



O julgamento da apresentação das baterias nos desfiles das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro segundo os critérios do manual do julgador – uma hipótese sobre suas transformações desde a década de 1970 até 2002.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: AS-3

Sergio Naidin
UNICAMP - snaidin@hotmail.com

RESUMO

Esta comunicação trata da evolução dos critérios de julgamento das baterias de Escola de Samba do Grupo Especial da cidade do Rio de Janeiro desde a década de 1970 até 2002. Pretendo levantar questões de ordens sociológicas e estéticas ligadas ao surgimento e transformações sucessivas dos critérios ao longo do tempo. Como suporte teórico utilizo conceitos e análises de Max Weber e Thomas Turino, para sustentar a hipótese de que a performance das baterias se tornou cada vez mais uma prática concebida, em parte, pela pressão do sistema de julgamento.

Palavras chave

Baterias de escola de samba. Manual do julgador. Critérios de julgamento

The ASSESSMENT of the PERFORMANCE of BATERIAS in SAMBA SCHOOLS PARADE in RIO DE JANEIRO CITY ACCORDING to the JUDGE'S MANUAL – a HYPOTHESIS on THEIR PROGRESS since the 1970's to 2002

ABSTRACT

This presentation refers to the development of the criteria of assessment of Samba Schools baterias performance in the Especial Group from Rio de Janeiro city, from the 1970's to 2002. I intend to raise questions regarding sociological and aesthetic orders linked to the emergence and successive transformations of the criteria over time. As theoretical support, I use concepts and analyzes by Max Weber and Thomas Turino, to support the hypothesis that the performance of batteries has increasingly become a conceived practice, in part, by the pressure of the assessment system.

Keywords

Samba school baterias. Judge's manual. Criteria of assessment

1. Introdução

Este artigo trata da trajetória dos critérios de julgamento da performance das baterias¹ durante os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, no período compreendido entre 1972 até 2002.

A motivação inicial para a realização desta comunicação está diretamente relacionada à minha experiência durante dez anos como julgador do quesito bateria no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro². Durante esta vivência algumas questões emergiram



em relação aos manuais do julgador, como por exemplo, sob quais circunstâncias e bases estéticas foram criados os critérios de julgamento.

Este artigo visa contribuir com os estudos sobre o julgamento das baterias, visto que durante o curso de Doutorado identifiquei uma lacuna, na qual há pouco material documentado sobre o tema dos manuais e escassos registros sobre os critérios de julgamento. Em relação ao julgamento, a maior parte dos registros integra uma memória oral, não escrita, o que dificulta o acesso aos manuais publicados até 1989 – dos quais não há evidências que constem de alguma base de dados.

O processo de preparação e realização do desfile das Escolas de Samba, ou simplesmente Escolas, ocorre em um ambiente de múltiplas camadas de objetivos e ideologias — uma combinação entre festa, desfile, competição, espetáculo e atração turística — que envolve uma grande quantidade de pessoas de diferentes esferas de decisão, de diversas classes sociais e de grandes somas de recursos financeiros, que, em uma perspectiva artística, promove um caráter de refinamento e sofisticação ao desfile, resultando em um produto cultural cada vez mais concebido, com menor espaço de improviso e também com alto valor agregado.

São vários os grupos sociais que participam desse processo direta ou indiretamente: as Escolas, os julgadores, a Liga Independente das Escolas de Samba – LIESA, a imprensa, o poder público, a iniciativa privada, o público, todos com interesses e funções diversas. Com tantos interesses em vista tornou-se necessário uma espécie de contrato social³ que busca uma concordância técnica e estética a respeito do sistema de julgamento, cabendo ressaltar que os critérios estéticos só foram formalizados a partir da década de 1970.

Com tantos atores, esse contrato, expresso pelos manuais, regulamentos e atas da LIESA, é polifônico e abarca vozes cujo discurso tem maior ou menor alcance. Dentre as tantas destaco a dos julgadores, a das baterias e a da LIESA, por considerá-las centrais para deslindar as hipóteses aqui apresentadas.

O contrato também é dialógico, pois se dá no diálogo entre as vozes, em uma interação nem sempre pacífica e de concordância, e ainda dialético, no qual há um processo dinâmico de influência mútua entre as vozes. Por meio deste contrato busca-se minimizar a discordância entre as vozes quanto ao resultado do julgamento. Segundo Faracco, “o caráter dialógico é o fator unificador de todas as atividades languageiras.” (1996, p.122 apud MARCUZZO, 2008, p.4), entretanto, esta unificação nem sempre acontece em relação aos resultados.



O termo dialógico utilizado neste artigo provém do filósofo Mikhail Bakhtin ao analisar as obras de Dostoievski, no qual o autor manifesta que a relação dialógica (de diálogos) é uma relação de sentidos. Neste fragmento de Marcuzzo, pode-se observar esta relação:

As obras do romancista russo são dialógicas, na medida em que resultam do embate de muitas vozes sociais (BARROS, 2003, p. 5-6). Conforme destaca Faraco (1996, p. 124), essas vozes são manifestações discursivas sempre relacionadas a um tipo de atividade humana e sempre axiologicamente orientadas – apresentam uma atitude valorativa dos participantes do acontecimento a respeito do que ocorrem em relação aos outros enunciados, em relação aos interlocutores (RODRIGUES, 2005, p. 161). (Ibid. p. 4,5)

Portanto, é possível entender que para o julgamento, os critérios, a performance da bateria e as justificativas dos julgadores para as notas, são discursos ou enunciados que visam dar sentido à competição, bem como legitimá-la.

Embora se busque um consenso estético, o atendimento ao contrato gera muita tensão entre as partes e, por isso, o mesmo está a todo tempo sendo reelaborado e renegociado. A cada ano as regras e diretrizes do sistema de julgamento, nos quais os manuais se inserem, são revistas e alteradas, a fim de que se produza uma avaliação mais eficiente, ratificando a sua legitimidade. Ressalte-se que para legitimar o julgamento, o mesmo precisa dispor de critérios técnicos e objetivos, tanto na escolha dos julgadores quanto na avaliação da performance dos elementos expressivos das Escolas.

O manual tende a apresentar o discurso mais homofônico do contrato, porque expressa a voz da LIESA, por meio de um conjunto de normas e regras que visam orientar os julgadores. Além disso, remete a uma perspectiva weberiana, que será desenvolvida adiante, na busca por uma legitimação, através da normatização, da avaliação e da mensuração do julgamento. Neste sentido, o desfile assume também sob uma perspectiva de reificação, características de um produto, sujeito inclusive, às normas do código do consumidor⁴.

Por isso, em sua busca por validação, o julgamento pretende se basear em parâmetros racionais e objetivos. Paradoxalmente, surge a tensão entre a objetividade e subjetividade inerente a um julgamento estético e que se expressa, não só nos critérios, mas também na percepção do fenômeno sonoro pelos julgadores traduzido em suas justificativas, o que seria objeto de uma outra investigação.

No intuito de lançar luz sobre os critérios de julgamento do quesito bateria, este artigo pretende discutir os pressupostos que os nortearam, os quais visam avaliar a performance e apresentar a trajetória daqueles critérios. Para tanto, utilizo autores das Ciências Sociais, da Linguística e da Etnomusicologia por considerar que a interdisciplinaridade torna possível



avaliar os critérios e seus manuais de forma mais complexa; possibilita compreender a relação e a dinâmica do julgamento das Escolas, uma manifestação cultural que como tantas outras, são afetadas às influências sócio-político-culturais e econômicas de seus meios; e permite entender as baterias como o discurso mais contestado e disputável no julgamento das Escolas.

2. A LIESA

A Liga foi fundada em 1984 pelos principais presidentes das Escolas do Rio de Janeiro, que se desfilaram da antiga AESCRJ⁵, com o objetivo de ter mais ingerência sobre os desfiles e diminuir a participação do poder público. O momento também destaca uma participação mais efetiva da contravenção na organização das Escolas. Como ressalta Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti,

Tendo como motor a competitividade e o crescimento das dimensões da festa, a entrada do jogo do bicho na escola de samba é associada a uma racionalização de sua administração – “gera dinheiro”, “tem que ter dinheiro” – e uma forma peculiar de mecenato artístico – “contratar um carnavalesco.” (2015, p. 158).

De fato, uma noção de profissionalização se estendeu a alguns atores, como mestres de bateria que passaram a circular entre as Escolas, cuja permanência destes depende do resultado na competição carnavalesca.

A partir de Cavalcanti, é possível afirmar que a LIESA busca se manter sobre dois pilares conceituais: a racionalidade e a legitimidade. Foi através das ideias de dominação política propostas por Max Weber (2004) que fui buscar os conceitos de racionalidade e legitimidade. Segundo Weber, dominação é o termo usado para expressar autoridade, à qual espera-se obediência. A dominação racional é fundamentada em normas, regras técnicas, impessoalidade, qualificação profissional, objetividade e burocracia.

Nestes termos a LIESA é a entidade executora, gerenciadora e a voz do evento, mediadora, até certo ponto, das relações entre as Escolas junto ao poder público. Cabe à LIESA elaborar todo o sistema do julgamento, incluindo as regras técnicas e estéticas, de forma normatizada através de regulamentos e manuais. A entidade também se encarrega da produção cultural e da sustentabilidade do desfile, e neste sentido atua no âmbito de uma burocracia que a valida.



O segundo pilar conceitual é o da legitimidade. Observa-se dois tipos de legitimação: a racional, como visto, e a cultural. Esta e dá quando os critérios de julgamento estabelecem uma visão estética de elaboração do desfile, pressupondo um direcionamento do que é belo e como deve ser julgado. Isto é, devendo ser julgado como uma obra de arte transcendente a ser contemplada, uma espécie de visão kantiana da arte, “cuja satisfação proporcionada não deve buscar outro fim além do prazer estético, apresentando um valor que seja universal e necessário.” (DAMASCENO, 2015, p.4).

Anualmente, durante o curso de formação de jurados⁶, o presidente da LIESA orienta os julgadores: “não se esqueçam que vocês estão julgando uma obra de arte”, ratificando o anseio de legitimação cultural por meio do julgamento. Percebe-se que a LIESA visa agregar valor ao desfile/espetáculo através da competitividade acirrada, daí a preocupação na escolha dos julgadores que possuam formação acadêmica e/ou experiência profissional em áreas afins aos quesitos, e com distanciamento crítico para julgar, fatores que, segundo esta perspectiva, trariam objetividade e credibilidade ao certame.

3. Regulamentos - Critérios - Manuais

Entende-se que os manuais surgiram como um desdobramento dos regulamentos dos desfiles de associações carnavalescas como Ranchos, Grandes Sociedades, Clubes de Frevo e os das próprias Escolas de Samba. Os regulamentos tratam essencialmente em controlar a performance no desfile, denotando um caráter de competição formal, e os manuais buscam fornecer uma base conceitual com parâmetros objetivos para avaliação da performance.

Outra hipótese para o surgimento dos primeiros manuais são as reivindicações sobre o julgamento que foram feitas por Hiram Araújo⁷ e Amaury Jório⁸, em 1969, num livro escrito em parceria. Os autores afirmam que o julgamento “é mais impressionista do que propriamente baseado em determinados critérios para todos”. (p.233)⁹. A demanda por critérios talvez explique o surgimento dos manuais.

De acordo com Reginaldo Bessa¹⁰, que auxiliou Araújo na elaboração dos quesitos, a formulação dos critérios de bateria “era tarefa complexa, pois eram empíricos e difíceis de serem traduzidos em palavras cujo entendimento fosse possível a todos os envolvidos. ” (Comunicação pessoal em 07/10/19). Embora Bessa traga a ideia da participação de vários atores na elaboração dos critérios, não foi possível comprovar se os mestres de bateria eram ouvidos no processo de composição destes, pois os relatos colhidos divergem, o que faz com que o trabalho com hipóteses seja expandido, na falta de dados.



Veja-se alguns dados levantados sobre os primeiros manuais contendo os primeiros critérios de julgamento:

Um dos primeiros manuais data da década de 1970 e consta que na bateria deve-se observar a “batida característica, o vigor e a dinâmica de ritmo”. Aparentemente estes termos são objetivos e claros, porém dado que a percepção auditiva é individual, os julgadores são *outsiders* e cada julgador traz sua experiência profissional e sua formação musical para o espaço do desfile, termina por prevalecer a subjetividade do julgamento. Pode-se, por exemplo, interpretar “batida característica”, como expressões e sinais sonoro-musicais que traduzem a sonoridade de uma bateria, embora não esteja definido no manual quais seriam essas batidas. Quanto a “vigor e dinâmica de ritmo”, numa interpretação literal, poderia se referir à intensidade ou energia sonora, ou ainda à expressividade ou intenção da performance, o que pode ser entendido como “pegada” pelos ritmistas. (Naidin, 2020, p.136)

Observa-se que outro manual, provavelmente dos anos 1970, posterior ao primeiro, já apresenta mudança nos critérios, como por exemplo uma explicação sobre a função e a especificidade de uma bateria:

A bateria sustenta, com vigorosas batidas de sons, a cadência indispensável ao desenvolvimento do canto e dos movimentos coreográficos do conjunto. Cada bateria tem seu próprio ritmo.

O juiz deve observar a constância e a inalterabilidade do ritmo, a perfeita conjugação de sons emitidos pelos vários instrumentos. E como a bateria deve parar diante da sua cabine para uma exibição especial, a disposição da bateria como conjunto instrumental. (Sem data)

Supõe-se que, no intervalo entre as publicações, debates tenham surgido em torno da necessidade de maior esclarecimento e direcionamento a respeito dos critérios de julgamento, possivelmente por terem gerado imprecisões diversas na avaliação.

Infere-se que tais explicações teriam surgido como discursos dessa relação dialógica que envolve os três agentes mencionados. Considera-se que tenham ocorrido outros fatores, tais como de natureza política, além dos eventuais desacertos ocorridos no julgamento, que teriam sido levados em conta nas alterações dos manuais.

Em 1976 o desfile passou a ser realizado na avenida Presidente Vargas, com o aumento do número de julgadores de um à três por quesito, indicando maior investimento financeiro na competição e um maior cuidado com a objetividade e legitimidade do julgamento. Tais noções estão presentes na ideia de homogeneidade pretendida pelo manual, onde se apresentam “elementos fundamentais que devem servir de base à avaliação de cada quesito, de modo a tornar homogêneo o julgamento final”¹¹. No manual daquele ano a avaliação da bateria



previa:

Batida característica, cadência (andamento) firme, segura, marcação precisa. Ritmo variado diversificado (breques, paradas). Equilíbrio sonoro dos diversos grupos instrumentais. Número de figurantes. Roupa.

Ressalte-se que a presença de “breques e paradas”¹² e a importância da roupa demonstram características de música apresentacional, nos termos de Thomas Turino (2007), que neste caso é preconizada pela competição espetacularizada. Em contextos apresentacionais, o objetivo da performance é cativar a atenção da plateia com uma série de recursos, tais como a variedade e clareza de timbres, textura e afinação; e também com a apresentação de solos de cada naipe da bateria. Ou seja, seu objetivo é apresentar um show e captar a atenção da plateia.

Em contraste, o caráter participatório refere-se à festa ou ritual onde todos, artistas e plateia, participam da performance. Observa-se nas Escolas uma coexistência destes dois tipos de performance que variará conforme o objetivo de cada segmento ou mesmo de cada sujeito. A reação do público, em termos de participação, também deve ser levada em conta nesta perspectiva. De fato há uma gradual canalização para o modo apresentacional a medida que se aproxima o dia do desfile

O ano de 1984 foi muito importante para a formatação do desfile e formalização do julgamento: ocorreu o primeiro curso de jurados organizado por Araújo; o manual daquele ano procurou ser mais objetivo e abrangente, ao correlacionar as definições dos conceitos com aquilo que deveria ser avaliado; a inauguração do Sambódromo; e a criação da LIESA.

No manual de 1984 há explicações sobre o que é andamento; ritmo; harmonia, que é a perfeita conjugação emitidos pelos vários instrumentos; movimentação; uniformidade, que se refere à roupa, e postura, que se refere ao comportamento que não pode ser descuidado. Também foi a primeira vez que surgiu o termo “versatilidade”, que evidencia a volta à cadência após breques e paradas.

A partir de 1990, elucidações sobre funções e propriedades da bateria se encaminham a desaparecer do manual, indicando uma tendência de se atribuir um senso comum a estes significados, restando apenas as indicações do que deve ser observado e julgado na performance¹³. O manual de 1996 esclarece que “versatilidade” se refere ao “ritmo resultante da dinâmica de seus instrumentos e/ou através da ocorrência de “paradinhas” ou “convenções””. Note-se que há uma pequena variação no sentido da versatilidade cujo conceito é estendido à concepção musical de cada bateria.

O manual do Grupo de Acesso de 1993 ratifica uma perspectiva normatizadora e



homogeneizante, ao abordar aspectos objetivos dos critérios de julgamento, mesmo levando-se em conta o aspecto subjetivo inerente a uma apreciação estética:

Os critérios de julgamento, ao definirem os seus quesitos e subitens, visam dar um padrão ao julgamento, enquadrando as escolas de samba nos mesmos conceitos, mesmo sendo a percepção da arte individual e subjetiva (p. 34).

Em 2002, houve a derradeira mudança que acrescentou “criatividade e versatilidade da Bateria” aos já existentes critérios “perfeita conjugação de sons emitidos pelos vários instrumentos” e “manutenção regular e a sustentação da cadência da Bateria em consonância com o samba enredo”. Tal mudança ocorreu logo após um período de quatro anos de uma espécie de resistência à modernidade, quando os manuais de 1998 a 2001 pediam que se ignorasse a presença de bossas e paradinhas na avaliação da performance da bateria.

A razão de tal mudança, num período em que as bossas e/ou paradinhas já estavam institucionalizadas não são claras, pois não consegui acessar os debates formais suscitados à época. Porém, há uma vertente que se refere à pressão de um grupo de mestres mais tradicionalistas e contrários à obrigatoriedade de bossas e paradinhas. É possível também que tenha sido uma reação à grande repercussão causada pela bossa funk da Unidos do Viradouro tocada em 1997.

A partir de 2002, observa-se a tendência, tal como em outras tradições musicais que participam de competições espetacularizadas, de que a criatividade, a hibridização ou a citação de outros gêneros, normalmente em concordância com o enredo, sejam cada vez mais frequentes. Isso também acontece porque a competição muito acirrada tende a padronizar as estruturas, levando os concorrentes a copiar aqueles mais bem avaliados. Neste caso, a criatividade entra em campo como uma maneira de estender o repertório e marcar uma diferença entre a performance dos concorrentes. Não é à toa que sete entre nove quesitos requisitam a criatividade. O fenômeno é válido para várias outras manifestações musicais¹⁴.

4. Conclusão

O sistema de julgamento está em constante discussão para sua própria legitimação. Os manuais são a expressão do contrato pelo qual se faz ouvir a voz da LIESA, embora as regras ocorram a partir do diálogo entre a performance e as lógicas dos interesses envolvidos, que pode ser a lógica da avaliação, a da venda do espetáculo, a da expressão de tendências culturais e a da participação na festa.



Numa primeira impressão, ao se analisar a sequência cronológica dos manuais, parece haver uma crescente objetivação dos critérios. Um olhar mais atento mostra que houve também uma tentativa de atribuição de significados e definições de parâmetros sonoros e estéticos a serem avaliados pelos julgadores.

Apesar da busca da legitimidade e racionalidade do julgamento, em essência os critérios de bateria não mudaram significativamente ao longo do tempo, por não serem tão específicos a ponto de tentar quantificar a performance via parâmetros sonoros, euro centrados ou não, tais como, afinação, dinâmica, textura, timbre, articulação, expressividade, arranjo¹⁵. Ao contrário, os critérios são amplos e podem abarcar tais parâmetros. Bem como as justificativas dos julgadores na maioria das vezes são passíveis de se encaixarem nos critérios dos manuais.

Os critérios de julgamento pretendem ser objetivos, mas não logram uma especificidade mensurável. Uma hipótese para esta concepção de julgamento estaria num interesse, ainda que involuntário, da LIESA em manter um equilíbrio entre uma objetividade necessária à legitimidade da competição e à uma subjetividade inerente à uma apreciação estética. A aparente vagueza dos critérios pode servir também a uma preocupação da LIESA em não engessar a performance tornando-a mecânica.

Outra constatação é que a performance da bateria se aproxima do modo como são julgados os quesitos visuais. Fantasias, Enredo, Alegorias e Adereços e Comissão de Frente, são julgados por sua concepção, e por sua realização. A bateria é avaliada segundo sua performance, porém esta se mostra cada vez mais concebida e conceituada, não se tratando simplesmente da realização de uma batucada. Certamente é um efeito da competição sobre as práticas de bateria que incorpora características da performance apresentacional.

Mas como avaliar uma performance cada vez mais concebida, de alto nível técnico e musical? Para se ter uma ideia, nos últimos cinco anos, das 269 notas atribuídas à bateria, 177 foram notas máximas, significando praticamente 66% de notas 10. Para a LIESA este excesso não é bem-vindo. Segundo seu presidente “o excesso de benevolência pasteuriza o espetáculo.” (Comunicação pessoal em 1/12/19). Infere-se aí uma importante questão que coloca a competição como fator agregador de valor ao espetáculo, pois o acirramento daquela estimula a preparação da performance que promove a venda do espetáculo como produto cultural.

No momento a LIESA discute a renovação dos critérios de julgamento cuja alteração última se deu em 2002 e não há informação de que os mestres tenham sido chamados a participar das discussões.



O relato de Bessa, no qual expressa a dificuldade de se conceituar esteticamente sobre a prática musical das baterias, talvez possa fornecer uma pista para futuramente investigar a questão da ausência dos Mestres no debate.

Embora haja pouco registro da memória e dos debates em torno dos critérios de julgamento, novas pesquisas devem surgir em torno da dialética entre os critérios e as justificativas como expressão das vozes envolvidas na competição. Seria o caso de trazer à tona a interpretação dos critérios por parte dos mestres e julgadores.

Apesar dos esforços para se manter uma argumentação objetiva, com frequência as justificativas aparentemente quantificáveis são interpretadas pelos mestres como subjetivas, sobrando pouca margem para uma noção objetiva do fenômeno sonoro, isto é, observa-se a tendência de que a objetividade se concretize mais nos aspectos duracionais do som, como a falta de sincronia.

O objetivo deste artigo é contribuir para a memória e patrimônio das Escolas, no que se refere a tensão resultante de se tentar atribuir critérios racionais valorativos a um empirismo de difícil tradução em conceitos, e que faça sentido à todas as vozes envolvidas no contrato. Contudo, este desejo de racionalização do julgamento não alcança a objetividade total.

Referências

- ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2.ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- _____. JÓRIO, Amaury. *Escolas de Samba em Desfile: Vida, Paixão e Sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica Editora, 1969. 320 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997. 414 p.
- BECKER, Gabriela Liedtke. Etnografando um CTG (centro de tradições gaúchas) na região de Curitiba: processos de fabricação e espetacularização das tradições in *Áltera — Revista de Antropologia*, João Pessoa, v. 2, n. 3, p. 148-165, jul. / dez. 2016.
- BESSA, Reginaldo. Entrevista concedida por telefone. Rio de Janeiro, 7/10/2019. Áudio. Duração: 10 minutos.
- CADDEN, Jerry. Policing Tradition: Scottish pipe band competition and the role of the composer, In: STOKES, Martin and BOHLMAN, Philip V. (ed.) *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press Inc., 2003. p. 119-143.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval, ritual e arte*. 1ª ed. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2015. 236 p.
- DAMASCENO, Julie Christie. A estética kantiana: o belo, o sublime e a arte. *INTUITIO*. Porto Alegre, Vol. 8, n.2, Dez. 2015. Capítulo 4, p. 146-158.
- LIESA, Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, *Manual do Julgador: Grupo Especial*. Rio de Janeiro, 1989 a 2020.



MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008, p. 2-10. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/viewFile/18908/11006> Acesso em 10 set. 2019.

NAIDIN, Sergio. *O julgamento dos critérios e os critérios de julgamento: a competição na performance das baterias de escola de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro*. Campinas, 2020. [231 f.]. Tese de Doutorado em Etnomusicologia. UNICAMP, Campinas, 2020.

STILLMAN, Amy Ku'uleialoha. Hawaiian Hula Competitions: Event, Repertoire, Performance, Tradition. *The Journal of American Folklore*, Vol. 109, No. 434 (Autumn, 1996), p. 357-380.

TURINO, Thomas. *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. 258 p.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Volume 1. São Paulo: Editora UnB, 2004. 464 p.

Notas

¹ Bateria é o grupo de percussão que dá identidade sonora às Escolas de Samba, acompanhando os outros elementos musicais característicos, tais como, o canto, o cavaquinho e o violão, além da dança. Em média são cerca de 250 percussionistas, os ritmistas, agrupados em cerca de dez tipos de instrumentos.

² Entre 2010 e 2019 no Grupo Especial, exceto em 2015 quando participei do Grupo de Acesso.

³ O termo contrato social é tomado emprestado das Ciências Sociais, por compreender que assim como na tese dos autores contratualistas, na qual os homens no estado natural abrem mão de sua liberdade, se organizam e submetem ao Estado a defesa de seus interesses, de forma análoga, os diversos grupos sociais delegam à LIESA a responsabilidade de organizar o desfile das Escolas e representar os seus interesses no contexto do desfile.

⁴ <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/mpri-concede-segunda-prorrogação-de-prazo-para-liesa-pagar-multa-por-virada-de-mesa-23737933.html> Acesso em 11 set 2019.

⁵ Em 1932, já havia entre as lideranças das Escolas a intenção de organização institucional, e em 1934 foi fundada a União das Escolas de Samba do Brasil, criada a partir de uma lógica de incentivar os desfiles como atração turística. Para informações mais detalhadas sobre as diversas associações, ver capítulo Histórico das entidades que congregam as Escolas em Araújo e Jório (1969, p. 200). Ver também capítulo em Entidades representativas das Escolas de Samba, Araújo (2003, p.575).

⁶ Cerca de três semanas antes dos desfiles, o presidente da LIESA convoca os julgadores e os presidentes das Escolas para o curso anual de jurados, às vezes com a presença da imprensa. No curso/palestra são debatidos pontos para melhorar o desfile, regras de conduta e os critérios de julgamento.

⁷ Que veio a ser coordenador do curso de jurados da LIESA.

⁸ Foi presidente da AESCRJ.

⁹ Para maiores detalhes sobre os primeiros regulamentos ver o livro *Escolas de Samba, Vida, Paixão e Sorte*, 1969, pp., 224, 233, 234.

¹⁰ Arranjador e ex-presidente da Comissão de Carnaval da RIOTUR, em 1986 e 1987.

¹¹ RIOTUR, Julgamento das Escolas de Samba, Carnaval de 1976.

¹² Vale lembrar que neste período a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel despontava como a pioneira nas “bossas e paradinhas” elaboradas pelo mestre André e que gravou a série de discos “Bateria nota dez”.

¹³ A exceção do manual do Grupo de Acesso de 1993, onde há uma extensa parte conceitual e histórica sobre o julgamento das Escolas.

¹⁴ Competições de bandas escocesas de *pipe and drums* “com toda sua aderência à tradição, acenderam uma chama para a criatividade musical.” (Cadden, 2003, p.120, tradução minha). Em competições de danças do Centro de Tradições Gaúchas, “a busca de diferenciação e ampliação do potencial competitivo nas disputas com outros grupos fez com que as *invernadas* seguissem buscando constantes inovações”. (Becker, 2016, p.154). Em competições havaianas de dança Hula, tais eventos servem para desenvolver a inovação que “transformam o repertório, a performance e a apresentação”. (Stillman, 2017, p.357)

¹⁵ O julgamento das baterias do desfile das Escolas de São Paulo leva em conta a duração da bossa, que deve ter oito compassos.