nutrir um profundo respeito pelo movimento batuqueiro em Córdoba. Acredito que essa convivência ampla e longa e meus sinceros vínculos de amizade com todas essas pessoas possibilitaram uma visão humana e humanizadora sobre os indivíduos que fazem parte desse fenômeno, por que em primeiro lugar qualquer aspecto que foi analisado aqui tem na frente uma pessoa e não um “objeto de estudo”. São pessoas com histórias significativas de vida e que vivem em uma realidade complexa e na maioria dos casos muito difícil social e economicamente. Assim, pude compreender a importância do “saber da experiência” (BONDÍA, 2002) e a profundidade que isso carrega.

Mesmo com toda essa difícil realidade social e econômica que batucar em Córdoba carrega, tentar entender o que significa ser cordobês é uma das partes que fundamenta este trabalho, pois contextualiza o fazer musical dentro de um universo com suas particularidades

---

<sup>97</sup> Venda de *empanadas*, salgado típico da Argentina, é uma das muitas formas com que os grupos de batucada conseguem recursos para se sustentar.

culturais. Conforme mencionado no capítulo I, o “ser cordobês” carrega muitos marcadores culturais fortes de uma identidade regional amplamente identificada frente ao resto do país. Uma famosa canção de *cuarteto* do histórico cantor Rodrigo<sup>98</sup> ilustra essa realidade de afirmação e traduz o sentimento coletivo de ser cordobês. “*Soy Cordobés*” é um hino em Córdoba e é cantada com muito orgulho:

Refrão da canção “Soy Cordobés” do artista Rodrigo:

Soy cordobés, me gusta el vino y la joda  
Y lo tomo sin soda porque así pega más, pega más, pega más  
Soy cordobés y me gustan los bailes  
Me siento en el aire si tengo que cantar  
De la ciudad de las mujeres más lindas  
Del Fernet, de la birra, madrugada sin par  
Soy cordobés y ando sin documento  
Porque llevo el acento de Córdoba Capital

(Rodrigo Bueno, 1999)

A canção traduz o forte senso de identidade do cordobês, talvez melhor expressado pelo trecho “Sou cordobês e ando sem documento porque carrego o sotaque de Córdoba Capital”. Compreender um pouco dessa identidade, traduzida em canções, manifestações culturais, sotaques, eventos históricos e realidades locais, é uma parte do entendimento do porque a prática musical do samba de batucada em Córdoba não é igual à do Brasil.

Existem implicações sobre a vivência do fenômeno de forma ampla e apontar esses elementos foi um dos objetivos específicos desta pesquisa. Em termos concretos, vivenciar o samba em Córdoba é conviver com todos esses marcadores culturais que se misturam de formas diferentes segundo cada grupo e suas personalidades coletivas e individuais. Fazer samba de batucada com a *Batería Cadencia Cordobesa* significa, entre outras coisas, escutar o forte sotaque da capital cordobesa dos seus integrantes (“Ashranca el Shrodrigo!”) e se inserir na realidade cultural, econômica e social dos bairros de trabalhadores *Urquiza* e *San Vicente* da capital, onde entre cada ensaio e apresentação os integrantes se reúnem para um *asado* ao som de *cuarteto* e *cumbia* ao mesmo tempo em que falam sobre batucar samba. Participar da Bateria Repica Forte significa, por exemplo, conviver com cordobeses que

---

<sup>98</sup> Rodrigo Bueno foi um dos cantores mais famosos do *cuarteto cordobés*. Faleceu jovem, aos 27 anos, vítima de um acidente de automóvel em junho de 2000. Sua importância é tamanha para Córdoba que uma estátua em sua homenagem foi erguida no centro da cidade.

batucam e buscam escutar canções do repertório do samba e da música afro-brasileira em geral, mas que o fazem tomando *mate* em um dia de frio comendo *facturas* na casa da mestre Alejandra Nuñez no bairro *Los Fresnos*. Conviver com a *Acadêmicos de Manos de Fuego* implica uma dedicação intensa de ensaios para buscar a perfeição rítmica do samba entre *choripaneadas*<sup>99</sup> e *asados*, em uma cidade onde o samba de batucada é o meio musical para uma intensa competição entre bairros de um povoado de 20 mil habitantes no interior da província e onde a canção do samba é parte de um pequeno nicho no qual integram alguns poucos músicos locais.

Todas essas características particulares configuram um contexto no qual vivenciar o samba adquire naturalmente outros significados e isso implica que existem outras interpretações sobre a sonoridade da batucada segundo as concepções musicais próprias aos indivíduos que a realizam (GRAEFF, 2015) e que também são o resultado de um fenômeno mais amplo, fruto do contato entre duas culturas que, se bem possuem similaridades, também possuem diferenças notáveis. Esse contato, esse “toma lá dá cá” (MALINOWSKI, 1940, apud OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 123, tradução minha), é por sua vez parte de um processo o qual Oliveira Pinto chamou de transculturação e que ajuda a compreender a natureza do que sucede quando consideramos esse contato cultural como um fenômeno dinâmico, em constante transformação e que não obedece lógicas de imposição ou sobreposição de culturas, mas sim de contato, intercâmbio e reinterpretação: “Eu havia trazido do Brasil o livro do Odilon Costa e daí a gente tirava uns toques e as batidas de cada escola. Com isso a gente começou a inventar breques e outras coisas. Mais pra frente ficou mais fácil conseguir informação com vídeos da internet” (Pipek Bielewicz, 2023)<sup>100</sup>. O testemunho de Pipek, batuqueiro cordobês e fundador do grupo Alma Carioca em 1996, é uma amostra desse processo em pleno funcionamento. Funcionário da *Aerolíneas Argentinas* por muitos anos, o que o permitia viajar constantemente ao Brasil, Pipek foi uma das pessoas que contribuiu enormemente nesse processo na história do samba de batucada em Córdoba pela sua paixão e interesse pelo fenômeno. “Foram muitos anos da minha vida que eu fiz isso com muito prazer, com muita paixão por aprender e por tocar. Tenho as melhores lembranças dessa época.” (Idem, 2023)<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> O tradicional *Choripan* é um sanduíche de pão com linguiça feita na churrasqueira, acompanhado de molhos e acompanhamentos típicos.

<sup>100</sup> “Yo había traído de Brasi lel libro de Odilon Costa, entonces sacábamos de ahí unos toques y batidas de cada escola. Más adelante se hizo más fácil conseguir informaciones con videos de internet.”

<sup>101</sup> “Fueron muchos años de mi vida que lo hice con mucho placer, con mucha pasión por aprender y tocar. Tengo los mejores recuerdos de esa época.”

De forma similar, muitas outras pessoas ao longo da história do batuque em Córdoba contribuíram para essa história: brasileiros que vivem ou que passaram pela província e argentinos que estudaram profundamente o fenômeno, viajando ao Brasil ou estudando, aprendendo, ensinando e vivenciando nos grupos que se formaram na região. São dezenas, centenas e quiçá milhares de pessoas que formam parte de um fenômeno cultural coletivo onde o conceito de “reverberação de saberes” (Santana, 2018) pode explicar o compartilhamento de conhecimentos, conceitos e informações que circulam pelas batucadas e seus agentes de forma multidimensional e dinâmica. Todas essas múltiplas formas com que os significados diversos da batucada de samba adquirem e circulam nesse processo transcultural resultam em algumas formas particulares de vivência mas também de sonoridade do samba, as quais foram apontadas no capítulo IV. Essas características sonoras são uma fotografia, um olhar sobre o momento atual da batucada de samba em Córdoba que certamente irá mudar ao longo do tempo. Elas revelam algumas particularidades de cada grupo e dos indivíduos que realizam a prática musical do samba de batucada, mas não podem ser tomadas como definições sobre quem eles são. O que eles fazem ou quem eles são dentro desse fenômeno são coisas que somente os batuqueiros e batuqueiras de Córdoba podem afirmar em determinado momento da sua história. O que esta pesquisa oferece é o olhar de um batuqueiro brasileiro que pôde conviver com esses indivíduos e participar desse movimento que possui história e protagonismo próprios.

*“Y defendemos con orgullo y mucho amor, aquella herencia que mi Córdoba me dió”<sup>102</sup>*  
(Carlitos “La Mona” Jiménez)

---

<sup>102</sup> Trecho da música “*Nuestro estilo cordobés*” do cantor Carlitos “La Mona” Jiménez, um dos maiores cantores do *cuarteto* e reconhecido por revolucionar o estilo.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Samuel. **Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2021.
- BARROS, Vinícius de Camargo. **O uso do tamborim por Mestre Marçal: legado e estudo interpretativo**. Dissertação (mestrado em música), Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2015.
- BATISTA, Siqueira. **Origem do termo “samba”**. São Paulo: IBDC, 1978.
- BLACKING, John. **How musical is man?**. London: University of Washington Press, 1973.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In.: Revista Brasileira de Educação, nº 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr 2002.
- BYSTRON, Janco Boy. **Brasilianische Grooves**. Epubli, Berlin, 2018.
- CIÇA, Mestre. Bateria e Ciça: ousadia e desafio pessoal. [Entrevista cedida a] Thalita Santos. Apoteose. Disponível em: <http://www.apoteose.com/baterilha-e-cica-ousadia-e-desafio-pessoal/> . Acesso 23/08/2023.
- CASTRO, Rafael y. **Função, importância e linguagem do instrumento repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo**. 2016. Dissertação (mestrado em Música), Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2016.
- CHAMONE, Emília. **A criação musical das batucadas brasileiras em Paris: uma etnografia do espetáculo AfroBrasil**. In: ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, p. 414, jun, 2010.
- CHAMONE, Emília. **Tensões e disputas em torno da legitimidade e da tradicionalidade do maracatu de baque virado em Paris**. In: Anais do VI ENABET - encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Música e sustentabilidade. João Pessoa, 2013.
- COSTA, Odilon; GONÇALVES, Guilherme. **O batuque carioca: as escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Groove, 2000.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DA CRUZ, Ana Rosa Cunha. **El samba con S: Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina**. Dissertação de mestrado em estudos culturais. Universidad Nacional de Rosario, 2017.
- FARIAS, Julio Cesar. **Bateria: o coração da escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris Ed, 2010.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais - o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: Tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: Edufba, 2015.

GOVERNO DE CÓRDOBA. **“Una Ciudad Todos los Pueblos”**: se viene la 8º edición del Festival de Colectividades más importante de la ciudad. [S.I.] 2022. Disponível em: <<https://cordoba.gob.ar/una-ciudad-todos-los-pueblos-se-viene-la-8-edicion-del-festival-de-colectividades-mas-importante-de-la-ciudad/>> Acesso em: 10 dez. 2022.

LARAIA, Roque de Barros. **CULTURA Um conceito antropológico**. 14ª edição, Jorge Zahar Editor, , 2001. Rio de Janeiro

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

MACULELÊ. In: Tesouro de folclore e cultura popular brasileira. [S.L]: Iphan, s.d. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001751.htm> . Acesso em 22/08/2023.

MARCELINO, André Felipe. **Ritmos e batucadas: as baterias das escolas de samba de Florianópolis**. Florianópolis: Editora Insular, 2015.

MORAES, Wilson Rodrigues de. **As Escolas de Samba de São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty one Issues and Concepts**. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Thiago. **Musicologia e Transculturação**. In: GUIMARÃES, Dinah (org.) *Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: novas práticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: EAU- PPGAU/ UFF. 2015. p. 120-140.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Music as living heritage: An Essay On Intangible Culture**. EMVAS, Berlin, 2018.

PAGANELI, Pía. **Pielas blancas, máscaras artísticas negras: la práctica del samba afrobrasileño en la ciudad de buenos aires. El caso de la “Roda de Samba Bom Ambiente”**. Revista Decifrar. Ano 8, vol 9, nº18. PPGL-UFAM, 2022.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”**. Dissertação de mestrado em música. UFRGS, 1998.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou, porque não se aprende samba no colégio)**. In.: Em Pauta, Porto Alegre, vol. 14/15, p. 05-18, 1999.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. **Pesquisa etnográfica, cultura popular e educação musical: uma “embolada” de desafios na contemporaneidade**. XXIV Congresso da ABEM, Campo Grande - MS, 2019.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente.** in QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho (org.), Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços. João Pessoa: EDUFPB, 2005. pp. 49-65.

QUEIROZ, Luis Ricardo. **A performance musical como fenômeno sociocultural: uma abordagem no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros.** XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília – 2006.

RIBEIRO, Fábio Henrique. **Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular.** 2018. Revista Música Hodie, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 270-285

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

SANTANA, Francisco de Assis. **Batucada: Playing together with the differences. Perspectives and experiences outside Brazil.** In.: Arts Management Quarterly, vol. 132, set. 2019.

SANTANA, Francisco de Assis. **Reverberações de saberes na batucada de samba.** In: Anais ABEM, 2019.

SANTANA, Francisco de Assis; BYSTRON, Janco Boy. **Brazilian grooves and cultured clichés.** In: Music practices across borders: (E)valuating Space, Diversity and Exchange. 2019.

SANTANA, Francisco de Assis. **A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina.** ANAIS. 22º Congresso Nacional da ABEM, Natal - RN, 2015.

SANTANA, Francisco de Assis. **Batucada: experiência em movimento.** Tese (doutorado em música), Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2018.

SANTANA, Francisco de Assis. **A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana.** Dissertação (mestrado em música), Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2009.

SEM AUTOR: **Crise econômica não dá trégua na Argentina: 4 em cada 10 pessoas são pobres.** El País, Buenos Aires, 1 de out de 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/economia/2021-10-01/crise-economica-nao-da-tregua-na-argentina-4-em-cada-10-pessoas-sao-pobres.html>> Acesso em: 28, mar. 2023.

SIRE, James W. **Dando nome ao elefante.** Brasília, DF: Editora Monergismo, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAVARES, Manuel. **Epistemologia do sul.** Revista Lusófona de Educação 13, 2009.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 90**. Tese (doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação Social, Rio de Janeiro, 2006.

VIANNA, Letícia C. R. **Patrimônio Imaterial**. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete).

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

VITA, Juliana Cantarelli; SANTANA, Chico. **Brazilian black music: Latin America beyond the stigmas**. Decolonizing the music room, Jan. 2020. Disponível em: <<https://www.decolonizingthemusicroom.com/brazilian-black-music>> Acesso em: 28 mar. 2023.

WENGER, Etienne. **Comunidades de prática: aprendizaje, significado e identidad**. Barcelona: Paidós, 2001.

## APÊNDICES

### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO** **(TCLE)**

Prezado(a) \_\_\_\_\_

Os pesquisadores Caio Fiori Bertazzoli e Fábio Henrique Gomes Ribeiro convidam você a participar da pesquisa intitulada “Prática e ensino da batucada brasileira em Córdoba / Argentina”. Para tanto você precisará assinar o TCLE que visa assegurar a proteção, a autonomia e o respeito aos participantes de pesquisa em todas as suas dimensões: física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural e/ou espiritual – e que a estruturação, o conteúdo e forma de obtenção dele observam as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos preconizadas pela **Resolução 466/2012 e/ou Resolução 510/2016**, do Conselho Nacional de Saúde e Ministério da Saúde.

Sua decisão de participar neste estudo deve ser voluntária e que ela não resultará em nenhum custo ou ônus financeiro para você (ou para o seu empregador, quando for este o caso) e que você não sofrerá nenhum tipo de prejuízo ou punição caso decida não participar desta pesquisa. Todos os dados e informações fornecidos por você serão tratados de forma anônima/sigilosa, não permitindo a sua identificação.

**Objetivo:** Esta pesquisa tem por objetivo compreender as práticas musicais percussivas brasileiras em contexto estrangeiro, a partir de casos na Argentina, considerando tanto os aspectos da performance, como o universo simbólico afrobrasileiro acessado pelas comunidades praticantes do samba e da batucada.

**Metodologia:** A coleta de dados será feita mediante a transcrição das entrevistas e análise de vídeos e áudio da performance da batucada.

**Riscos ao(à) Participante da Pesquisa:** Com a condução de entrevistas é possível haver o surgimento de memórias sobre experiências que podem causar algum desconforto. Também pode ocorrer o constrangimento e o desejo de não falar sobre algum aspecto de experiência pessoal. Em qualquer caso você terá plena liberdade de não responder ou interromper a entrevista a qualquer momento. Também poderá decidir não compartilhar material audiovisual onde apareça e retirar a sua participação da pesquisa a qualquer momento sem necessidade de justificativa.

**Benefícios ao(à) Participante da Pesquisa:** A valorização do trabalho realizado pelo seu grupo de batucada e a cultura da batucada na Argentina em geral, que tem um papel fundamental dentro das comunidades onde atuam, tanto nos aspectos musicais e artísticos como sociais. A pesquisa também pode ajudar a dar protagonismo e voz à cultura da batucada, ainda marginalizada na Argentina e onde o reconhecimento e incentivo por parte dos governos e instituições é quase inexistente.

**Informação de Contato do Responsável Principal e de Demais Membros da Equipe**

## **de Pesquisa**

Caio Fiori Bertazzoli  
Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Programa  
de Pós-Graduação em Música.  
83 991588282  
caiobertazzoli@gmail.com

## **Endereço e Informações de Contato da UFPB**

Centro De Comunicação, Turismo e Artes - CCTA/UFPB  
Universidade Federal da Paraíba Campus I - Jardim Cidade Universitária,  
João Pessoa - PB, 58033-455  
(83) 3216-7866  
secretariaccta@ccta.ufpb.br / [ascimcctaufpb@gmail.com](mailto:ascimcctaufpb@gmail.com)  
Horário de Funcionamento: de 07h às 18h.  
Homepage: [www.ccta.ufpb.br](http://www.ccta.ufpb.br)

## **Endereço e Informações de Contato do Comitê de Ética em Pesquisa**

### **(CEP)/CCS/UFPB**

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)  
Centro de Ciências da Saúde (1º andar) da Universidade Federal da Paraíba  
Campus I – Cidade Universitária / CEP: 58.051-900 – João Pessoa-PB  
Telefone: +55 (83) 3216-7791  
E-mail: [comitedeetica@ccs.ufpb.br](mailto:comitedeetica@ccs.ufpb.br)  
Horário de Funcionamento: de 07h às 12h e de 13h às 16h.  
Homepage: <http://www.ccs.ufpb.br/eticaccsufpb>

## **CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Ao colocar sua assinatura ao final deste documento, **VOCÊ**, de forma voluntária, na qualidade de **PARTICIPANTE** da pesquisa, expressa o seu **consentimento livre e esclarecido** para participar deste estudo e declara que está suficientemente informado(a), de maneira clara e objetiva, acerca da presente investigação. E receberá uma cópia deste **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**, assinada pelo(a) Pesquisador(a) Responsável.

João Pessoa - PB, \_\_\_\_ de  
\_\_\_\_\_ de 2022.

\_\_\_\_\_  
Assinatura, por extenso, do(a) Participante da Pesquisa

*Cristina*

-----  
Assinatura, por extenso, do(a) Pesquisador(a) Responsável pela pesquisa

Aceito participar da pesquisa online

**Não aceito** participar da pesquisa online

## **ROTEIRO DE ENTREVISTA**

*Caio Fiori Bertazzoli*

### **Entrevista do tipo narrativa, semi-estruturada.**

#### **Tópico básico:**

A entrevista abordará a relação e história do entrevistado com o grupo de batucada onde atua, sua relação com o fenômeno da batucada na Argentina de maneira geral e a cultura do samba, sua visão e perspectiva sobre a performance e outros aspectos musicais da batucada além de aspectos que abordam as forma de ensino e aprendizagem individual e no contexto grupal.

#### **Perguntas básicas:**

- O que significa a batucada para você?
- Conte-me sobre como você começou no mundo da batucada e no grupo onde você participa.
- Como você aprendeu e como você ensina a tocar?
- O que você conhece sobre a batucada argentina?
- O que você conhece sobre a batucada brasileira?
- Como você aprende sobre a batucada brasileira?
- Você conhece ou gosta de outras coisas da cultura brasileira como samba e candomblé?
- Você identifica o seu grupo como sendo especificamente de batucada brasileira ou Argentina? Existe uma batucada própria da Argentina?
- Como você vê a relação entre a batucada na Argentina e no Brasil?
- O que você destacaria musicalmente falando sobre a sua batucada?
- Qual a relação do seu projeto de batucada com o bairro/comunidade onde vocês estão?
- Você nota alguma diferença na sua vida depois de ter começado a participar da batucada? E dos integrantes do seu grupo?
- Qual a importância do carnaval na sua vida? Outras competições e encontros que acontecem durante o ano são igualmente importantes?
- Explicar com as próprias palavras os aspectos musicais: como você explica/entende/vê musicalmente a batucada, as funções dos instrumentos e quais são usados, a formação, a proporção dos instrumentos, a afinação, as levadas/os ritmos e frases que utilizam
- Qual a concepção estética que a pessoa têm da batucada, como ela acha que deve soar
- Quais são as influências musicais para sua batucada? Quais outras batucadas, mestres, ritmistas ou grupos você escuta e são uma influência no trabalho da batucada de vocês?
- Como os atores sociais aprendem a tocar os instrumentos de percussão?
- Como se caracteriza o processo de seleção para integrar a bateria?
- Como é construída a relação de trabalho entre os ritmistas e o mestre da bateria? Qual o perfil requerido pelo grupo para ser mestre de bateria?
- Como as sessões de ensaio são organizadas?